

Université Lumière-Lyon 2

École Doctorale : Humanités et sciences humaines

Faculté des Langues

Département d'Études anglophones

Centre d'Études et de Recherches Anglaises et Nord-Américaines

The « Eye » and the « Company ». *La pratique de la collaboration dans l'œuvre de Robert Creeley, 1953-2004*

Par Barbara MONTEFALCONE

Thèse de doctorat d'Études anglophones

Dirigée par Jean KEMPF

Présentée et soutenue publiquement le 8 décembre 2006

Devant un jury composé de :

Isabelle ALFANDARY, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

Anca CRISTOFOVICI, Professeur des universités, Université de Caen

Annalisa GOLDONI, Professeur d'Université, Università degli studi Chieti "G. D'Annunzio"

Jean KEMPF, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

Table des matières

- Dedicace
- Remerciements
- Introduction
- Partie I : « The Company »

◆ A : « Robin Hood's Band » : la recherche d'une compagnie

◇ 1) **De modèle à « stimulus actif » : la rencontre avec l'art**

◇ 2) **Le danger du solipsisme et l'ouverture : *The Immoral Proposition***

◆ B : Pourquoi collaborer ?

◇ 1) **Une communion de désirs : le poète et l'artiste en tant que « collaborateurs »**

◇ 2) **Les collaborations « à distance » de Robert Creeley**

◇ 3) **La collaboration de Robert Creeley et le « livre de dialogue »**

◆ C: « The World is my Representation »: Robert Creeley et la tradition de L'Ekphrasis

◇ 1) **Entre référence et pertinence : *Conversion to Her* et *Clemente's Paintings***

◇ 2) « A form cut in space »: poétique de la présence et « conscience ekphrastique »

- 2.1) Entre simultanéité et durée : *Presences: A Text for Marisol*
- 2.2) Écriture tridimensionnelle : *Theaters*

◇ 3) « Inside out »: le rôle du « I » et la re-présentation

- 3.1) L'impact du visuel et le réinvestissement du motif pictural : *Life & Death*
- 3.2) Du formel au personnel : *Numbers*

◆ D : La Collaboration : un « ménage à quatre » ?

◇ 1) « An active participant » : le rôle du lecteur

◇ 2) Robert Creeley comme « exégète idéal »

• Partie II : « The Eye »

◆ A : L'œil de l'écriture : « I » comme « Eye »

◇ 1) La Vision comme division

- 1.1) *Edges* : l'expérience d'une vision divisée
- 1.2) *Possibilities* : entre division et inclusion

◇ 2) La Vision comme apparition

- 2.1) *I°2°3°4°5°6°7°8°9°0°* : entre apparition et disparition
- 2.2) *Visual Poetics* : montrer ce qu'est « voir »

◆ B : Le visible dans le lisible : le rythme

◇ 1) *Anamorphosis* : entre lisibilité et sens plastique

◇ 2) *Tandoori Satori* : la variation dans la répétition

• Partie III : Le « I/Eye » dans la « Company »

◆ A : « A Common Place » ou le lieu commun en tant qu'emplacement: formalisme et rôle du support

◇ 1) Grille et Spontanéité : *A Day Book* et *Mabel*, du texte à l'image.

◇ 2) *It* : stéréotype et série, un rapport d'interdépendance

◆ B : « The Commonplace » ou le lieu commun en tant que stéréotype : entre défamiliarisation et célébration du familier

◇ 1) *The American Dream* : défamiliarisation des stéréotypes américains

◇ 2) *Commonplace* : l'ambiguïté du stéréotype

◇ 3) *En Famille* : le lieu commun comme lieu *en commun*

• Conclusion

- Bibliographie

- ◆ Archives
- ◆ Correspondance avec l'auteur
- ◆ *Readings* et Entrevues Audio
- ◆ Sites web
- ◆ Collaborations de Robert Creeley
- ◆ Ouvrages de Robert Creeley
- ◆ Articles de Robert Creeley
- ◆ Ouvrages
- ◆ Articles
- ◆ Communications

- Annexes

- ◆ Annexe I. Poèmes
- ◆ Annexe II. Autres Collaborations

- Index

à *Bob, onward!*

Poetry is a team sport; you can't play it all by yourself.
Robert Creeley

Remerciements

Quand on travaille plusieurs années sur un projet, lorsqu'on arrive enfin au bout on a forcément un grand nombre de personnes à remercier. J'espère, dans ces quelques pages, n'oublier personne.

Je voudrais avant tout remercier M. le Professeur Jean KEMPF, Professeur à l'Université Lumière-Lyon 2, pour avoir dirigé mes recherches depuis désormais cinq ans. Je souhaite le remercier pour son soutien et son honnêteté en ce qui concerne l'évaluation de mon travail, mais aussi en ce qui concerne tous les domaines afférents la recherche (demandes de financements, bourses d'études etc.).

Je remercie également M. Axel NESME, maître de conférences à l'Université Lumière-Lyon 2 pour sa contribution forte à cette recherche en raison du caractère poétique du sujet. Je souhaite le remercier pour le temps qu'il a consacré à mon travail et pour l'apport critique précieux qu'il a fourni à mon étude.

Je remercie Mme le Professeur Annalisa GOLDONI, Professeur à l'Université G. D'Annunzio de Chieti/Pescara, pour m'avoir suivie et soutenue depuis ma maîtrise, pour m'avoir permis de découvrir le domaine des études américaines et pour m'avoir introduite à l'œuvre de Robert Creeley. Je la remercie pour avoir contribué à rendre ma rencontre avec Robert Creeley possible et pour m'avoir encouragée pendant toutes ces dernières années.

Je remercie M. le Professeur Winfried FLUCK, Directeur du John F. Kennedy Institute for North American Studies de Berlin et Mme le Professeur Margaretta LOVELL, Professeur d'Art américain et d'architecture à l'Université de Californie-Berkeley, pour leurs conseils et pour leur apport critique précieux.

Je remercie M. Yves ROSSETTI et M. François VITAL-DURAND, chercheurs à l'INSERM (Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale). Je remercie M. Rossetti pour sa gentillesse et sa disponibilité, et M. Vital-Durand pour avoir consacré du temps à ma recherche et pour m'avoir fourni des lectures concernant la vision monoculaire : son apport a eu un poids considérable dans le développement de mes recherches.

Je remercie Veerle THIELEMANS, directrice du programme académique du Musée d'Art Américain de Giverny, et toutes ses collaboratrices pour leur soutien et leur générosité.

Je remercie l'École Doctorale Humanités de L'Université Lumière-Lyon 2, l'Université Brown et la Terra Foundation for American Art, pour avoir soutenu financièrement mon projet et m'avoir permis d'effectuer des séjours aux Etats-Unis et en France, séjours indispensables à la réussite de mon projet.

Je remercie Elsa DORFMAN, pour sa présence constante pendant ces deux dernières années, pour son soutien, son encouragement, son optimisme, sa disponibilité. Je la remercie pour avoir été une des forces principales qui ont contribué à l'aboutissement de mon projet, comme pour m'avoir ouvert les portes de son atelier et pour avoir partagé avec moi son souvenir de Robert Creeley.

Je remercie également Arthur OKAMURA pour avoir gentiment répondu à mes questions, tout comme Francesco CLEMENTE et Raymond FOYE pour leur disponibilité.

Je remercie Linda FRANCIS, pour m'avoir soutenue pendant les derniers mois de ma recherche et pour m'avoir offert de nouvelles perspectives par rapport à mon travail : son optimisme et sa gentillesse ont été des sources d'énergie importantes pour l'aboutissement de cette recherche.

Je remercie également Daniel et Karen DEZEUZE, pour avoir consacré du temps à mon travail et pour leurs conseils utiles.

Ma famille et mes amis ont également contribué à l'aboutissement de mon projet. Je souhaite également les remercier de tout mon cœur.

Je remercie mes parents pour avoir toujours cru en moi, pour avoir été confiants à propos de ce projet, pour leur objectivité et leur esprit critique. Pour avoir été un modèle d'intelligence et d'honnêteté, et pour avoir supporté mes études depuis toujours.

Je remercie ma sœur Patrizia, pour son optimisme, sa confiance dans mes moyens, pour son apport critique à mon projet surtout en ce qui concerne le domaine artistique, et pour sa contribution dans la réalisation des illustrations.

Je remercie ma chère amie Paola, doctorante elle aussi, pour avoir été une camarade d'études idéale et pour son soutien constant tout au long de cette recherche.

Je remercie tous les participants au programme de résidence du Musée d'Art Américain de Giverny 2006, pour m'avoir encouragée pendant les toutes dernières semaines de ma recherche. Je dédie une pensée particulière à Kristen, Isabelle et Emilie, pour leur présence, leur encouragement et leur amitié précieuse.

Je souhaite remercier également tous mes amis en France et en Italie pour leur encouragement et leur soutien pendant ces années de recherche.

Je voudrais enfin remercier Thomas, pour avoir été ma source d'énergie pendant toute ma recherche. Je le remercie pour son enthousiasme, son encouragement constant, pour sa présence. Je le remercie pour s'être intéressé à mon projet avec passion, pour avoir été un lecteur sévère et attentif et pour m'avoir aidée à

améliorer considérablement mon expression écrite en français. Je le remercie enfin d'avoir cru en moi depuis le début et de m'avoir fait le don précieux de son estime. Sa présence et son soutien ont été fondamentaux pour l'aboutissement de cette recherche. Pour toutes ces raisons ce travail lui est aussi dédié.

Introduction

« American poets are solitaires who go in company; it is useless if not impossible to go alone »Note1, écrit Susan Howe dans un article publié en 1991 consacré à l'œuvre de Robert Creeley. Ancienne collègue et amie du poète, Howe saisit pleinement la dialectique fondant l'œuvre de Creeley entre le personnel et le commun, l'affirmation individuelle et le partage, le désir et la crainte de l'autre, le « I » et la « Company ».

Cette étude suit la même ligne directrice, essayant de parcourir le chemin du poète à l'intérieur du domaine des arts et choisissant la pratique de la collaboration comme son objet d'étude, celle-ci étant l'expression la plus directe du rapport entre l'individualité et le partage. Le choix de Robert Creeley (1926-2005) a résulté du désir d'explorer ce rapport si complexe entre le travail individuel et la création en commun, tout comme de comprendre le fonctionnement des interactions entre le visible et le lisible lorsqu'ils partagent le même espace de l'œuvre d'art. Peu d'artistes américains contemporains ont si bien montré, par leurs œuvres, la complexité de la pratique collaborative, dévoilant son aspect polymorphe et l'impossibilité de la fixer dans une définition exhaustive. Tout au long de sa vie, Robert Creeley n'a jamais cessé de collaborer produisant presque une cinquantaine d'œuvres collaboratives avec des nombreux artistes américains et européens parmi lesquels René Laubiès, Dan Rice, Fielding Dawson, R.B. Kitaj, Marisol, Bobbie Louise Hawkins, Arthur Okamura, Robert Indiana, Cletus Johnson, Jim Dine, Georg Baselitz, John Chamberlain, Donald Sultan, Francesco Clemente, Elsa DorfmanNote2. La pratique collaborative n'occupe donc pas une place secondaire dans son expérience créative mais elle s'impose comme activité nécessaire et complémentaire à la production poétique « pure ».

Au long de cette étude nous essayerons ainsi de répondre à un ensemble de questions : Pourquoi collaborer ? Qu'est ce que c'est qu'une collaboration ? Que signifie collaborer pour Creeley ? Comment le visible et le lisible interagissent-ils dans le livre ? Quelle est la relation entre Creeley et son partenaire et comment affecte-t-elle la production de l'œuvre collaborative ? Quelle est la nature de l'échange ayant lieu entre le poète et l'artiste ? Quels sont les bénéfices d'une telle activité ? Afin de répondre à des telles questions nous avons choisi de nous concentrer sur deux mots clefs nécessaires pour la compréhension de l'œuvre collaborative du poète : « eye » et « company ». Par le premier nous voulons souligner le rôle central de la vision dans l'écriture de Creeley, particulièrement lorsqu'elle naît de l'observation d'une image. Le poète préfère en effet travailler à partir du visible plutôt que produire un texte qui ensuite sera utilisé en tant que modèle par l'artiste. Ceci est intéressant pour deux raisons : d'une part, parce que Creeley est un poète ayant perdu un œilNote3, et écrivant à partir de l'observation d'images ou de sculptures ; d'autre part car nous pouvons établir des liens entre sa perception spécifique du visible et l'autobiographisme de son écriture. Par le second terme, qui représente le mot fétiche de Creeley, partie intégrante de plusieurs poèmes mais aussi du langage quotidien du poète, nous voulons montrer comment l'activité collaborative de Creeley n'est que le produit de sa quête d'une « compagnie »Note4, quête ayant marqué toute sa carrière d'écrivain.

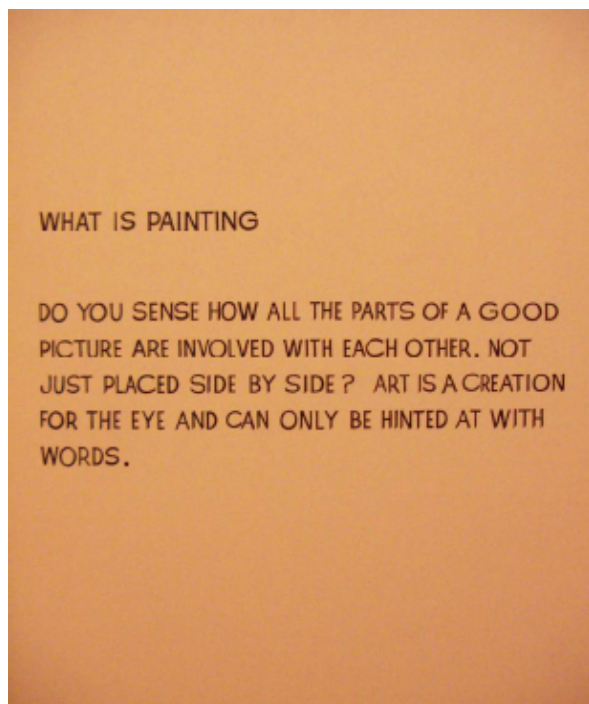
Dans une première partie, « The Company », nous allons reconstruire le processus de rapprochement de Creeley vers l'art, soulignant son évolution tout comme l'évolution de son rapport avec le visible. Nous allons également insérer l'aventure de Creeley dans le monde artistique à l'intérieur du contexte historique et culturel de l'Amérique des années 1950-1960, mettant en avant la perte de repères généralisée et le désir d'appartenance à une communauté (littéraire, artistique) caractéristiques de toute une génération. Nous étudierons particulièrement l'expérience du poète au Black Mountain CollegeNote5, pendant les années 1950 en tant que première étape d'un processus de rapprochement à l'autre.

Poursuivant ensuite l'analyse des débuts collaboratifs de Creeley, nous allons nous interroger sur la nature des désirs qui poussent un artiste et un poète vers la collaboration. Nous essayerons ainsi de classer les projets

collaboratifs du poète mettant en évidence la spécificité de cette pratique. L'étude d'œuvres spécifiques nous conduira à prendre en compte deux traditions à la lumière desquelles il est pertinent d'évaluer la nature de la pratique collaborative chez Creeley : la tradition collaborative (à l'intérieur de laquelle nous retrouvons la tradition du « livre d'artiste ») et celle de l'*ekphrasis* (la description de l'œuvre d'art). Dans cette première partie enfin, nous analyserons les processus de recodage et de réponse opérés par le poète lorsqu'il crée à partir du visible : on essaiera ainsi de développer un modèle des collaborations de Creeley et de mettre en valeur le rôle spécifique du lecteur/spectateur des œuvres d'art collaboratives. On soulignera également l'influence de la pratique de la critique d'art de Creeley sur son écriture inspirée par le visuel.

Dans la deuxième partie, « The Eye », nous nous concentrerons sur le rôle central de la vue dans l'écriture collaborative du poète, en essayant de montrer comment la spécificité de sa vision est traduite dans ses vers. L'étude de sa perception monoculaire nous permettra de mettre en évidence deux aspects : la souffrance inhérente à sa perception du réel, et le plaisir dérivant de l'observation d'images dont le manque de clarté stimule la recherche, de la part de l'œil du poète, des chemins visuels tracés par l'artiste. Dans cette deuxième partie nous nous concentrerons également sur la problématique capitale du rapport entre les deux systèmes sémiotiques engagés dans la collaboration et sur leur relation dans le livre. John Baldessari, dans son tableau provocateur « What is Painting », affirme : « Art is a creation for the eye and can only be hinted at with words ». Il met ainsi en évidence la problématique de la représentation visuelle qui, comme le souligne W.J.T. Mitchell, ne peut pas se représenter elle-même : « Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual representation cannot represent itself ; it must be represented by discourse »Note6.

1. John Baldessari. *What is Painting ?* 1968. Polymère synthétique sur toile. (172 x 144 cm). The Museum of Modern Art, New York.



Nous allons ainsi tenter de comprendre comment le visible passe dans le lisible en utilisant la notion de rythme qui se révèle essentielle pour l'étude des rapports entre le texte et l'image. D'ailleurs, comme Creeley lui-même le souligne, dans la collaboration il ne s'agit pas de comprendre les images, mais de saisir leur rythme: « It's not a question of understanding the paintings, but of picking up their vibes – more like playing in a band »Note7. Ainsi, même si ses collaborations avec des musiciens sont beaucoup moins fréquentes, les notions de performance et d'échange direct sont essentielles pour la compréhension de l'ensemble des projets collaboratifs du poète. Il est en effet extrêmement important de considérer le rapport entre les collaborateursNote8, tout comme la chronologie du texte et de l'image :

It matters [...] who is initiating the action – who starts first. It matters too whether or not it's an active give and take, having a spontaneous occasion with both people present. Such was the case with Cletus Johnson [sculptor], despite the demand of the materials (his elegant boxes). Most often one begins it, then the other works to that proposal, [you could] call it. I worked to Robert Indiana's numbers. Jim Dine worked with my Mabel: A Story text. And so on. [...] The most particular change is that one is no longer working to one's own initiative simply. It's a multiple focus and effect either way^{Note9}.

Dans la troisième partie, « Le Eye/I dans la Company », nous nous concentrons sur le rapport entre le « I » et l'autre essayant de l'analyser à travers l'étude du concept de lieu commun (the commonplace), central dans l'œuvre de Creeley. Ceci nous permettra d'une part de mettre en évidence la coïncidence de propos entre le poète et ses collaborateurs lorsqu'ils mettent en place des processus de défamiliarisation, d'autre part de souligner la spécificité de l'écriture de Creeley qui souvent est le produit de l'application de techniques formalistes comme la grille et la série.

La perspective dans laquelle s'insère ce travail est interdisciplinaire. L'intérêt de cette étude est principalement d'analyser le rôle de l'art dans l'écriture de Robert Creeley comme de comprendre le fonctionnement de cette activité complexe qu'est la collaboration. En même temps, nous souhaitons explorer le territoire où se nouent les rapports entre les systèmes sémiotiques et, principalement, entre le langage et l'image, territoire qui s'annonce riche en découvertes. Nous nous positionnons ainsi à la frontière entre les disciplines, occupant la zone d'ombre qui s'étend entre le visible et le lisible, conscients de l'instabilité qui la caractérise et du risque que tout discours théorique court lorsqu'il essaye d'explorer les confins entre les arts. L'étude des rapports entre littérature et art figuratifs est bien, comme l'énonce Nicolas Wanlin, une équation à deux inconnues : « Alors qu'une inconnue unique est susceptible de recevoir une définition stable, deux inconnues ne peuvent se définir que l'une par rapport à l'autre. Il ne s'agit donc pas d'élaborer un discours sur un objet mais de régler le rapport entre deux discours portant sur deux objets »^{Note10}. Nous avons choisi d'analyser le rapport entre les deux discours, comme les liens entre les deux objets (littéraire et artistique), à travers une étude directe des œuvres : une attention particulière sera accordée au livre collaboratif, lieu hybride où le texte devient presque visible et l'image, à son tour, lisible.

Cette approche qui se concentre sur les œuvres ne sera pas toutefois la seule adoptée. Comme nous l'avons souligné plus haut, nous allons également nous intéresser aux désirs des collaborateurs nous interrogeant sur la raison pour laquelle Creeley collabore et sur le rôle de l'écriture collaborative dans son processus d'individuation et de socialisation. Une approche formaliste pourrait critiquer des tels propos, en les considérant comme l'expression de ce que W.K. Wimsatt, en collaboration avec Monroe Beardsley, a défini comme « The Intentional Fallacy » dans la critique littéraire, c'est-à-dire la tendance de la part du critique à accorder trop d'importance aux informations personnelles et biographiques de l'auteur, informations que Wimsatt considère comme « extérieures » aux œuvres elles-mêmes^{Note11}. Tout en considérant l'approche formaliste valide et utile pour un certain nombre d'études, il nous semble que dans la perspective d'une étude consacrée à l'écriture collaborative de Robert Creeley, elle ne doit pas être considérée comme l'unique approche utile, vu l'importance que le biographique revêt dans son œuvre. De plus, l'activité collaborative étant avant tout le produit de la rencontre de deux créateurs, il nous semble nécessaire de considérer, outre le rôle joué par l'union de leurs langages, le désir du poète et de l'artiste d'établir un dialogue actif et de partager un espace commun au moment de la création. Ainsi, tout en accordant aux œuvres collaboratives l'importance qu'elles méritent à travers des analyses directes, nous intégrerons dans l'étude formelle des œuvres, la recherche d'une coïncidence, ou d'une éventuelle discordance, des œuvres elles-mêmes par rapport aux revendications de l'artiste. Ce dernier ne cesse de souligner le rôle du « je » dans son écriture collaborative, mettant en avant la façon dont elle contribue à son processus d'individuation. Conscients que l'approche formaliste doit toujours être prise en compte en tant que rappel de l'importance d'une étude directe des œuvres, nous utiliserons ainsi les revendications de l'auteur en tant qu'outils heuristiques : tout en présupposant leur véracité, nous rechercherons ensuite leur écho dans les œuvres, ce qui parfois va dévoiler des coïncidences, parfois va mettre en évidence des divergences, entre les affirmations de l'auteur et sa

pratique.

Souhaitant privilégier une approche thématique à une approche chronologique^{Note12.}, (convaincus aussi qu'elle est préférable dans la perspective de l'étude des œuvres collaboratives des Creeley), nous avons décidé d'analyser les collaborations selon l'apport que chacune d'entre elles fournit au développement de certaines thématiques parmi lesquelles le scepticisme de Creeley par rapport à la description, sa conception du mot en tant que « chose », le réinvestissement du motif pictural caractéristique de ses poèmes, le questionnement du poète concernant les mécanismes de la vision, l'utilisation de techniques formelles pour atteindre la liberté créative, l'exploration du concept de « lieu commun », ou encore l'exaltation des relations avec les autres. A partir d'un ensemble de 47 projets collaboratifs différents, nous nous sommes concentrés sur ceux qui, à notre avis, illustrent le mieux le travail de Creeley avec l'image et mettent en évidence sa conception spécifique de l'activité collaborative. Vingt-quatre collaborations différentes seront ainsi analysées en détail, même si tous les chapitres se présentent riches en références à la totalité des projets collaboratifs du poète^{Note13.}.

Le désir fondant cette recherche a été sans doute de proposer une étude complète d'une partie de la carrière de Robert Creeley jusqu'à présent insuffisamment examinée. Peu d'études ont été consacrées aux collaborations du poète, ce qui fait qu'aujourd'hui nous ne disposons que de quelques essais critiques accompagnants des collaborations spécifiques mais d'aucun ouvrage complet à l'exception du catalogue de l'exposition itinérante organisée aux Etats-Unis en 1999^{Note14.}. En même temps, à travers le parcours de l'écrivain nous désirons également mettre en avant la valeur de la pratique collaborative et souligner la nécessité d'une interrogation constante sur les rapports entre les arts et sur la valeur de l'interdisciplinarité, regardée trop souvent avec suspicion à cause de la nature hybride de ses produits. Nous nous positionnons ainsi dans le même champ que les collaborateurs, choisissant l'équilibre précaire produit par la fusion des langages, essayant d'enrichir notre texte de nombreuses images de nature différente (reproductions des tableaux et des dessins, photographies, images des sculptures etc.) et basant notre étude sur plusieurs types de textes qui vont de la poésie à la prose. Comme le souligne bien Creeley, par la fusion des arts « on se propose de vivre dans le monde *entier* »^{Note15.}. C'est à partir de ce besoin que se génère la pratique collaborative du poète et, avec elle, le désir de l'auteur de cette étude de l'explorer.

Partie I : « The Company »

*Company. I want company. "My love and company", as I wrote.
(Robert Creeley)*

2. De gauche à droite : Francesco Clemente, Robert Creeley, Raymond Foye. The Rose Art Museum, Brandeis University, Novembre 2004.



A : « Robin Hood's Band » : la recherche d'une compagnie

L'aventure de Robert Creeley dans le monde littéraire commence par la recherche d'une « compagnie »[Note16](#). Proche ou lointaine, elle va être son modèle et sa source de renouvellement constante. C'est en recherchant cette compagnie que Creeley se rapproche du milieu de l'art pour y trouver une inépuisable source de soutien et d'inspiration. En collaborant, il célébrera alors cette rencontre avec l'art, fondamentale pour son développement personnel et littéraire.

Cette quête d'une compagnie débute dans l'Amérique de l'après Deuxième Guerre mondiale. Le pays, devenu une superpuissance grâce au progrès économique et technologique, doit faire face aux conséquences parmi lesquelles figurent l'explosion du capitalisme et le début de la guerre froide. Le développement de la société de consommation, et l'action de ce que le psychologue et philosophe humaniste Erich Fromm définit comme l'« autorité anonyme »[Note17](#), produisent un nivellement des goûts et réduisent la possibilité d'action spontanée. La guerre froide de son côté, avec sa menace nucléaire, contribue à accentuer un sentiment d'anxiété généralisée et de méfiance par rapport à « l'autre ».

L'esprit de victoire est rapidement remplacé par la conscience de la précarité de l'équilibre acquis. « Anxiety loomed behind such material victories »[Note18](#), souligne Daniel Belgrad, une anxiété qui est principalement ressentie par les jeunes générations parmi lesquelles se diffuse un esprit de défaite et d'aliénation. La possibilité de s'exprimer librement semble se réduire à mesure que la société de consommation de masse progresse, d'où le sentiment nostalgique d'un passé dont la logique ne semble toutefois plus être disponible pour se repérer dans un monde où la stabilité fait place à l'instabilité, où l'ordre cède au désordre.

La perception de l'incohérence du réel avait déjà partiellement caractérisé l'expérience du monde de la modernité. A la fin des années 1950 toutefois, cette perception du monde social semble s'établir définitivement :

In all disciplines of human attention and act, the possibilities inherent in the previous conception of a Newtonian universe – with its containment, and thus the possibility of being known – have been yielded. We do not know the world in that way, nor will we. Reality is continuous, not separable, and cannot be objectified. We cannot stand aside to see it. Writing, and all of the art as well, have entered the altered consciousness of men's situation in the world^{Note19}.

Être « dans-le-monde » signifie donc, selon cette vision post-existenzialiste, faire l'expérience de sa fragmentation, de sa précarité et de la solitude de l'homme face au réel. Cette condition existentielle d'un individu n'ayant d'autre ressource que lui-même représente un stéréotype de la nouvelle génération américaine dont le malaise sera reflété dans les textes d'artistes tels que Bob Dylan qui, dans des chansons comme *Like a Rolling Stone*, devient porte-parole de la crise générationnelle^{Note20}.

Pour se battre contre la dissolution de tout repère, l'homme s'accroche alors à ce qu'il y a de concret autour de lui, essayant de résoudre le manque de stabilité par l'ancrage dans le réel. Ceci sera d'autant plus évident pendant les années 1960 lorsque, suite à des événements comme le début de la guerre du Vietnam, l'assassinat de J-F. Kennedy et de Martin Luther King, et les mouvements de revendications sociales, on assiste à la rupture de cet équilibre précaire qui semblait encore pouvoir tenir pendant les années 1950. La réaction de la société sera alors celle d'un ancrage dans la seule dimension qui assure une sorte de stabilité, celle du marché. La prégnance de l'objet de consommation dans la société américaine de cette période est à voir comme la réponse à une nécessité de stabilité recherchée non pas dans le monde mais dans le « mondain ». L'art principalement sera vu comme l'expression d'une véritable « quête du réel, des choses tangibles auxquelles on pouvait se raccrocher »^{Note21}, ce qui manifeste, comme le souligne Irving Sandler, une opposition des artistes au subjectivisme expressionniste de la décennie précédente.

Indéniablement, les artistes des années soixante s'intéressaient aux objets pour eux-mêmes, et non en tant que métaphores des sentiments humains ; c'est ce que Ruskin appelait le « sophisme pathétique ». Il y a donc eu un renversement des valeurs : du psychologique au concret, de la subjectivité à l'objectivité, de l'interprétation à la présentation, du symbole au signe – à une vision des choses dans leur réalité objective ; « dire les choses comme elles sont », l'un des slogans de la décennie^{Note22}.

Ceci est évident dans la pratique des artistes Pop et Hyperréalistes, mais également dans la photographie de rue des nouveaux réalistes qui, évoquant indirectement le principe de William Carlos Williams (« no ideas but in things »), changent la direction de la photographie américaine affirmant que toute chose peut être le sujet d'une œuvre d'art. Ils se consacrent ainsi à la représentation du nouvel environnement américain et leurs images arrivent presque à déclarer la disparition du sujet humain.

Du fait de cette condition de l'homme face au réel il fallait, selon Creeley, se reconnaître comme un objet parmi des objets, accepter la dépendance de l'être humain à l'environnement culturel et social auquel il appartient et qui représente le seul contexte à partir duquel il peut se définir. A la différence de la photographie et de la peinture toutefois, son écriture ne fait pas disparaître le sujet humain. Le poète semble proposer une nouvelle forme désenchantée d'humanisme, contraire aux idées anthropocentriques, qui conçoit le rôle de l'homme comme, sinon inférieur, au mieux équivalent à celui de l'objet. Tout comme l'objet, il n'est plus maître de ses actions mais victime de forces qui lui sont extérieures. « A man and his objects », écrit-il, « must both be present in this field of force we call a poem »^{Note23}. Creeley manifeste alors l'influence de l'« objectivisme » de Charles Olson sur son écriture, dans lequel il percevait une alternative à la tradition humaniste de matrice européenne :

What Olson is trying to do is break a condition which is possibly much more disastrous the closer you are to the European tradition, not sentimentally, but growing up, you know, on the East Coast. [...] And what Olson is, I think, most involved in doing is trying to find an alternative to the heavy humanist tradition. I mean, it's all very well to speak of the human psyche and its value to human experience, but Olson was trying to work, not just towards an attitude, but towards an experience of humanness that would be as explicit, say, as any other physical event in the world^{Note24}.

Des personnalités telles que Olson et Robert Duncan constituent effectivement pour le jeune Creeley des modèles « autres » par rapport à la tradition académique de l'époque. Étudiant à Harvard il se trouve face à une tradition littéraire caractérisée par la domination de l'école du *New Criticism* et par « l'autorité prépondérante »^{Note25} de l'œuvre de T.S. Eliot. Ne se sentant pas appartenir à cette tradition, à laquelle il oppose la tradition représentée par William Carlos Williams et Ezra Pound, il abandonne ses études pour rechercher une compagnie avec laquelle partager ses idées littéraires. La confusion culturelle et sociale de l'époque le pousse surtout à la recherche de relations humaines capables de constituer des repères. La recherche de la part du poète d'une compagnie, recherche qui semble représenter un véritable phénomène générationnel s'étendant au delà de sa seule expérience, prend alors la forme d'une réponse à une « polarisation » : comme l'explique James T. Patterson, dans l'Amérique des années 1960 on hésitait entre la participation et l'isolement, entre la nécessité de s'affirmer en tant qu'individu dans une société qui vise à la dépersonnalisation, et le besoin d'être reconnu en tant que tel par les « autres » qui représentent à la fois un appui et une menace^{Note26}. En se constituant une « compagnie », Creeley semble essayer de concilier ces deux tendances en opposition et de répondre à la double exigence qu'elles produisent : d'une part celle d'un besoin de liberté et de spontanéité, d'autre part celle de se constituer des repères dans un contexte où le désordre semble prévaloir.

Avant de nous consacrer à l'exploration des rapports de l'écrivain avec l'art il est nécessaire de souligner comment la « quête » de Creeley, tout en constituant un exemple d'un phénomène assez commun à l'époque, reste néanmoins, à cause de sa durée, unique. Elle ne constitue pas une période définie de sa carrière correspondant à sa jeunesse, mais elle investit toute son œuvre, plongeant ses racines dans son enfance^{Note27}. Tout le long de sa vie Creeley sera en effet poussé vers une recherche (que l'on pourrait presque qualifier de « compulsive ») de relations qui puissent, par l'échange et le dialogue, lui assurer une existence pour les autres et souligner la place que ces « autres » ont dans son univers personnel. « There is a *company* », affirme-t-il, « a kind of leaderless Robin Hood's band, which I dearly love. I am sure that's even a horn to summon us all. There is no company dearer, more phenomenal, closer to my heart »^{Note28}. Grâce à la conscience de l'existence de cette confrérie idéale et idéalisée, la recherche du poète s'achève dans la pratique collaborative par laquelle le poète se constitue régulièrement une « famille » célébrant, par la création de l'œuvre d'art, l'importance de ses « rencontres ».

1) De modèle à « stimulus actif » : la rencontre avec l'art

La recherche d'une « compagnie » de la part de Creeley, répondant à la polarisation participation-isolement, se présente donc d'une part comme le produit d'une exigence de spontanéité, d'autre part comme le reflet d'une recherche de repères. Comme nous l'avons vu, le besoin de spontanéité était ressenti par une génération entière d'intellectuels révoltés par le pacte que la société leur imposait : appartenir à la société en sacrifiant leur propre voix, la mettant au service du pouvoir dominant, ou bien être des *outsiders*. Le développement des mouvements de contre-culture qui marquent l'horizon culturel américain jusqu'à la moitié des années soixante n'est qu'un exemple de cette nécessité de se constituer sa propre micro société idéale à l'intérieur de laquelle il est possible de s'exprimer librement. La mise en valeur de la personnalité que chaque intellectuel poursuivait au sein de ces groupes s'opposait ainsi à la dépersonnalisation diffusée au niveau social où la sensibilité individuelle semblait ne plus avoir de valeur à cause de l'action généralisante de l'autorité^{Note29}.

Ainsi, pour Creeley comme pour la plupart des jeunes intellectuels de l'époque, la recherche d'une « famille » artistique coïncide avec la quête d'une voix lyrique. La rencontre avec Charles Olson et avec la communauté des artistes rassemblés au collège expérimental connu sous le nom de Black Mountain College, représentera une première étape essentielle pour l'affirmation de la voix unique du poète [Note30](#). Le rapport avec Olson, établi au début des années 1950, constitue une véritable « ouverture » pour la carrière du jeune Creeley et une voie de sortie à la crise qu'il traverse au niveau personnel à cause de la fin de son premier mariage [Note31](#) :

In 1950, a chance contact with Charles Olson, gained through a mutual friend, Vincent Ferrini, changed my mind entirely and gave me access at last to a way of thinking of the process of writing that made both the thing said and the way of saying it an integral event. More, Olson's relation to Black Mountain College (which led to my own) found me that company I had almost despaired of ever having [Note32](#).

Les deux écrivains entreprennent une très longue correspondance à travers laquelle ils trouvent le moyen de se battre contre la solitude et l'isolement. La lettre devient alors le premier moyen d'échange d'une vision du monde, ce premier « lieu » où Creeley réussit enfin à trouver sa voix, pour ensuite l'affirmer au niveau de l'écriture. La correspondance restera d'ailleurs un moyen d'échange constant pour l'écrivain : elle va guider et enrichir sa pratique collaborative et lui assurer un constant contact avec les autres [Note33](#). L'ouverture représentée par la rencontre avec Olson se concrétise dans le nouveau regard vers le monde que Creeley acquiert grâce à son modèle. Comme il le raconte, Olson lui apprend à sortir d'un état d'indifférence et de désillusion par rapport au réel, état qu'il partageait avec beaucoup d'autres jeunes qui, tout comme lui, demeuraient « dans leur propre isolement pensant ne rien voir ». La lecture des *The Maximus Poems* aide ainsi l'écrivain à sortir de cet état de résignation. « *The Maximus Poems* are, or seem first to me », écrit-il en 1953, « the modulation of a man's attentions, by which I mean the whole wonder of perception » [Note34](#). Le rôle central de la perception tout comme la stimulation des organes visuels vont façonner, comme nous le verrons dans les chapitres consacrés à la vision, l'expérience collaborative de Creeley, l'encourageant à être constamment attentif et vigilant par rapport à ce qui l'entoure.

Si d'une part la recherche d'une compagnie correspond, comme nous l'avons vu, à une exigence généralisée de spontanéité expressive, elle se présente également chez Creeley comme une réponse à une recherche de repères. Essayant de reconstituer un ordre dans le chaos et l'incohérence, le poète, comme la plupart des artistes de l'époque, regarde les autres disciplines à la recherche de modèles. « Attention is looking for something to pay attention to » [Note35](#), explique Creeley en citant Merleau-Ponty.

Les arts ainsi semblent « se faire les uns avec les autres » [Note36](#) pendant la période comprise entre 1950 et 1960. Les écrivains ne sont pas les seuls à rechercher des repères dans d'autres domaines, nous pouvons assister à une même « quête » de la part des peintres, sculpteurs et musiciens qui font de l'interdisciplinarité leur base créative. Cet échange est partiellement le produit de la valeur que la pratique collaborative détient dans des contextes tels que la New York School et le Black Mountain College où la « contamination » des arts les uns par les autres est fortement encouragée. Des écrivains tels que Frank O'Hara, Kenneth Koch ou John Ashbery se forment, tout comme Creeley, dans un milieu expérimental et interdisciplinaire établissant avec l'art une relation durable et profonde. Dans « *Why I Am Not a Painter* » (1956) notamment, O'Hara expose la nature hautement collaborative du processus créatif lui-même. N'exaltant pas uniquement des valeurs de l'Expressionnisme Abstrait comme le rôle central des matériaux et l'interdépendance de l'abstraction et de la figuration, l'auteur propose une véritable parabole des rapports peinture-poésie. Comme le souligne David Lehman, dans les vers « I am not a painter, I am a poet./ Why ? I think I would rather be/ a painter, but I am not » [Note37](#), nous pouvons lire ce qu'il définit comme « the painter-envy » caractérisant les relations entre les écrivains et les artistes new-yorkais à l'époque de l'explosion de l'Expressionnisme Abstrait [Note38](#).

Même si, en ce qui concerne Creeley, nous ne pouvons pas parler de « jalousie » par rapport aux acquis artistiques de son époque, ceux-ci sont néanmoins regardés avec beaucoup de respect et d'admiration de la part du jeune poète qui désire obtenir des mêmes résultats dans son écriture. C'est donc en considérant l'art

comme un modèle, que débute l'aventure de Creeley dans l'univers artistique international^{Note39}. D'une part l'art constitue un exemple auquel emprunter des techniques et des styles. D'autre part, il lui offre des solutions pour composer avec une réalité nouvelle lui montrant la nécessité de s'adapter à une temporalité comprimée, basée sur le présent. La peinture des expressionnistes abstraits, comme la révolution musicale opérée par Charlie Parker, deviennent les modèles principaux grâce auxquels Creeley réussit à définir les bases de sa poétique en découvrant des coïncidences extraordinaires avec la recherche esthétique qu'il avait entreprise avec Olson.

La véritable rencontre avec l'art a lieu, comme le poète le raconte, en 1953. Intrigué par l'essentielle « américanité » de certains artistes tout comme par leur inconditionnelle solitude dans laquelle il voyait un reflet de la sienne, il commence ainsi à explorer ce milieu riche en perspectives. « It wasn't really the painting as something done that interested me », explique-t-il. « It was the painter, or the activity of painting I was really intrigued by. And so, at the beginning of that time I began to look at things ». Ainsi il continue:

I was intrigued by the condition of life these guys had. Not simply that they were drinking all the time, but they were loners and they were, they were peculiarly American, specifically American in ways that writing, except for Williams and Olson and Duncan – I mean, they had almost you might say the iconography of the peculiar American fact. And their ways of experiencing activity, energy – that whole process, like Pollock's "When I'm in my painting" – that the whole condition of their way of moving and acting and being in this activity was so manifestly the thing we were trying to get to with Olson's "Projective Verse," the open field, you know, The Opening of the Field. [...]

That curiously, was far more fresh as imagination of possibility than what was the case in writing, where everything was still argued with traditional or inherited attitudes and forms. So, in the middle fifties anyhow, the painters, without any question, became very decisive for me personally^{Note40}.

En observant le milieu artistique plus encore que l'art pendant cette période^{Note41}, l'écrivain semble trouver les réponses qu'il recherchait, sans succès, dans le milieu littéraire de son époque, incapable d'établir un pont entre la nouvelle génération d'écrivains et celle représentée par Pound et Williams^{Note42}. Surtout, des peintres tels que Willem de Kooning et Jackson Pollock semblaient avoir traduit esthétiquement des concepts que Creeley et Olson avaient théorisés dans leur correspondance et que ce dernier avait synthétisés dans le célèbre essai « Projective Verse » (1950). Aux yeux de Creeley, l'art semblait alors avoir réalisé ce « passage » fondamental de la représentation (*mimésis*) à l'expression de l'énergie caractéristique du processus créatif que l'écriture aussi visait à accomplir. En réalité, le lyrisme whitmanien avait déjà permis à l'écriture de dépasser les limites de la mimésis. D'ailleurs, son influence sur Pound et Williams est évidente et influe sur leur intérêt pour les formes d'expressions artistique de leur époque. En regardant les œuvres de Pollock pour la première fois, Creeley sera ainsi plutôt le témoin direct d'un changement d'attention, focalisée maintenant sur le processus créatif plus que sur le produit de ce dernier, que d'un dépassement de la mimésis. Comme il le souligne, le point de contact entre les théories littéraires et artistiques de son époque était à rechercher au niveau de la notion de « processus » élaborée par Alfred Norton Whitehead dans *Process and Reality*^{Note43} :

Possibly I hadn't as yet realized that a number of American painters had made the shift I was myself so anxious to accomplish, that they had, in fact, already begun to move away from the insistently pictorial, whether figurative or non-figurative, to manifest directly of the energy inherent in the materials, literally, and their physical manipulation in the act of painting itself. Process, in the sense that Olson had found it in Whitehead, was clearly much on their minds^{Note44}.

L'occasion d'un contact direct avec ces innovations et d'une rencontre avec cette « compagnie » représentée

en partie par les peintres américains qu'il admire, ne tarde pas à se présenter. La période vécue au Black Mountain College à partir de 1954 est primordiale dans le rapprochement du poète du milieu artistique et pour la réalisation des possibilités de son écriture.

The way I came of age as a poet, or came into poetry at the time, it really was a company. I'd lived in a sort of isolated manner and then suddenly arriving at Black Mountain I found here were all these peers and relationships were just validating and reassuring beyond belief. That company stayed all my life. I'd blessedly have it, had it [Note45](#).

L'interdisciplinarité étant à la base de la pratique pédagogique du collège, Creeley peut prendre contact avec d'autres langages expressifs et faire l'expérience d'un dialogue direct entre différents matériaux. Surtout, il remarque comment il est possible de traduire les recherches effectuées dans le domaine de la peinture au niveau de l'écriture. La notion de « compagnie » semble alors s'élargir. Elle devient concrète et abstraite, englobant, pendant cette période, aussi bien les artistes et les écrivains que les arts et en faisant de l'expérimentalisme et de la collaboration les terrains de jeu de plusieurs jeunes intellectuels.

Les formes expressives encouragées dans le collège constituent pour Creeley également un exemple de la création d'un langage alternatif par rapport au discours hégémonique. La quête de la sincérité et de la spontanéité artistiques seront, à partir de ce moment, centrales dans le développement du jeune écrivain qui, comme toute la génération d'artistes réunis au Black Mountain, conçoit la poursuite d'une expression authentique comme sa propre responsabilité d'être humain. L'homme Creeley revendiquera ainsi toujours sa présence dans ses vers, son être responsable de chaque mot, incarnant cette métaphore visuelle de la sincérité énoncée plusieurs fois par Ezra Pound et à laquelle Creeley fera souvent référence : « Man standing by his word – Pound's translation of the Chinese ideogram for sincerity – stays as my own measure, but I have begun to apprehend too the complexity of that situation » [Note46](#), affirme-t-il en 1969. Cette conception de la « sincérité », qui d'une part met l'accent sur la responsabilité de l'écrivain, souligne également la relation immédiate qui doit exister entre le corps et le langage, entre une « perception » et un « acte » :

Possibly the attraction the artist had for people like myself – think of O'Hara, Ashbery, Koch, Duncan, McClure, Ginsberg; or Kerouac's wistful claim that he could probably paint better than Kline – was that lovely, uncluttered directness of perception and act we found in so many of them [Note47](#).

En observant le travail des artistes, Creeley apprend ainsi l'importance de ce rapport immédiat entre la perception visuelle et la création [Note48](#), qu'il essaiera de garder tout le long de sa carrière de collaborateur. L'instantanéité avec laquelle il essaye d'enregistrer ses perceptions dérivant de l'observation d'une image (que nous aurons l'occasion de remarquer lors des analyses des œuvres collaboratives) semble être le produit direct de ces enseignements communiqués par les artistes qu'il côtoie au Black Mountain College.

Ainsi, au début de la carrière littéraire de Creeley, l'art dans son acception la plus vaste (peinture, sculpture mais aussi musique) fonctionne en tant que modèle. A ce propos nous pouvons distinguer trois niveaux d'influence principaux caractérisés respectivement par les modèles modernistes, Expressionniste Abstrait et Minimaliste, et enfin par le rôle de la musique. Premièrement il faut prendre en compte le rôle des techniques modernistes de dérivation artistique dont a hérité Creeley à travers ses prédécesseurs. La technique de la juxtaposition (équivalent littéraire du collage cubiste), extrêmement présente dans l'écriture du poète, était caractéristique aussi bien de la poésie « cubiste » de Gertrude Stein que de l'écriture de William Carlos Williams. Ce dernier avait d'ailleurs été profondément influencé par les innovations artistiques apportées par le Cubisme au point de collaborer avec des artistes appartenant à ce mouvement comme le peintre Juan Gris [Note49](#). La théorie esthétique à partir de laquelle le mouvement cubiste s'est développé voyait l'œuvre d'art comme le produit d'une réaction émotionnelle élémentaire et immédiate à la perception des lignes, des couleurs ou des formes qui entouraient l'artiste. Williams était surtout intéressé par la fusion d'éléments concrets et abstraits dans les images cubistes, ce qu'il essaye de traduire dans son écriture. Ce jeu entre le

concret et l'abstrait sera d'ailleurs transmis à Creeley. Williams représente en effet un modèle idéal pour l'intégration de principes artistiques à l'écriture : il montre au jeune Creeley la possibilité de partager, au-delà des différences entre les disciplines, les mêmes objectifs et souligne l'utilité d'un échange entre les différents domaines artistiques. La recherche de repères représente ainsi le moteur commun qui conduit des artistes tels que Williams vers l'art plastique : « No one knew consistently enough to formulate a "movement"... We were restless and constrained, closely allied to the painters », raconte-t-il. « Impressionism, Dadaism, Surrealism applied to both painting and the poem »[Note50](#) .

L'Imagisme puis le Vorticisme d'Ezra Pound, tout comme les théories idéogrammatiques et les techniques de représentation analogique héritées de Ernst Fenollosa[Note51](#) , influencent partiellement l'écriture de Creeley qui retient de ces deux derniers modèles principalement la possibilité de traduire, par le langage, la simultanéité perceptive de l'image visuelle. Le concept d'énergétique d'origine poundienne, ou bien les idées relatives à la cinétique des mots seront ensuite théorisés par Olson, et indirectement par Creeley à la suite de l'échange épistolaire qu'il entretient avec lui, dans « Projective Verse ».

Beaucoup de théories énoncées dans ce célèbre essai sont en effet d'inspiration moderniste évidente. Le mérite de Olson a été de théoriser une poétique privilégiant l'aspect énergétique du langage, déjà découvert par Pound et les imagistes mais qui n'avait jamais été théorisé de façon systématique et officielle. Dans ce fameux essai, plusieurs points nous renvoient aussi bien à l'Imagisme et au Vorticisme, qu'aux avant-gardes du début du siècle. L'idée du poème comme « champ d'action » avait notamment été examinée par Williams et Pound encouragés par les théories de Kandinsky. Olson reprend cette idée et l'applique à sa conception du vers « ouvert » proposant ce qui peut être vu aujourd'hui comme une analyse structuraliste avant la lettre : le poème est un « champ de forces » où chaque syllabe doit être considérée par rapport aux liens qu'elle entretient avec les autres. Cette composition par champ permettrait de reconnaître, selon Olson, la nature cinétique des choses : le poème opère un transfert d'énergie de l'écrivain au lecteur. Mais aussi bien la nature cinétique des choses, que l'importance de rendre le mouvement dans l'œuvre d'art, avaient déjà été soulignées par Williams et, avant lui, par l'avant-garde Futuriste. Celle-ci avait également mis au premier plan la nature « potentielle » du vers, c'est-à-dire le fait qu'il doit être projeté vers le futur (*prospective*). Enfin, le processus conçu par Olson pour donner une forme aux énergies que l'on a accumulées, ne paraît pas être tout à fait nouveau mais semble se rapprocher des théories imagistes de Pound, même si, dans ce cas, la traduction de « l'énergie » a lieu à deux niveaux expressifs différents. Selon l'auteur de « Projective Verse », « une perception doit conduire d'une façon directe et immédiate à une autre perception »[Note52](#) , ce que Pound avait déjà partiellement évoqué à propos de son poème « In a Station of a Metro », lorsque il parlait de la nécessité de rapprocher de façon « immédiate » deux images conceptuelles de nature différente. La différence toutefois ici concerne la distinction entre l'ordre métaphorique et métonymique. En parlant du rapprochement immédiat de deux images « conceptuelles » de nature différente Pound évoque la métaphore. Au contraire, lorsque l'on parle du rapport entre des perceptions comme chez Olson, qui affirme qu'une perception doit conduire à une autre perception, nous sommes dans l'ordre métonymique.

La « révolution » souvent associée au manifeste de l'écriture projective se présente ainsi comme le produit d'une réaction à la tradition inaugurée bien plus tôt par Walt Whitman et perpétuée ensuite par Pound et Williams. L'idée de « nouveauté » associée à la poésie produite aux États-Unis après le second conflit mondial, et confirmée par l'apparition d'anthologies telles que *The New American Poetry* (1960) éditée par Donald Allen, n'est ainsi que le produit de la nouvelle image du pays que les médias essayaient de véhiculer. La vérité de la création artistique, comme le souligne T.S. Eliot, est toujours le produit d'un dialogue entre la tradition et le « talent individuel » qui montre comment le passé et le présent s'influencent réciproquement :

The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be

altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities^{Note53}.

L'écriture de Creeley, par sa re-appropriation critique des théories poundiennes et olsoniennes tout comme par son choix de dépasser les limites de l'Expressionnisme Abstrait, confirme l'existence de cet échange entre la tradition et la nouveauté. Le rapport établi par le poète avec le modernisme explique également l'influence sur l'écriture de Creeley des théories esthétiques développées par des artistes tels que Paul Klee et Vassili Kandinsky qui ont eu un rôle fondamental dans la révolution artistique du XXe siècle. Tous deux d'ailleurs, ayant grandi artistiquement dans le Bauhaus, avaient élaboré des théories artistiques qui se prêtaient à des analyses interdisciplinaires. L'art de Klee, dont Creeley connaissait les principes énoncés dans « On Modern Art », devient un objet de discussion dans sa correspondance avec Olson^{Note54}. Creeley souligne notamment la conception de Klee de l'artiste en tant que « moyen » par lequel il s'opère la transmission d'un message ou d'une émotion sur la toile, ou encore l'importance du présent en tant que dimension unique de l'œuvre d'art, ce qui se concrétisera dans des œuvres collaboratives telles que *Presences* et *Theaters*^{Note55}. Kandinsky quant à lui, avait profondément influencé les prédécesseurs littéraires du poète soulignant, notamment dans *Concerning the Spiritual in Art* (1911), la nécessité pour les arts de s'appuyer les uns sur les autres tout en mettant en place un processus de re-appropriation :

This borrowing of method by one art from another, can only be truly successful when the application of the borrowed methods is not superficial but fundamental. One art must learn first how another uses its methods, so that the methods may afterwards be applied to the borrower's art from the beginning, and suitably. The artist must not forget that in him lies the power of true application of every method, but that that power must be developed^{Note56}.

L'influence moderniste est donc présente dans l'écriture de Creeley même si elle est filtrée par ses rapports avec les artistes contemporains. A ce propos, il faut tenir compte de l'action combinée de l'Expressionnisme Abstrait et du Minimalisme sur l'écriture du poète. L'Expressionnisme Abstrait est admiré pour l'importance qu'il accorde à la spécificité des matériaux, pour l'insistance avec laquelle les artistes affirment l'absence d'idées préalables à l'acte créatif, et bien sûr pour l'utilisation de la toile en tant que « champ », ce qui les conduit parfois à défier et dépasser les limites du cadre. Les textes de critique littéraire de Creeley foisonnent d'ailleurs de références directes à l'Expressionnisme Abstrait dont il souligne le lien avec les théories olsoniennes. En décrivant son processus créatif, il le définit notamment comme « la réalisation d'un événement linguistique »^{Note57}, qui se termine lorsque l'énergie tombe, définition dans laquelle on remarque l'influence des affirmations de Jackson Pollock concernant l'acte créatif. Celui-ci est souvent cité comme exemple par Creeley qui, en dialoguant avec Charles Tomlinson en 1964, souligne la profonde réassurance produite par la coïncidence des théories olsoniennes avec celles du peintre expressionniste dont le travail constituait ce qu'il définit comme « un parallèle rassurant » :

I think of a comment by Pollock when he makes a point about his own work. He says, "When I'm in my panting, I am not aware of what I am doing. It is only after a sort of 'get-acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making, changing or destroying images, because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact that the result is a mess. Otherwise, there is pure harmony and it is easy going"^{Note58}.

L'expressionnisme fonctionne ainsi comme un modèle théorique dans lequel le jeune Creeley découvre des correspondances avec ses modèles littéraires. Toutefois, ses poèmes ne seront jamais véritablement expressionnistes, ce qui le distingue de poètes tels que Frank O'Hara ou James Schuyler qui, au contraire, comme nous l'avons vu à propos de « Why I Am Not a Painter », cherchaient à produire, par les mots, un véritable choc émotionnel équivalent à celui dont le spectateur fait l'expérience face à un tableau de Pollock ou de De Kooning. D'ailleurs leur poésie était définie, par analogie avec l'œuvre des expressionnistes abstraits, comme de l'« action poetry ».

Ainsi, même s'il en défend constamment les positions idéologiques et stylistiques, Creeley est tout à fait conscient des excès du subjectivisme expressionniste qui est filtré, et donc limité dans son écriture, grâce à l'influence du Minimalisme à partir de 1960. Creeley voit ce passage d'un courant artistique à l'autre comme naturel et nécessaire : il en souligne ainsi la continuité plutôt que la rupture. « It is interesting that it should be in what seems the antithetically disciplined formalism of Frank Stella, and those akin to him as Neil Williams and Larry Poons that the gains of Abstract Expressionism are most used », écrit-il^{Note59}. C'est en absorbant ce passage grâce au maintien d'une position constamment critique par rapport à ses modèles que Creeley découvre sa spécificité à l'intérieur du milieu artistique américain. Il confirme en même temps sa partielle indépendance vis-à-vis des théories olsoniennes qui semblent rester au niveau des acquis de l'Expressionnisme Abstrait et de l'application parallèle des théories poundiennes concernant l'énergétique. Décrivant le travail des artistes minimalistes qu'il admire, Creeley propose ainsi une définition indirecte de son propre rapport avec la « tradition expressionniste » :

Those artists who most saw the experience of Abstract Expressionism, its completions or its success, tended therefore to move towards alternatives, instead of continuing its situation, instead of making it a tradition, moved on from its containments to areas that hadn't actually been used^{Note60}.

Grâce au filtre du Minimalisme, Creeley apprend ainsi à prendre ses distances par rapport à l'égoïsme expressionniste : dans la poétique de l'écrivain, on constate ainsi une négociation entre ces deux mouvements, comme entre le contrôle et la spontanéité, la présence et l'absence d'idées préexistantes à l'acte créatif, l'impersonnalité et la participation^{Note61}. L'omniprésence du « I » dans son écriture, comme nous aurons l'occasion de le remarquer dans ses collaborations, n'est donc pas le reflet du subjectivisme mais le signe d'une prise de responsabilité de la part de l'écrivain par rapport à ses mots^{Note62}.

Il est nécessaire de rappeler enfin le rôle de la musique en tant que troisième modèle fondamental pour le développement de l'écriture de Creeley. Tout comme les arts plastiques, la musique représente un modèle pour l'écrivain qui dans l'improvisation jazz trouve une base technique à laquelle il fera souvent référence pour la composition de ses vers. Creeley semble être principalement influencé par la naissance du be-bop. Le passage des *Big Bands* aux petits groupes de musiciens réunis dans les *jam sessions* marque un changement des rôles de chaque musicien qui reflète l'exigence de spontanéité et de liberté ressentie au niveau social. Si dans les *Big Bands* il existait encore un chef d'orchestre qui gérait l'interprétation des morceaux musicaux, lors des *jam sessions* ce rôle devient mobile et est assumée successivement par chaque membre du groupe. Le groupe d'ailleurs n'est plus séparé du public par la piste de danse mais établit avec le spectateur un dialogue direct et constant, le faisant participer activement à la création. Le jazz admiré par Creeley sera donc surtout représenté par des personnalités telles que Charlie Parker, Thelonious Monk et Miles Davis qui, comme le souligne le poète, semblent être limités uniquement par ce qu'il définit comme « la nature de leur activité »^{Note63}. Écoutant, à la fin des années 1940, les enregistrements des *jam sessions* Creeley découvre des modèles desquels s'inspirer pour le traitement des silences et des unités rythmiques dans son écriture :

This is what I was doing from 1946 to 1950. [...] I listened to records. I was fascinated by them; well, first of all, not at all easily, I was fascinated by what these people did with time. Not to impose this kind of intellectual term upon it, as I'd question that; but I want to emphasize this was where I was hearing "things said" in terms of rhythmic and sound possibilities^{Note64}.

Comme l'explique Sascha Feinstein, l'innovation opérée par Parker consistait dans le développement d'une cadence harmonique qui le poussait à étendre ses phrases musicales au-delà des schémas classiques. Même si la compression de l'écriture de Creeley se différencie de la longueur du souffle de Parker, le poète voit dans la musique de son modèle un exemple de la conformation de la forme musicale au souffle de l'artiste, ce qui coïncide avec l'enseignement de Olson de faire correspondre la longueur des vers du poème à son propre souffle pendant l'acte créatif^{Note65}.

Les compositions aléatoires de John Cage représentent un autre modèle fondamental pour le jeune Creeley. Rencontré au Black Mountain, le musicien compositeur l'initiera à une autre utilisation de la technique du thème et de la variation caractéristique des improvisations du jazz. Comme nous le verrons dans le chapitre consacré au « Common Place », Cage sera particulièrement admiré pour la composition d'œuvres sérielles et pour le jeu entre création et destruction des barrières formelles. La spontanéité défendue par les musiciens de jazz semble ainsi s'unir aux théories esthétiques des expressionnistes abstraits pour contribuer à la définition de ce que Daniel Belgrad nomme une « culture de la spontanéité », caractéristique de l'art américain des années 1950^{Note66}. Cage, tout en se basant sur des techniques semblables, s'intéresse à des procédés aléatoires différents, fondés sur la répétition et la monotonie, et qui se développent à partir de règles formelles précises plus en accord avec l'esthétique des années soixante. Tout comme dans son rapport avec les arts plastiques, Creeley semble donc se positionner à mi-chemin entre ces modèles musicaux, créant des poèmes qui restent en équilibre entre l'énergétique expressionniste et la précision minimaliste, la spontanéité et le contrôle. Son écriture témoigne d'une vision du poème qui est à la fois un « lieu » (« a place to be ») et un « acte », et qui voit son créateur hésiter entre le localisme et l'avant-garde. Dans « I am Given to Write Poems » en effet, Creeley d'une part affirme partager la vision de Robert Duncan du poème en tant que « champ où l'on retourne » :

This sense of poem – that place, that meadow – has echoes of so many things that are intimate to my own sense of the reality experienced in writing. One would find that field or “meadow” in Whitman also, and it would be equally the sense of place I feel in Allen Ginsberg many times to be entering, to be speaking of, or longing for^{Note67}.

D'autre part, deux pages plus tard, en citant « The Desert Music » de William Carlos Williams il affirme: « In “The Desert Music” – for myself the loveliest form he left us – Williams makes further qualification of the poem in its particular and singular function of *making real* [...] *Act* becomes the primary issue of “verb”, or *verbum*, a word »^{Note68}.

A partir de la fin des années 1950 on peut toutefois remarquer un changement du rapport de l'écrivain avec l'art. Jusqu'alors il avait fonctionné comme un modèle. Une fois absorbés ses enseignements, Creeley, plus confiant dans ses moyens, regarde le milieu artistique non pas seulement comme un réservoir d'exemples mais comme une source d'inspiration. L'art devient ce « stimulus actif » dont il parle à propos de sa pratique collaborative qui va se fonder ainsi sur un échange et non plus sur un rapport de dépendance. Ce changement de perspective coïncide avec une ouverture aux « autres » que les critiques remarquent dans son écriture à partir des années 1960. Ekbert Faas décrit le changement comme le produit de la rencontre de l'écrivain avec le vide, puis de son refus :

Most of his [Creeley's] recent poetry seems to have been written by a man who, after emerging from the depths of mystic experience and still blinded by the glaring vision of emptiness, has come stumbling back into reality, groping for a hold in the bewildering chaos of a world, deconceptualized by his former quest of the void^{Note69}.

Creeley lui-même souligne le changement de son rapport au monde et de son écriture pendant cette période : « I was trying to think of ways in which the statement could include the diversity and variousness of experience rather than always choosing these moments of intensive crisis which tend to be singularizing and thus contained »^{Note70}. Ce qui nous semble central dans ce discours, est le fait que, non plus tourné uniquement vers le « I » mais ouvert aux suggestions de ces « they » qui, au début, représentaient une menace^{Note71}, l'écrivain découvre la communauté de l'expérience humaine et ce changement d'attitude envers le monde marque le début de sa pratique collaborative qui l'accompagnera tout au long de sa carrière. La polarisation entre la participation et l'isolement que nous avons remarquée au niveau de la société américaine semble ainsi être partiellement résolue par Creeley par le choix de se pencher vers le premier terme de cette dichotomie et de faire du partage la source de son activité créative.

Nous remarquons toutefois la limite de cette conception de la carrière de l'écrivain élaborée par Faas. Il est vrai qu'à partir du début des années 1960 le malaise et l'angoisse dérivant du rapport de Creeley avec les autres semblent se réduire considérablement dans son écriture qui porte les traces d'une détente. Les signes de ce changement étaient toutefois, selon nous, déjà visibles dans ses rapports au milieu artistique, ce qui est également confirmé par la première expérience collaborative du poète avec le peintre René Laubiès. Nous serions donc plutôt portés à voir, dans l'« ouverture » des années 1960, le début de la réalisation d'un partage dont le poète ressentait l'exigence depuis longtemps plutôt qu'un changement radical de son rapport avec les autres.

Comme nous l'avons énoncé au début du chapitre, l'aventure de Creeley dans le milieu artistique nous semble être la conséquence évidente de la recherche d'une compagnie. Or, cette recherche caractérise les origines mêmes de la pratique littéraire du poète et marque sa carrière avant même la composition d'œuvres telles que *Pieces* (1962). Si cette œuvre porte effectivement le signe d'un passage d'une position solipsiste à une sorte d'ouverture, des indices de ce changement étaient déjà visibles avant les années 1960, partiellement au niveau écrit, et surtout au niveau de la recherche esthétique entreprise par l'écrivain, caractérisée par l'ouverture de son regard vers d'autres domaines artistiques comme la peinture et la musique. Le fait de rechercher dans les autres domaines et chez d'autres artistes des modèles comme le besoin de s'affirmer au sein d'un groupe confirment le désir du poète de sortir du bloc du « je » et d'aller vers le « commun ».

Le processus de rapprochement de l'art visuel peut en effet être vu comme un des moteurs principaux du passage de Creeley de l'isolement au partage et à la confrontation. Un passage ayant eu lieu entre 1945 et 1960 et dont on trouve les traces visibles dans sa production poétique. A partir de *The Charm* jusqu'à *Pieces*, en passant par *For Love* et *Words*, son écriture porte les signes de l'existence, au début de sa carrière, d'un conflit entre l'affirmation individuelle et le besoin de l'autre. Les poèmes composant *The Charm* témoignent d'un Creeley encore tourné vers lui-même, victime de ses complexes d'infériorité, et de sa crainte de « l'autre » qui est vu, en 1945, comme une véritable menace. D'une part, cette crainte peut bien sur être assimilée au sentiment de peur et de méfiance produit par la fin du conflit mondial et par la Guerre Froide. D'autre part, elle est fondée sur un complexe d'infériorité produisant la crainte du jugement de l'autre qui mène le poète à se considérer inéluctablement « seul et non désiré par les autres » :

I would begin by explaining
that by reason of being
I am and no other.
Always the self returns to
self-consciousness, seeing
the figure drawn by the window
by its own hand, standing
alone and unwanted by others.
It sees this, the self sees
and returns to the figure
there in the evening, the darkness,
alone and unwanted by others^{Note72} .

Donc si, au début de sa carrière, Creeley ne voit dans les autres que les synonymes d'une hostilité constamment perçue^{Note73}, déjà dans *For Love* les indices d'un changement d'attitude peuvent être relevés. Il semble en effet que les poèmes appartenant à ce recueil témoignent directement du début d'un changement et d'une mise en question des *a priori* sur lesquels Creeley avait fondé son existence. Ainsi, si les « autres » au début du recueil semblent demeurer redoutables, comme en témoigne le poème « The Dishonest Mailman » où la voix lyrique accuse les « autres » de pénétrer dans son univers en détruisant tout ce qui lui appartient, ce qui est détruit, ce sont des lettres, donc des preuves d'un contact de l'individu avec le monde. Il se dessine ainsi, pendant cette période, une nouvelle opposition au sein de l'œuvre du poète : le « I » n'est plus seul face aux autres mais il fait partie d'un groupe, d'une compagnie, contre laquelle les « autres »

continuent à s'opposer. Une nouvelle vision de l'autre en tant que confrère et camarade se développe chez Creeley, venant ainsi atténuer la conception négative jusqu'ici omniprésente dans ses vers. Une nouvelle conception qui n'est pas le produit du hasard mais qui coïncide avec l'expérience du poète au Black Mountain College : les poèmes recueillis dans *For Love* ont tous été composés entre 1950 et 1960 ; or comme nous l'avons souligné précédemment, Creeley arrive au Black Mountain en 1954. Avant cette date, il exprimait encore son impression de solitude comme il indiquait le vide constituant son monde. Entre 1953 et 1955, l'on commence au contraire à remarquer la présence de plus en plus fréquente de cette nouvelle vision (positive) de l'autre en tant que « compagnon » :

You send me your poems,
I'll send you mine.
Things tend to awaken
even through random communication.
Let us suddenly
proclaim spring. And jeer
at the others,
all the others.
I will send a picture too
if you will send me one of you^{Note74} .

Ce poème acquiert encore plus d'intérêt si l'on considère que son titre est « The Conspiracy ». Il est évident que Creeley, au sein du Black Mountain College, a le sentiment de faire enfin partie sinon du monde, du moins « d'un monde » : d'être membre d'une société alternative en lutte contre le système affirmé. Même si elle est encore minée par un sentiment d'hostilité envers l'autre (And jeer// at the others,/ all the others.), cette volonté d'union des forces et d'échange exprimée dans les deux derniers vers du poème, va fonder la pratique collaborative de Creeley dont nous avons un premier exemple précisément pendant cette époque décisive, en 1953.

Dans *Words*, le recueil qui suit chronologiquement *For Love*, les oppositions je-autres, et compagnie-autres semblent lentement se dissoudre pour laisser place à une nouvelle conception plus positive et optimiste du monde. La lecture des poèmes constituant ce recueil nous dévoile des détails caractérisant le passage de Creeley d'une position solipsiste à une ouverture, des détails qui semblent tourner autour d'une dichotomie essentielle, celle de l'aveuglement-vision. Dans « Out of Sight », poème inséré dans *For Love*, Creeley écrivait encore :

He thinks
always things
will be simpler,
with face
of a clown
so that the mouth
rolls down, then
the eye shuts
as a fist
to hold patience,
patience,
in the locked mind^{Note75} .

Ce désir d'auto-effacement, comme la vision « aveuglée » qui en découle, laissera place, quelques années plus tard, à un désir de remplir ce vide jadis si effrayant. « There is/ a silence/ to fill »^{Note76}, écrit Creeley dans « The Hole », soulignant comment désormais le vide n'existe que pour être rempli, de la même façon que le regard trouve son sens dans l'acte qui le dirige vers l'autre :

I could look at
an empty hole for hours
thinking it will
get something in it,
will collect
things. There is
an infinite emptiness
placed there^{Note77}.

Dans *Words* nous assistons ainsi à une re-acquisition de la vue ayant lieu parallèlement au processus d'individuation du poète. Une fois assumée sa propre existence, Creeley arrive enfin à regarder l'autre et à se laisser regarder par l'autre. C'est à partir de cet échange de regards que se développe sa pratique collaborative qui prend définitivement son élan à partir de la fin des années 1960. Dans *Pieces*, dernier recueil de la série d'ouvrages poétiques réalisés par le poète avant le véritable début de sa carrière de collaborateur^{Note78}, nous pouvons enfin remarquer les traces d'un changement accompli, les signes de l'achèvement d'un parcours qui voit les « autres » devenir des confrères et, ensuite, des collaborateurs. « I am finally/ what I had to be,/ neither more nor less-/ become happiness »^{Note79}, écrit-il dans un des poèmes insérés dans le recueil. Son unité trouvée Creeley peut, maintenant, se tourner vers l'autre et faire face à une confrontation sans craindre d'être déstabilisé. Ses collaborations naissent de l'affirmation de cet équilibre individuel^{Note80}.

Néanmoins, comme nous le verrons plus tard, les traces d'une blessure individuelle, et donc visuelle, perdurent. Au-delà du plaisir, de la joie et du besoin de rencontrer l'autre, nous remarquerons toujours chez Creeley un constant besoin d'être rassuré de son importance pour les autres. Une sorte d'ambivalence domine alors son travail collaboratif, ambivalence dont nous remarquons les indices dans *The Immoral Proposition*, réalisé avec le peintre français René Laubiès. Tout en étant encore une œuvre de « passage » et de recherche, la collaboration avec Laubiès marque néanmoins d'une façon évidente le début d'une aventure dans le monde artistique qui, se développant parallèlement à sa production littéraire pure, va enrichir l'œuvre de Creeley, caractérisant toute sa carrière.

2) Le danger du solipsisme et l'ouverture : *The Immoral Proposition*

Réalisée en 1953, lorsque Creeley vivait à Majorque avec sa famille issue de son premier mariage, *The Immoral Proposition* s'inscrit dans ce processus de passage que nous avons évoqué dans le chapitre précédent, caractérisé par le conflit chez Creeley entre l'individualisme et le partage^{Note81}. L'œuvre, réalisée en collaboration avec le peintre René Laubiès^{Note82}, a été publiée grâce au soutien de Jonathan Williams, fondateur et directeur de Jargon Press, maison d'édition qui, au début des années 1950, permettait à des auteurs encore « mineurs » tels que Creeley de publier et diffuser leurs œuvres. Comme il l'écrit à Williams, l'idée de travailler ensemble était venue de Laubiès. « While René Laubiès was here he talked about doing some drawings for some poems I had, but all of same were used in *The Kind of Act of* and that was already in press », écrit Creeley^{Note83}. Ainsi, flatté par la proposition, le poète s'était consacré à l'écriture d'autres poèmes à partir desquels l'artiste aurait ensuite réalisé des dessins. Creeley était en effet un admirateur du peintre français : Laubiès semblait s'inscrire d'ailleurs, comme le souligne Anne Midgette dans son essai « Words Worth a Thousand Pictures », dans ce courant Expressionniste abstrait qui, à l'époque, fonctionnait comme un modèle fondamental pour Creeley.

Spare yet lush, tough yet yielding, Mr. Creeley's poetry is ideally suited for such collaboration [*The Immoral Proposition*], portraying states of being or facets of reality without, usually, creating images itself. In a catalogue essay, poet John Yau points out that Mr. Creeley shares with the Abstract Expressionists a concern with his physical media - with doing things that are only possible in words - and with the process of making art, playing with the sense of time and narrative flow in subjective, elliptical juxtapositions of words and sentences. Mr. Creeley was attracted to the work of an Abstract Expressionist like Jackson

Pollock because, as he explained to the show's curator, Elizabeth Licata, "It's a way of stating what one feels without describing it"Note84.

Ce rapprochement indirect entre l'art de Laubiès et celui de Pollock risque néanmoins de se révéler dangereux. Tout en faisant du geste un acte essentiel de la création artistique l'art de Laubiès, que Midgette rapproche justement précédemment dans son essai de celui de Franz Kline, demeure essentiellement méditatif, ce qui le différencie de l'activisme du père de l'« action painting ». Creeley lui-même, quelques années après sa collaboration avec Laubiès, se soucie de distinguer l'art du peintre français de celui du peintre américain :

Living in Europe, in France and then in Mallorca, I had come to know some painters, like they say. Ezra Pound had generously put me in touch with René Laubiès, the first to translate selections from the Cantos into French, and I found him a warm and intelligent friend. However, I felt rather gauche and heavy around his work, which was in some respects an extension of usual School of Paris preoccupations – that is, he did work to realize a thing in mind, a sign or symbol that had value for him apart from its occasion in the work itselfNote85.

L'utilisation d'une idée préexistante à l'acte créatif, caractéristique que Creeley attribue à l'art de Laubiès, semble ainsi s'opposer au concept de processus si présent dans sa poétique comme dans celle de Charles Olson ou encore évident dans la création gestuelle de Pollock. La peinture de Laubiès est bien le produit d'une « tension nerveuse du bras », impliquant « une sorte de compte rendu sismographique des fluctuations psychiques de l'artiste dans l'acte de peindre envisagé comme acte de vivre »Note86. Toutefois, cette tension se traduit dans des images d'une synthèse extrême évoquant plutôt la condensation et l'équilibre des idéogrammes que l'expansion énergétique des tracés tourbillonnants de Pollock. La peinture de Laubiès est une « peinture-poésie »Note87, qui semble s'approcher beaucoup plus de la poétique imagiste de Pound que du « projectivisme » de Olson et qui, par conséquent, constitue aux yeux de Creeley l'incarnation d'un modèle secondaireNote88. La peinture de Laubiès, bien qu'admirable, reste le produit d'un artiste tourné vers lui-même et qui semble refuser de « peindre en dehors de sa propre méditation »Note89, ce qui explique la sensation de maladresse éprouvée par Creeley face à ses œuvres difficiles à pénétrerNote90. « L'art de Laubiès est un art de litote »Note91, affirme justement Henri Nesme. La création chez cet artiste représente « ce rien éblouissant où s'élabore, affleure, se condense, éclate la pulvérulente intuition d'une totalité prochaine, promise et pourtant dérobée »Note92. A la contemplation et au recueillement de cette peinture s'oppose l'action d'un artiste tel que Pollock. À la suspension temporelle d'une image de Laubiès, s'oppose la durée d'un processus dont la structure rythmique est incarnée par les traits du peintre expressionniste abstrait. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, face à de telles dichotomies (isolement-participation ; contemplation-action) Creeley, après une période de recherche et d'hésitation, penche vers le deuxième terme. Il se sent plus à l'aise dans le monde qu'au-delà de celui-ci.

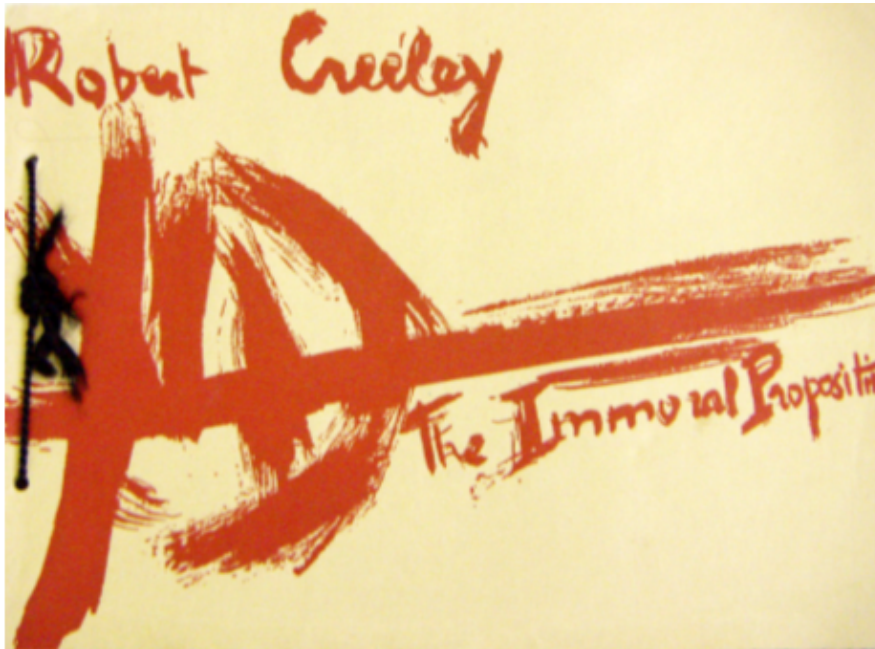
Malgré le malaise éprouvé face à cet art méditatif, Creeley admire l'œuvre de Laubiès qui reste à ses yeux un exemple unique d'expression artistique autoréférentielle :

It is his [Laubiés'] art, if you will, to begin here, at this point of things as yet unrecognized, without more reference than themselves. It is his purpose to effects these things as form, as painting, as simply there. So that we are involved unmistakably – like a sound perhaps, which no "language" has yet found "words" for, may affect us nonethelessNote93.

The Immoral Proposition se présente comme une œuvre originale qui d'une part, du fait du nombre limité des copies publiées (deux cents), paraît vouloir s'insérer dans le domaine du « livre d'artiste », mais qui d'autre part, à cause de la simplicité de sa reliure comme de l'utilisation de matériaux « pauvres » (papier cartonné et corde), semble nier cette même aspiration. L'œuvre, constituée par huit poèmes et sept lithographies, se présente sous la forme d'un petit livret rectangulaire dans un format à l'italienne. Il est un produit évident du désir, de la part des collaborateurs comme de son concepteur, Jonathan Williams, de réaliser un ouvrage

original et « nouveau », tenant compte des rapports entre les images et le texte et se présentant sous une forme esthétiquement soignée, tout en se mesurant avec les limitations au niveau des coûts que Jargon Press, étant une petite maison d'édition, impose nécessairement.

3. Robert Creeley et René Laubiès. *The Immoral Proposition*. (Couverture. 16,51 x 22,22 cm). Karlsruhe: Jonathan Williams, 1953. John Hay Library, Brown University.



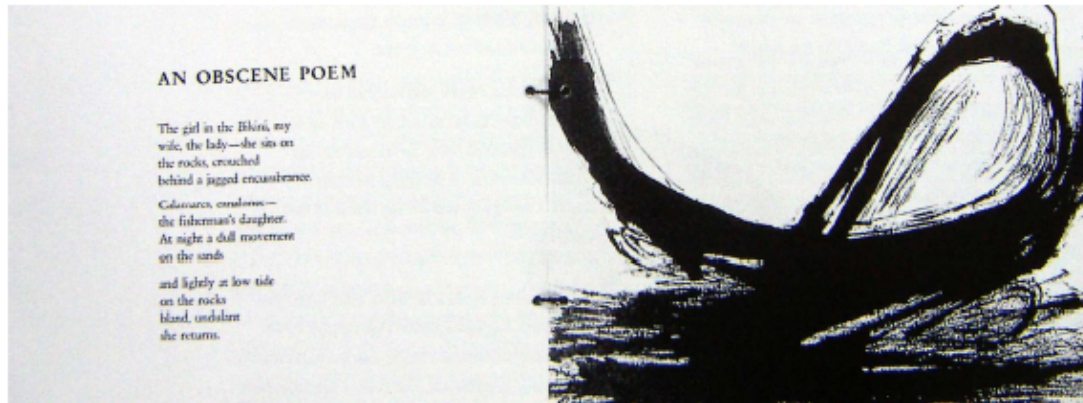
Creeley s'était beaucoup intéressé, pendant tout le processus de réalisation de l'œuvre, à la conception du livre : sa correspondance avec Williams témoigne d'un souci constant de la part du poète pour la présentation des images de Laubiès dont il craignait qu'elles ne soient affectées par une reliure classique qui aurait inévitablement réduit le bord gauche de chaque lithographie, risquant de les effacer partiellement. Le choix d'utiliser une corde noire satinée et de la faire passer à travers deux perforations sur le bord gauche de chaque page constitue ainsi une solution astucieuse pour la présentation complète des images. De plus, de cette façon l'image et le texte pouvaient se présenter aux yeux du spectateur/lecteur l'une à côté de l'autre, car l'ouvrage pouvait être ouvert complètement :

The one thing that had worried me, I think I finally see a way around, which explains de dummy here enclosed, etc. i.e., it was this damn biz of the binding, and the holes, and all – and fact one was not able to see the inks in their entirety. In any case, I thot of everything from adding one centimetre to the over-all width of the paper, between the open edges, and use that for the binding holes, etc. the point is, that unless those inks can be seen...completely, over one half of them are very close to pointless...And the rest are too cramped. So what the hell seemed necessary was either extra width on the paper, to allow a tight sort of binding, with the inks still openings wide enough to be seen, etc. Or a means of loose binding, that would allow any two pages to open edge to edge, and/or completely...I have tried this figure-eight style, over the spine, and with the green cord, it looks ok, i.e. falls to an interesting form, by virtue of the 8 pattern, etc... But do keep that cord loose enough, to allow the book to open completely^{Note94}. [sic]

L'engagement de Creeley dans la conception de *The Immoral Proposition* constitue le premier exemple d'une activité qui caractérisera toute sa carrière collaborative : à partir de ce moment il sera toujours au premier plan dans la conception physique et matérielle des livres issus de ses expériences collaboratives, se préoccupant de mettre en valeur les rapports entre le visible et le lisible, comme il exalte, par son écriture, l'art de son

collaborateur. La correspondance avec Williams à la suite de cette première expérience nous dévoile ainsi le processus de rapprochement de Creeley avec l'art et le développement d'une sensibilité particulière par rapport aux liens entre le texte et l'image. Dans une autre lettre au directeur de Jargon Press, le poète réalise : « A poem alone is one thing but [a] poem in juxtaposition with RL/s drawings, etc., is something else again... »[Note95](#). Il se consacre ainsi à la création de poèmes capables de stimuler son collaborateur : Creeley joue ici le rôle de modèle pour Laubiès qui crée ses images à partir de poèmes préexistants. Dans la plupart de ses collaborations futures nous verrons comment Creeley préférera une position qui le fera créer directement à partir du visuel.

4. Robert Creeley et René Laubiès. *The Immoral Proposition*. « An Obscene Poem » (texte et image).



La référence au visuel est en effet indirecte dans *The Immoral Proposition*. Le poète compose ses poèmes en connaissant l'art de son collaborateur et en essayant de se conformer à son style sans pourtant se référer à des images spécifiques[Note96](#). Elisabeth Licata parle justement de « pairing » à propos du rapport texte-image dans le travail collaboratif de Creeley et Laubiès où des produits artistiques similaires sont rapprochés afin de créer une unité[Note97](#). Creeley cherche ainsi à reproduire, dans son écriture, la concentration, l'intensité et l'abstraction de l'art de Laubiès de façon à lui offrir un terrain fertile pour sa propre création :

I'd like to make it as tight as possible, i.e., anything weak is going to bug Laubiès as well as myself. Hence I have cut it a little, to what strikes me as being a decent sequence and also nothing flabby, etc... The whole headache is to work a plausible sequence, i.e., set, for them all, to clear rhythms and all, and yet keep it tight. The inks ought to provide some breather but a weak poem would let it all down like a lead balloon[Note98](#).

Cette concentration verbale semble correspondre, comme Creeley lui-même l'explique, à sa manière de vivre les émotions. « My way to experience emotion », explique-t-il, « was to tighten it up as much as possible »[Note99](#). Les poèmes écrits pour Laubiès toutefois, tout en s'efforçant de se conformer à l'art du peintre, n'atteignent pas complètement la compression du haïku qu'il semble inspirer et cela car, pendant cette période, Creeley demeure en quelque sorte encore dans une phase de fascination par rapport à des modèles parmi lesquels, comme nous l'avons vu, figurent des artistes tels que Pollock dont l'abstraction assume une forme plus dilatée par rapport à celle de Laubiès. Dans son excellent essai « Active Participant : Robert Creeley and the Visual Arts »[Note100](#), John Yau indique comment l'écriture du poète, pendant la période de ses débuts, reflète des innovations formelles que l'on peut remarquer, à la même époque, dans le domaine artistique. Yau se réfère principalement à des choix stylistiques tels que l'utilisation des juxtapositions verticales et horizontales, le choix d'un vocabulaire à la fois concret et abstrait, et la présentation d'un espace non référentiel qu'il fait correspondre aux techniques du collage utilisées par Robert Rauschenberg et James Rosenquist ainsi qu'à la peinture abstraite de Pollock. Analysant « An Obscene Poem », un des poèmes insérés dans *The Immoral Proposition*, Yau propose des exemples concrets de ce style utilisé par Creeley qui, à l'époque de la réalisation de sa collaboration avec Laubiès ne connaissait pas encore l'œuvre de Rauschenberg et de Rosenquist mais avait pourtant déjà pu admirer le travail de Pollock[Note101](#). D'autre

part, il ne faut pas oublier le rôle central de la technique juxtapositionnelle dans l'art cubiste tout comme dans l'écriture de Gertrude Stein et William Carlos Williams, tous deux modèles, comme nous l'avons souligné, du jeune Creeley.

Il nous semble toutefois que la distance encore présente dans *The Immoral Proposition* entre le visible et le lisible soit, outre le produit de la tentative de Creeley de concilier deux formes différentes d'abstraction (comprimée et dilatée), également la conséquence du rapport encore conflictuel de Creeley avec les « autres ». Même s'il se trouve, en 1953, dans une phase de changement, le poète n'arrive pas encore à être tout à fait à l'aise face à l'art de son collaborateur, à créer sans la crainte d'aucun jugement, laissant l'écriture être un prolongement direct de l'œuvre d'art, même lorsqu'elle ne s'y réfère, comme dans ce cas, qu'indirectement. Il est donc difficile de distinguer, dans cette première collaboration, les éléments dérivant du désir du poète de satisfaire Laubiès (tout comme Williams) et ceux produits par sa recherche formelle plutôt empruntée à Pollock. Ni l'un ni l'autre ne constituent des modèles pleinement absorbés par le poète qui se trouve, en 1953, en pleine phase de recherche et de découverte du milieu artistique. Il faut donc être prudent dans la lecture et l'analyse de *The Immoral Proposition* car si cette œuvre permet effectivement au poète de se mesurer pour la première fois avec l'activité collaborative, elle est encore loin de véhiculer la tension et l'échange actif entre le verbal et le visuel que l'on peut admirer dans les collaborations suivantes. Sans oublier qu'ici le texte précède chronologiquement l'image, il faut essayer d'isoler ce qui nous semble avoir plus de valeur à ce stade de notre discours, c'est-à-dire les traces d'un rapprochement du poète avec un domaine nouveau, un rapprochement qui coïncide avec une ouverture à d'autres points de vue, à d'autres perceptions et expressions du monde, et qui a lieu en bonne partie grâce à la rencontre avec l'art.

« The Immoral Proposition », le poème qui donne le titre à la collaboration, dramatise le contraste entre ce qui peut être vu comme le reflet d'une position solipsiste occupée par Creeley au début de sa carrière et de constantes intuitions concernant la richesse de ce qui réside à l'extérieur du « I », des intuitions venant miner la solidité de cette position. L'égoïsme métaphysique du jeune Creeley se bat en effet, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, avec une tendance à dépasser les limites de l'individualisme et à se rapprocher des autres, rapprochement marqué par la recherche d'inspiration dans d'autres domaines artistiques. Ainsi, la voix lyrique, dans son « égoïsme instable », semble exprimer le conflit interne du jeune Creeley qui, tout en étant encore concentré sur lui-même, commence à s'ouvrir progressivement aux autres :

If you never do anything for anyone else
you are spared the tragedy of human relation-
ships. If quietly, and like another time
there is the passage of an unexpected thing:
to look at it is more
than it was. God knows
nothing is competent nothing is
all there is. The unsure
egoist is not
good for himself.

Ces vers témoignent du doute de l'écrivain à propos de son égoïsme passé et de la décentration que ce doute opère dans l'univers du sujet. La centralisation solipsiste est déstabilisée par « l'apparition d'autrui dans le monde » car elle correspond « à un glissement figé de tout l'univers, à une décentration du monde qui mine par en dessous la centralisation que j'opère dans le même temps »[Note102](#). . Pourtant, à ce stade de son développement, Creeley n'est pas encore complètement sorti de la cage du « je » : la voix lyrique hésite, fragmentant les vers par les enjambements et véhiculant l'incertitude par l'utilisation et la répétition, dans les deux premières strophes, de la forme hypothétique. Comme l'explique Charles Altieri dans « The Unsure Egoist : Robert Creeley and the Theme of Nothingness », à partir d'une position, caractéristique de sa jeunesse, où il croit que l'équilibre existentiel va être atteint en faisant abstraction du temps et de l'espace, en

vivant dans une dimension au-delà du réel, d'une position solipsiste donc car l'unique réalité reconnue est celle du sujet, Creeley réalise que l'homme trouve sa raison d'être à l'intérieur du temps, dans le flux de l'existence, et non pas au delà de celui-ci [Note103](#). . Ainsi, les relations humaines, qui dans la première strophe du poème sont qualifiées de « tragiques », se révèlent dans le temps être une source perpétuelle de renouvellement pour l'art du poète et constituer la base même de son existence. Si, pendant sa jeunesse, Creeley arrive à considérer utile d'éviter de tisser des liens avec les autres, à l'âge adulte il affirmera, au contraire, que c'est dans ces liens, dans les relations humaines, que la vie lui semble acquérir un sens [Note104](#). .

« The Immoral Proposition » témoigne alors parfaitement du passage du poète d'une conception à l'autre de la vie et du conflit intérieur qui l'accompagne. Un conflit qui se résout dans les derniers vers du poème où la voix lyrique reconnaît : « The unsure// egoist is not/ good for himself ». Le blanc séparant l'épithète du nom intensifie la suspension hypothétique introduite au début du poème, nous maintenant en arrêt au niveau de l'incertitude véhiculée par l'adjectif. L'incertitude du solipsiste semble être à première vue contrastée par la position de force affirmée par le substantif (« egoist ») en tête de vers. Celui-ci, toutefois, « n'est pas bon pour lui-même » : sa stabilité est immédiatement perturbée par l'apposition de la négation, qui marque l'affirmation de sa défaite. Par cet acte d'acceptation, Creeley indique ainsi, d'une façon manifeste, le début d'un abandon de sa position individualiste et sa volonté d'ouverture au monde, aux autres.

5. Robert Creeley et René Laubies. *The Immoral Proposition*. Dessin de Laubiès correspondant au poème « The Immoral Proposition ».



The Immoral Proposition, œuvre instable car en équilibre entre le livre d'artiste et la publication à bas coût, constitue donc un véritable document de passage, celui de Creeley-poète à celui de Creeley-collaborateur. Par cette œuvre, Creeley s'adresse une véritable « proposition immorale » selon les critères de l'éthique solipsiste qui menace la première phase de sa carrière. Il se lance un défi : celui de regarder au-delà de son univers individuel, de remettre en cause son écriture, de se confronter avec l'autre, de s'exposer sans s'intéresser au jugement du public qui semble être une constante source d'angoisse au début de sa carrière. Comme il l'écrit à Williams, le titre de la collaboration, tout en étant ironique, traduit aussi le défi que l'artiste et le poète se lancent à eux-mêmes ainsi qu'au lecteur :

This title: The Immoral Proposition [...] it's an irony, of course – but it is also, the poem is, “an immoral proposition”, by the standards of the (expected) reader. The whole book is, an immoral proposition by polite standards... [Note105](#).

Parmi les « critères » (*standards*) évoqués par Creeley figurent, bien sûr, ses propres habitudes créatives qu'il remet ainsi en cause. Dans cette œuvre il teste ses capacités, en alternant son rôle entre celui de « modèle » (pour Laubies) et celui de « modelant » (son rôle actif dans la conception du livre). Il satisfait ainsi d'une part

son narcissisme, fonctionnant comme point de départ du travail de l'autre, d'autre part il accepte également de plier son écriture aux exigences de cet « autre » afin de le mettre en valeur. L'hésitation et la recherche caractérisant cette collaboration, tout comme l'incertitude du rôle assumé par Creeley, sont également attestés par le rapport entre le texte et l'image, soigné mais pas tout à fait défini car les poèmes et les lithographies reposent simplement les uns à côté des autres, sans pourtant dialoguer. Ils se regardent. Ils s'observent. Ils n'osent pas encore s'adresser la parole, se confronter : ainsi, l'œuvre demeure encore loin du débat que les deux langages engageront dans les collaborations futures.

Instable et précaire, y compris « physiquement » car nous avons l'impression qu'elle peut se défaire entre nos mains à cause de la fragile mobilité de la reliure, la première œuvre collaborative de Creeley reste ainsi, à nos yeux, le document d'un passage, le signe d'une recherche et, surtout, la première étape d'un chemin vers « l'autre » qui va rester ouvert, sans chercher de point d'arrivée mais trouvant sa valeur en tant que « parcours ».

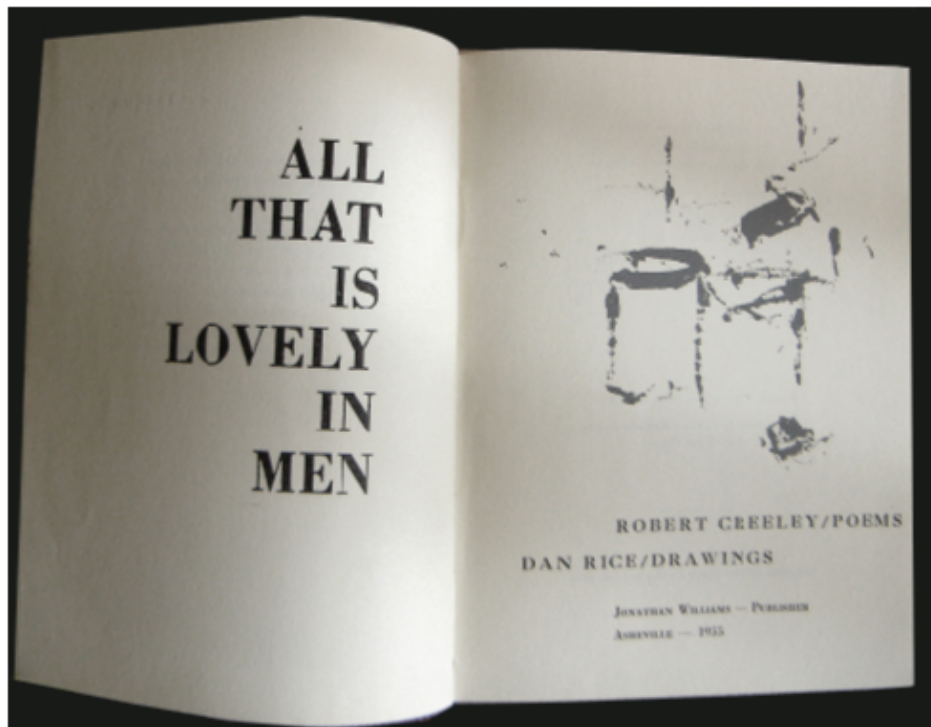
Entre 1953, date de réalisation de *The Immoral Proposition* et 1966, date qui marque le début de l'intensification de l'activité collaborative de Creeley, le poète réalise deux autres projets avec les artistes Dan Rice et Fielding Dawson : *All That is Lovely in Men* (1955) et *If You* (1956). Ces deux œuvres nous informent sur le processus d'évolution de Creeley en tant que collaborateur tout en confirmant encore sa partielle dépendance vis-à-vis des modèles expressionnistes abstraits.

6. Robert Creeley et Dan Rice. *All That is Lovely in Men*. (Couverture. 20,32 x 15,24 cm). Asheville: Jonathan Williams, 1955. John Hay Library, Brown University.



All That is Lovely in Men, constitué par une suite de 30 poèmes associés à des dessins abstraits de Rice^{Note106}, témoigne avant tout du parallèle existant entre la recherche esthétique entreprise par le poète et ses modèles artistiques de l'époque. L'œuvre propose des poèmes produits sous l'influence combinée des techniques de l'Expressionnisme Abstrait et de la musique jazz. Ces poèmes sont accompagnés par des dessins réalisés à l'encre noire où la rythmicité du geste expressionniste laisse parfois entrevoir des détails figuratifs. Le format de l'œuvre est rectangulaire et la reliure est classique : malgré la valeur des images et des poèmes qu'elle recueille, la collaboration assume un aspect informel, ce qui est confirmé par la photographie choisie pour la couverture et prise par Jonathan Williams, où les collaborateurs apparaissent ensemble dans une voiture^{Note107}.

7. Robert Creeley et Dan Rice. *All That is Lovely in Men*. (Page de titre).



Dans l'introduction, Creeley explique qu'une de ses préoccupations principales concerne le rapport que les dessins et les mots établissent avec l'espace dans lequel ils sont insérés :

The drawings here are a disposition toward, for, and of – SPACE – I think there is no matter more urgent, now, than – how we occupy our space, any of us. Why else this thing of rocket-ship to moon? Technique alone never engaged anyone [Note108](#) .

Cette recherche d'une « place », correspondant à la recherche d'un rôle dans la société, caractéristique de la génération à laquelle Creeley appartient, se traduit dans la collaboration d'une part par l'originalité des placements internes des mots dans le texte et des lignes sur la toile, d'autre part par un questionnement constant à propos du positionnement des poèmes et des images dans le livre. Les poèmes de Creeley insistent en effet sur le rythme, la musicalité et sur la prosodie jazzistique, ce qui produit une rupture de l'ordre syntaxique classique et un constant repositionnement de l'écriture par rapport aux paramètres poétiques défendus par le modèle du *New Criticism*. Par la prolifération des enjambements Creeley affirme ainsi sa nouvelle gestion de l'espace littéraire tout comme son désir de se concentrer sur les qualités orales de l'écriture. La recherche concernant le positionnement rythmique caractéristique de la musique jazz implique, en même temps, un réexamen du « temps » de l'écriture :

Line-wise, the most complementary sense I have found is that of musicians like Charlie Parker, and Miles Davis. I am interested in how that is done, how “time” there is held to a measure peculiarly an evidence (a hand) of the emotion which prompts (drives) the poem in the first place [Note109](#) .

Cette recherche sur l'espace/temps de l'écriture est incarnée par le poème qui donne le titre à la collaboration :

Nothing for a dirty man
but soap in his bathtub, a
greasy hand, lover's
nuts
perhaps. Or else
something like sand

with which to scour him
for all
that is lovely in women.

Grâce aux suspensions produites par les enjambements, Creeley n'insiste pas uniquement sur la façon de lire son poème (et donc sur les temps à respecter) : il se positionne également par rapport à la tradition littéraire et renvoie par la forme à l'art expressionniste de son collaborateur. La suite de juxtapositions proposées par le poète (« soap in his bathtub », « greasy hand », « lover's nuts ») crée une structure non hiérarchique où chaque mot acquiert la même importance que les autres, ce qui reflète, comme le souligne John Yau à propos de « An Obscene Poem », le rôle de chaque geste pictural dans les tableaux expressionnistes^{Note110}. A la différence du poème étudié par Yau, les juxtapositions toutefois restent ici uniquement verticales, ce qui semble réduire partiellement leur impact en les rendant moins visibles à cause des coupures produites par les enjambements. C'est principalement grâce à l'introduction d'un autre élément dans l'avant dernière strophe (« something like sand ») que la suite de mots juxtaposés précédemment devient plus visible à cause de la dissonance logique de ce dernier terme (*sand*) par rapport aux précédents (*soap, bathtub, greasy hand, lover's nuts*). Cette recherche se poursuit également dans la conception du livre : même si le texte et l'image ne se reflètent qu'indirectement à travers le réseau de modèles picturaux et musicaux qu'ils partagent, ils collaborent néanmoins à l'affirmation du mouvement de l'œuvre, occupant chacun une page distincte et alternant selon une séquence texte-image. La juxtaposition des mots et l'abstraction caractéristiques des poèmes correspondent ainsi aux dessins abstraits de Rice, où l'œil du spectateur arrive difficilement à percevoir des éléments figuratifs pourtant parfois présents mais à peine suggérés.

8. Robert Creeley et Dan Rice. *All That is Lovely in Men*. Dessin de Rice correspondant au poème « All that is Lovely in Men ».



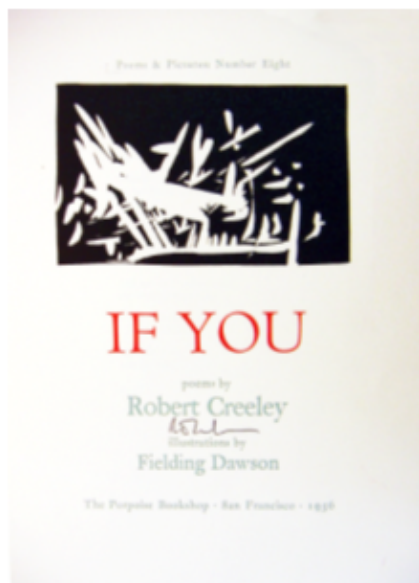
Le travail avec Rice nous indique effectivement l'intérêt croissant de Creeley pour l'organisation matérielle des rapports entre le texte et l'image que l'écrivain veut organiser ici de façon à produire ce qu'il définit comme « something MOVING from the beginning to goddam END »^{Note111}. Il aborde ainsi deux problématiques. Avant tout il se concentre sur la façon idéale de mettre en valeur, par l'écriture, l'art de son collaborateur, ce qui rapproche son travail de celui qui avait caractérisé sa collaboration avec Laubiès. Il suggère ainsi à Jonathan Williams l'utilisation de deux couleurs différentes (du papier ou de l'encre) de sorte

que la nature immédiate et instable des dessins puisse être accentuée. « They need some kind of formal declaration for the space they take, if that makes sense? »[Note112](#), écrit-il à Williams. D'autre part, il se concentre sur l'organisation des images et du texte de manière à éviter tout espace vide et par conséquent, toute fixité du regard: « Main thing is to keep bk/ moving from beginning to end – no dead air – spaces, etc... »[Note113](#). [sic].

Cette recherche diffère ainsi du travail avec Laubiès : si dans ce cas Creeley jouait sur la simple alternance texte/image, dans la collaboration avec Rice il s'intéresse à la continuité qu'ils établissent et au rythme qu'ils affirment ensemble. Cette différence peut bien sûr être vue comme une conséquence de la nature spécifique de l'art de Rice : la peinture de Laubiès, nous l'avons vu, par sa concentration méditative, s'éloigne de l'expression rythmique de Pollock, une expression qui, au contraire, semble être reprise et célébrée par Rice dans ses dessins. Évitant toute décoration ou illustration[Note114](#), Creeley spécifie ainsi sa recherche dans sa collaboration avec Rice, en essayant de faire de l'œuvre l'incarnation d'un véritable « processus ». Cette expérience est donc fondamentale comme première étape d'un travail qui ensuite trouvera ses réalisations les plus intéressantes dans des œuvres telles que *Presences* ou $1^{\circ}2^{\circ}3^{\circ}4^{\circ}5^{\circ}6^{\circ}7^{\circ}8^{\circ}9^{\circ}0^{\circ}$.

Le portfolio réalisé avec Fielding Dawson[Note115](#) en 1956 confirme le désir du poète de célébrer, par la collaboration, l'art de ses modèles. L'œuvre, de format rectangulaire (25,40 x 33,02 cm) alterne des poèmes de Creeley avec des *linoleum cuts* de Dawson qui, par leur abstraction rythmique et leur organisation horizontale, s'insèrent dans la tradition expressionniste.

9. Robert Creeley et Fielding Dawson. *If You*. (Couverture. 33,02 x 25,40 cm). San Francisco: Porpoise Bookshop, 1956. John Hay Library, Brown University.



10. Robert Creeley et Fielding Dawson. *If You*. *Linoleum cut* de Dawson correspondant à « Oh No ».



L'œuvre nous intéresse car elle témoigne d'un trait spécifique de l'activité collaborative de Creeley et que nous retrouverons dans toutes ses collaborations : le fait que la collaboration n'est jamais que le prolongement de sa vie sociale. Dawson (et Rice avant lui), est avant tout un ami rencontré au Black Mountain College et grâce auquel Creeley sera ensuite présenté à d'autres artistes tels que John Alton et Arthur Okamura avec lesquels il collaborera également. C'est grâce à l'amitié que la collaboration naît et se développe, prenant son élan dans les conversations et les recherches parallèles de l'écrivain et des artistes. Même si dans *If You* le texte et les images ne s'adressent pas encore la parole, ils développent en parallèle un même discours esthétique qui privilégie, comme dans la collaboration avec Rice, l'alternance entre figuration et abstraction. Le choix d'utiliser les mêmes titres pour les images et les poèmes permet d'ailleurs de souligner la continuité de ce discours engagé par les collaborateurs dans leur œuvre et qui s'inspire des nouvelles poétiques de la spontanéité.

Dans les premières expériences collaboratives de Creeley nous pouvons ainsi lire entre les lignes le désir qu'a le poète d'occuper un espace commun, de partager un lieu concrétisant matériellement la conversation quotidienne qu'il entretient avec ses camarades artistes. *All That is Lovely in Men* mettait d'ailleurs déjà l'accent sur l'union des collaborateurs à travers le choix de la couverture où la photographie de Creeley et Rice prise par Jonathan Williams au Black Mountain College les représente, comme nous l'avons vu, ensemble à l'intérieur d'une voiture, en train de voyager vers une même destination. Les collaborateurs, occupant chacun leur espace à l'intérieur d'un même « lieu », sont représentés l'un à côté de l'autre, encadrés par les contours du pare-brise. Tout comme dans l'œuvre collaborative, en occupant chacun leur espace, ils partagent en même temps un lieu « commun ».

Tout en étant marquées par un échange intense, des collaborations telles que *The Immoral Proposition*, *All That is Lovely in Men* et *If You* manquent encore néanmoins du désir du poète de se laisser provoquer par l'image. Ceci sera un trait caractéristique de la plupart de ses collaborations futures et produira, comme nous aurons l'occasion de le voir, des traces de phénomènes ekphrastiques à l'intérieur de ses poèmes. Les principales collaborations de Creeley ont en effet lieu généralement à partir d'images spécifiques préexistantes, images qui oscillent souvent entre la figuration et l'abstraction. Le poète prend plaisir dans l'acte de reconnaissance des formes dans l'abstraction et souligne l'instabilité de toute image : reconnaissance et doute, apparition et disparition alternent dans ses meilleures collaborations^{Note 116}. Le travail avec des artistes purement abstraits comme Rice et Dawson nous paraît donc être le produit d'un désir du poète d'affirmer, au début de sa carrière, la coïncidence entre la poésie et l'art américains de son époque, et en même temps de marquer son appartenance à une communauté littéraire/artistique. Le poème « Oh No », inséré dans *If You*, semble confirmer ce désir, préalable à toute collaboration de Creeley et déjà exprimé d'ailleurs dans sa collaboration avec Rice, d'occuper une place et un temps définis, ainsi que de partager cet espace et ce

temps avec les membres de sa première et précieuse, « compagnie » :

If you wander far enough
you will come to it
and when you get there
they will give you a place to sit
for yourself only, in a nice chair,
and all your friends will be there
with smiles on their faces
and they will likewise all have places Note117 .

Dans la collaboration le poète concilie ainsi individualité et collectivité: il s'affirme en tant qu'individu tout en reconnaissant, et en célébrant, la présence de l'autre dans l'espace commun du livre.

11. Robert Creeley et Fielding Dawson. *If You*. (Dernière page)



B : Pourquoi collaborer ?

En 1963, dix ans après la réalisation de *The Immoral Proposition*, Creeley ouvre la narration de son premier et unique roman, *The Island*, par une préface révélatrice :

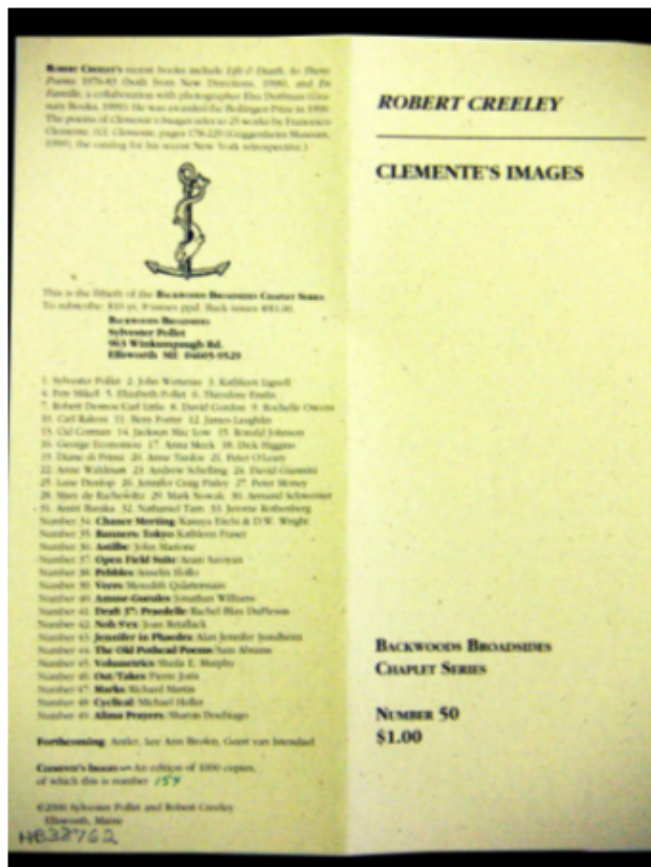
A suspiciously simple sense of life is that it is, in any one man, conclusive. Oh, for him – of course; but for this world I wonder, or rather think it is only in the relationships men manage, that they live at all. People try with an increasing despair to live, and to come to something, someplace, or person. They want an island in which the world will be at last a place circumscribed by visible horizons. They want to love free of a continuity of roads, and other places. This island is, finally, not real, however tangible it once seemed to me. I have found that time, even if it will not offer much more than a place to die in, nonetheless carries one on, away from this or any other island. The people, too, are gone Note118 .

L'« égoïste incertain » dont il parlait dix ans auparavant semble avoir définitivement accepté sa défaite face à l'impossibilité de son unicité, de son autosuffisance. Tout en étant encore voilé de nostalgie et de désillusion, ce passage rend compte d'un changement achevé, d'une ouverture aux autres reconnue comme indispensable par le poète. Une ouverture qui implique, comme lui-même le souligne, la réalisation de sa propre vie à travers les liens établis avec ceux qui l'entourent et par leur renouvellement perpétuel : « it is only in the relationships men manage, that they live at all ».

Dans cette nouvelle approche de la vie, la pratique collaborative de Creeley, qui à partir de la fin des années 1960 acquiert la forme d'une véritable accumulation d'expériences dont le poète se nourrit si fréquemment que l'on pourrait presque parler, chez lui, d'une sorte de « boulimie collaborative », prend enfin un sens. D'ailleurs, qu'est-ce que la collaboration sinon un moyen, ou même le moyen par excellence, par lequel l'artiste expose, en le vivant publiquement, son propre lien avec les autres ?

Ainsi, à partir de 1966, date de réalisation de *About Women*, sa collaboration avec le peintre John Altoon^{Note119}, les expériences collaboratives de Creeley se multiplient (étant parfois réalisées à un rythme de trois par an), produisant presque une cinquantaine d'œuvres aux formats variés allant du luxe des livres d'artiste jusqu'à la simplicité des publications à bas coût, en passant par l'album, les *broadsides*, les catalogues d'expositions^{Note120}. Face au nombre imposant de tels projets, il est légitime, même nécessaire, de s'interroger sur la nature du désir qui conduit un poète à collaborer avec un artiste appartenant à un domaine différent du sien. Pourquoi transgresser les limites de son domaine, justement lorsqu'il vient enfin de se définir, pour reprendre le chemin dans une autre direction ? Qu'est-ce que signifie « collaborer » pour Creeley ? Convaincus que la réponse à des telles questions est déjà partiellement lisible entre les lignes de la préface de *The Island* que nous venons de citer, nous tenterons néanmoins d'y répondre plus précisément dans les chapitres qui suivent.

12. *Broadside* réalisé pour les images de Francesco Clemente. *Clemente's Images*. John Hay Library, Brown University.



1) Une communion de désirs : le poète et l'artiste en tant que « collaborateurs »

L'artiste et le poète sont unis par une communion de désirs lorsqu'ils collaborent. Soit de découverte, plaisir du partage, aspiration au dépassement de soi caractérisent l'élan de l'un comme de l'autre lorsqu'ils unissent leurs forces pour la création d'une œuvre nouvelle qui, comme le souligne Barthes, « n'appartient à

personne »[Note121](#). L'œuvre collaborative, fille légitime d'une union artistique peut-être aujourd'hui encore considérée comme illégitime[Note122](#), témoigne d'une confrontation du poète et du peintre à un même problème, celui de la traduction d'une émotion en une « expression ». Alors, toutes les différences deviennent « indifférentes » aux yeux de ceux qui s'unissent dans le dialogue, dans l'échange.

A la base de l'activité collaborative de Creeley demeure, avant tout, un désir de découverte. Découverte d'une autre vision du monde, tout comme de l'existence d'autres « mondes » possibles. « Collaboration has always been a resource and a stimulus, something that changed my own vision of things »[Note123](#), affirme-t-il. D'ailleurs, la fonction même de l'art est de nous faire acquérir un nouveau regard sur les choses, de nous les faire redécouvrir en nous les faisant voir autrement. Par l'acte créatif lui-même l'artiste fait l'expérience d'une redécouverte :

Not at all to be sentimental, but I think again that writing for me is a process of discovery, and I mean that very literally: a way of finding things, a way of looking for things, a way of gaining recognition for them as they occur in the writing[Note124](#).

Agissant comme spectateur privilégié de l'œuvre d'un « autre »[Note125](#), Creeley recherche ainsi, par la collaboration, cette rupture avec une vision du monde qu'il voit sans cesse retomber dans le stéréotype et la répétition, tout en s'efforçant de la renouveler et de la stimuler constamment. « Working with painters is useful. Something happens which changes your mind »[Note126](#), affirme le poète. « Working with Bob makes me feel bright »[Note127](#), confesse Alex Katz, un de ses nombreux collaborateurs. Le poète et l'artiste, guidés par une sorte de curiosité enfantine alliée à une insatisfaction d'adolescent, trouvent ainsi dans la collaboration un moyen pour renouveler constamment leur propre rapport au monde car en collaborant l'on fait l'expérience d'une double découverte : il ne s'agit pas uniquement de découvrir le monde, mais aussi de découvrir comment l'autre voit ce même monde dans lequel nous vivons. Ce désir de découverte de l'autre implique néanmoins, inversement, le désir d'être découvert « par » l'autre : fonctionnant comme spectateurs idéaux de leurs travaux respectifs, le poète et l'artiste alternent leur position entre celle d'observateur et d'observé, de modelant et de modèle. Réserve et narcissisme alternent ainsi dans toute collaboration, même si, dans le cas spécifique de Creeley, vu l'importance des collaborations caractérisées par un mouvement créatif qui va de l'image au texte, nous pouvons parler d'une prééminence d'une attitude généreuse vouée à la célébration de l'« autre » en tant qu'artiste et œuvre d'art. «The *me* is not the only term [...] you have to humanly recognize that, that you can't live in an egocentric world entirely »[Note128](#), écrit le poète. Un auto-effacement en faveur de l'autre qui témoigne de la discrétion nécessaire à l'entreprise de toute pratique collaborative.

Ceci nous permet de découvrir également, à la base du processus collaboratif de Creeley, un désir de partage, aussi bien de l'émotion de l'acte créatif que de ses produits. La recherche de repères de la part du poète trouve, au début dans la correspondance, ensuite dans la collaboration, la possibilité de construire un « lieu » commun de rencontre et d'union[Note129](#). La collaboration démolit ainsi la vision typiquement occidentale de l'artiste « protagoniste », isolé et consommé par sa propre vocation, établissant au contraire une conception de l'art comme partage, comme activité collective où il n'y a pas affirmation d'un seul point de vue, d'une seule technique ou d'un seul langage, mais où il y a coexistence, échange, ouverture. « Traditionally », explique Amy Cappellazzo, « we look at both writers and artists as heroic individuals who create alone in a study or a studio, personally searching for the essence of human condition through their work. Collaboration jeopardizes these romantic visions »[Note130](#). L'artiste admet alors la nécessaire présence de l'autre afin que le jeu de la collaboration puisse avoir lieu :

A collaborative medium goes so against the heroic isolated macho image of what an artist is in American culture. There's a time when you just have to have the generosity to merge. Collaborative work with a poet is an exhilarating democracy[Note131](#).

L'artiste démiurge laisse alors sa place à un artiste découvreur, qui met en valeur le processus créatif et qui rétablit la fonction de l'art d'être un plaisir à partager. Comme l'explique le peintre Francesco Clemente, un

des nombreux collaborateurs de Creeley, le plaisir constitue le fondement de l'acte créatif lui-même: « I think painting is still about enjoyment and the more you know about it the less you enjoy »[Note132](#), remarque-t-il.

Tout en renonçant à leur unicité, les collaborateurs alternent toutefois leur rôle entre celui de modèle et de modelant. Comme nous l'avons observé dans *The Immoral Proposition*, une forme de narcissisme artistique perdue dans le processus collaboratif qui, à première vue, nous semble essentiellement être fondé sur l'abnégation. Ainsi, le désir de tester son propre langage tout en étant confronté à ses limites s'accompagne, chez le poète et l'artiste, de l'ambition de leur dépassement. Le passage d'un système sémiotique à l'autre est à voir, selon Peyré, comme un geste « extrême » supposant « l'insuffisance du mode initial de perfection »[Note133](#). Une insuffisance dont témoignent également les intrusions personnelles de chaque artiste dans le domaine de l'autre : si Creeley, à la différence de poètes tels que Lawrence Ferlinghetti[Note134](#), n'a jamais peint, il a pourtant désiré pouvoir s'exprimer dans le langage de ses collaborateurs. Admirant un portrait de sa fille Hanna réalisé par Francesco Clemente en 2005, Creeley confesse : « I wish I could paint ! »[Note135](#). Beaucoup de ses collaborateurs d'ailleurs pratiquent l'écriture : Robert Indiana, Elsa Dorfman, Jim Dine entre autres confirment cette nécessité d'intégrer leur propre forme expressive avec celle de l'autre afin de « dire » ce que la peinture (ou la photographie) n'arrive pas à exprimer. Dans une lettre à Creeley, Dine confesse :

I am still making poems [...] The poetry thing is about not being able to say something with my hand. Even if they are shit the voice is another tool that I suddenly trust for me. I am afraid in our country world and making art gets more irrelevant daily so that it all cancels out and the slate gets cleaner and more intrusions seem to be possible in other areas. All a big apology to you for possibly misusing your medium[Note136](#).

Les mots de Dine confirment que les collaborateurs sont des artistes « qui n'ont pas abandonné toute chance de s'exprimer autrement »[Note137](#). La collaboration réaliserait ainsi le désir utopique de l'artiste d'atteindre une forme expressive « complète ». L'union des compétences permet d'atteindre des niveaux d'expressivité tout à fait originaux et de croire dépasser les limites que chaque art impose à ses propres représentants. Le désir de découverte du peintre tout comme celui de l'écrivain est, en effet, constamment frustré, d'une part par les limites imposées par leurs formes expressives respectives (règles géométriques, code linguistique), d'autre part par les limites physiques de l'œuvre elle-même (cadre, page). La collaboration et la recherche d'une nouvelle forme expressive coïncident alors avec cette conscience des limites de chaque langage expressif et se produisent à partir d'un désir d'exhaustivité qui, tout en étant purement idéaliste, continue à pousser les artistes au-delà des frontières de leurs propres langages. Creeley, en tant que poète, est conscient de l'impossibilité de « dire » dont il fait l'expérience dans chaque phrase, dans chaque mot. Ludwig Wittgenstein devient d'ailleurs la référence de cette prise de conscience, un modèle dont la pensée est citée à plusieurs reprises par le poète :

All I have said is again that we cannot express what we want to express and that all we say about the absolute and the miraculous remains nonsense. [...] My whole tendency and I believe the tendency of all men who ever tried to write or talk Ethics or religion was to run against the boundaries of language. This running against the walls of our cage is perfectly, absolutely, hopeless[Note138](#).

L'image, positionnée à côté du texte, dira, en les exposant, les choses que l'écriture n'arrive pas à dire, de même que les mots vont permettre aux images de vivre à travers la parole : les tableaux acquièrent ainsi de la voix et les poèmes déploient des images en mouvement. Par le biais de la collaboration, semble alors pouvoir se négocier le passage du silence à la parole, car du dialogue silencieux avec soi-même, l'artiste passe au dialogue sonore et visible avec un autre. De même, la parole semble acquérir un poids, une épaisseur, une forme physique qui viennent se substituer ainsi à sa transparence supposée[Note139](#). Par cette union de formes expressives on croit alors conjurer les limites de chaque langage. Par l'activité collaborative, explique Peyré, « à plusieurs reprises, deux hommes se sont mutuellement étonnés d'être ensemble dans le plaisir du vis-à-vis,

du dépassement des limites personnelles et expressives »[Note140](#) .

Tout comme Magritte dans son célèbre tableau, *Ceci n'est pas une pipe*, chaque collaborateur, par la présence de l'autre, essaye alors de tendre un piège à la chose représentée : « Traquant deux fois la chose dont il parle, il lui tend le piège le plus parfait », écrit Foucault à propos du travail du peintre surréaliste. « Par sa double entrée, il garantit cette capture, dont le discours à lui seul ou le pur dessin ne sont pas capables »[Note141](#) . Même si les collaborations de Creeley n'atteignent pas la fusion presque « illicite » des deux langages caractéristique du calligramme[Note142](#) , elles témoignent néanmoins de la communauté des désirs qui encouragent l'artiste et le peintre à travailler ensemble. Parmi ceux-ci, un désir de liberté et d'expérimentation accompagne chaque projet collaboratif : la collaboration, nous dévoile Creeley, devient l'occasion pour le peintre comme pour le poète d'explorer des territoires inconnus au sein de leur propre discipline. Transgression qui incite donc un autre « dépassement », la collaboration crée un territoire hybride et in conventionnel qui offre l'occasion aux collaborateurs de se consacrer à des projets qui, tout en étant pour eux prioritaires, n'auraient peut-être pas vu le jour au-delà de la collaboration.

Ceci est illustré par *Mabel*, où Jim Dine saisit l'occasion pour se consacrer à la pratique du dessin, jusqu'alors mise de côté, ou encore par *A Day Book* où R.B. Kitaj, prenant comme modèle l'écriture de Creeley, essaye de réaliser son désir de modéliser son art selon les principes de l'écriture qu'il admire[Note143](#) . Les collaborations de Creeley avec Bobbie Louise Hawkins[Note144](#), incarnent encore mieux ce désir des collaborateurs de faire de la collaboration l'occasion d'expérimenter des nouvelles techniques et styles chacun dans sa propre discipline. Réalisées entre 1968 et 1976, ces collaborations (*The Finger, Pieces, St. Martins, Listen, Thirty Things, Away*)[Note145](#) , témoignent du travail de Hawkins avec les techniques de la photocopie, dont elle peut être considérée comme une pionnière. Elles montrent en même temps l'évolution de l'écriture de Creeley, qui se consacrait à l'époque à des expérimentations sur l'utilisation de techniques formelles comme la grille et la série en tant que support pour son écriture[Note146](#) . Pour les deux artistes, la collaboration devient ainsi une véritable pratique quotidienne leur permettant de progresser, l'un comme l'autre, au-delà du contexte artistique officiel. Il est reconnu aujourd'hui que les textes en prose produits pendant cette période (*Presences, Mabel, A Day Book*), au même titre que des œuvres poétiques telles que *Pieces*, constituent les exemples les plus marquants d'expérimentation littéraire entreprise par Creeley.

Les désirs de découverte, de partage, de dépassement de ses propres limites et d'expérimentation, désirs que nous avons identifiés précédemment comme préalables aux collaborations de Creeley, témoignent de son respect des valeurs fondatrices de cette pratique qui demande aux artistes de renoncer partiellement à leur autorité, de partager un espace et de faire face aux limites de leur propre discipline. La collaboration en tant qu'activité est incontestablement liée au rapport que l'artiste et l'écrivain établissent avec les autres. Elle est également dépendante, dans le cas spécifique de Creeley, de sa quête constante d'une compagnie. A ce propos, nous pouvons distinguer deux tendances fondamentales dans l'approche collaborative du poète. D'une part, par la collaboration, il nous semble remettre constamment « en scène » la rencontre avec une compagnie dont il a fait l'expérience pour la première fois au Black Mountain College. En collaborant il trouve ainsi successivement une « company » dont il célèbre la présence par l'acte collaboratif. D'autre part, la collaboration de Creeley nous paraît être le produit d'un désir de voir l'« autre » tout comme de se savoir vu par l'autre. Nous essayerons ainsi d'explorer ce double statut de la collaboration dans l'œuvre du poète en opérant tout d'abord une classification de ses projets collaboratifs.

2) Les collaborations « à distance » de Robert Creeley

Le terme « collaboration », dérivant du latin *collaborare*, indique un « travailler ensemble », mettant ainsi l'accent sur le processus de « faire » et sur la communauté qu'il implique. Si l'on considère les définitions les plus courantes de l'activité collaborative en tant que travail commun d'un artiste et d'un poète nous remarquons la prévalence d'acceptions évoquant l'échange et le dialogue, ce qui témoigne d'une concentration sur l'acte effectif de « créer » caractéristique du processus collaboratif. Yves Peyré, dans son ouvrage récent consacré aux rapports entre la peinture et la poésie, parle de « dialogue par le livre »[Note147](#) ,

et Robert Miltner, dans son article intitulé « Where the Visual Meets the Verbal : Collaboration as Conversation »[Note148.](#) , définissant la collaboration comme le produit d'un dialogue entre des individus appartenant à des « mondes » différents, affirme la nécessaire connaissance du langage de « l'autre » de la part de chaque interlocuteur. « The poet must enter into the world of the painter, learning the language which is used for communication in the country of painters », écrit-il. John Yau, fin connaisseur de l'œuvre collaborative de Creeley, tout en soulignant la grande variété des œuvres réalisées par le poète, met l'accent sur la nature fondamentalement dialogique que son processus collaboratif peut, parfois, acquérir: « Collaboration is a dialogue, responses discovered during the process of addressing a theme or subject »[Note149.](#) , affirme-t-il.

La collaboration de Creeley implique sans doute cette acception dialogique si reconnue et exploitée par la critique. Néanmoins, l'extrême variété de ses projets collaboratifs tout comme l'hétérogénéité de leurs produits nous dévoilent la nature polymorphe de l'activité collaborative elle-même : il est donc difficile, sinon presque impossible, de considérer une seule et unique définition de la pratique collaborative comme exhaustive, surtout dans le cas du travail de Creeley. Confronté à ce même problème, le poète nous paraît effectivement s'intéresser à la définition d'une telle pratique : par ses collaborations il entreprend la recherche d'une définition exhaustive de la pratique collaborative elle-même. Collaborer donc, pour Creeley, signifie avant tout s'interroger sur ce qu'est une collaboration, essayant de proposer des suites à son questionnement par chaque expérience collaborative.

Recherchant une réponse à sa question, le poète témoigne par son activité artistique de la réelle instabilité d'une telle pratique comme du fait qu'elle peut être définie et redéfinie chaque fois par de nouveaux collaborateurs. Cette variabilité de l'activité collaborative semble être un produit de la précarité du rapport entre représentation plastique et linguistique. Comme le souligne Michel Foucault, leur rapport de subordination « ne demeure stable que rarement : car il arrive au texte du livre de n'être que le commentaire de l'image, et le parcours successif, par les mots, de ses formes simultanées ; et il arrive au tableau d'être dominé par un texte dont il effectue, plastiquement, toutes les significations »[Note150.](#) . Les collaborations de Creeley gardent ainsi ce caractère ouvert (reflet de la nature du dialogue qui les a produites) nécessaire à l'existence de toute œuvre engendrée par une combinaison de langages différents : par des interrogations, des contradictions et par des blancs, elles rappellent au lecteur leur instabilité, reflet de la nature provisoire de la hiérarchie que l'œuvre collaborative établit entre les deux langages employés.

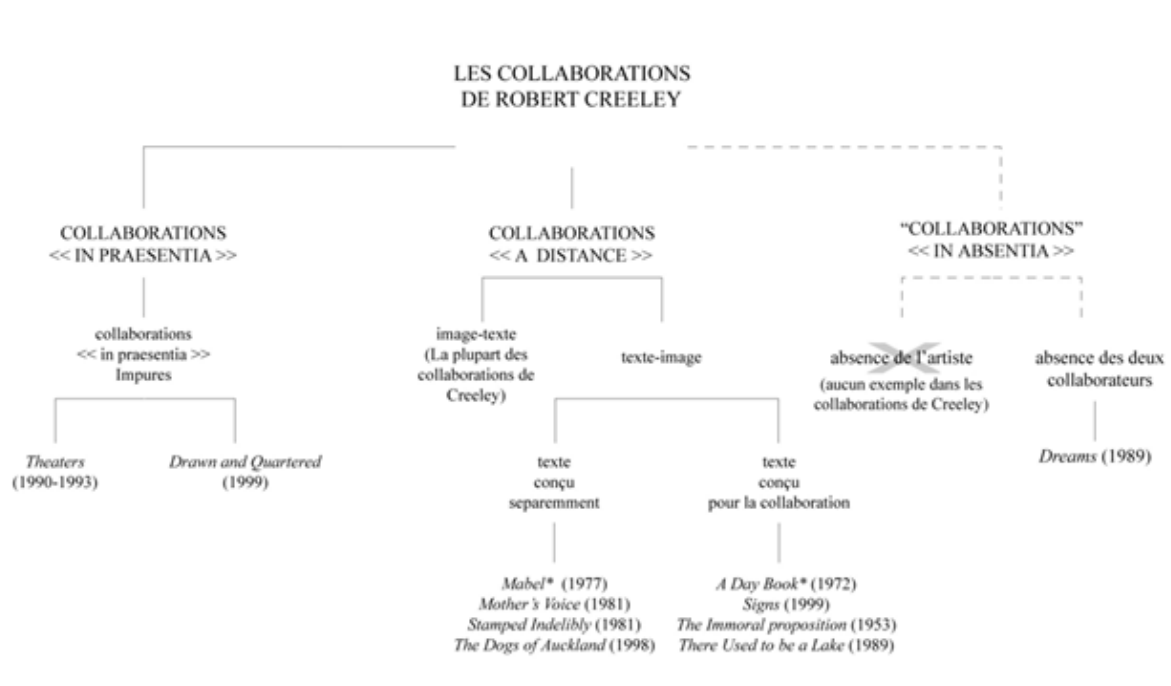
Nonobstant la polymorphie des projets collaboratifs de Creeley, qui produisent des œuvres mouvantes nous échappant constamment, il est possible d'opérer, en utilisant comme paramètre la distance (temporelle et spatiale) existant entre le poète et ses collaborateurs, une taxinomie des ses collaborations. Nous les organiserons ainsi en trois groupes : les collaborations « *in praesentia* », les collaborations « à distance » et les collaborations « *in absentia* »[Note151.](#) .

Les collaborations « *in praesentia* » rassemblent les projets pour lesquels nous pouvons effectivement parler de dialogue, car l'artiste et le poète sont tous deux présents (partageant un lieu et un temps déterminés) au moment de la création de l'œuvre qui se révèle être le produit de leur conversation et de leurs échanges directs. Les collaborateurs travaillent alors véritablement ensemble pour produire une œuvre « unique » qui, résultant de la fusion de leurs deux langages, porte les traces de leur travail commun[Note152.](#) . Creeley ne réalise pas de collaborations « *in praesentia* » pures, où les collaborateurs sont présents en même temps et où l'œuvre est le produit de leur travail commun. Il produit ce que nous pourrions appeler des collaborations « *in praesentia* impures », car les deux conditions (coprésence des collaborateurs et création commune) ne se vérifient pas ensemble chez lui. *Theaters*, collaboration réalisée avec le sculpteur Cletus Johnson, en constitue un exemple : l'œuvre est bien le produit d'un travail commun (car les poèmes et les images sont créés les uns en fonction des autres pendant tout le processus collaboratif) mais le dialogue a lieu par le moyen d'un support (fax) puisque les collaborateurs ne sont pas présents physiquement dans le même lieu au moment du travail. La condition de coprésence ne se vérifie donc pas. A l'inverse *Drawn and Quartered*, conçue avec le dessinateur Archie Rand, présente la condition de coprésence des collaborateurs mais reste, elle aussi,

« impure » à cause du décalage chronologique du texte par rapport à l'image qui a été conçue avant les poèmes Note153 .

Dans tout dialogue il y a bien évidemment une alternance des voix, une hiérarchie : dans les collaborations « *in praesentia* » toutefois elle est tellement « mouvante » et instable que l'on en perd presque la perception, croyant parfois à tort que les deux voix sont constamment au même niveau. Le dialogue est tellement serré que l'on oublie que chacun parle à son tour. A cause de leur statut « impur », les collaborations « *in praesentia* » de Creeley nous rappellent constamment l'existence de cette hiérarchie dialogique qui consiste à laisser parler l'autre pour ensuite lui répondre : le « retard » de l'une ou l'autre forme expressive est toujours révélé, même s'il est masqué partiellement par l'échange entre les deux collaborateurs. Le rapport texte-image confirme d'ailleurs cette alternance dialogique car, comme nous l'avons souligné, à l'exception de *Theaters*, dans les œuvres collaboratives elles-mêmes le visible et le lisible ne se superposent ni ne se touchent : ils demeurent chacun dans leur espace tout en dialoguant Note154 .

Tableau 1 : Les collaborations de Robert Creeley



L'exaltation de cette hiérarchie alternée dans les collaborations de Creeley est également le produit des conditions matérielles de production de l'œuvre : dans la plupart des cas, Creeley collabore avec des artistes internationaux distants physiquement du lieu où il réside. C'est pour cela que nous pouvons affirmer que la grande majorité des collaborations du poète appartiennent à la catégorie des collaborations « à distance ». Le dialogue entre l'artiste et le poète a bien sûr lieu, même s'il se développe à distance et donc par l'intermédiaire d'un support (lettre, email, fax) qui en influence inévitablement le rythme, mettant en plus l'accent sur l'alternance des voix impliquées. Le support constitue ainsi un lieu intermédiaire et provisoire, un lieu de passage d'une importance capitale car il prépare le véritable dialogue entre les deux « langages » ayant lieu par le livre, une fois que la collaboration est achevée. Dans le cas des collaborations « à distance » nous ne parlerons pas toutefois uniquement de dialogue, mais aussi de « réponse », terme d'ailleurs souvent utilisé par Creeley pour décrire son attitude collaborative, ce qui suppose la préexistence d'une des deux formes artistiques par rapport à l'autre. Il s'agit effectivement, dans la plupart des cas, de collaborations réalisées à partir de l'œuvre d'art et donc caractérisées par un processus qui va du tableau/sculpture/photo au poème. La distance physique entre les collaborateurs est ainsi accompagnée par un décalage chronologique des œuvres (artistique et littéraire), ce qui fait que généralement le travail de l'artiste, préexistant à celui de Creeley, n'est susceptible de modification que dans l'assemblage avec l'autre (poème, texte en prose). Ceci expliquerait

d'ailleurs l'intérêt de Creeley pour la conception matérielle du livre et pour l'organisation des rapports texte-image.

Les collaborations « à distance » peuvent donc être subdivisées en deux groupes selon la préexistence du texte ou de l'image. D'une part nous aurons des collaborations caractérisées par un rapport image-texte. Celles-ci, largement plus nombreuses, dévoilent la primauté du visuel dans l'activité collaborative du poète : la plupart de ses collaborations suivent une direction unique qui va du visible au lisible car Creeley veut laisser à l'art la possibilité de définir les termes du jeu collaboratif qu'il entreprend avec l'artiste. « It is the art », explique Yau, « which sets the terms for the collaboration; it becomes both the frame and substance of his [Creeley's] experience »[Note155](#). Creeley apprécie ce genre de collaborations car elles lui laissent la possibilité d'agir activement à partir du visible, lui conférant un rôle de « modelant ». *Numbers* et *Parts*, réalisés respectivement en collaboration avec Robert Indiana et Susan Rothenberg, confirment notamment le désir de Creeley d'être stimulé par l'image. A propos de la réalisation de *Numbers*, Creeley raconte :

That poem [Numbers] was written on the suggestion of a friend, Robert Indiana. He at first asked if he might use a selection of poems that were published to accompany this sequence of prints, of numbers from one to zero. I thought, wow, what would be far more interesting from my point of view to try to write a sequence of poems involved with the experience of numbers[Note156](#).

En ce qui concerne *Parts*, le projet prévoyait également au début un travail du peintre à partir de l'écriture de Creeley, toutefois ce dernier avait ensuite préféré créer à partir des images de Rothenberg qui représentaient des sections de corps d'animaux en mouvement[Note157](#). Le rôle de l'artiste en tant que collaborateur est donc, dans ce cas, de produire des œuvres susceptibles de stimuler le travail du poète. Le peintre et sculpteur John Chamberlain, avec lequel Creeley a réalisé *Famous Last Words*[Note158](#), en envoyant des reproductions de ses tableaux au poète, se préoccupe justement de leur pouvoir de l'inspirer : « Here are ten prints for whatever use to you », écrit-il. « Hope they influence enough to find words you haven't used for a while »[Note159](#). À ce groupe image-texte appartiennent ainsi les collaborations de Creeley avec Francesco Clemente, Susan Rothenberg, Elsa Dorfman, John Chamberlain, Robert Therrien, Archie Rand, Arthur Okamura, Alex Katz, Donald Sultan, Robert Indiana, Marisol, ou encore Joe Brainard.

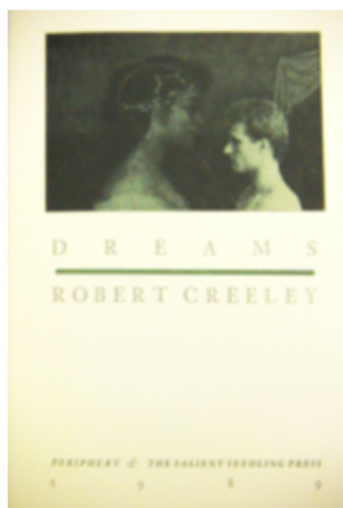
D'autre part, à l'intérieur des collaborations « à distance » nous retrouvons des projets marqués par un rapport texte-image. Dans ce cas, Creeley de modelant devient « modèle », position qu'il assume cependant rarement. Le texte peut être alors d'une double nature : il peut être conçu indépendamment du visuel ou expressément pour lui. Dans le premier cas, nous sommes face à des œuvres où le texte est réalisé par le poète sans aucune intention collaborative spécifique et qui est ensuite associé à des images créées par l'artiste en fonction du texte. À l'intérieur de ce groupe nous retrouvons alors, *The Dogs of Auckland*[Note160](#), *Mother's Voice*, *Stamped Indelibly* et *Mabel*[Note161](#). Le rôle actif est laissé principalement à l'artiste qui ne crée pas uniquement à partir du texte mais qui agit également en tant que connaisseur de l'œuvre du poète. Les éventuels rapports de référence directe entre le visible et le lisible sont ainsi uniquement le produit du travail de l'artiste, même si le poète peut ensuite jouer un rôle important dans la conception du livre. Dans le deuxième cas, le texte, étant conçu pour la collaboration avec un artiste spécifique, établit des rapports directs avec l'art de celui-ci. Même si Creeley ne crée pas à partir d'une image précise et préexistante, il écrit pourtant des poèmes (ou des écrits en prose) sous l'influence du style artistique de son collaborateur dont il connaît bien le travail. L'écriture cherche ainsi à préparer un terrain favorable à la création artistique : dans cette configuration le rapport entre le poète et son collaborateur est inversé par rapport aux collaborations image-texte où, nous l'avons vu, c'est l'artiste qui se préoccupe de favoriser la création de l'écrivain. Outre *The Immoral Proposition*, que nous avons analysée en détail dans le chapitre précédent, appartiennent à ce groupe les collaborations de Creeley avec les peintres R.B. Kitaj (*A Day Book*) et Georg Baselitz (*Signs*), avec le sculpteur James Surls (*There Used to be a Lake*) et *Pictures*, réalisée avec Jim Dine[Note162](#).

Dans les collaborations « à distance » Creeley met l'accent sur la double nature de l'échange qui s'instaure

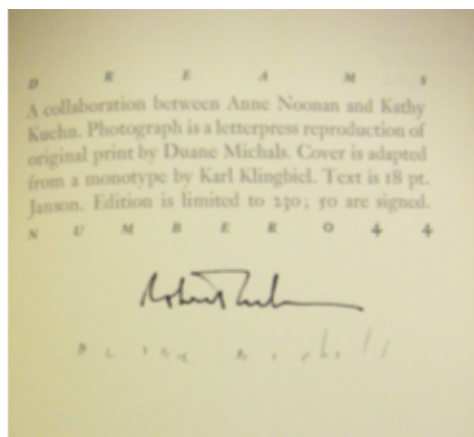
lorsque l'on collabore. D'une part, il existe le dialogue entre le poète et l'artiste qui se développe selon le modèle de l'improvisation jazz ou de la danse. « Someone leads and someone follows » [Note163](#), explique Creeley à propos de son processus collaboratif : il existe bien une hiérarchie entre les deux différents systèmes sémiotiques engagés dans la création, confirme Creeley, même si celle-ci est « mouvante » (car dialogique) et instable tout comme celle qui se produit pendant les *jam sessions*, lorsque les musiciens alternent dans le rôle de leader, un rôle qui est ainsi provisoirement occupé par chaque membre du groupe alternativement. Cette alternance est en effet caractérisée par le fait que les collaborations « à distance » de Creeley suivent justement le double mouvement image-texte et texte-image dont nous venons de parler. D'autre part, outre le dialogue poète-artiste, il faut considérer le dialogue que le poète engage avec l'œuvre d'art, un dialogue qui ne peut pas être analysé selon le modèle communicatif traditionnel impliquant la présence d'un émetteur et d'un récepteur. Ce type de dialogue se base sur la dimension pragmatique du tableau, c'est-à-dire sur la capacité de l'image à « provoquer » le spectateur en suscitant sa réponse. Ce modèle communicatif fonde l'expérience esthétique en elle-même, constituée par le choc rétinien et le réinvestissement, un réinvestissement qui est traduit, ou mieux « réifié » selon la terminologie chère à Creeley, par l'écriture. Si le premier type de dialogue, entre le poète et l'artiste, n'avait pas lieu et que seul cet échange existait entre le poète et l'œuvre d'art, nous nous trouverions alors face à une troisième catégorie de collaborations que nous pourrions qualifier de « *in absentia* » car l'artiste serait si loin du poète (chronologiquement et géographiquement) qu'aucun contact, et donc aucun dialogue avec lui, ne serait alors possible. Il est légitime donc de se demander si l'on peut bien parler de « collaboration » dans les situations « *in absentia* ». Ces situations ne semblent constituer rien d'autre que les bases de la création ekphrastique car il s'agit bien, dans ce cas, d'utiliser le langage pour décrire une œuvre d'art. Nous n'avons aucun exemple dans la pratique collaborative de Creeley de ce type de situation où l'artiste est exclu du travail et où le poète est le seul à prendre l'initiative : ses collaborations sont toujours le produit d'une décision commune de l'artiste et du poète qui, même s'ils sont parfois encouragés par l'éditeur, décident l'un comme l'autre de collaborer.

Il nous semble encore plus difficile de parler de collaboration lorsque la condition d'absence touche les deux collaborateurs. Dans ce cas une troisième personne, souvent l'éditeur, choisit un poème et une image parmi le répertoire de deux artistes qu'il aimerait rapprocher et les assemble à l'intérieur d'une œuvre. Même si l'éditeur choisit le texte et l'image l'un en fonction de l'autre, essayant de les concilier et d'exalter leurs rapports, aucun dialogue effectif ne précède le travail et le visible et le lisible ne communiquent que dans le livre. Dans le domaine des collaborations de Creeley apparaissent ainsi des projets que les critiques ont souvent tendance à insérer parmi ses collaborations, même s'ils n'en font pas vraiment partie. *Dreams* en est un exemple [Note164](#).

13. Robert Creeley et Duane Michals. *Dreams*. Periphery & The Salient Seedling Press, 1989. (Couverture. 26,67 x 17,14 cm). John Hay Library, Brown University.



14. Robert Creeley et Duane Michals. *Dreams*. (Dernière page).



Inscrit dans le catalogue *In Company*, cette « association » entre Creeley, le photographe Duane Michals et l'artiste Karl Klingbiel n'est que le produit de la combinaison d'un poème de l'écrivain avec une photographie de Michals et un monotype de Klingbiel, trois œuvres qui, tout en étant similaires, ayant pour sujet le même motif du rêve, n'ont pas été conçues suite à un accord commun des artistes^{Note165}. Creeley lui-même ne considère pas véritablement ce projet comme collaboratif^{Note166}. Le poète admirait le travail de Michals mais, comme il le raconte, c'étaient les éditeurs qui avaient initié et géré tout le projet et les « collaborateurs » ne se sont jamais rencontrés. D'ailleurs à la fin du livre, comme élément paratextuel nous lisons : « *Dreams*, a collaboration between Ann Noonan and Katy Kucha. Photograph is a letterpress reproduction of original print by Duane Michals. Cover is adapted from a monotype by Karl Klingbiel ». Ces détails suffisent pour considérer *Dreams* comme un projet qui, tout en étant intéressant, ne peut pas être considéré comme collaboratif, du moins en ce qui concerne les artistes^{Note167} : la quasi totalité des collaborations de Creeley, même réalisées à distance, sont issues d'un rapport d'amitié des collaborateurs qui se rencontrent souvent avant de démarrer le projet collaboratif pour en discuter^{Note168}. La distance physique n'est donc jamais une distance d'esprit. Comme Hank Hine le raconte par exemple, la collaboration entre Creeley et le peintre allemand Georg Baselitz, qu'il avait suivie en tant qu'éditeur, commence par une rencontre des collaborateurs : « After discussions with Baselitz and an invitation to Creeley, the collaboration commenced with a personal meeting, Creeley travelling with me to the artist's residence in Germany »^{Note169}.

La coprésence de dialogue (entre les artistes) et de décalage chronologique entre les deux systèmes sémiotiques (généralement du lisible par rapport au visible) que cette classification des projets collaboratifs de Creeley a contribué à mettre en évidence, nous oblige à considérer la pratique collaborative de Creeley par rapport à deux traditions distinctes : d'une part, si l'on parle de dialogue, et donc si l'on se concentre sur le rapport entre le poète et l'artiste, il faut se placer dans le cadre de la tradition collaborative et, principalement, de ce que Peyré appelle le « livre de dialogue ». D'autre part, si l'on se concentre sur la réponse de l'écrivain face aux stimuli de l'œuvre d'art, et donc si l'on considère le rapport entre Creeley et l'objet d'art, il faut analyser son travail collaboratif à la lumière de la tradition ekphrastique.

3) La collaboration de Robert Creeley et le « livre de dialogue »

Dans *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*, reconstruisant la tradition des rapports entre les langages poétique et pictural, qu'il fait justement remonter à la formule horatienne *ut pictura poesis*, Yves Peyré élabore la catégorie du « livre de dialogue » à laquelle appartiennent des ouvrages de nature différente mais partageant tous une propriété commune : ils témoignent d'un dialogue actif entre les deux langages, reflet de l'échange vif ayant lieu entre les collaborateurs. La « conversation » produite par la collaboration se déploie à l'intérieur d'un lieu commun, celui du livre, grâce auquel nous assistons « au partage de l'être entre deux voix au sein d'un seul et même espace »^{Note170}. L'accent mis sur l'importance de cet espace commun nous intéresse particulièrement car il est vrai que, tout en étant distants physiquement et en communiquant par fax,

téléphone ou courriel, Creeley et ses collaborateurs arrivent à dialoguer par le livre : en dépit des limites physiques qui séparent les collaborateurs, les langages pictural et poétique réussissent à se rencontrer et à engager une discussion active au sein de l'œuvre. Ce dialogue « silencieux » ayant lieu entre les pages du catalogue, du portfolio ou du « livre d'artiste » est, bien sûr, précédé et parfois même accompagné par un autre dialogue (souvent engagé à distance), celui qui a effectivement lieu entre les collaborateurs qui, avant d'unir leurs compétences, établissent entre eux, tout comme avec l'éditeur [Note171](#), un échange actif : « Aussi longuement l'un et l'autre auront-ils parlé (et même en compagnie de l'éditeur) », souligne Peyré. « Ils se seront avant tout aventurés en eux-mêmes à seule fin de s'atteindre » [Note172](#).

Le mérite de Peyré dans son élaboration de la catégorie des « livres de dialogue » a été principalement d'avoir clarifié le rôle de certains livres dans un domaine qui paraît être souvent dominé par l'acception générale de « livre d'artiste ». Comme le critique le souligne bien, « ce concept, trop souvent troublé – bougé, ainsi qu'il est dit d'une photographie – et parfois même pris comme qualification générique de tous les livres dans lesquels un peintre intervient [...] définit pourtant une réalité très explicite » [Note173](#). Cette réalité spécifique consiste dans la vocation à « l'extériorité absolue », dans le fait de donner la priorité au visible plus qu'au lisible, ce qui réduit le statut même du livre. « Ce type de production n'est le plus souvent qu'un comme-si du livre » [Note174](#), affirme encore Peyré. Idée à laquelle s'oppose la définition de « livre d'artiste » élaborée par Anne Moeglin-Delcroix qui, dans l'introduction de son excellent ouvrage consacré à l'esthétique du livre d'artiste explique :

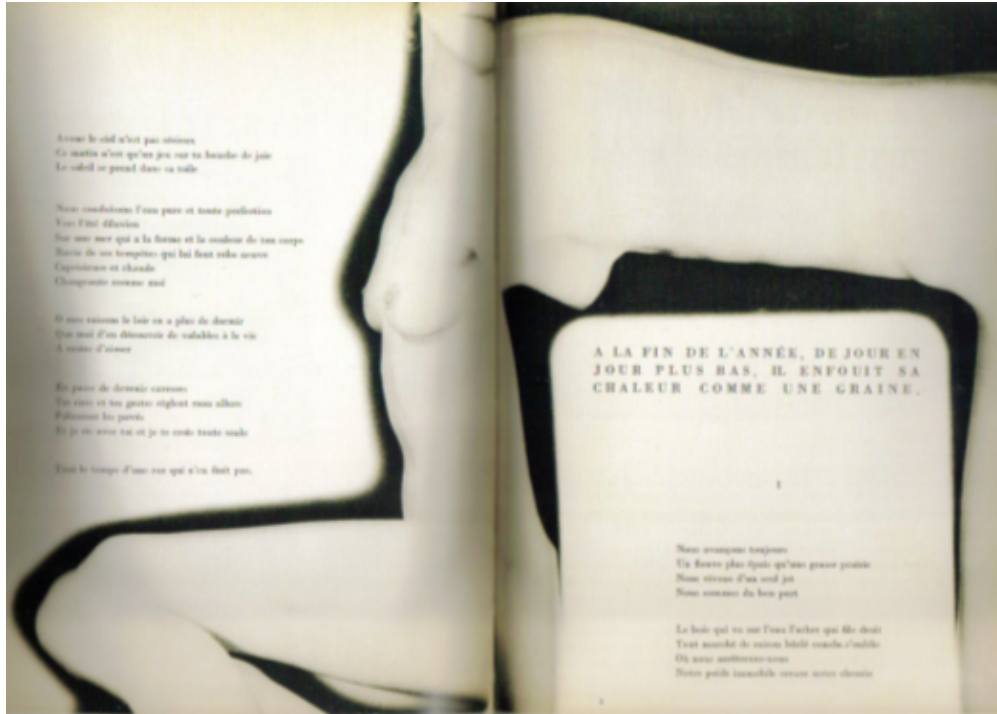
Le livre ne s'y [dans les pages qui suivent] maintient ni sous l'apparence archaïque du livre artisanal ni sous l'alibi esthétique du « beau livre ». Pour être un vrai livre, si l'on ose dire, un livre sous l'aspect banal qui nous est familier, fabriqué comme le sont nos livres ordinaires, le livre d'artiste n'en répond pas moins à un projet artistique spécifique. Il est totalement livre tout en étant pleinement art ; peut-être même est-il d'autant plus livre qu'il est art [Note175](#).

Les différentes définitions de « livre d'artiste » proposées par Peyré et Moeglin-Delcroix montrent comment la nature même du livre d'artiste est « intrinsèquement ambivalente » [Note176](#). La position de Peyré nous intéresse toutefois principalement d'une part car, dans *Peinture et Poésie*, il se concentre plus sur les rapports entre les collaborateurs et entre les différents langages que sur l'objet livre en soi ; d'autre part car il élabore cette nouvelle catégorie de « livre de dialogue » à laquelle les œuvres de Creeley semblent appartenir, catégorie que Peyré prend soin de distinguer d'autres formes produites par les collaborations artistiques comme le « livre à figures », le « livre de peintre », l'album et le « livre à frontispice » [Note177](#). Le livre de dialogue semble effectivement être une catégorie qui, tout en présentant partiellement des caractéristiques typiques de ces autres groupes, comme parfois le grand format et le luxe du « livre de peintre », ou l'extrême esthétisation du « livre d'artiste », arrive à rendre justice à l'image aussi bien qu'au texte : ni l'un ni l'autre ne semblent prévaloir et ce qui émerge est leur échange au sein d'un même espace.

Les collaborations de Creeley témoignent de cette « vive tension » présente entre les deux langages exaltée par Peyré. Elles semblent également confirmer le rapport mis en évidence par le critique entre le développement du « livre de dialogue » et le rôle de la « petite édition » [Note178](#). Néanmoins, elles vérifient, nous l'avons vu, une condition de décalage chronologique que le critique considère comme la raison d'un échec partiel dans la collaboration et diffèrent d'une manière essentielle de certains exemples de « livre de dialogue » portés par Peyré. D'une part, étant en majorité conçues « à distance » et selon un modèle qui va de l'image au texte, les collaborations de Creeley intègrent un retard du texte par rapport à l'image critiqué par Peyré et vu comme rédhitoire. « Il est vrai », écrit-il, « que les livres dans lesquels les images précèdent les textes ne donnent que rarement le vertige souhaité » [Note179](#). Ce même décalage temporel critiqué par Peyré peut toutefois être la source de découvertes intéressantes concernant l'acte créatif lui-même qui, comme nous le verrons dans *Life & Death*, intègre toujours perception et réinvestissement. Même lorsque les collaborateurs créent l'œuvre « ensemble », le décalage temporel entre les deux langages existe (il y a toujours quelqu'un qui crée et quelqu'un d'autre qui répond et ainsi de suite) même si, comme nous l'avons vu pour les collaborations « *in praesentia* », du fait de la nature dense du dialogue, cette hiérarchie passe inaperçue.

D'autre part, dans des œuvres telles que *Facile* (1935), produit de la collaboration entre Paul Eluard et Man Ray, *Air* (1971) réalisé par André du Bouchet et Antoni Tàpies, ou encore *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay^{Note180}, l'image et le texte ne partagent pas uniquement l'espace du livre, mais aussi cette sphère plus réduite de la page, faisant ainsi l'expérience d'une intimité exceptionnelle. Texte et image dans de telles collaborations agissent comme un véritable « couple », laissant les traces de leur relation amoureuse sur chaque page, sur chaque espace mis à leur disposition par le livre.

15. Paul Eluard et Man Ray. *Facile*. Paris : GLM, 1935. (24,4 x 18,2 cm).



Dans les collaborations de Creeley au contraire, la distance physique des collaborateurs est reflétée par l'organisation des ouvrages : le texte et l'image sont presque toujours séparés^{Note181}, ils occupent chacun leur espace sans envahir celui de l'autre tout en partageant la sphère plus vaste du livre. Les deux cohabitent alors tout en gardant une certaine distance : chacun dans une « pièce » ils se regardent, mesurant l'espace qui les sépare et tissant dans cet espace le réseau de leurs relations. Dans certains cas, le rapport entre le texte et l'image concrétise visuellement un désir de rapprochement de deux langages : dans *Presences* notamment, le texte s'épaissit, se développant en largeur comme pour dépasser les limites de la page et toucher le visuel qui, à son tour, s'étend au maximum dans l'espace qui lui est offert, allant presque toucher l'écriture^{Note182}. Dans *Life & Death* au contraire, l'espace vide présent entre le texte et l'image vise à refléter l'effet d'écho caractéristique du dialogue entre le peintre et l'écrivain : les blancs, et donc les silences, marquent le rythme intermittent du dialogue à distance engagé par les collaborateurs (Creeley et Francesco Clemente), un dialogue qui ne possède donc pas la simultanéité de l'échange direct, qui ne profite pas, au moment de la création, de toutes ces formes gestuelles de communication si riches en messages accompagnant toujours la communication verbale^{Note183}. Le dialogue se développe alors lentement, il se bâtit sur un jeu d'échos et de réponses^{Note184}. Sa structure est toujours dialogique mais les mots, venus de loin, portent les traces de leurs voyages. Ainsi, évitant de franchir physiquement l'espace de l'autre, les poèmes de Creeley dévoilent une sorte de respect (ou peut-être encore de crainte ?) par rapport au discours de l'« autre » : les deux voix, tout en habitant le même espace, restent uniques et reconnaissables, ce qui est confirmé par la double vie, communautaire et isolée des poèmes de Creeley, présents dans l'œuvre collaborative mais aussi doués d'une existence autonome dans les recueils poétiques. « Le livre est la terre natale de l'écrivain, ce n'est pas avant tout le lieu de l'artiste. Il est pour ce dernier un pays étranger, une surface énigmatique à apprivoiser »,

explique Peyré. Ceci dit, « le texte ne doit jamais y être prétexte. Il doit pouvoir se lire uniquement »[Note185](#). Soulignant la nécessaire indépendance des deux « paroles » réunies dans la collaboration, le critique nous rappelle le fondement de tout dialogue qui réside dans la possibilité de toujours distinguer les voix impliquées. Celles-ci doivent être indépendantes tout en étant capables de partager un même espace et un même temps. Cette existence indépendante des textes de Creeley assure d'ailleurs à l'écriture son statut artistique, la préservant de la servilité par rapport à l'image.

La plupart des collaborations de Creeley dévoile ainsi la nature du dialogue engagé par les collaborateurs, un dialogue fait d'écoute réciproque, de silences, de respect pour les temps de l'autre. Les deux voix ne se surimposent pas, la ligne ne touchant jamais l'écriture, le trait admirant le mot de loin. C'est alors un amour platonique qui s'instaure entre le texte et l'image. Dans la séparation marquée par la reliure, on perçoit la tension des deux langages, chacun encadré par les limites d'une page, chacun suspendu au milieu de ce lieu où la blancheur de la feuille paraît l'envelopper, tout en le mettant en communication avec l'autre. C'est le cas de *Signs*[Note186](#), réalisé avec Georg Baselitz, où le poème et l'image se rapprochent progressivement, le texte n'occupant plus la marge gauche de la feuille mais se positionnant au centre de celle-ci, l'image à son tour se développant depuis la marge gauche de son espace et allant presque toucher le lisible.

L'unicité du dialogue engagé par Creeley avec ses collaborateurs est d'ailleurs confirmée par l'échange que ces derniers établissent avec d'autres écrivains. Le peintre Francesco Clemente notamment, amateur de la littérature américaine, a collaboré également avec d'autres poètes parmi lesquels Allen Ginsberg. Dans *White Shroud*[Note187](#), la nature intense du dialogue, tout comme la symbiose créative du peintre et de l'écrivain, se reflètent dans le rapport texte-image : à la différence des collaborations réalisées avec Creeley, ceux-ci entretiennent une relation physique directe, la calligraphie de Ginsberg émergeant des aquarelles de Clemente ou dansant avec ses traits sur la même page. Comme le souligne Raymond Foye, ces collaborations sont le produit évident de la philosophie de la vie que l'artiste et l'écrivain partagent et qu'ils ont héritée également de l'admiration de l'art de William Blake[Note188](#). « In Clemente's formulation », confirme Lisa Dennison, « the representation of the ego is porous enough for the other to pass through it. As a permeable membrane of orifices and pores, the skin allows for an osmosis between external and internal, and provides for the relationship to the other of the world »[Note189](#). Le visible et le lisible alors reflètent ce rapport d'interpénétrabilité à travers lequel les individus, tout en restant uniques, « résonnent » l'un dans l'autre : « The question the artist has been faced with is how to depict (or amplify) the mental space of the poem in a way that allows the image to remain true to its psychic ground, which for *White Shroud* and *Black Shroud* is a landscape of dream and death »[Note190](#). *Images from Mind and Space* confirme la nature du dialogue caractérisant le rapport Clemente-Ginsberg: les voix ne craignent pas la superposition, elles parlent parfois en même temps sans pourtant se recouvrir, réduisant au maximum la hiérarchie inhérente au dialogue. Cette hiérarchie, étant extrêmement mouvante, semble alors disparaître à nos yeux.

16. Francesco Clemente et Allen Ginsberg. *White Shroud* (gauche) et *Black Shroud* (droite). (Encre, crayon et aquarelle sur papier. 44,5 x 67,9 cm et 26,7 x 34,9 cm). Collection de Francesco et Alba Clemente, New York.



17. Francesco Clemente et Allen Ginsberg. *Images From Mind and Space*. (Aquarelle sur papier, 14,3 x 39,7 cm). Collection de Francesco et Alba Clemente, New York.



La ligne de Clemente toutefois, lorsqu'il collabore avec Creeley, n'ose pas envahir son espace tout comme le texte du poète ne se permet pas de transgresser les limites de la page^{Note 191}. Le dialogue établi entre les deux collaborateurs est d'une nature différente par rapport à celle de l'échange entre le peintre et Ginsberg : il est conversationnel et non symbiotique, ce qui fait que, comme nous l'avons souligné plus haut, les voix respectent réciproquement leurs rythmes, écoutant et ensuite répondant aux stimuli qu'elles se lancent mutuellement. C'est ainsi dans les blancs que tout se joue dans les collaborations de Creeley. C'est dans le vide existant entre le texte et l'image, que l'échange peut avoir lieu. C'est dans ce vide que les mots et les lignes « résonnent ». C'est dans « ce petit espace blanc [...] qui leur sert de frontière commune pour d'incessant passages » que le dialogue silencieux du texte et de l'image peut être tressé. « C'est là, [...] sur le sable calme de la page, que se nouent, ente les mots et les formes, tous les rapports de désignation, de

nomination, de description, de classification »[Note192](#). .

Même si, comme nous l'avons souligné, dans les collaborations de Creeley le texte et l'image sont presque toujours séparés, il existe pourtant des exceptions. Un exemple remarquable de la coprésence du texte et de l'image dans la même page est fourni par *The Class of '47*[Note193](#), collaboration réalisée par Creeley avec l'artiste et écrivain Joe Brainard[Note194](#). . A cette occasion Creeley produit un texte utilisant les « alumni reports » de sa promotion à Harvard. Commentant cette collaboration il raconte :

It was an ironic and bitter reaction to my class. You would look at all the members of your class, and they were all working for Lehman Brothers or the President of the United States or something. So you get these statements of what each one variously believes his or her life has posited. I simply went through cutting and editing. It's all taken verbatim[Note195](#). .

Le caractère ironique de l'œuvre est une conséquence, comme l'explique Creeley, de l'association de ces commentaires avec des images de personnages de bandes dessinées réalisés par Brainard. L'œuvre collaborative apparaît matériellement comme une bande dessinée où les personnages des *comics* de Brainard « récitent » les mots que Creeley insère à l'intérieur des bulles et qu'il emprunte aux anciens étudiants de sa promotion. Le contraste est frappant : la gravité de certains commentaires se heurte à la légèreté des images alors que, dans d'autres occasions, la banalité des messages est accentuée et parodiée par l'aspect comique des dessins. L'œuvre est ainsi le produit d'un jeu amusant inventé par l'écrivain qui, au lieu de « faire parler » les personnages de Brainard à l'aide de dialogues originaux, préfère leur faire « répéter » des affirmations préexistantes, dévoilant ainsi le vide qui se cache derrière certaines « carrières » généralement reconnues comme prestigieuses[Note196](#). . Les *comics* mettent en place ce que Scott McCloud définit comme une « amplification par la simplification »[Note197](#). . Tout en étant rassurants, les dessins de Brainard amplifient certains aspects de la vie comme certaines émotions. Associés aux phrases des anciens étudiants, prononcées dans un contexte tout à fait différent et « sérieux », ces dessins dédoublent l'effet « formel » des affirmations, les faisant apparaître comme étranges et ambiguës.

18. Robert Creeley et Joe Brainard. *The Class of '47*. (Couverture). New York : Bouwerie Editions, 1973. John Hay Library, Brown University.



19. Robert Creeley et Joe Brainard. *The Class of '47*. (Page de texte/image).



Toutefois, ce qui nous intéresse principalement est le fait que le travail de Creeley est entièrement consacré à l'organisation des rapports entre le texte et l'image et non pas à la production d'une réponse personnelle par rapport au visuel. La collaboration est le produit d'un évident désir de permettre au visible et au lisible de s'activer réciproquement « dans » le livre qui ensuite sera chargé de parler au spectateur sans l'aide des collaborateurs. Par cette démarche, Creeley d'une part met l'accent sur l'échange actif entre le verbal et le visuel ayant lieu dans des formes d'art « populaire » comme la bande dessinée, où la dialectique texte-image constitue le centre de gravité de chaque page. D'autre part, il expose l'alliance existante entre les deux langages juxtaposés. Nous retrouvons ainsi l'idée de dialogue actif *dans* le livre développée par Peyré selon lequel, dans le « livre de dialogue », nous assistons à « l'apogée de l'image dans le livre, reposant sur la forme d'une tension »[Note198](#). L'essentiel, Creeley le sait bien, est donc de permettre à cette tension de demeurer dans le livre en lui fournissant l'énergie pour une existence autonome. Par la collaboration se réalise ainsi ce transfert d'énergie des collaborateurs à la page et, à son tour, de la page au lecteur, transfert évoqué par Olson comme une des caractéristiques essentielles du vers projectif. « To keep a tension throughout »[Note199](#), semble enfin être le précepte auquel Creeley veut rester fidèle dans son travail, précepte que les mots et les formes, agissant comme partenaires dans ses œuvres collaboratives, respectent également.

En s'intéressant à la conception de ses œuvres collaboratives Creeley témoigne ainsi d'une conscience profonde de la vérité de toute collaboration : tout en étant façonnée et influencée par le dialogue effectif entre les collaborateurs, elle trouve sa raison d'être lorsqu'ils disparaissent, lorsqu'ils s'effacent, permettant à un deuxième type de dialogue, encore plus puissant, car produit par les langages eux-mêmes, de s'installer, faisant parler l'œuvre de sa propre et unique voix.

C: « The World is my Representation »: Robert Creeley et la tradition de L'Ekphrasis

Le mouvement créatif qui caractérise le processus collaboratif de Robert Creeley suit, nous l'avons vu, pour la plupart de ses collaborations une direction unique, qui va du tableau au poème^{Note200}. Il est donc nécessaire d'analyser, outre l'échange entre le poète et son collaborateur que nous avons étudié dans le chapitre précédent, le rapport que l'écrivain établit avec l'objet d'art (dessin, tableau, photographie)^{Note201}. Creeley regarde les images, souvent proposées en série par les artistes. Il les lit en séquence, les enregistre. Ensuite, il en isole quelques-unes en les détachant de l'ensemble. Il choisit. Mais son choix n'est pas déterminé par un plan préconstitué, fixé avant de commencer le travail avec les images. Il est, au contraire, un acte de reconnaissance, le produit de la même poussée qui l'a conduit à choisir tel artiste plutôt qu'un autre. Choisir c'est « reconnaître » affirmait Robert Duncan^{Note202}, et Creeley, dans chaque geste collaboratif, dans chaque choix, recherche cette reconnaissance de pensée.

Une fois élue l'image à partir de laquelle il va créer un texte, parfois en prose mais le plus souvent en vers, le poète produit sa réponse au visuel par un processus qui nous renvoie à la pratique ancienne de l'*ekphrasis* qui consiste à se servir du langage pour parler d'une image. Ce concept, aux origines très anciennes, se réfère à la capacité de donner à voir par le langage un objet absent. Ce pouvoir du langage est introduit dans sa *Rhétorique* par Aristote qui utilise le concept d'« *energeia* » selon lequel tout discours doit montrer, c'est-à-dire donner une visibilité à la chose, donner une évidence de son existence. Le verbe grec « *ekphrazô* » (exposer en détail) qui se développera à partir du premier siècle après J.-C. montre comment la tradition de l'*ekphrasis* telle qu'on la connaît aujourd'hui s'est rapprochée du terme plus commun de description ou représentation détaillée d'une image, qui a eu beaucoup d'exemples littéraires à partir de la tradition épique, dont le chant dix-huit de l'*Iliade*, consacré au bouclier d'Achille, constitue le modèle. On retrouve beaucoup de passages ekphrastiques dans les traditions littéraires successives, comme dans la tradition rhétorique représentée par le *Satiricon* de Pétrone où une dimension nouvelle s'ajoute à la tradition ekphrastique : la description émotionnelle de l'effet produit par le tableau sur le spectateur. C'est cet aspect de l'*ekphrasis* qui nous intéresse principalement. Il est en effet à la fois à la base de la critique d'art, (analyse technique de l'œuvre, exégèse du sujet et définition de l'émotion produite par l'image), et du rapport de Creeley aux images dans son travail collaboratif. Devant l'image, celui-ci opère un processus de transposition qui semble à la fois s'insérer dans la tradition ekphrastique et se détacher radicalement de celle-ci. Cette ambivalence par rapport à la tradition s'explique par la méfiance du poète vis-à-vis de la « description ».

A plusieurs reprises en effet Creeley signifie sa méfiance par rapport à la pratique descriptive. Elle est perçue comme un risque, comme un piège dans lequel l'écrivain doit éviter de tomber. Selon le poète l'artiste est poussé, par l'activité descriptive, à se concentrer sur tout ce qui est extérieur au processus créatif : par la description, on fixe le regard sur le monde, non sur le poème. Lorsqu'il parle de définition d'un objet ou d'une image, Creeley prend donc ses distances de tout acte descriptif. Le but du poète est de définir une certaine condition de la réalité, ce qui ne signifie pas la décrire :

A poetry denies its end in any descriptive act, I mean any act which leaves the attention outside the poem. Our anger cannot exist usefully without its objects, but a description of them is also a perpetuation. There is that confusion – one wants the thing to act on, and yet hates it. Description does nothing, it includes the object – it neither hates nor loves^{Note203}.

Le danger de la description semble surtout être sa nature généralisante et passive. Selon Creeley, devant l'objet ou l'image, l'artiste ne prend pas de risques en le décrivant. Le refus de la description correspond donc à une décision d'ordre moral : Creeley n'accepte pas une attitude passive car elle équivaudrait à une absence de prise de responsabilité de la part de l'écrivain. L'habitude descriptive est aussi une pratique qui reste en dehors du contexte :

That practice that wants to “accompany” the real but which assumes itself as “objectively” outside that context in some way. [...] If you are not capable of the non-functional striking of the World, you are not practicing art^{Note204}.

Cette conception négative de l'acte descriptif trouve ses racines dans le contexte culturel dans lequel Creeley s'est formé comme écrivain et montre comment ses théories littéraires dépendent du nouveau rôle de l'artiste affirmé par la poétique de la spontanéité des Expressionnistes Abstraits et du jazz. L'art américain des années cinquante se développe en effet en opposition à des théories artistiques qui visent à limiter l'activité du sujet créateur pendant le processus : l'impersonnalité et surtout l'existence d'idées *a priori* sont vues comme des menaces à la libre expression de l'artiste. La description ferait donc partie de cet univers limitatif et rationnel contre lequel des écrivains tels que Ezra Pound et William Carlos Williams s'étaient déjà battus à l'époque moderniste. « For better or worse », Creeley affirme, « now the artist enters the art, has an evident part in it, enacts in it, increasingly *is* it – as much as any other fact of existence »^{Note205}. Il est évident que selon cette perspective exaltant l'activité de l'artiste, la pratique descriptive se situe au pôle opposé de la recherche esthétique du poète.

Chez Creeley les réticences par rapport à l'acte descriptif semblent également liées à l'idée d'intentionnalité qui semble s'opposer à la passivité dont il l'accuse aussi. En réalité, Creeley semble dénoncer deux attitudes extrêmes qu'il associe à la pratique descriptive : le désintérêt et la violence faite à l'objet. Par le désintérêt, comme nous l'avons vu, l'écrivain ne prend pas de risques en montrant un détachement par rapport à la réalité des choses qui est synonyme de passivité. A l'inverse, l'excès d'implication peut produire une attitude opposée, mais tout aussi extrême et critiquable que l'indifférence, et par laquelle l'écrivain se dirige directement vers la chose qu'il désigne alors de manière directe et violente ne respectant pas la valeur multiple de ce qui est devant lui. L'artiste hésite donc entre un rôle servile d'illustrateur ou dominant d'interpréteur. Décrire équivaldrait à ne pas respecter la nature des choses, à les déformer en donnant à voir uniquement leur surface, leur apparence immédiate. La pratique collaborative de Creeley se constitue en opposition à « l'arrogance » de la description et à l'existence d'une intention préalable à l'acte créatif, de même qu'elle refuse toute passivité ou désintérêt. La position de Creeley semble ainsi témoigner de son être à la frontière entre l'Expressionnisme Abstrait et le Minimalisme : d'une part, en refusant la passivité descriptive, il met l'accent sur l'importance du rôle du sujet pendant le processus créatif. D'autre part toutefois, en s'opposant à la violence interprétative, il semble refuser tout égocentrisme et souligner l'importance de considérer l'objet en soi, ce qui témoigne d'une attitude typique de l'esthétique des années soixante. Face à cette opposition, Creeley semble alors opter pour une position intermédiaire de médiateur. L'écrivain, comme il l'explique, « neither rules nor serves – he transmits »^{Note206}, ce qui met en évidence le rôle de médiateur assumé par le poète entre deux formes expressives, entre deux langages.

Nous pouvons donc nous demander quelle est la position de Creeley vis à vis de la tradition de l'*ekphrasis* où l'acte descriptif semble être l'essence du travail de l'écrivain face à l'objet. A ce sujet nous pouvons nous référer à deux définitions de l'*ekphrasis*, l'une empruntée au *Dictionnaire de rhétorique* de G. Molinié et l'autre à W.J.T. Mitchell, auteur de *Picture Theory*, un ouvrage publié en 1994 consacré aux rapports entre différents systèmes sémiotiques. Dans son dictionnaire Molinié définit l'*ekphrasis* comme la « description de l'œuvre d'art »^{Note207}, tandis que Mitchell donne du même concept une définition plus élaborée en le présentant comme « la représentation verbale de la représentation visuelle »^{Note208}. Les deux définitions utilisent des termes différents mais mettent en valeur la triple nature de l'*ekphrasis* : objet d'art, thème à étudier, discussion analytique sur une création artistique. Cette dialectique mise en place par l'*ekphrasis* semble être davantage prise en compte dans la définition de Mitchell lequel, en utilisant et réitérant le terme représentation, nous conduit directement au centre de la problématique car il s'agit effectivement de re-présenter quelque chose. Par ailleurs, Mitchell évite aussi le terme de « description » si critiqué par Creeley en lui préférant le mot « représentation » qui lui permet d'insister sur une acception plus active du concept selon lequel il s'agit de « présenter à nouveau », non pas de « représenter en détail ». Nous nous servons donc de la définition du critique américain pour essayer de montrer la spécificité du travail de Creeley avec l'image, car si le terme description est utilisé chez lui toujours avec la même acception négative, celui de

représentation est souvent choisi pour qualifier son travail.

Le terme « représentation » semble mettre en valeur des acceptions dont Creeley exalte les qualités dans son écriture et dont nous remarquerons la primauté dans son activité créative. Ces qualités correspondent aux concepts d'actualisation, de concrétisation, de subjectivisation et d'exposition que nous trouvons tous synthétisés dans l'acte représentatif. Lorsque l'on représente, on rend la chose présente, c'est-à-dire actuelle. Dans ce cas, l'on souligne aussi bien la présence dans le temps que dans l'espace : la chose appartient au moment présent et, en même temps, elle est réelle, effective. Il s'agit donc du « ici et maintenant » dont Creeley essaie de donner une représentation par son écriture et qui affirme le rapport de conséquence existant entre l'actualisation et la concrétisation : affirmer la présence actuelle d'une chose implique aussi d'en donner une manifestation matérielle, de rendre visible quelque chose qui est de l'ordre de l'invisible. Par le terme représentation on insiste, en même temps, sur l'activité du sujet qui re-présente quelque chose, c'est-à-dire, qui s'approprie l'image ou l'objet en le proposant selon un nouveau point de vue. Cette capacité de « faire voir autrement » semble être propre à l'art et, dans le cas spécifique de Creeley, à la poésie, qui a le don d'offrir une vision différente par rapport au regard habituel que nous avons sur les choses : « to see things in a different way : that's the virtue of poetry ! »[Note209](#). Par le terme représentation enfin, on insiste également sur l'activité perceptive du spectateur : en représentant on « donne à voir » la chose, on la rend effectivement présente à la vue, en la montrant, en l'exposant. Cette primauté de l'activité perceptive que le processus représentatif vise à stimuler nous semble également centrale dans le processus créatif de Creeley, en particulier lorsqu'il collabore avec des artistes. Malgré tout, lorsque l'on expose en détail, on donne à voir les caractéristiques effectives de la chose, liant ainsi représentation et description.

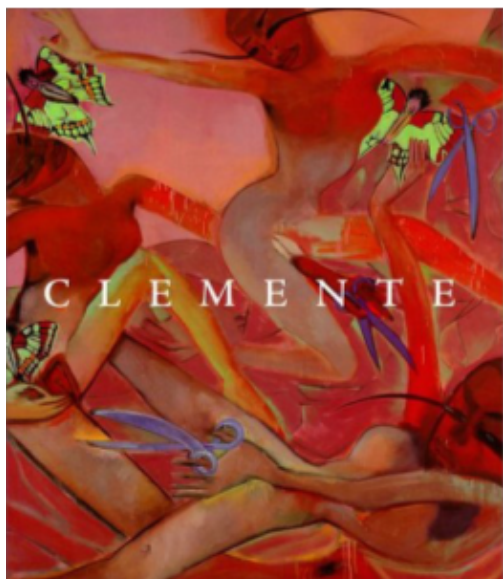
Il est intéressant de voir ainsi, à la lumière de ces concepts exprimés par le terme représentation, ce qui se passe au niveau de l'écriture lorsque Creeley conçoit des poèmes à partir d'une réponse directe et immédiate à une image. Est-ce que le poète arrive à proposer sa lecture de l'image sans tomber dans le piège de la description ? Est-il possible d'éviter toute référence directe à l'image lorsque l'on compose à partir d'elle ? *Conversion to Her* et *Clemente's Paintings* constituent des sujets d'étude intéressants dans cette perspective.

1) Entre référence et pertinence : *Conversion to Her* et *Clemente's Paintings*

Conversion to Her et *Clemente's Paintings* résultent d'une collaboration entre Robert Creeley et le peintre Francesco Clemente, réalisée à l'occasion d'une exposition des œuvres de ce dernier au musée Guggenheim de New York, du 8 octobre 1999 au 9 janvier 2000[Note210](#).

Creeley avait commencé à travailler à des poèmes sur la base des images de Clemente huit mois avant la date fixée pour l'ouverture de l'exposition, à la demande du musée qui répondait ainsi à un souhait du peintre lui-même. Le catalogue de l'exposition témoigne en effet du désir de Clemente de faire participer à l'opération des personnalités diverses appartenant aux milieux artistique, cinématographique, littéraire et avec lesquelles il avait des liens d'amitié. Parmi eux, Lisa Dennison, Gita Metha, Ettore Sottsass, Gus Van Sant, Francesco Pellizzi, Raymond Foye, René Ricard et, bien sûr, Robert Creeley. Toutefois, le poète raconte qu'avant le début de l'exposition, le directeur du musée avait décidé de changer deux tableaux auxquels le groupe de poèmes de Creeley intitulé *Clemente's Paintings* était associé, ce qui transformait inévitablement la nature de la collaboration. Dans le catalogue, Creeley réussira ensuite à faire paraître les tableaux et les poèmes dans l'ordre et la disposition qui avaient été fixés à l'origine[Note211](#).

20. Couverture du catalogue de l'exposition de Francesco Clemente. *Clemente*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2000.



Le catalogue rend justice à l'ampleur de l'exposition qui réunit, pour la première fois, le travail de Clemente témoignant de toutes les étapes qui l'ont marqué depuis ses débuts^{Note212}. Il est constitué de 400 pages où les essais introductifs alternent avec les reproductions des tableaux du peintre qui occupent parfois deux pages entières^{Note213}. Images et textes sont imprimés sur des feuilles blanches et brillantes, ce qui crée une uniformité interne, les mots et les images apparaissant comme les marques différentes d'un même et unique discours concernant le voyage métaphysique tout comme physique de l'homme dans le monde, où la naissance et la mort, le masculin et le féminin, l'animal et l'humain fusionnent alternativement. Comme l'exposition, le catalogue permet de plonger dans l'univers de l'art du peintre italien, et de prendre conscience des différents courants qui le constituent : renaissance italienne, romantisme européen, art Indien, Expressionnisme Abstrait et Pop art.

Conversion to Her, une des deux contributions de Creeley au catalogue, est un long poème constitué par des strophes de longueur variée^{Note214}. Il introduit une section de vingt-cinq tableaux (chacun desquels est ensuite accompagné par un poème de Creeley et dont la totalité constitue *Clemente's Paintings*) dont les huit premiers appartiennent au *Bestiarium*, section qui regroupe des œuvres dont les images principales concernent le traitement des formes animales et leur interaction avec des formes humaines^{Note215}. Dans cette collaboration Clemente aborde des thématiques variées offrant une vision complète de son univers imaginaire. Ainsi, des images polymorphes nous parlent des rapports entre l'homme et la femme, de l'animalité et des pulsions instinctives, du monstrueux qui se cache dans chaque créature vivante, de la fragilité du corps blessé, de la pureté du corps féminin, de la naissance et de la mort, du cycle de la vie.

Etant une introduction aux images de Clemente, *Conversion to Her* reprend et synthétise ces thèmes. Les idées principales véhiculées par les tableaux sont étudiées dans le poème de façon profonde afin d'établir entre ces idées des correspondances et des échos constants capables de reproduire les rapports existants entre les images du peintre.

Le titre introduit une réflexion de l'auteur sur la condition de l'homme dans le monde : pour retrouver la paix et surmonter son insatisfaction permanente il doit apprendre à s'approcher de la nature de la femme et à réaliser une sorte de « conversion » à ses valeurs. Cette idée de la condition féminine comme état idéal auquel parvenir est un écho du cri de Allen Ginsberg dans « Song », cité par Creeley en préalable à ses poèmes dans son recueil *Pieces* (1969) :

yes, yes
that's what
I wanted,

I always wanted,
I always wanted,
to return
to the body
where I was born.

Dès sa naissance l'homme n'est qu'un être de passage, souffrant et toujours poussé par le désir de retourner dans la condition précédente à son existence. La naissance est ainsi comparée par Creeley à la mort comme dans la septième strophe du poème où il écrit: « Knife cut through./ Things stick in holes./ Spit covers body. Head's left hanging. » L'écho de la même idée est ensuite proposé dans la dixième strophe : « In silence this/ happens, in pain. »

Le concept de « passage » d'une dimension à l'autre, qui s'inspire de la nature liminale des créatures peintes par Clemente, est évoqué à partir de la deuxième strophe dans laquelle le poète juxtapose des images liées à la naissance: « I got here slowly/ Coming out of my mother ;/ Herself in passage/ Still wet with echoes ». La structure du poème est basée sur une reprise constante des mêmes thèmes et des mêmes images. Le mot « echo », fondamental dans le langage littéraire de Creeley^{Note216}, est plusieurs fois réitéré de façon à assurer la continuité du discours à l'intérieur duquel l'écrivain peut opérer des variations. *Conversion to Her* est ainsi un exemple de l'intérêt pour la composition en série que Creeley partage avec Clemente : chaque section du poème est constituée de huit strophes à l'intérieur desquelles les mêmes idées fondamentales sont développées et enrichies de constantes références aux images qui les inspirent. La troisième strophe notamment est directement inspirée par les tableaux en noir et blanc appartenant au groupe *Bestiarium*, où des animaux d'espèces et de tailles différentes (peints en noir ou gris) menacent le corps fragile d'une femme nue dont l'on ne perçoit pas le visage et dont la blancheur de la peau se fond avec la clarté de l'arrière plan :

Little things surrounding,
Little feet, little eyes,
Black particulars,
White disparities –

Les « détails noirs » des animaux peints par Clemente deviennent des « disparités » lorsqu'ils sont évoqués sur le corps blanc des femmes. Dans la cinquième et la sixième strophe, Creeley évoque ensuite les problématiques concernant la métamorphose physique caractéristique des rites de passage et la conséquente crise identitaire, des motifs traités par le peintre dans *Everybody's Child*^{Note217}, où il représente des corps en gestation fusionnés les uns dans les autres ressortant tous d'un fond noir. Une fois décrite la transformation dont il nous fait parcourir chaque étape, (« My body shrank./ Breath was constricted./ Head confounded./ Tongue muted. »), la reconnaissance de soi, semble souligner Creeley, devient impossible (« I wouldn't know you./ Self in old mirror./ I won't please you/ crossing over »). Ensuite la voix adulte laisse sa place à celle de l'individu redevenu enfant, dont le poète décrit d'une part l'intérêt pour le corps féminin, d'autre part le choc produit par le contact avec le vide du monde « extérieur ». « Outside is empty » constate la voix lyrique. Le corps maternel est alors cet « inside » vers lequel il semble falloir retourner pour enfin retrouver la paix. L'idée du corps vu comme une ligne de séparation entre l'intérieur et l'extérieur, une constante de l'art de Clemente, est ainsi suggérée par l'écrivain qui propose un intérieur aux qualités de lieu protégé :

Inside is a house
of various size.
Covered with skin
one lives within.

La suite d'échos présentés dans la première partie du poème se conclut au niveau de la seizième strophe à l'aide d'une pause. Le poète introduit alors une considération générale sur la vie des hommes qui jouent leur rôle jusqu'à ce que la mort vienne les menacer : « until the sky goes suddenly black and a monstrous thing/

comes from nowhere upon them ». Une fois tirés de leur sommeil, ils doivent faire face à la précarité de l'existence qui réduit à néant leurs engagements terrestres. Seul un rapprochement avec la nature des femmes, Creeley paraît souligner, pourrait leur donner la paix et calmer leur appétit sans bornes. La métamorphose des formes et des êtres, la transmigratio n de l'âme et l'acte d'une « deuxième naissance » concluent le poème en le reliant profondément à l'art de Clemente. L'homme naît, vit, souffre, vieillit jusqu'à la fin de ses jours où sa vie se termine mais où la métamorphose continue : « Surrounding a vast space/ seems a boundless appetite// in which a man still lives/ till he becomes a woman ».

Le processus d'évolution et de transformation décrit dans le poème est développé également à travers divers éléments d'ordre stylistique. Parmi ceux-ci il faut souligner la prolifération d'échos sonores caractérisant les huit premiers quatrains où les mots « passage », « body », « echo », « person », d'une part établissent un réseau de références donnant son unité à la composition, d'autre part évoquent les effets d'écho visuels produits par le peintre par la répétition et la variation (parfois chromatique, parfois au niveau du trait) des formes. La multitude des détails des tableaux de Clemente appartenant au groupe *Bestiarium*, où dans certains cas, à cause des jeux optiques produits par l'artiste il est difficile de distinguer les formes les unes des autres, est également reproduite par la répétition de certains adjectifs comme « little » dans la troisième strophe. Dans la deuxième section, elle aussi constituée de huit strophes, on passe des quatrains à des strophes constituées de vers très brefs. La structure du discours se simplifie parce que la voix lyrique est, maintenant, celle d'un enfant qui vient de naître. Chaque strophe semble alors être une considération immédiate sur les premières formes qu'il voit autour de lui, ce qui est confirmé par les juxtapositions d'images que le poète met en place. La troisième et dernière partie rend la parole à une voix adulte qui fait un bilan de la vie de tout être humain. La forme est alors plus discursive, même si son lien avec les deux parties précédentes est confirmé par la reprise des thèmes fondamentaux de l'art du peintre (opposition féminin-masculin, réalité-imaginaire). Le dernier vers boucle le cercle de la composition en proposant au lecteur la « conversion » aux valeurs du féminin suggérée dans le titre.

La lisibilité du poème est le produit de sa fonction d'introduction à la lecture des tableaux de Clemente. Il introduit des images de façon à préparer l'observateur à ce qu'il va rencontrer lors de son exploration du monde évoqué par l'artiste. La présence d'échos thématiques et la répétition de détails sont donc essentielles dans ce discours. Le texte se présente alors constitué par des juxtapositions d'images variées alternant avec des affirmations qui impriment un mouvement aux images évoquées. Dans la deuxième partie notamment, après avoir décrit l'univers et les créatures féminines et masculines qui le peuplent, le poète, grâce aux verbes, leur donne le pouvoir d'agir. Alors les femmes dévoilent le monde (« women are told/ to let world unfold ») et les hommes se l'approprient (« men, to take it,/ make or break it »)^{Note218}. Le monde de Francesco Clemente acquiert voix et mouvement, un mouvement dont l'écho est présent dans tout le poème par le biais des descriptions des métamorphoses des êtres. Ces rites de « passage » sont d'ailleurs synthétisés par le verbe du dernier vers (« become ») avec lequel le poète conclut le texte évoquant encore une fois une métamorphose.

Notre recherche des éléments descriptifs dans l'écriture de Creeley trouve dans *Conversion to Her* une illustration intéressante. Nous nous apercevons que, même si le poète reste très critique par rapport à l'attitude descriptive, son écriture semble involontairement céder à des éléments référentiels. D'une part, le texte s'accroche à l'image à l'aide d'éléments dénotatifs qui apparaissent sous la forme de repères spatiaux et temporels donnant une illusion de réalité. D'autre part, il s'en éloigne essayant de contraster la référence par une dynamisation de l'écriture à travers un ensemble de stratégies stylistiques capables de mettre en évidence le rôle actif de l'écrivain face aux images.

Dans cette collaboration la référence est extrêmement poussée car, on l'a déjà dit, le poème avait été conçu pour introduire les images de Clemente, donc pour « donner à voir » des détails avant qu'ils ne soient effectivement visibles. Les repères spatiaux et temporels sont ainsi abondants. Le poète se soucie surtout d'éclaircir le rapport entre le fond et la surface de la toile^{Note219} : nous apprenons l'existence d'une multitude de formes en mouvement qui entourent des figures centrales. L'œil du spectateur passe ainsi du

fond à la surface, de l'intérieur à l'extérieur, du haut en bas, ou de façon circulaire sur la toile, ce qui est traduit par l'alternance des indicateurs « outside », « inside », « in the middle », « surrounding ». Les temps verbaux complètent la définition du statut des images en soulignant le rite de passage, la métamorphose des êtres, par les formes du présent continu « coming out », « passing », « crossing over », « hanging ». La nature instable des images du peintre est ensuite traduite par l'alternance des temps verbaux: on passe du passé au présent, du conditionnel au futur. L'observateur est alors pris dans cet univers en constante transformation créé par Clemente où alternent hésitation et affirmation. A l'intérieur de ce mouvement le poète cherche à s'accrocher à un ensemble de détails. Il reconnaît des couleurs (« black », « white »), des dimensions (« little »). Il nomme les formes reconnaissables qui apparaissent devant lui, pour la plupart fragments de corps ou d'objets, dont la multitude est traduite par l'utilisation du pluriel : « parts », « heads », « legs », « feet », « eyes », « things », « holes », « women », « men ». Le tout est accompagné par la répétition du mot clef « echoes », lui aussi au pluriel, dont la fonction est d'amplifier, en donnant l'impression de redoubler, les détails et les repères que l'on vient d'évoquer.

La référence est toutefois contrastée par le désir de Creeley de marquer son rôle actif à l'intérieur du processus collaboratif. Il essaye ainsi de dynamiser son écriture à l'aide de plusieurs stratégies parmi lesquelles la proposition de différents points de vue à partir desquels l'événement de la naissance, motif central des images tout comme du poème, est présenté : celui de l'adulte, celui de l'enfant, et celui de la femme (qui semble contraster avec les deux premiers). Par des jeux d'écho, le poète présente également une polyphonie de voix qui alternent comme pour semer la confusion dans l'esprit du lecteur pris dans leur réseau de références :

*Outside is empty.
 Inside is a house
 of various size.
 Covered with skin
 one lives within.
 Women are told
 to let world unfold.
 Men, to take it,
 make or break it.
 All's true
 except for you.*

Creeley travaille aussi la structure rythmique du texte en opérant des changements sur la longueur des strophes, passant des quatrains à des strophes très courtes de deux vers, pour ensuite atteindre une forme plus discursive mais toujours fragmentée en strophes de deux vers. Ce choix vise à rendre le rythme plus soutenu en vue de la conclusion du poème. L'hésitation et le changement de rythme, aussi bien que le glissement du fond à la surface de l'image, le passage du passé au présent, l'accumulation des formes interrogatives, le changement brusque des couleurs et du décor sont des astuces stylistiques que Creeley introduit pour nous donner des clefs de lecture du texte et des images. Ces caractéristiques, accompagnées par la structure narrative du discours par laquelle Creeley nous donne un exemple de son habileté de « conteur », traduisent, au niveau verbal, le mouvement imprimé aux formes sur la toile par le peintre. Ce mouvement est constitué d'une part par le passage d'une image à l'autre selon une séquence narrative qui reflète celle des images de Clemente positionnées les unes après les autres dans le catalogue, et d'autre part, par l'histoire interne que chaque image raconte individuellement et qui, par un jeu d'échos, se relie à l'histoire globale. L'activité « descriptive » dont Creeley nous propose un exemple est donc de nature dynamique car les éléments référentiels ne représentent pas l'unique contenu du discours du poète sur l'œuvre d'art mais se présentent comme des apparitions instantanées à l'intérieur d'une structure verbale mouvante et en métamorphose tout comme les images dont elle parle. Ainsi, en s'accrochant à ces éléments référentiels, Creeley évite de plonger dans la confusion tout en gardant une certaine distance aux images observées, distance qui, nous l'avons vu, lui permet d'affirmer son rôle actif dans la collaboration. C'est en effet grâce à cette distance que l'écrivain peut réellement voir: « Voir suppose la distance la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et

d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre »[Note220](#). Par l'écart qu'il établit entre son œil et l'image, Creeley arrive à maîtriser son écriture car elle ne cesse de témoigner du décalage entre vision et commentaire, entre ce que l'on voit et les moyens dont on dispose pour le décrire. « On a beau dire ce qu'on voit », explique Michel Foucault, « ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit »[Note221](#).

Dans *Clemente's Paintings*, section caractérisée par une séquence de tableaux de Clemente alternés avec des poèmes de Creeley, la réponse aux images et la présence d'éléments référentiels sont encore plus évidentes[Note222](#). Le titre d'ailleurs nous informe directement du lien existant entre le texte et les tableaux du peintre italien. Prolongement de *Conversion to Her*, cette section du catalogue est constituée par une suite de vingt-cinq poèmes qui, dans leur ensemble, développent une narration à partir des vingt-cinq images de Clemente. Creeley définit la séquence des poèmes comme une « narration image par image » (« a painting-by-painting narrative ») des tableaux de l'artiste[Note223](#). Ils étaient conçus en effet pour être placés, lors de l'exposition, à côté des tableaux en guise « d'étiquettes », ce qui n'a finalement pas été possible. Néanmoins, la fonction à laquelle les poèmes étaient destinés façonne leur contenu et l'information qu'ils véhiculent est spécifique de l'art de Clemente :

Because each [poem] was also to be, initially, an "entry", an identifying tag put next to the work in the exhibition (which never happened, alas), the information had to be more particular to what the person looking at the art would be seeing[Note224](#).

Les poèmes se chargent de détails et parfois sont même constitués, dans leur quasi totalité, par des indicateurs de temps et de lieux (« then », « now », « here », « there ») ou par la liste des formes que l'écrivain semble reconnaître dans les images de Clemente (« The forms wait, swan, elephant, crab, rabbit, horse, monkey, cow, squirrel and crocodile »). Creeley réintroduit aussi la rime, ce qui confirme son désir de garder un certain contrôle du matériau linguistique afin d'éviter de se perdre à l'intérieur de l'univers créé par le peintre. Ainsi, par la répétition de certains sons, le poète se pose des limites à lui-même, il se crée une sorte de protection contre la fuite de sa pensée et de son écriture afin de respecter la fonction introductive du texte. Grâce aux rimes et aux assonances les poèmes acquièrent les qualités orales des chansons pour suggérer le rythme perceptif des images et pour rentrer dans la dimension imaginaire évoquée par le peintre. Cette dimension est peuplée par des créatures légendaires appartenant aussi bien à la culture populaire occidentale qu'orientale.

21. Francesco Clemente. *Oblation*, 1990. Tempera sur lin. (200,8 x 274,5 cm). The Cleveland Museum of Art, Dorothea Wright Hamilton Fund.



Dans *Clemente's Paintings* l'ordre chronologique de la perception n'est pas tout à fait fondamental et nous pouvons commencer aussi bien par la lecture du poème que par l'observation de l'image. Le poème qui commente le tableau *Bestiarium*, le troisième dans l'ordre du catalogue, propose directement des détails de l'image ainsi que l'observateur les perçoit :

Stand upright, prehensile,
 squat, determined,
 small guardians of the painful
 outside coming in –
 in stuck-in vials with needles,
 bleeding life in, particular, heedless.

En même temps ces vers réintroduisent les thématiques centrales de l'œuvre du peintre en se référant au corps en tant que frontière entre l'intérieur et l'extérieur (« outside coming in »), et à la douleur associée à l'animalité (« small guardians of the painful » ; « stuck-in vials with needles,/ bleeding life in, particular, heedless. ») La menace du masculin/animal qui veut pénétrer le corps féminin pour en connaître les secrets rappelle le thème de *Conversion to Her* et confirme, encore une fois, la continuité et l'unité internes à la collaboration.

22. Francesco Clemente. *Bestiarium*, 1989. Pastel sur papier (72,2 x 66,9 cm). Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main.



La forme des poèmes évoque celle des images auxquelles ils se réfèrent : des images liminales et ambiguës où les formes négatives parfois émergent du fond en annulant les positives. C'est le cas d'un autre tableau appartenant au *Bestiarium* : un corps de femme est tracé sur un fond où ce qui paraissent en être des détails se révèlent, par un effet optique, être des formes de chats. La juxtaposition d'images et la confusion perceptive entre fond et surface sont traduites par Creeley à travers la répétition du « if » au début de chaque vers et à travers l'apposition de contraires (« small-big » ; « then-now » ; « here-there » ; « find-found »). L'ambiguïté de la vision est ainsi confirmée :

If small were big,
if then were now,
if here were there,
if find were found,
if mind were all there was,
would the animals still save us?

23. Francesco Clemente. *Bestiarium*, 1989. Pastel sur papier (72,2 x 66,9 cm). Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main.



Certains poèmes incorporent le titre du tableau de façon à rendre la référence encore plus immédiate. *Everybody's Child* en est un exemple. Le tableau développe le thème de la naissance en présentant plusieurs corps d'hommes et de femmes dont l'intérieur dévoile la présence d'êtres prêts à venir au monde. Le rite de passage est représenté par le peintre par la mise en place de variations chromatiques représentant les changements des corps dans le temps, ce que confirme le « in between » du poème : « the one who's in between/ the others who have come and gone ». Creeley affirme également l'opposition entre le « je » et l'autre et semble souligner aussi bien leur distance que l'impossibilité de leur rencontre à cause de leur appartenance à des phases différentes du cycle de la vie.

Dans le commentaire de *Friendship* au contraire, l'opposition entre l'individu et les « autres » est présentée de façon positive. Le tableau, structuré verticalement, est caractérisé par l'image des visages de trois femmes endormies les unes à côté des autres. Les couleurs et les formes les rendent presque identiques et le contraste entre le fond et la surface est encore une fois peu marqué de façon à augmenter la confusion perceptive. L'artiste dépeint les visages des trois femmes de façon à faire correspondre la tête de l'une, symbole de l'esprit, à la bouche de l'autre qui, par la rondeur des traits et la couleur rouge foncée, suggère l'image d'un cœur. L'interprétation que Creeley fait de l'amitié trouve son origine dans cette correspondance visuelle entre lèvres et front bâtie par le peintre :

In self one's place defined,
in heart the other find.
In mind discover I,
in body find the sky.
Sleep in the dream as one,
wake to the others there found.

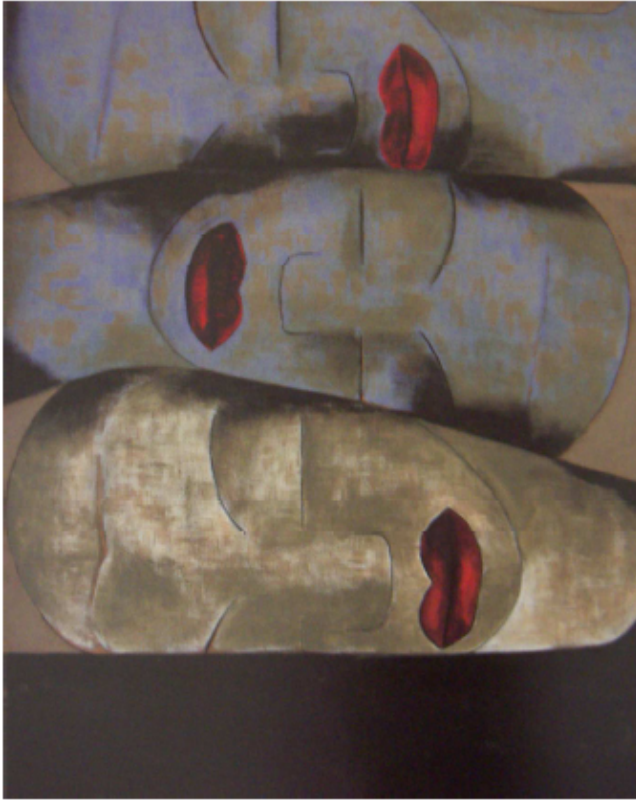
L'individualité est le produit de l'esprit de chacun (« In self one's place defined » ; « In mind discover I »). Mais cet esprit ne peut pas exister sans le corps, indiqué par le cœur, qui représente le point de contact avec « l'autre » et qui nous permet de nous ouvrir au monde (« in heart the other find » ; « in body find the sky »). D'ailleurs, Clemente montre par la syntaxe de son image que ceux que nous choisissons comme amis ne sont

que les reflets de nous-mêmes, ce que Creeley confirme en concluant: « Sleep in dream as one,/ wake to the others there found ».

24. Francesco Clemente. *Everybody's Child*, 1990. Tempera sur lin (201 x 275 cm). Collection privée.



25. Francesco Clemente. *Friendship*, 1991. Tempera sur lin (72,2 x 61 cm). Collection privée.



L'œuvre se conclue avec un dernier poème, associé au tableau intitulé *Black Muse Twice* qui, à la différence de tous les autres, ne se réfère pas directement à l'image que l'observateur a devant lui, celle de deux femmes l'une tournée vers l'autre dont seule la partie haute du corps est présentée à la vue:

The truth is in a container
of no size or situation.
It has nothing inside.
Worship –
Warship. Sail away.

Ce poème fonctionne comme dernière charnière qui conclut le voyage dans le monde imaginaire de l'artiste et résume donc un principe essentiel à sa compréhension. Il indique comment, pour Clemente, il n'existe pas une seule et unique vérité mais plusieurs. La polymorphie de ses images reflète sa vision multiple et multiculturelle de la réalité. L'observateur doit donc faire preuve de tolérance et d'ouverture pour se rapprocher de la dimension proposée par le peintre à travers ses images. En s'éloignant de l'image, Creeley réaffirme en même temps sa présence entant que créateur : tout en nous informant indirectement du credo de son collaborateur, il s'appuie uniquement sur son réinvestissement du motif pictural sans permettre à des éléments référentiels de s'introduire dans ses vers.

Nous remarquons comment, dans le travail de Creeley avec l'image caractéristique de ces deux collaborations interdépendantes (*Conversion to Her* et *Clemente's Paintings*), il se produit une alternance entre des éléments référentiels et des structures poétiques. Ces dernières visent, sinon à neutraliser les éléments dénotatifs, au moins à les cacher, mettant en valeur le travail créatif du poète. Ces structures poétiques opèrent en effet un travail de réduction de la référence par une mise en valeur de la pertinence : par le rythme, les juxtapositions, le vocabulaire, l'écriture témoigne de la justesse du discours du poète par rapport au contenu et à la forme de l'image, avec laquelle il établit un rapport décisif. « It has to be an act of equivalence », affirme Creeley dans une lettre à Charles Olson de 1951: « some attack in that other medium from language which only excuses itself being joined because of relevance not at all by any kind of reference »^{Note225}. C'est par ce travail sur la pertinence de l'écriture par rapport à l'image que l'affirmation de Creeley de vouloir créer, par les mots, des

« équivalences » aux images devient claire. Toujours en écrivant à Olson, il continue :

But, damnit, it is there, – an « act of equivalence ». I do argue for that recognition. At the outset, we'd got very abruptly to that, that there should be no « representation », that any pleasure either of us might count on would depend on a free relation, – not one dominated by any wish to trail after, etc; (Which would be all such « illustration »)[Note226](#). .

La bataille contre l'excès de référence qui, pour Creeley, risque de mener à l'illustration, implique donc un double mouvement d'éloignement et de rapprochement par rapport à l'image, ce qui crée la distance entre le regard du poète et l'objet ekphrastique dont nous avons parlé plus haut. Il est en effet dans la nature de la description ekphrastique de mettre en évidence l'écart entre l'objet observé et le langage. L'acte ekphrastique impliquerait alors à la fois une remise en cause des pouvoirs du langage et une mise en évidence de ce vide que toute représentation produit inévitablement et qui est dû à la « disparition de ce qui la fonde » :

Mais là, dans cette dispersion qu'elle [la représentation] recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde – de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même – qui est le même – a été éliidé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation[Note227](#). .

En évitant les écueils de la description, conçue comme illustration, Creeley fait preuve d'un respect profond pour l'objet car le décrire équivaldrait à le déformer. Son écriture alors va « tourner autour » de l'image, va la « suggérer », comme le conseille Mallarmé, en établissant un équilibre entre exactitude et abstraction et réalisant ce juste emploi du langage défendu à plusieurs reprises par Italo Calvino :

Aussi le juste emploi du langage, selon moi, est-il celui qui permet de s'approcher des choses (présentes ou absentes) avec discrétion, attention et prudence, en respectant ce que les choses (présentes ou absentes) communiquent sans le secours des mots[Note228](#). .

Ce périple de l'écriture autour de l'image réinsère notre discours dans la tradition de l'*ekphrasis* et, plus précisément, montre les modalités de structuration de l'écriture ekphrastique qui était définie par Théon d'Alexandrie comme un discours périégétique c'est-à-dire faisant le tour de l'objet de la description. Mais l'objet, dans le cas des collaborations de Creeley, est déjà une représentation du réel : nous sommes confrontés à la « représentation de la représentation » comme le souligne bien Mitchell. Nous sommes donc dans deux systèmes sémiotiques différents qui engagent à la fois deux discours représentatifs, l'un du réel, l'autre d'une représentation du réel.

A partir de cette double distance par rapport au réel, Creeley décide de s'occuper uniquement de son rapport à l'image sans essayer de rechercher en elle les liens la rattachant à la réalité qui l'a inspirée. Pour le poète la seule réalité à partir de laquelle il est possible de travailler dans la collaboration est celle du tableau car il est une réalité en lui-même, un objet indépendant et, d'ailleurs, l'unique réalité visible à ses yeux lorsqu'il est face à l'image : « de toutes les représentations que représente le tableau, il est la seule visible »[Note229](#). . Creeley ne va donc pas analyser le rapport entre l'artiste et le monde, car cela équivaldrait à produire une interprétation de l'œuvre du peintre. Il n'envahit pas son espace, ce qui est confirmé par la structuration spatiale du texte poétique placé à côté de l'image mais toujours sur une autre page, dans un autre espace. Le rôle du poète consiste à partir du tableau (la seule réalité qui est devant lui) pour arriver à l'écriture (la représentation du tableau) en passant par son expérience de l'image.

La description que Creeley refusait avec tant de véhémence se confirme alors être pour lui le synonyme d'une attitude passive du sujet qui voit. Elle incarne le pôle opposé de l'interprétation, par laquelle au contraire l'excès d'activité dans le regard pousserait l'écrivain à franchir les limites de son champ d'action et à envahir celui de son collaborateur. Son travail est donc le produit d'un équilibre entre désir de dire et respect pour

l'image, entre parole brute et parole essentielle comme le dirait Blanchot. La parole brute de la description, explique le critique, « a trait à la réalité des choses » nous rapproche du réel, nous fournit des détails car elle représente. La parole essentielle au contraire nous éloigne de la chose, fait disparaître les détails pour les évoquer^{Note230}. Un équilibre, poursuivi par Creeley, qui nous informe sur la nature de la représentation qui est toujours perpendiculaire à elle-même : « elle est à la fois *indication* et *apparaître* ; rapport à un objet et manifestation de soi ».^{Note231} Lorsque la représentation se concentre uniquement sur son pouvoir d'indiquer la réalité, donc sur son rapport référentiel, nous risquons de tomber dans le piège de l'illustration passive contre laquelle Creeley essaie de se battre en montrant comment, dans toute représentation, il faut considérer « le repli toujours possible de l'imagination »^{Note232}. Ainsi, Creeley respecte le conseil de Ezra Pound qui, déjà en 1910, avait révélé l'importance pour le poète de ne pas être trop explicite car, en s'approchant de la chose observée, il risquait d'usurper le travail du peintre : « The poet must never infringe upon the painter's function; the picture must exist around the words; the words must not attempt too far to play at being brush strokes »^{Note233}.

L'image ekphrastique, tout comme la réalité de laquelle le peintre s'inspire lorsqu'il peint son tableau, est une présence fictive dans l'écriture de Creeley : elle est absente mais on parle d'elle et c'est dans ce jeu de présence et d'absence, d'ombre et de lumière, propre à toute forme de représentation, que réside le plaisir de la création. Creeley, en s'éloignant et en se rapprochant alternativement de l'image, reste attentif aux détails tout en attendant que l'écriture se révèle à lui, sans la forcer : « Paying attention – letting the fact of the circumstance come out. So boring does seem the alternative, among many others, god knows, of trying to give it “point”, to direct it to some “purpose” »^{Note234}.

2) « A form cut in space » : poétique de la présence et « conscience ekphrastique »

L'écart entre le langage et l'objet mis en place par l'*ekphrasis*, écart que nous avons remarqué en analysant l'écriture collaborative de Creeley, nous permet de considérer son travail à la lumière du concept d'« espoir ekphrastique » énoncé par W.J.T. Mitchell. Selon lui, notre rapport à l'*ekphrasis* est marqué par trois stades de fascination : nous passons de ce qu'il appelle une attitude d'indifférence ekphrastique, où l'on juge l'*ekphrasis* impossible, à une phase de peur ekphrastique, où le rapprochement entre deux systèmes sémiotiques est vu comme une menace. Entre ces deux moments de fascination il en introduit un troisième, qu'il appelle « espoir ekphrastique », suivant la phase d'indifférence et précédant le stade de crainte. La phase d'indifférence, où l'on voit le rapport entre poésie et peinture comme un rapport infini et inconciliable, (« Words can “cite”, but never “sight” their objects »^{Note235}, explique Mitchell), est surmontée par cet espoir. Dans cette phase, souligne le critique, l'*ekphrasis* ne serait donc pas un moment limité et unique de la représentation, comme dans le cas des poèmes épiques, où le passage ekphrastique était un fragment décoratif d'une œuvre plus vaste :

This is the phase [...] when ekphrasis ceases to be a special or exceptional moment in verbal or oral representation and begins to seem paradigmatic of a fundamental tendency in all linguistic expression. This is the point in rhetorical and poetic theory when the doctrines of ut pictura poesis and the Sister Arts are mobilized to put language at the service of vision^{Note236}.

L'écriture de Creeley serait, selon ce modèle, un exemple du désir de dépasser les limites de l'*ekphrasis* décrit par Mitchell : « This is the phase when the impossibility of *ekphrasis* is overcome in imagination or metaphor, when we discover a “sense” in which language can do what so many writers wanted it to do: “to make us see” »^{Note237}. C'est donc grâce aux pouvoirs du langage que l'écrivain peut essayer de combler le vide créé par la représentation sans se réfugier dans la description. Il ne s'agit pas pour Creeley de représenter mais plutôt de présenter, c'est-à-dire d'actualiser les propriétés de l'image par l'écriture selon une mise en valeur d'une des acceptions fondamentales du terme « représentation ». Rendre présent par le langage c'est rendre actuel. Cela nous renvoie à la distinction entre le « réel » et « l'actuel » opérée par Robert Duncan, souvent citée par Creeley comme fondement de son écriture :

The world so to speak, depends upon them [artists] for its own realisation, but as they work to accomplish this reality, another world, equally present, insists upon those limits, which they humanly must accept. [...] Robert Duncan, with characteristic clarity, posits the situation of these two 'worlds' as reality and actuality. The real is what we value in real estate, and has to do with things of this life: res, rei – possession, thing. Republic – dig it... One for all and all for one. But the actual has got that 'act' in it: "actus, an ACT". It's moving, causing things to skitter and bump, get on with it in some actual sense. [...] The tree is real, but when you hit it, it's actual [Note238](#). [sic]

Rendre présent c'est donc actualiser cette possibilité inhérente au réel, c'est mettre en place cet acte, cette provocation nécessaire à toute création. Entrer dans la dimension de la présence implique une réduction du temps à la mesure de l'instant. Le langage étant ainsi l'acte de l'instant, il rapproche l'écriture de la simultanéité et de la spatialité des œuvres visuelles qui deviennent un modèle pour le poète lorsqu'il tente d'actualiser l'image par la collaboration. Creeley montre comment cela est possible en rapprochant le langage des qualités de l'œuvre picturale. Celle-ci, selon le concept de « still moment » élaboré par Michael Krieger [Note239](#), devient le modèle d'un langage qui, tout comme l'art, se donne une structuration spatiale. « Not just vision, but stasis, shape, closure, and silent presence ("still" in the other sense) are the aims of this more general form of *ekphrasis* » [Note240](#), nous explique Mitchell. L'écriture alors devient solide, acquiert un volume, un poids, ce qui produit une poétique de la « présence » selon laquelle on essaye de dépasser l'opposition classique espace-temps. Le passé et le futur se réconcilient dans le présent, unique dimension qui compte dans une écriture qui veut acquérir le volume et la simultanéité des œuvres plastiques. Le passé, la mémoire et tout ce qui constitue le souvenir doivent alors pénétrer dans l'écriture en se faisant présents, à nouveau, créant cet « ordre simultané » [Note241](#), dont a si bien parlé T.S. Eliot et que Creeley semble évoquer dans ses mots, dévoilant une coïncidence paradoxale entre ses propos et ceux d'un écrivain qu'il affirmait pourtant ne pas admirer particulièrement :

That is, again: writing, we are here & now/ as we take up the 'past' [...] It is that insidious, hidden: sense of present which has to be fought down/ pushed into line.
That is, the condition, most certainly, of juxtaposing 'things' in my head/ to get a grip on the relative weights of same: made for their ACTUALITY/ here & now.
You don't DO anything 20 years ago. Here & now. What has to be hauled over & thru. Okay.
Memory/ misassumed: as having to do with the past. Is, much more actually, a condition of the present [Note242](#). [sic]

Par cette poétique de la présence, et par la réévaluation de l'instant qu'elle implique, Creeley réaliserait dans l'écriture ce désir de faire de l'œuvre le produit de son occasion, à l'image des tableaux de Jackson Pollock qu'il prend comme modèle au début de sa carrière. L'œuvre alors « n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus » [Note243](#).

Par ce processus de concrétisation, le langage essaye de devenir lui-même un objet, de devenir chose par une opération qui abolit la différence originelle entre les arts de l'espace et les arts du temps affirmée par Gotthold Ephraim Lessing. Dans le *Laocoon* [Note244](#), celui-ci déclarait que la matérialité des œuvres plastiques était un élément distinctif de leur système sémiotique qui se différenciait de celui de la poésie, caractérisé par une forme expressive immatérielle. L'espoir ekphrastique pousserait à considérer ce modèle comme dépassé car, en admettant la possibilité d'opérer une synthèse des deux systèmes sémiotiques, l'*ekphrasis* annulerait l'opposition. Cela est tout à fait possible dans l'œuvre plastique car, lorsque nous percevons une image, nous saisissons l'espace et le temps simultanément. Avec l'écriture il faudrait opérer un travail aussi bien au niveau du temps, car la structure linéaire du code semble empêcher toute simultanéité perceptive, qu'au niveau de l'espace, pour faire acquérir au mot une épaisseur qui *a priori* lui serait étrangère. Il est donc nécessaire d'analyser la position de Creeley par rapport à ces moments ekphrastiques définis par Mitchell. Est-il en proie, dans ses collaborations, à l'espoir ekphrastique ou bien accepte-t-il la distance entre les deux langages engagés dans la création ?

Lorsqu'il s'agit de travailler avec des sculpteurs, comme dans *Presences* et *Theaters* réalisés respectivement avec Marisol et Cletus Johnson, Creeley paraît céder à un désir de rapprochement des deux langages. Dans ces œuvres il essaye en partie de mettre en place sa conviction de la matérialité des mots, qu'il définit souvent comme des choses. Dans « Poems are a Complex » (1965), comme dans d'autres écrits publiés au début de sa carrière, il souligne notamment l'importance de cette théorie de la matérialité des mots pour la production d'une œuvre d'art autoréférentielle, ce qui confirme l'influence de l'œuvre d'artistes formalistes tels que Frank Stella :

I wanted the poem itself to EXIST and that could never be possible as long as some subject significantly elsewhere was involved. There had to be an independence derived from the very fact that WORDS ARE THINGS too. Poems gave me access to this fact more than any other possibility in language^{Note245}.

Le rapprochement du mot et de la chose est, d'autre part, un débat très ancien, qui remonte aux dialogues socratiques et à l'idéalisme cratylien. La question soulevée par Creeley, développe en réalité un discours dont ses modèles littéraires, Ezra Pound et William Carlos Williams, s'étaient déjà largement investis. La tentative de fusion du mot et de la chose avait en effet été la préoccupation constante des imagistes qui, en s'appuyant sur les théories de Ernest Fenollosa dans *The Chinese Written Characters as a Medium for Poetry*, avaient fait de l'idéogramme la base de leur pratique poétique. C'était surtout l'aspect pictural de l'écriture chinoise qui les intéressait car l'idéogramme n'étant pas basé sur le son mais sur la forme, le mot est alors effectivement l'image d'un objet. Par ailleurs, la méthode idéogrammatique indique la possibilité de présenter la chose sans la commenter, une technique que Creeley reconnaît être caractéristique de l'écriture de Pound :

Rather than tell me about some character of verse, he would give the literal instance side by side with that which gave its context. This method is, of course, an aspect of what he calls the ideogrammatic – it presents, rather than comments upon^{Note246}.

Dans l'écriture chinoise Pound avait ainsi trouvé le modèle d'un médium verbal constitué par ce qu'il définissait comme « semipictorial appeals to the eye »^{Note247}, ce qui lui a permis, dès 1913-1914, d'établir des parallèles entre l'écriture imagiste et la peinture. En particulier, son idée de la poésie comme concrétisation d'énergie reflète la coïncidence de buts qui, déjà au début du XX^e siècle, s'était affirmée entre la poésie et l'art. Les mots, tout comme les lignes d'un tableau, sont pour Pound des pôles électriques qui produisent des lignes de forces constituant la structure du poème. L'intérêt est ainsi focalisé sur les rapports entre les mots qui agissent sur la page comme des formes sur la toile car les deux représentent la concrétisation d'une énergie à laquelle l'écrivain et le peintre ont donné une forme.

Pendant la période moderniste, les métaphores dérivées de la sculpture et de la peinture abondent, visibles dans l'écriture de Williams Carlos Williams par exemple qui pousse la problématique du rapport entre le mot et la chose vers un stade très intéressant pour notre étude de l'écriture de Creeley. Dans ses poèmes Williams met en évidence l'importance de considérer le mot non pas uniquement comme véhicule d'un message, mais comme une chose à part entière qui acquiert d'ailleurs le poids et la solidité des choses qui nous entourent. Le célèbre poème « The Red Wheelbarrow » en représente la concrétisation car, comme l'explique bien Peter Halter, « words are unmistakably things here »^{Note248}. Par cette écriture Williams affirme son opposition au poème représentatif car ses mots incarnent cette nudité des idées et cette honnêteté dont Creeley parle souvent et qu'il juge nécessaires à la création artistique. Par ailleurs les mots, tout comme les lignes sur une toile, sont caractérisés par des qualités abstraites qui résident dans leurs sons. Cela nous informe encore une fois de la coïncidence des techniques de Creeley et de celles d'artistes tels que Jackson Pollock ou Willem de Kooning au début de sa carrière : tout comme la ligne dans le tableau abstrait, le mot chez Creeley veut être libre de signifier sans avoir à véhiculer une forme ou une signification spécifique. Lorsque la ligne ne doit pas dépeindre la chose elle est libre d'exister, elle devient une « chose » elle-même car elle agit comme un objet indépendant. L'écrivain met en valeur cette « résonance » propre au mot en l'appréhendant comme un véritable événement physique. Dans une entrevue avec Michel André, Creeley parle de ce désir de se

concentrer sur le mot comme « événement », de souligner son activité au sein du discours :

There are those writers who really feel the primary activity they are involved in is getting something said [...] But that's what they're involved with words for: to get those things said. There are other writers who want to live in their words, like Olson says, « we who live our lives quite properly in print », who want, literally, the experience of realizing themselves in writing, not only to realize themselves but to realize the potentiality and the extension of words as a physical event in the world.Note249.

Par cette distinction, et par la définition du mot comme un « événement physique », Creeley confirme sa conscience d'absence de coïncidence entre le mot et la chose à laquelle il se réfère. Il n'essaie pas en effet de fixer la réalité par les mots, mais de souligner comment tout ce qui existe nous échappe. Entre le mot et la chose il existe des « interférences » rendant impossible la coïncidence, qui est considérée plausible uniquement par une conception magique du langage n'appartenant pas à l'écriture de Creeley. Ce dernier est tout à fait conscient de cette fracture entre le visible et l'énonçable décrite par Michel Foucault :

La profonde appartenance du langage et du monde se trouve défaite. Le primat de l'écriture est suspendu. Disparaît alors cette couche uniforme où s'entrecroisaient indéfiniment le vu et le lu, le visible et l'énonçable. Les choses et les mots vont se séparer. L'œil sera destiné à voir, et à voir seulement ; l'oreille à seulement entendre. Le discours aura bien pour tâche de dire ce qui est, mais il ne sera rien de plus que ce qu'il dit.Note250.

Dans l'introduction de *Words*, Creeley semble vouloir écrire un écho de cette affirmation en annonçant au lecteur: « Words will not say anything more than what they do, and my various purposes will not understand them more than what they say »Note251. . Lorsqu'il affirme que les mots sont des choses, Creeley ne veut donc pas proclamer la coïncidence du signifiant et du signifié ; il déclare, au contraire, qu'il faut traiter les mots comme des choses, qu'il est nécessaire de distinguer leur fonction dénotative de leur essence, de même que l'on distingue la fonction d'un objet de sa nature d'objet. « Traiter les mots comme des choses » signifie alors découvrir leurs caractéristiques communes, leur être insérés dans un espace, et donc être doués d'un volume, d'un poids, tout en étant également victimes du temps, ce qui les rend précaires et fragiles. Par cette reconnaissance, Creeley met en place dans l'écriture la même action libératrice que Gertrude Stein et Louis Zukofsky avaient associée à leur activité littéraire : libérer les objets de leur fonction représentative en montrant comment les mots eux-mêmes sont des choses et non uniquement des référents. Tout comme les objets, les mots ont la possibilité de leur propre existence: « Words are things just as are all things – word, iron, apples – and therefore they have the possibility of their own existence »Note252. .

Ceci se rapporte d'une part au travail d'artistes formalistes tels que Frank Stella qui, dans les années soixante, parlait du tableau en tant qu'objet autoréférentiel. D'autre part, dans cette conception du mot en tant que chose nous reconnaissons également l'influence de l'œuvre des artistes abstraits que Creeley admirait depuis le début des années cinquante, ce qui confirme le rôle central que les arts plastiques ont eu dans le processus de constitution de sa poétique. Dans l'art expressionniste en effet la ligne est une fin en elle-même et seuls comptent les rapports qu'elle établit avec les autres éléments sur la toile. La transposition de cette théorie dans l'écriture implique que les mots, « ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leur fin en eux-mêmes »Note253. . Ainsi, les rôles de l'artiste et de l'écrivain coïncident, car tous deux s'engagent à mettre en valeur les rapports entre les éléments qu'ils impriment respectivement sur la toile et sur la page.

Cette insistance sur les « rapports » entre les choses est, nous l'avons vu au début de notre étude, une conséquence du rôle prépondérant des théories scientifiques qui, énoncées déjà au début du siècle, étaient en train de se développer pendant les années 1950. Creeley, Olson (et Pound avant eux) appliquaient au niveau de l'écriture les concepts de « processus » et de « champ » énoncés par Alfred North Whitehead qui avaient fortement influencé la pensée moderne depuis les années 1920. En accord avec sa démarche scientifique,

Whitehead affirmait que l'observation des phénomènes devait partir de la conscience de la complexité de la réalité extérieure. Sa nature multiforme impliquait que toute théorie ou affirmation n'était que provisoire et hasardeuse compte tenu de la complexité des phénomènes observés. La réalité est donc à décrire comme un processus constitué par des événements en connexion réciproque et le sujet à l'intérieur de ce processus n'est qu'une partie du flux, un objet parmi les objets.

Umberto Eco confirme le rôle actif de la pensée scientifique dans la production littéraire américaine de cette période dans son ouvrage consacré à l'analyse des « œuvres ouvertes ». La notion de possibilité inhérente aux œuvres de la spontanéité, typique de la pratique créative de Creeley, reflète selon lui une nouvelle vision du monde selon laquelle la logique de la cause et de l'effet est remplacée par une vision qui s'intéresse aux interactions entre les forces et à un dynamisme des structures qui marque l'abandon d'une conception d'ordre statique et univoque.

La notion de « champ », empruntée à la physique, implique une vision renouvelée des rapports classiques (univoques et irréversibles) de cause à effet, que remplacent un système de forces réciproques, une constellation d'événements, un dynamisme des structures ; la notion philosophique de « possibilité » reflète, elle, l'abandon par la culture d'une conception statique et syllogistique de l'ordre, l'attention à ce qu'ont de ductile décisions personnelles et valeurs, remis en situation dans l'histoire [Note254](#).

C'est surtout la notion de mouvement, ou mieux de cinétique, qui acquiert un rôle central dans la théorie littéraire de Creeley qui, influencé par la synthèse opérée par Olson dans *Projective Verse* des théories modernistes et contemporaines à propos de l'énergétique de l'écriture, essaye de mettre en valeur cette ressemblance entre le mot et la chose. Le mot doit être traité sur la page comme la chose, c'est-à-dire que lui aussi doit se proposer aux yeux du lecteur comme de la matière en mouvement. Ceci confirme la réévaluation des matériaux opérée par l'art contemporain qui veut montrer comment « la forme n'est rien d'autre que l'extension du contenu », comme le dit Creeley. C'est le matériel qui dicte la forme, c'est sa consistance qui détermine la façon dont les formes se constituent sur la toile. Ainsi, la composition par « champs » montre que les mots et les choses peuvent se « ressembler » :

It is a matter, finally, of OBJECTS, what they are, what they are inside a poem, how they got there, and, once there, how they are to be used. [...] every element in an open poem (the syllable, the line, as well as the image, the sound, the sense) must be taken up as participants in the kinetic of the poem just as solidly as we are accustomed to take what we call the objects of reality; and that these elements are to be seen as creating the tensions of a poem just as totally as do those other objects create what we know as the world [Note255](#).

L'utilisation du comparatif que nous trouvons plusieurs fois réitéré par Olson (« as solidly as » ; « as totally as ») indique comment la réconciliation entre le mot et la chose que Creeley essaye de mettre en place valorise la ressemblance et non la coïncidence. Le mot doit être aussi solide que la chose, il doit être vu comme l'élément qui crée les tensions à l'intérieur du poème, de même que les objets créent des tensions dans le monde :

The objects which occur at every given moment of composition (of recognition, we can call it) are, can be, must be treated exactly as they do occur therein and not by any ideas or preconceptions from outside the poem, must be handled as a series of objects in field in such a way that a series of tensions (which they also are) are made to hold, and to hold exactly inside the content and the context of the poem which has forced itself, through the poet and them, into being [Note256](#).

Alors les mots, en fonctionnant comme des signes, acquièrent leur ambiguïté caractéristique car « le signe, pour fonctionner, doit être à la fois inséré dans ce qu'il signifie et distinct de lui » [Note257](#). Le signifiant donc

peut essayer de se rapprocher de la chose toujours en gardant une certaine distance. Le mot regarderait alors l'objet ekphrastique comme un modèle des qualités que lui aussi doit acquérir et traduire au niveau de la page écrite. Mitchell parle d'emblème lorsqu'il se réfère à l'objet ekphrastique, ce qui nous mènerait à une association de cette idée avec la théorie du corrélatif objectif défendue par T. S. Eliot^{Note258}. Nous nous garderons de l'utilisation de ce terme en ce qui concerne l'écriture de Creeley car il a souvent manifesté une opposition à cette technique qui, à son avis, est décevante car elle recourt à la dimension symbolique^{Note259}. La notion d'abstraction véhiculée par cette théorie ne correspond pas d'ailleurs à celle de Creeley car il n'accepte pas que les événements soient extraits de leur condition d'existence réelle.

Dans ce rapport au mot où la ressemblance présuppose aussi une distance, nous reconnaissons l'attitude de Creeley par rapport à l'image dont nous avons parlé à propos de l'*ekphrasis*, où rapprochement et éloignement créent un écart nécessaire à l'acte créatif. Le poète alors « sous le langage des signes et sous le jeu de leurs distinctions bien découpées, [...] se met à l'écoute de 'l'autre langage', celui, sans mots ni discours, de la ressemblance ». Il fait « venir la similitude jusqu'au signes qui la disent »^{Note260}. L'approche de Creeley semble alors s'éloigner de l'idéalisme cratylien et acquérir des valences phénoménologiques car c'est dans cette vision du réel que le mot et la chose sont rapprochés. Il est donc important que le mot puisse incarner les propriétés qui définissent les choses, qu'il puisse traduire, au niveau de l'écriture, la présence, le volume, le poids de ce qui nous entoure. Définissant ce qui pour lui mérite l'appellatif de « mauvaise poésie » Creeley écrit :

This is bad poetry not because it is formally bad; it is bad because all nouns used are general, do not sufficiently define themselves in context. But you see the point – that if these nouns were hard clear things, full, – in that sense – a tension could then be actual, and some segment of 'poetry' would also be present^{Note261}.

C'est cette tension qui intéresse l'écrivain car elle est le produit de l'instant, elle n'est pas uniquement réelle mais « actuelle » comme il la définit lui-même. Le discours sur le mot et la chose s'insère alors à l'intérieur de celui sur la temporalité et sur le rapport de celle-ci avec l'espace. Le « no idea but in things » de Williams, comme la phénoménologie de Husserl et de Heidegger, en valorisant la nature immédiate de toute expérience, demandent une temporalité qui valorise le présent, l'instant, où la réconciliation entre le passé et le futur demeure possible. L'écriture est véritablement le produit de son « occasion », un terme souvent utilisé par Creeley et qui résume sa poétique de la présence en valorisant à la fois la présence dans l'espace et dans le temps.

What device, means, rhythm, or form the poem can gain for its coherence are a precise issue of its occasion. The mind and ear are, in this sense, stripped to hear and organize what is given to them, and the dance or music Williams has used as metaphor for this recognition and its use is that which sustains us, poets or men^{Note262}.

Ainsi, la poésie n'est pas uniquement une « forme gravée dans le temps » : elle est une véritable « forme gravée dans l'espace » (« a form cut in space »)^{Note263}, car en insistant sur la matérialité du mot, sur son poids et sur son volume, mais aussi sur ses rapports avec les autres mots sur la page, Creeley met en valeur dans l'écriture une simultanéité propre aux œuvres plastiques. Celle-ci est le produit d'un équilibre entre la présence dans l'espace et la temporalité de l'existence, entre la pesanteur des volumes et la légèreté des instants. L'écriture de Creeley témoigne de cet ancrage dans le réel dont toute écriture doit témoigner si elle veut aussi être représentation de la pensée, concrétisation d'une expérience. Le poète ne renie pas son appartenance au monde mais l'affirme par ses mots, tout comme Olson : « my assumption is any POST-MODERN is born with the ancient confidence that, he *does* belong »^{Note264}. La conscience de la légèreté du temps implique aussi la reconnaissance de la pesanteur du monde, de son épaisseur, de sa présence. Exalter l'instant ne signifie donc pas renier le temps et son action, mais reconnaître la précarité de l'existence :

A poetry which derives out of its occasion – Olson refers to it as “the act of the instant” – is a poetry which involves the fall into time, into temporality ... Into finiteness. It is a poetry which is oriented, I put this word under erasure, not eastward but westward, not upward but downward ... in beingintheworldNote265. [sic]

Avec son insistance sur la temporalité et la fragilité de la vie Creeley ne fait donc qu'affirmer sa présence dans le monde, sa place d'objet parmi d'autres objets (parmi lesquels figurent bien sûr les tableaux et les sculptures de ses collaborateurs), le poids de sa présence mais aussi la légèreté de son existence.

Dans le discours de Mitchell concernant l'*ekphrasis*, nous avons vu comment la phase de l'espoir est suivie, selon son modèle, par un stade de crainte qu'il appelle « peur ekphrastique ». « The “still moment” of ekphrastic hope », écrit Mitchell, « quickly encounters a third phase, which we might call “ekphrastic fear” »:

This is the moment of resistance or counterdesire that occurs when we sense that the difference between the verbal and the visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually. [...] It is the moment in aesthetics when the difference between verbal and visual meditation becomes a moral, aesthetic imperative rather than (as in the first “indifferent” phase of ekphrasis) a natural fact that can be relied onNote266.

Le passage de la phase « d'espoir » à celle de « crainte », et l'ambivalence qu'il produit, nous permettent d'expliquer ce qui nous paraît être le paradoxe inhérent au rapport de Creeley avec le visible : tout en développant une poétique de la présence, visant à rapprocher l'écriture des qualités de l'œuvre visuelle, les poèmes de Creeley gardent toujours une certaine autonomie par rapport à l'image qui les inspire. Pendant la phase d'espoir, qui caractérise le processus créatif de la plupart des collaborations où le poète travaille à partir d'une image préexistante, il semble réussir à garder une certaine distance par rapport à l'objet ekphrastique, ce qui lui permet de ne pas en être la proie. Il parle ainsi du désir de rendre son mot autoréférentiel comme la ligne chez certains artistes, ainsi que de lui faire acquérir le poids et le volume des sculptures de ses collaborateurs mais, au niveau pratique, dans ses collaborations, il met également en valeur la spécificité du langage par rapport à l'image, c'est-à-dire sa capacité à évoluer dans le temps et à acquérir une « mobilité » étrangère au visuel. Le poète est tout à fait conscient du pouvoir unique du langage qui réside dans son être fait de mots, non pas de matièreNote267. Respectant ainsi la volonté de Pound qui, comme nous l'avons vu, affirmait le nécessaire respect de la part du poète du rôle et de l'espace de l'artiste, Creeley respecte le rôle du visible tout en absorbant certains de ses pouvoirs.

La distance que l'écrivain établit entre son œil et l'objet observé, une distance qui contribue à souligner la différence de son écriture par rapport à celle d'écrivains tels que O'HaraNote268, est alors l'élément qui caractérise son travail avec l'image et qui façonne son écriture. Celle-ci, étant toujours caractérisée par une grande économie de mots, a souvent été considérée comme minimaliste. C'est effectivement grâce au filtre du minimalisme que le poète arrive à sortir des limites des théories expressionnistes qui paraissent façonner la poétique de ses débuts et qui résonnent, comme nous l'avons vu, dans bon nombre de ses écrits théoriques. En saisissant le mouvement de loin et, surtout, faisant de l'absence un principe fondamental de sa création, le poète arrive à garder un certain contrôle sur sa matière poétique. Ainsi, par le rapprochement des deux langages, visuel et verbal, il ne vise pas à mettre en valeur leur possible coïncidence mais au contraire à établir et contrôler la distance en créant un effet d'écho : l'écriture est une réponse à l'image qui se propose investie de toutes les transformations que la distance spatiale et temporelle ont apportées.

Le poète nous semble traverser alors ce que nous pourrions qualifier de quatrième phase de la fascination ekphrastique, phase qui viendrait enrichir les trois « moments » (indifférence, espoir, crainte) définis précédemment par Mitchell. Nous parlerions d'une sorte de « conscience ekphrastique » qui est caractérisée par le fait de pouvoir opérer une négociation entre le désir de rapprochement des deux langages et l'importance de pouvoir toujours les distinguer mettant en valeur leurs pouvoirs spécifiques. Creeley essaye

de composer avec le désir d'union et la crainte de dépersonnalisation produits par la rencontre avec « l'autre » incarné par l'objet ekphrastique [Note269](#) .

Nonobstant la distance et le « vide » caractéristiques de cette écriture, la puissance et l'énergie originelles saisies dans l'image restent intactes et le poème porte toujours la trace de l'acte qui l'a produit. Encore une fois alors, comme l'affirme John Vernon, Creeley témoigne, par son style, occuper une position intermédiaire entre le mouvement et « l'abondance » de l'expressionnisme abstrait d'une part, la stase et « la réduction » du minimalisme de l'autre :

Creeley has been called a minimalist, I suppose because of the strong sense of absence in his poems, of what he leaves out. However, unlike minimalist painters and sculptors, Creeley allows the poem to embody always the act that gives birth to it, with all its slips, hesitations, failure, and discoveries. In this sense, he reminds me more of the sculptor Giacometti than of any of the minimalist [Note270](#) .

Comme dans l'art d'Alberto Giacometti, l'énergie est présente mais absorbée et concentrée. Le volume dans l'espace s'étire et se réduit sous l'effet de forces invisibles mais reste néanmoins visible. L'abstraction de son langage est donc le résultat de ce vide qu'il établit entre l'objet et son regard en imitant l'art plastique. D'ailleurs, l'avantage que l'œuvre plastique a sur l'œuvre verbale, nous explique Maurice Blanchot, est celui de « rendre plus manifeste le vide exclusif à l'intérieur duquel elle semble vouloir demeurer, loin des regards » [Note271](#) . C'est donc par la forme de son écriture que Creeley nous fait percevoir la présence de ce vide, de cet espace à remplir car, tout en véhiculant une tension, elle reste minimale, directe et précise.

2.1) Entre simultanée et durée : *Presences: A Text for Marisol*

« *Presences* commença avec la publication de *Numbers* », explique Creeley dans l'introduction de *Mabel: A Story and Other Prose*:

Marisol had seen that collaboration of Robert Indiana and myself, and considered I might be the appropriate writer of a text to accompany photographs of her work, which a New York publisher had then in mind to bring out as a book [Note272](#) .

La collaboration avec Marisol [Note273](#) débute donc par un acte de reconnaissance : l'artiste remarque dans l'écriture de Creeley et dans son travail avec les images d'Indiana une coïncidence d'objectifs et de style avec son propre travail de sculptrice. Elle reconnaît une voix similaire à la sienne, un ton expressif égal, bien que déployé dans un langage différent. Les deux artistes en effet se retrouvent dans une vision de l'art comme expression du rapport du sujet au monde, du « I » au « common ». La composante biographique est essentielle dans leurs approches respectives de la sculpture et de l'écriture : « I used myself over and over again » est la célèbre affirmation de Marisol que Creeley réitère à la fin du texte de *Presences*, pour ainsi souligner cette coïncidence remarquée par l'artiste.

Tout comme Creeley, l'art de Marisol, même en étant issu de plusieurs influences (l'art primitif américain, l'art égyptien et la renaissance italienne entre autre) reste néanmoins canalisé dans le flux de son expérience personnelle et de sa sensibilité. Son regard ironique est le produit de son attitude anti-sociale qu'elle ne renie jamais : « I never wanted to be a part of society. I have always had a horror of the schematic, of conventional behaviour. All my life I have wanted to be distinct, not to be like anyone else. I feel uncomfortable with the established codes of conduct » [Note274](#) . Cette attitude se reflète dans ses sculptures qui représentent souvent les clichés de la haute société que l'artiste expose dans toute leur banalité. L'utilisation de matériaux pauvres et de déchets récupérés dans des décharges ou dans des chantiers ne fait que souligner l'attitude critique de la sculptrice par rapport à un monde dont elle ne partage pas les valeurs. La recherche de ces matériaux est également un signe de la passion qu'elle nourrit pour les objets oubliés. Elle recherche avec soin les morceaux de bois à partir desquels elle va ensuite réaliser ses sculptures afin de leur donner une « deuxième chance » et

de révéler leurs qualités uniques.

La conception du processus artistique rapproche profondément l'art de Marisol de celui de Robert Creeley. Tous deux veulent que la forme se révèle à partir des matériaux (le bois pour la sculptrice et les mots pour le poète), qui sont respectés en tant que participants actifs de l'acte créatif. L'acte de sculpter permet de mettre en valeur les qualités du bois qui souvent émerge de façon expressionniste derrière la surface du collage ou parmi les fissures du plastique^{Note275}. Les assemblages de Marisol la rattachent à une tradition qui trouve ses bases aussi bien dans les collages cubistes que dans les techniques dadaïstes de Francis Picabia. Elle combine de la peinture, du dessin, du collage et de la sculpture en les appliquant sur des « objets trouvés », rappelant le travail d'un autre artiste américain des années soixante, Robert Rauschenberg. L'art de Marisol révèle pourtant une composante toute à fait personnelle qui la distingue du milieu du Pop art. Le dessin qu'elle trace sur le matériel à disposition est à la base de son travail. Sa fonction est importante car le dessin permet de prendre le contrôle de son travail : « Drawing is both preliminary sketch and final surface. It represents a way for the artist to reflect on form in a disciplined and controlled manner and, at the same time, a way to impart an indelible imprint of her expression »^{Note276}.

C'est à ce niveau que les systèmes expressifs de Creeley et Marisol se rencontrent dans *Presences*. A la fin des années soixante Creeley était en effet en train d'expérimenter, surtout dans la prose mais aussi dans la poésie, de nouvelles techniques compositionnelles qui utilisaient des éléments fixes, des cadres, à partir desquels l'écriture se développait librement^{Note277}. Son utilisation de ces « échafaudages » (*scaffoldings*), comme il les définit lui-même, lui donne de nouvelles perspectives par rapport à son propre travail par lequel, jusqu'alors, il avait essayé de traduire les techniques compositionnelles spontanées et « projectives » proposées par Olson. Les cadres dont il se sert dans les œuvres en prose dont *Presences* est un exemple^{Note278}, acquièrent ainsi la même fonction que le dessin chez Marisol : tout en lui proposant la garantie d'une base, d'un territoire à partir duquel s'exprimer, ils permettent à l'artiste d'opérer des variations et d'affirmer la marque de son propre style expressif. La nécessité de ces supports est ainsi expliquée par Creeley :

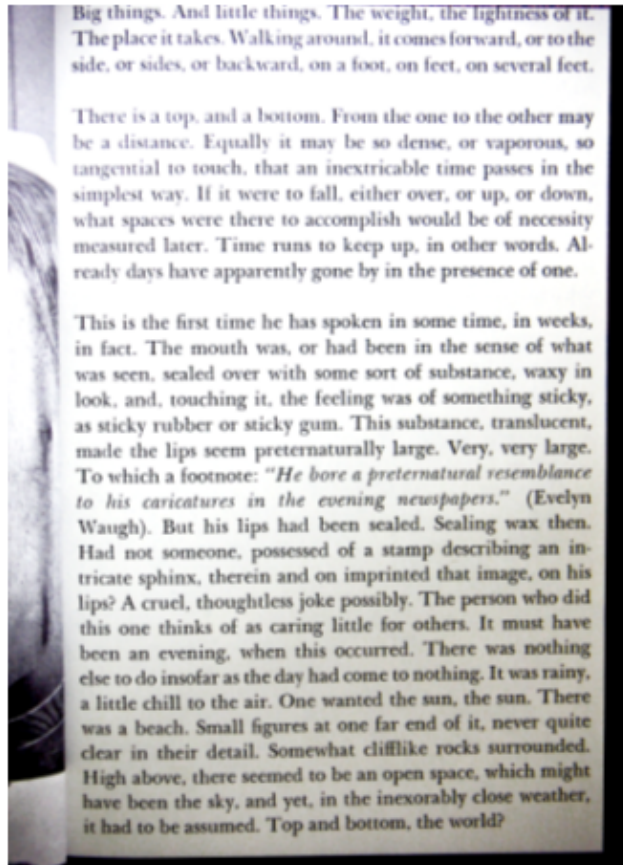
I wanted a focus, or frame, with which to work, and one, two, three seemed an interesting periodicity or phasing. That is, using a base of one-page, two-page, and three-page units (again single-spaced in their initial composition on the typewriter), each section of the text was then six pages, and that times five was thirty – returning me to three^{Note279}.

Dans cet extrait Creeley établit un rapport direct avec *Numbers*, l'ouvrage qui avait déclenché l'envie de collaboration chez Marisol. Dans la collaboration avec Robert Indiana le poète avait en effet montré comment il était possible de réaliser des œuvres personnelles et intimes à partir d'éléments formels et stéréotypés tels que les chiffres. C'est grâce au succès de cette collaboration que Creeley décide de répéter l'expérience dans *Presences* où il raconte avoir trouvé une stratégie pour éviter la répétition à l'intérieur des séquences de chiffres présentées. Il s'agit d'inverser les numéros de chaque séquence, (le premier devient le dernier et le dernier, le second) avec pour résultat un texte basé sur la variation dans la répétition. Le produit final se caractérise ainsi par une suite de cinq parties, chacune déterminée par une séquence propre : 1-2-3, 2-3-1, 3-1-2, 1-2-3, 2-3-1.

Les parties sont séparées les unes des autres par des pauses, marquées par des points centrés au milieu de la page, et dans chacune l'écriture de Creeley alterne avec des images des sculptures de Marisol. La structure de *Presences* est en effet le produit d'un travail savant de William Katz qui a effectué la mise en page de l'œuvre en mettant en valeur le rapport entre les images et l'écriture. Son rôle a été fondamental car il a contribué directement à la création d'un ouvrage dont la structure extérieure incarne pleinement les idées formelles qui en sont la base^{Note280}. Par l'utilisation d'un cadre, Creeley voulait en effet montrer comment toute écriture échappe aux impositions logiques extérieures : il voulait utiliser le cadre de la même façon que les peintres expressionnistes abstraits, pour montrer qu'il pouvait être dépassé et que les mots, tout comme le pigment, pouvaient couler au-delà de ses limites. Katz saisit complètement cette vision du poète en faisant le choix de

supprimer les bords aussi bien autour des images des sculptures qu' autour de l'écriture. Ainsi, les caractères typographiques, dont l'épaisseur semble vouloir imiter la pesanteur et le volume des sculptures, paraissent s'échapper de la page en poussant contre ses bords, de même que les photos occupent la page entière du livre, en réduisant au maximum les espaces vides. La présence nous apparaît déjà être la thématique centrale de la collaboration.

26. Robert Creeley et Marisol Escobar. *Presences. A Text for Marisol*. (Première page de texte. 21,59 x 14,60 cm). New York: Charles Scribner's Sons, 1976. John Hay Library, Brown University.



Cette compression est évidente aussi au niveau de la couverture où le titre, *Presences*, est imprimé en gros caractères sur la limite supérieure de la page, tandis que les noms des collaborateurs, séparés par une barre oblique comme pour souligner leur équivalence et leur interchangeabilité, figurent à la base de la page, presque écrasés par le poids virtuel de *Love*, la sculpture de Marisol dont l'image apparaît en première page.

27. Robert Creeley et Marisol Escobar. *Presences. A Text for Marisol*. (Couverture)



Presences est ainsi un autre exemple de la nouvelle approche de l'écriture que Creeley avait déjà inaugurée dans *Pieces* (1969) et dont il semble vouloir donner une manifestation dans le poème d'ouverture du recueil :

AS REAL as thinking
wonders created
by the possibility –
forms. A period
at the end of a sentence
which
began it was
into present,

a presence
saying something
as it goes.

.
No form less
than activity.
All words-
days-or
eyes-
or happening
is an event only
for the observer,
no one
there. Everyone
here.Note281.

Son écriture se veut la manifestation du processus qui en est la base, elle doit témoigner de la façon dont on pense, de la rapidité et de la complexité de la pensée. C'est l'activité de la pensée que la forme véhicule (« No form less/ than activity »). Par la forme le poète affirme vouloir rester fidèle au rythme auquel les idées se présentent à lui (« saying something/ as it goes »). L'unique dimension qui compte est celle de l'instant, du présent dans le temps et dans l'espace, et dans laquelle le sujet est le centre de son monde, le point vers lequel tout converge (« no one/ there. Everyone/ here »). A l'intérieur de cet univers il est impossible de distinguer l'intérieur de l'extérieur car l'on fait constamment l'expérience de la transition d'une condition à l'autre, on vit sur la frontière entre le personnel et le commun. Le lieu dans lequel cette écriture évolue est un lieu de passage, une dimension du « milieu »Note282. .

Presences veut être l'incarnation, au niveau de la prose, de cette poétique de la présence où le « ici et maintenant » guide le travail de l'écrivain. L'espace et la présence physique des sculptures, accompagnent le temps et l'évolution de l'écriture, qui témoigne de la précarité et de la fragilité de toute conception du réel, de tout point de vue. Il n'est possible de saisir le monde qui nous entoure, que dans l'instant, dans la présence et ainsi de le découvrir dans sa multitude de présences, d'existences. Dans cette collaboration, Creeley réalise ainsi cet idéal d'écriture qui ne veut pas se focaliser sur le passé ou se projeter dans le futur, mais qui veut être, comme il l'affirme, « all middle »Note283. , en synthétisant l'équilibre du classicisme et la puissance du *projective verse*. Les opposés ne peuvent coexister que dans la dimension du présent. La citation de Donald Sutherland qui introduit la collaboration nous confirme ce désir des deux artistes de se plonger dans la dimension de l'immanence : « Classicism is based on presence. It does not consider that it has come or that it will go away; it merely proposes to be there where it is ». Le temps cesse alors d'être ce cadre nécessaire au développement d'une narration car, comme Creeley le souligne:

One thing leads to another – with or without time. An instant is a precise formulation, even of a universe. It doesn't finally matter much whether it lead to another; it has its own logic. Or say, perhaps better, that there are two ways of evoking reality: that it has place in time, or that it is existent in space. There is some choice between them, at least for the novelistNote284. .

L'originalité de *Presences* réside précisément dans ce désir de fusionner les dimensions du temps et de l'espace dans la simultanéité de l'instant, en imitant ainsi la propriété perceptive de l'œuvre visuelle. Le temps devient alors une condition comme les autres et cesse d'être le support de la narration : « Put the weight on the other sense, of things shifting, among themselves – and *time* there to be a qualification among many – it is a release »Note285. .

Le processus de compression du temps et de l'espace dans la dimension de l'instant implique un travail au niveau formel qui investit aussi bien les images que l'écriture. Les sculptures de Marisol, dont la corporéité et

la matérialité sont évidentes à tout observateur qui peut les admirer dans un musée, perdent leur volume dans les reproductions photographiques. Le choix du noir et blanc, la réalisation des images par plusieurs photographes (environ dix) et la décision d'alterner des gros plans des sculptures avec des plans plus larges de façon à ce que le lecteur puisse d'abord saisir un détail et ensuite comprendre l'ensemble de l'installation, sont des stratégies qui introduisent un degré d'abstraction élevé dans un art qui pose ses bases sur le concret. Le noir et blanc, éliminant cet élément fondamental à toute reproduction réaliste de la réalité qui est la couleur, nous fait percevoir l'image comme si elle était extraite du réel : le temps et l'espace semblent s'annuler dans une dimension de stase éternelle. Le mouvement n'est toutefois pas annulé car les différents points de vue des photographes, de même que les variations de plan (du gros plan au plan large ; de la plongée à la contre-plongée) intègrent dans l'image le mouvement perceptif de l'observateur. Le spectateur à l'impression de se déplacer à l'intérieur d'une salle où les sculptures sont exposées et de mesurer son propre rapport à l'objet, dont la taille et les proportions remettent en cause nos rapports avec le milieu qui nous entoure. Cette insistance sur la taille et sur la dimension des choses est confirmée dans l'écriture lorsque Creeley se demande : « why should *size* be so insistent a center. Is it simply that a toy car won't hurt you and a real one will? » Note286 .

Ainsi, dans le texte tout comme dans les images, les changements de taille et d'échelle se poursuivent (« But the scale was insistently changing ») en nous proposant des instantanés d'un univers surréel. Les techniques formelles qui renvoient au surréalisme ne manquent pas dans l'art de Marisol : nous avons déjà vu comment ses sculptures sont caractérisées par une confusion des rapports de proportion qui caractérise aussi la représentation de l'âge (des enfants énormes qui serrent dans la main des poupées adultes), et de l'humanité (l'animal qui fusionne avec l'humain). L'appartenance de ces personnages à des mondes variés semble ensuite vouloir suivre la tradition ironique et impertinente des dadaïstes en accolant d'une façon incongrue des personnages représentant la haute société, le monde animal, ou des royaumes imaginaires. Le rapport entre les visages bien définis et les corps parfois simplement suggérés produit également des contrastes évidents. Il s'effectue une sorte de séparation entre l'esprit représenté par le visage, et le rôle social incarné par le corps, qui implique un certain isolement de ses créatures. Elles sont fortes et fragiles à la fois, prises entre leurs désirs et les rôles conventionnels qu'elles sont obligées de respecter. Souvent la souffrance est transposée au niveau des visages qui deviennent inquiétants à cause des contrastes qu'ils révèlent : les sourires sont tristes ou forcés, les yeux grand ouverts mais vides. Nos habitudes perceptives sont ainsi remises en cause. L'observateur face à ce monde est obligé de remettre en question perpétuellement ses références et de prendre aussi en compte la vision de « l'autre ».

28. Robert Creeley et Marisol Escobar. *Presences. A Text for Marisol*. (Deux premières pages).



Les propriétés de ces images n'échappent pas à l'œil de Creeley. C'est justement le défi qu'elles lancent à l'observateur qui semble l'intéresser. Ainsi, nous retrouvons dans le texte des rapprochements incongrus de nature cauchemardesque qui appuient la nature surréelle du monde évoqué par la sculptrice :

This is the first time he has spoken in some time, in weeks, in fact. The mouth was, or had been in the sense of what was seen, sealed over with some sort of substance, waxy in look, and, touching it, the feeling was of something sticky, as sticky rubber or sticky gum. The substance, translucent, made the lips seem preternaturally large. Very, very large.

L'écriture évoque l'univers perturbant représenté par les sculptures et, en même temps, nous plonge dans un univers sensible extrêmement précis. Creeley ne nous donne pas uniquement à voir l'image mais il nous transmet la sensation du toucher des matériaux qui la constituent. L'incertitude concernant la nature de la substance qu'il décrit est compensée par la précision avec laquelle il nous présente les sensations produites par le toucher. Ainsi, visiblement nous percevons uniquement un fragment de l'image, la bouche agrandie et disproportionnée, même si toute une multitude de sensations sont évoquées simultanément.

Si le volume des sculptures semble se réduire par leur représentation photographique, leur présence dans le temps au contraire, s'affirme : les images, structurées selon une séquence, suivent un développement linéaire qui reflète celui de l'écriture. Celle-ci semble au contraire vouloir insister sur sa corporéité, sur l'épaisseur des lettres, sur leur volume, d'où l'utilisation de caractères typographiques de grande taille. Les mots ainsi, deviennent de véritables présences sur la page en occupant un espace visible tandis que les images se chargent d'établir une séquence et un ordre que l'écriture paraît annuler. La continuité entre les deux est assurée par l'insertion de paragraphes dans lesquels Creeley semble vouloir interrompre le flux de ses pensées pour le diriger vers les détails suggérés par l'image, qui à son tour, comme un miroir, modifie la trajectoire de la pensée en lui donnant un nouveau contexte dans lequel se déployer. Dans cette digression de Creeley insérée dans la narration d'une rencontre entre un homme et une femme, les souvenirs personnels se mêlent notamment à des détails évoqués par les sculptures de Marisol :

He recalls now many things, many people. He thinks of a beach in Truro, in Deya, in Gloucester, in San Diego. He puts people on it, many men and many women, and many children. Dogs run past. Divers things are dropped, lost in the sand. The water comes up on

the beach, goes back on the beach, with tides.

Plutôt que de décrire l'installation de Marisol où trois femmes semblent être allongées sur le sable en train de bronzer, Creeley imite l'action de l'installatrice au travail (« He puts people on it »), en constituant son paysage à mesure que la mémoire lui fournit des éléments à partir de la stimulation constituée par l'image. La pluralité de ce monde contraste avec l'aspect minimal du paysage bâti par la sculptrice mais les deux univers restent unis dans l'esprit du lecteur : ils se superposent de sorte que l'immobilité et le silence des sculptures semblent être annulés. L'installation, par le pouvoir évocatoire des mots, semble devenir vivante : « Marisol's flat, cutout faces, blank stares and rigid, columnar bodies bespeak ritualized poses waiting to be animated. Creeley's prose provides that linkage, touching on and varying the visual »[Note287](#) .

29. Marisol. *The Bathers*, 1961. (213,36 x 177,80 x 147,32). Collection de M. et Mme William Burden, New York.



L'écriture devient ainsi un moyen pour enregistrer son propre rapport avec un lieu et un temps déterminés : elle est la trace du rapport subjectif de l'écrivain avec la temporalité et la spatialité. En établissant un rapport avec les images, et en même temps en se situant dans l'univers de ses souvenirs personnels, Creeley réussit, par l'écriture, à se situer constamment par rapport à ces deux mondes : tout au long du texte il essaye à plusieurs reprises de se positionner, d'indiquer ce qui l'entoure, de se définir dans cet univers d'objets mouvants qu'est le présent. Nous reconnaissons alors ce processus de « measuring » dont beaucoup de critiques ont parlé à propos de *Presences* et qui a lieu aussi bien dans l'espace que dans le temps[Note288](#) . Au début de la narration, par exemple, Creeley se soucie de se situer par rapport à l'espace et surtout aux objets qui l'entourent :

Big things and little things. The weight, the lightness of it. The place it takes. Walking around, it comes forward, or to the side, or sides, or backward, on a foot, on feet, on several feet.

There is a top, and a bottom. From the one to the other may be a distance. Equally it may be so dense, or vaporous, so tangential to touch, that an inextricable time passes in the simplest way. If it were to fall, either over, or up, or down, what spaces were there to accomplish would be of necessary measured later. Time runs to keep up, in other words. Already days have apparently gone by in the presence of one.

A partir des qualités physiques des sculptures (leurs dimensions, leur poids, leur volume) autour desquelles Creeley semble se promener, l'auteur introduit une considération sur le temps et montre ainsi comment, dans la dimension du présent, temps et espace coexistent et renvoient l'un à l'autre. Dès que nous supposons le mouvement d'un de ces objets, la dimension temporelle s'inscrit dans la dimension spatiale et nous rappelle que l'apparente immobilité du « now » ne doit pas nous faire oublier la course du temps. Il est donc juste de parler de stase apparente à propos de l'instant parce que nous assistons au déploiement d'une temporalité interne à celui-ci, qui est marquée par le mouvement de l'œil de l'observateur de haut en bas pour enregistrer la taille des objets. En même temps cette perception est fragile, précaire, car si le sujet narratif arrive à établir les limites des objets qui l'entourent, il n'est pas sûr de leur distance et des rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres (« From the one to the other may be a distance. Equally it may be so dense, or vaporous, so tangential to touch, that an inextricable time passes in the simplest way »). Dans la dimension du présent le sujet cherche alors des repères mais parfois se perd dans la complexité de ce monde où les dimensions se confondent et où le temps semble acquérir l'épaisseur et la qualité de la matière jusqu'à devenir « inextricable ». Une confusion attribuable également au fait que, dans la dimension de l'instant, le temps objectif (physique) et le temps subjectif (temporalité) ne sont pas distinct l'un de l'autre mais s'entrelacent régulièrement. Le présent, « passé prochain et avenir récent »[Note289](#), n'est donc pas le temps de la stase mais le temps où les différents courants du flux temporel se rencontrent et coexistent. Il est un temps en équilibre instable, un temps liminaire.

Creeley semble ainsi témoigner de son expérience subjective par rapport à un univers en métamorphose, à l'intérieur duquel il isole des instants et des présences en les proposant par son écriture. Il réalise ainsi son désir de vivre dans ses mots qui semblent se présenter à son esprit comme des objets, indépendants et autoréférentiels : « I'm fascinated with what words say and how that saying stimulates one to move in them. I feel like I'm moving in words »[Note290](#). En tant que lecteurs nous saisissons ces mots de la même façon que nous percevons les images : les deux se présentent à nous avec netteté et immédiateté, les mots ne cessant jamais de renvoyer aux images et le processus d'échange entre le visible et le lisible étant constant. « The glass was very large. The ice cubes were huge blocks of solidified water », écrit Creeley. Ces deux phrases sont juxtaposées à la photo de *Baby Girl*, une sculpture représentant un bébé dont le corps est constitué par un cube en bois de dimensions considérables. Les « énormes blocs » d'eau évoqués par Creeley renvoient ainsi indirectement aux véritables blocs de bois sculptés par l'artiste selon un jeu de répétition et variation caractéristique de l'écriture de l'écrivain[Note291](#).

Ainsi, en feuilletant *Presences* nous sommes à la fois lecteurs et spectateurs des images et du texte, même si ces deux rôles ne restent pas forcément liés à l'art qui les caractérise. La valeur de l'œuvre réside aussi dans ce croisement des rôles de sorte que les images, par leur structuration séquentielle, demandent à être lues de la même façon que les mots, par leur présentation typographique et par les jeux syntaxiques qui visent à les mettre en valeur, demandent à être vus[Note292](#). Ainsi, tout comme Creeley, le lecteur-spectateur définit, à mesure qu'il avance dans cet univers, son expérience de la « présence » et son rapport avec une dimension qui ne lui demande pas de regarder vers le passé ou vers l'avenir, mais qui le lie profondément au contingent.

30. Marisol. *Baby Girl*, 1963. (187,96 x 33,02 x 119,38 cm). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.



L'originalité de la collaboration est le produit de ce désir de proposer au lecteur/spectateur l'expérience d'une « double temporalité » : celle de la simultanéité de l'œuvre plastique (où le temps se comprime) et celle de la durée de l'écriture (où le temps se dilate progressivement).

La compression du temps est traduite par une accumulation de phrases très courtes ou par la juxtaposition de mots séparés par des signes de ponctuation (« He was not. He was placed, in place. »; « Everything. All done. No more. It's all gone now. Poor wood. Poor house. Think. »; « Home. The hills. The valleys. The sun. The moon. The ups. The downs. The moors. The arabs »). Nous voyons comment le fait d'insister sur la simultanéité, donc sur une compression du temps pour le réduire à l'instant, conduit inévitablement à une mise en valeur de l'espace et de la visibilité des objets qui le constituent et qui se présentent à nos yeux avec beaucoup de précision.

La dilatation du temps est au contraire déployée par l'introduction de digressions et de répétitions. Comme nous l'avons déjà vu, Creeley interrompt souvent le flux de la narration pour se concentrer sur des événements liés à son vécu ou pour explorer l'univers proposé par les images des sculptures de Marisol. L'impression qui en découle est celle d'une dilatation de la temporalité par laquelle la conclusion est suggérée mais toujours

différée. Ce processus d'expansion est aussi intensifié par les répétitions qui abondent dans le texte. Souvent Creeley choisit des mots clés ou des phrases et en fait une sorte de refrain créant une attente chez le lecteur qui trouve ainsi des repères, même s'ils ne sont que provisoires, dans le flux de la narration^{Note293}. Le paragraphe suivant représente un exemple intéressant. Il s'agit d'une demande d'aide adressée à la police qui se transforme grâce à plusieurs variantes produites à partir de la base fixe de la forme verbale à l'impératif (« call ») :

This is the despair of being none, or last, or first. Upon that trackless waste, faceless, upon a hill in Darien, Connecticut where the traffic is endless, the cars immutable albeit their rust, both ways. The traffic goes all ways. Call the police, please.
Call the president. He is first, and second to none. His road goes one way and cars go slowly, thoughtfully, upon it. The snow falls upon it and snowmen come. The firemen come and the house burns. The wind blows. The elms fall down, pointing one way. Melting away.
Y speaks of other needs, bodily needs, needs of the mind. She wears two hats, of which one is put upon another, but each is first. Her head is small and comfortable. Her hair is long and brown. Her hats are black and brown. Her eyes are brown, her dress is brown, her feet are brown, her house is burning. Call firemen.
Please. Call the police please.

A d'autres moments de l'œuvre, la variation dans la répétition donne une impression de stabilité mais, en réalité, elle ne fait que semer la confusion chez le lecteur qui, face au mot, se trouve entouré par la myriade de ses reflets : « Look, look. The road home. Some one. The road knows. The rose nose. He sees what he says. And says what he sees. There. Here. It isn't very big. But then. It isn't very small. It. Is in the middle ». Nous voyons ainsi comment, en utilisant les mots comme des tremplins, Creeley met en place un processus d'expansion dans l'écriture par lequel il imite la complexité de la pensée aussi bien que ses rythmes. Il ne nous propose pas des faits mais nous expose le mouvement de sa pensée :

I keep my own present, that present defined, made, by the act of apprehension, of the mind's grip, perception, not as it can, or may, be recollected but only as it can, does occur. In short, I cannot give the reader 'facts.' I have no wish to. What I can give him is the movement of my own mind, my language, that flux which can get him to his own, can find him these 'things' in a frame open to his own present^{Note294}.

Ainsi les associations sonores sont aussi évidentes que celles de l'esprit et parfois elles créent un faux jeu de répétitions selon lequel la phrase nous semble réitérée mais elle est, en réalité, complètement transformée. Les mots reviennent plusieurs fois, toujours dans des contextes différents, nous rappelant les principes de composition de la musique jazz dont Creeley a toujours été un admirateur, ainsi que la tension entre contrôle et liberté, typique de l'art de Jackson Pollock. Dans ce passage qui met en œuvre la technique du « *theme and variation* »^{Note295}, à partir du mot « tooth », Creeley juxtapose des connaissances liées à son enfance à des phrases qui semblent tirées directement d'un ouvrage scientifique, en variant constamment le contexte autour du mot clé sur lequel il bâtit son texte :

Waiting for the door to open they think that Bette's teeth are equally present in Marjorie's mouth. They look the same, large, white, hard. The horse seizes upon the carrot in the small child's hand not because he is hungry, but because he has extraordinary teeth. Teeth work in the mastication of food in a manner mutually agreed upon by uppers and lowers insofar as these do meet, upon the jaw's being closed. Open or closed, the doorway itself stood empty although they waited still. His mother would often both delight and frighten him by popping forward the two plates of her false teeth, to make an extraordinary face. Most people know that George Washington's teeth were made of wood. Teeth is the plural of tooth in much the same manner as wives is the plural of wife, or rooves possibly means more than one roof, though it is entirely a situation of personal choice, depending on the person or persons

involved with saying such things. People waiting in fixed circumstances of anticipation often find themselves committed to speaking in a manner frequently without interest. [...]

The love bite, or nip, is practiced by animals and humans. The ear, especially, is seized upon. Betty's teeth were attractive, as were Marjorie's, but upon being hit in the mouth she realized that they were now gone. One forgets that walking into teeth of the blizzard is an unfortunate circumstance. The police want teeth put into laws because they are hungry. Toot, toot. To sound a horn or whistle in short blasts. He showed his teeth, expecting trouble.

L'humour de ce passage, caractérisé dans le dernier paragraphe par une image cliché où la beauté et la laideur s'alternent (« Betty's teeth were attractive, as were Marjorie's, but upon being hit in the mouth she realized that they were now gone ») souligne également l'influence du Pop Art, dont Marisol a souvent été considérée comme une représentante, sur l'écriture de Creeley : en se concentrant sur un détail banal et le réitérant, l'écrivain en augmente la résonance, lui fait acquérir une présence dans le texte qui équivaut, au niveau visuel, à un agrandissement. A chaque reprise, les dents semblent prendre du volume, grandir, se multiplier : le mot réapparaît toujours dans une nouvelle forme selon un jeu d'écho où les sons et les images se mélangent les uns aux autres (« The police want teeth put into laws because they are hungry. Toot, toot. »). Le mot devient la base à partir de laquelle une multitude d'associations sont possibles et c'est exactement la rapidité de ce processus associatif que Creeley nous expose à travers les juxtapositions.

La technique du thème et de la variation est une caractéristique également évidente dans l'art de Marisol qui nous propose différentes versions de son autoportrait, et qui exploite les propriétés du bois en l'associant à des matériaux divers. Toutefois, au niveau du visible, la présence de répétitions nous semble être encore plus intéressante si l'on considère aussi la séquence selon laquelle les photos ont été disposées. En proposant d'abord un détail de la sculpture et en montrant ensuite son intégralité dans les pages suivantes, William Katz produit une équivalence au niveau visuel du dédoublement progressif dont nous faisons l'expérience dans l'écriture, tout en soulignant le processus de rapprochement et d'éloignement de l'observateur par rapport à l'image que Creeley également met en œuvre, à plusieurs reprises, tout au long du texte (« up and down » ; « here and there »).

L'expansion du temps que cette « double temporalité » implique nous dévoile la véritable fonction du support formel utilisé par Creeley pour composer son texte. Face à la croissance de son écriture et à la multiplication des références qu'elle produit, l'écrivain utilise ce cadre fictif comme un outil qui lui permet, paradoxalement, d'agir plus librement^{Note296}. Il est en effet évident que le « scaffolding » ne peut contenir le flux de l'écriture. Le cadre, même s'il est indispensable, est donc un élément à transgresser, car il est le moyen par lequel Creeley réussit à isoler des éléments de ce flux et à les proposer au lecteur.

The frame then, should be such (& it can only be so, if it is free of the 'absolute,' free of the rigidity of 'fixed' detail) that it has only to be read, to exert the nature of its 'relations.' Shifts of color in painting are permanent not because they may be painted there with some strong, good-keeping oils, but rather because they set always in motion the nature of their relations, one to the other. As long as something, anything, is in such motion, it is contemporary, has its force in the present^{Note297}.

Le support devient ainsi l'outil nécessaire pour la réalisation d'une écriture qui veut vivre dans le présent, qui veut exister dans une temporalité comprimée, tout en étant consciente de la dilatation du temps qui se produit en dehors de l'univers dans lequel elle est contenue. Chaque instant dont Creeley nous parle, est en effet un monde en lui-même, caractérisé par sa propre logique, par ses propres règles, par ses propres proportions. Il est un microcosme de précision perdu dans le flux du temps : « One sees that reality somehow manages a continuity that is exact in every particular »^{Note298}. Cela est souligné par le choix de ne pas numéroter les pages : le lecteur peut ainsi commencer sa lecture où il le souhaite, en choisissant le courant dans lequel il veut se noyer et qui l'emportera dans d'autres espaces textuels. Toute réception sera donc personnelle et contribuera à souligner le caractère « ouvert » de l'œuvre qui a besoin du lecteur pour devenir vivante et

acquérir du sens. *Presences* se situerait ainsi dans la tradition des « œuvres ouvertes » définie par Umberto Eco, des œuvres qui se renouvellent à chaque lecture et qui, par conséquent, vivent toujours dans la dimension du présent^{Note299}. Elle acquiert presque les qualités d'une installation, invitant tout lecteur/spectateur à interagir librement avec elle. C'est ainsi à ce niveau que l'écriture de Creeley et les sculptures de Marisol collaborent subtilement : les artistes créent un objet hybride qui, tout étant un livre, pourrait être exposé dans un musée telle une installation de Marisol et avec lequel le lecteur peut interagir imitant le travail de l'écrivain qui, avant lui, a interagi (à distance, car les sculptures sont photographiées) avec les œuvres de la sculptrice^{Note300}.

Par l'analyse de la double temporalité déployée dans le texte, nous nous apercevons comment l'œuvre, à partir d'une similitude entre la corporéité des sculptures et la présence de l'écriture sur la page (au niveau typographique), s'appuie en réalité sur un jeu de contrastes et de tensions entre extrêmes : présence-absence ; espace-temps ; stase-dynamisme ; concret-abstrait. Ces contrastes s'étendent jusque dans le rapport entre les deux systèmes sémiotiques engagés dans la collaboration et semblent s'insérer, d'une façon plutôt surprenante, dans la tradition ekphrastique dont nous avons parlé dans les parties précédentes.

Comme pour nous donner une idée du rapport entre le langage et l'image dans ses collaborations, Creeley insère à l'intérieur de la narration, un fragment textuel qui semble être un clin d'œil à la tradition ekphrastique la plus classique. Le passage, consacré à la description d'une œuvre de jeunesse de Nicolas Poussin, *L'inspiration du Poète* (peint vers 1630), s'insère en effet dans l'œuvre de la même façon que les morceaux ekphrastiques dans le poème épique, c'est-à-dire au milieu de la narration en guise de décoration. En réalité, la façon dont Creeley nous présente l'image, comme le ton utilisé, nous suggèrent l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'une parodie de la tradition ekphrastique. L'écrivain, qui comme nous l'avons vu n'a pas confiance dans l'activité descriptive, opère une prise de distance par rapport à cette tradition à travers trois stratégies littéraires : le dénigrement des personnages, l'hésitation du regard de l'observateur et l'introduction du monde extérieur dans celui évoqué par l'objet ekphrastique.

Creeley parodie le genre noble qui caractérise l'œuvre de Poussin. Celle-ci est une véritable incarnation des valeurs du classicisme dont Poussin, avec Raphaël, était le représentant et qui s'opposait aux principes du style baroque représenté par Michel-Ange et le Bernin. La représentation du monde antique, la glorification de l'ordre, de la clarté et de la simplicité, tout comme l'exaltation d'une philosophie de la contemplation, sont les traits qui caractérisent le tableau de Poussin, qui dépeint des personnages aussi bien mythiques (Calliope, Apollon et les Amours) qu'historiques (Virgile). La composition vise à exalter l'équilibre et l'harmonie des formes : elle est structurée par l'entrecroisement des lignes verticales, qui accentuent le mouvement, avec des lignes horizontales qui, au contraire, suspendent les formes dans une atmosphère statique.

31. Nicolas Poussin. *L'inspiration du poète*, peint vers 1630. Huile sur toile (183 x 213 cm). Paris, Musée du Louvre.



La présentation des personnages par Creeley introduit un contraste inévitable avec l'image d'ordre et de noblesse peinte par Poussin : Calliope, muse protectrice de la poésie épique, est présentée comme une simple femme (« a woman ») dont l'écrivain feint de ne pas connaître l'identité. Selon l'analyse de Creeley, elle tient dans sa main droite ce qu'il appelle tout d'abord « a staff », ensuite « a stick » et enfin « not really a pole » en opérant un processus de ridiculisation de l'objet peint par Poussin qui est, en réalité, la flûte de la mesure. Ainsi, l'écrivain introduit dans la présentation de la muse, des éléments de masculinité qui contrastent profondément avec la noblesse et la délicatesse de l'image et qui acquièrent de l'intensité lorsque Creeley propose (suggérant indirectement l'hermaphrodisme de la déesse) que le bâton, s'il avait été plus épais, aurait pu être utilisé pour attaquer quelqu'un : « She holds a staff, that is, a long stick but not really a pole or something one could really belabor anyone with ». L'objet est donc inoffensif et Calliope ne semble pas s'y appuyer avec force (« she does not appear to rest on it with any weight ») : une certaine légèreté de l'image est donc réaffirmée, permettant au poète de rétablir un rapport avec le tableau duquel il s'était éloigné pour analyser l'objet dans la main de la muse. L'Amour dépeint aux pieds de Calliope est ensuite présenté comme « a naked child holding a wreath » : Creeley adopte une attitude volontairement imprécise en ne spécifiant pas qu'il s'agit d'une couronne de laurier. Le même traitement est réservé à Apollon, représenté au centre de la toile par Poussin. Celui-ci est défini comme « a man, or more accurately, a god » sans aucune référence à Apollon, dieu solaire inspirateur des poètes et que Creeley devait, sans doute, avoir reconnu. Sa description se limite à l'apparence physique du dieu, à qui il reconnaît seulement le fait d'être la figure centrale du groupe (« the major presence of the group »).

A mesure que nous avançons dans la lecture, nous remarquons, à côté de cette attitude impertinente, une deuxième caractéristique de la présentation de l'image que Creeley nous propose. Déjà dans la description des personnages était visible une hésitation perceptive de la part de l'observateur : la recherche du mot juste pour définir la flûte de la mesure, ou la présentation initiale d'Apollon comme un homme, et l'autocorrection qui suit, en sont des marques évidentes. Tout au long du texte, Creeley semble vouloir insister sur la fragilité de sa vision : au tout début il ne sait pas si la tache bleue peinte en perspective représente le ciel ou un lac (« It is a scene with some distance so that a lake, or sky, floats in the far perspective »). Ensuite, lorsqu'il présente le

poète, il a des difficultés à définir l'objet qu'il tient entre ses mains (« the poet's notebook, or paper, or text ») de même qu'il semble ne pas trouver le mot pour définir le stylet que le poète utilise et qu'il appelle tout simplement « an instrument of writing ». L'incertitude continue lorsqu'il admet ne pas reconnaître l'objet que l'Amour, aux pieds de Calliope, tient dans sa main gauche (« He is also holding an object in his other hand, the one not occupied with the wreath, but it is not clearly discernible »). Les interrogations sur le paysage et le rôle des personnages s'accroissent également (« a setting sun? »; « or else she waits for the poet? »).

Ces signes d'hésitation nous conduiraient à penser que Creeley ne fait pas tout à fait confiance à sa perception. Son incertitude est probablement d'une part le produit d'un manque de confiance dans ses moyens visuels à cause de sa monoptalmie^{Note301}. D'autre part, la précarité de la vision suggérée semble être le produit de la profonde conscience de l'instabilité de l'image de la part de l'écrivain^{Note302}. Si nous nous concentrons sur le texte dans sa totalité, nous voyons comment la perception de l'image devient de plus en plus claire à mesure que nous avançons dans la lecture. La tâche bleue dont le narrateur avait souligné l'ambiguïté, se révèle, quelques lignes plus bas, représenter effectivement le ciel (« it is now clearly a sky, blue, which appears beyond them »), de même que le rôle de Calliope semble se préciser (« The woman, the more she is observed, seems to be waiting for the god, as if he were shortly to be finished and they might go somewhere else together »). L'écrivain est conscient du pouvoir actif de l'image sur l'observateur: il sait que la perception n'est pas fixe et définitive mais que notre vision de l'image change dans le temps, qu'elle acquiert progressivement de la netteté à mesure que nous l'observons, de la même façon qu'une partie de l'image peut devenir floue si l'on se concentre uniquement sur un détail. Les remarques de Creeley ne veulent donc pas être définitives : il nous fait faire l'expérience, en temps réel, de sa perception personnelle des formes et des couleurs peintes par Poussin. C'est pour cela que l'attitude du dieu n'est pas présentée comme fixe et définitive: « Just to the child's left, is the major presence of the group, discounting, for the moment, the poet ». Creeley semble donc écrire au même rythme qu'il réfléchit: la rapidité des associations, de même que la lenteur des réflexions, sont imprimés dans l'écriture d'une façon telle que l'écrivain ne semble pas avoir étudié l'image avant d'en parler. Il paraît, au contraire, être en train d'enregistrer ses réactions immédiates par rapport à un objet qu'il vient de découvrir, ce qui contraste avec la tradition ekphrastique dont le but était de rendre avec précision l'objet décrit, de le « faire voir ». Il est très difficile d'imaginer le tableau de Poussin à travers le texte de Creeley car, lorsque nous croyons saisir une forme et trouver sa place sur la toile, l'écrivain remet en cause ce qu'il vient de dire en nous faisant partager les doutes qui le déstabilisent. Ainsi, si nous n'arrivons pas à nous faire une idée précise de l'image par la lecture du texte, nous sommes, au contraire, plongés à l'intérieur du processus perceptif, ce qui nous donne une connaissance directe de la façon dont l'image se transforme sous les yeux de l'observateur.

32. Robert Creeley et Marisol Escobar. *Presences. A Text for Marisol*. (Image et texte correspondant au passage sur « L'inspiration du poète »).



It is a scene with some distance so that a lake, or sky, floats in the far perspective. Immediately to the left, at the front, is a woman with upper torso clothed in a light hazy autumn-brown colored tunic with lower half swathed in an apparent sheet. A naked child, holding a wreath, stands just by her left knee. She holds a staff, that is, a long stick but not really a pole or something one could really belabor anyone with, and she does not appear to rest on it with any weight. She jollies with it, so to speak. Just to the child's left, is the major presence of the group, discounting, for the moment, the poet, and this is a man, or more accurately, a god, whose right arm reaches across his chest at shoulder height, to point with index finger at the poet's notebook or papers or text, which he has resting on his knee, his left hand securing them. The man or god's right arm is resting, close to the armpit, on a golden lyre, which catches the light (all figures and things are illumined by a strong frontal light coming from their right or, as one looks in, the viewer's left—a setting sun?). This figure has no clothing on the upper part of his body, but has a short skirt of crimson which breaks just above his knee as he sits. He wears a wreath, possibly of laurel, and his look is directed to the poet's pages. The poet, since this is *Inspiration of the Poet, L'Inspiration du poète, Die Eingebung*, has a remarkably unformed face and long hair, as have all figures in sight with degree depending on age and condition. He looks up, poised in some tentative thought, and is holding an instrument of writing, silver, which also catches the light. Just above him, to the viewer's left, poised between the god and the man, is a small baby, naked, with outstretched arms holding a great wreath as if he were about to encircle the neck of the poet therewith. The woman, the more she is observed, seems to be waiting for the god, as if he were shortly to be finished and they might go somewhere

Dans la dernière partie du texte Creeley continue son opération de prise de distance par rapport à la tradition ekphrastique. Par un contraste très brusque il introduit, au beau milieu de la description, des éléments extérieurs à la toile : la réalité contemporaine s'infiltré ainsi dans le monde classique évoqué par Poussin créant une friction de ton (soutenu-ordinaire). Après avoir décrit l'Amour représenté aux pieds de Calliope, l'écrivain continue ainsi son évocation de l'image :

There is a postmark which includes a section of the god's head, and a sequence of six horizontal wavy lines to the right of it, moving across the image, but neither the printing nor the date is legible.

En utilisant la même technique descriptive dont il s'est servi jusqu'à présent, où le désir de précision alterne avec l'hésitation de l'observateur, Creeley introduit un détail fondamental qui nous amène à réévaluer le passage entier : l'écrivain est en effet en train de décrire une image imprimée sur une carte postale. Ces indices sont ensuite confirmés par la citation du message qui accompagne la carte (« "I send these greetings with a card and the wish for a sustained and sustaining inspiration" ») qui est inséré à la fin du texte : le passage d'une réalité à l'autre est si bien dissimulé au début que l'effet d'étrangeté qui en résulte lorsque la réalité des choses est dévoilée est d'autant plus fort. Par la réintroduction de l'objet observé dans la dimension du réel et par la mise en évidence du lien entre l'image de Poussin, intitulée *l'Inspiration du poète*, et le message accompagnant la carte postale, Creeley nous permet de regarder l'objet dont il parle non plus pour sa valeur esthétique mais pour sa fonction [Note303](#). D'une part, la carte postale est un moyen de communication qui lui permet d'établir un échange avec un « autre » et d'avoir une preuve de son importance pour ce dernier. D'autre part, étant une forme d'art populaire où le verbal et le visuel cohabitent, la carte postale renvoie indirectement au travail collaboratif du poète qui d'ailleurs est caractérisé par une même séparation du visuel et du verbal au niveau de la page : l'illustration et le texte partagent l'espace de la carte et non pas celui de la « page », renvoyant l'un à l'autre par un jeu d'écho et évoquant parallèlement le rapport image-texte caractéristique de la plupart des collaborations de Creeley [Note304](#).

La nature bizarre de l'univers dans lequel le lecteur se trouve emprisonné est ensuite intensifiée lorsque Creeley insère un autre système sensoriel dans sa présentation de l'image : il introduit des mots en italiques qui semblent provenir d'un haut parleur. Après avoir terminé d'analyser la figure du poète, le narrateur ainsi ajoute :

Listening carefully, the viewer hears now a voice speaking. Check it out. I'd like to tell you about something truly exciting. It may be the god who speaks thus. It's a soft little cup which adapts to you individually.

Le dénigrement de l'univers de noblesse et de mesure du tableau de Poussin semble ici total. La voix provenant apparemment du récepteur et se référant à ce qui paraît être un préservatif est attribuée par Creeley à Apollon, le personnage central de l'image du peintre classique. La confusion entre passé et présent, image et réalité, est accentuée lorsque l'écrivain continue son discours en s'accrochant tout d'abord aux caractéristiques de l'image (« There is sadness, remembering ») et ensuite en passant immédiatement à la réalité actuelle (« The words come from other times and the poets know that *the twenty-first is tomorrow*. »). Dans la dernière partie du texte les temps et les espaces se mêlent les uns aux autres en créant une confusion perceptive frappante.

C'est ainsi, dans cette dernière partie, que le projet que Creeley réalise dans *Presences* nous apparaît. Encore une fois, comme dans l'ensemble de la collaboration, Creeley nous fait faire l'expérience du présent en nous plongeant dans la dimension d'immédiateté perceptive qui le caractérise. Comme il le montre bien dans ce passage consacré à la carte postale représentant l'image du tableau de Poussin, dans le présent les hiérarchies s'annulent et, dans notre esprit, tout se mélange. On assiste à une réorganisation du monde réglée par des principes qui n'existent pas dans la réalité et qui ont une valeur uniquement dans ce microcosme spatial et temporel enfermé dans la dimension de l'instant.

Ainsi, nos propos concernant les contrastes entre la noblesse de l'image et la vulgarité du langage publicitaire, ou notre analyse concernant la présentation des personnages du tableau de Poussin, à la lumière de ce constat acquièrent une nouvelle dimension. Les contrastes ne répondent pas à une intention de dérision de l'auteur mais sont, au contraire, le produit de son désir de nous proposer avec précision sa réaction face à l'image. Lorsque Creeley définit Apollon comme « a man » ou Calliope comme « a woman » il est ainsi en train de souligner la naïveté de sa perception instantanée et non pas son mépris de la tradition picturale classique. Celle-ci est, au contraire, profondément célébrée : dans ce passage Creeley ne fait qu'affirmer cet idéal de présence et d'immédiateté que l'art classique incarne et qui est introduit à partir du début de l'œuvre, par la citation de Donald Sutherland. Le classicisme est fait de présence, souligne ce dernier : l'œuvre classique se propose uniquement d'être là où elle est et rien d'autre. Comme Creeley le souligne, Sutherland utilise cette définition du classicisme dans *Presences* en opposition au romantisme: « He [Donald Sutherland] is using it [the quote about classicism in *Presences*] as against romanticism where everything's in the move, being hustled along – get out of here! »[Note305](#). Le texte de Creeley, à l'image de ce principe, ne situe pas le tableau de Poussin dans le passé, ni ne montre sa valeur dans le futur : il le place tout simplement dans le présent, dans cet instant pendant lequel le narrateur (double de Creeley lui-même) reçoit une carte postale et l'observe, en écoutant les annonces que le récepteur diffuse[Note306](#).

L'œuvre de Creeley célèbre ainsi, dans ce passage consacré à Poussin, cet équilibre fait de tension caractérisant les œuvres d'art classiques qui se présentent comme figées dans l'instant, en donnant l'impression de reprendre leur mouvement lorsque notre regard se tourne ailleurs. C'est exactement par cette sensation que le passage se termine: « The sun sets and all disperse, leaving the three trees they had chosen to sit by, for the accomplishment of their severally appointed ends ». Une fois saisie, l'image semble disparaître, les personnages paraissent prolonger leurs mouvements vers une autre dimension, extérieure au tableau, où monde classique et réalité contemporaine fusionnent. Ainsi, le fragment de flux que Creeley a isolé dans ce passage se réinsère dans l'ensemble de l'œuvre en constituant à nouveau un des ses courants profonds parvenu, juste un instant, à la surface.

Cette coprésence d'éléments apparemment inconciliables qu'il réalise dans son œuvre se révèle être, comme le montre bien Creeley, caractéristique de toute existence. « I like to make combinations that seem incongruous », souligne le narrateur dans *Presences*, citant la sculptrice Marisol. Il renvoie ainsi au processus compositionnel qui caractérise l'œuvre entière, dont nous venons d'analyser un fragment exemplaire. Par cette

fusion des contraires dans l'instant, Creeley nous montre comment la distinction entre les arts du temps et les arts de l'espace se révèle dépassée à ses yeux. Nous témoignant d'une attitude typique « d'espoir ekphrastique » plus que d'une « conscience ekphrastique » dans ce cas, l'écrivain par une savante manipulation de langages appartenant à des systèmes sémiotiques différents, semble vouloir prouver qu'il est possible de donner à voir l'espace et le temps simultanément. Il ne faut donc pas perdre de vue l'un si l'on veut que l'autre soit également présent. D'ailleurs, comme le souligne Italo Calvino dans *Leçons américaines*, l'œuvre idéale doit à la fois incarner les qualités du cristal et de la flamme, c'est-à-dire représenter la régularité mais aussi refléter l'agitation : « Puissent ceux qui se considèrent comme des adeptes de la flamme ne pas perdre de vue la sereine, difficile leçon des cristaux »[Note307](#). Creeley semble répondre à ce désir du critique italien en créant une œuvre faite à la fois de présence et d'absence, d'immobilité et de mouvement, d'abstraction et de matérialité. *Presences* est alors une œuvre exacte, miroir du réel et donc, tout comme le réel, mouvante et en constante métamorphose. « Fire delights in its form », affirme Creeley en citant Slater Brown[Note308](#) :

Big firemen. Little firemen. In the flames they are dancing. Fire delights in its form. Firemen delight in their form? Inform us, policemen. We call upon them to inform us. Hence all the beatings and the shootings and the putting into closed places behind doors. Firemen and snowmen share other fates, the one burning, the one melting. Snow delights in its form, being mutable. It is the immutable that despairs. At least for a time, for any other time, for all time, for bygone times, for time past, for time enough, for in time. Time will tell.

En donnant sa propre définition de la forme littéraire, et en la dissimulant à l'intérieur d'un des fragments qui composent le texte consacré à la narration d'un incendie, il nous offre ainsi une clé pour la compréhension de l'œuvre entière. Celle-ci, semble vouloir devenir l'emblème de la légèreté tout en étant profondément ancré dans la réalité : elle veut donner l'idée du flux du temps tout en considérant la présence de l'espace. Et c'est exactement à partir de ce contraste que l'œuvre devient possible car, tout en désirant échapper aux contraintes, Creeley montre qu'il en dépend et qu'il en perçoit la nécessité. Il ne renie pas la matérialité du monde en écrivant une œuvre qui insiste sur les aspects immatériels de l'existence, une œuvre qui, en introduisant des présences, parle en fait des absences qu'elles impliquent. Au contraire, c'est en insistant sur le mouvement que le poète reconnaît la valeur de la stase. De même, c'est en indiquant les absences qu'il parle, au fond, des présences. « Le poète de l'invisible, la poésie des potentialités imprévisibles et infinies, de même que la poésie du rien », écrit Calvino, « naissent d'un poète qui ne nourrit aucun doute sur le caractère physique du monde »[Note309](#).

C'est pour cela que *Presences*, tout en semblant évoquer une « surréalité » reste indéniablement liée au réel. De même, tout en insistant sur la matérialité, elle devient à mesure que nous avançons dans la lecture, de plus en plus immatérielle. Les répétitions augmentent progressivement, l'écriture devient presque une chanson faite de réitérations et de structures circulaires. « When I show myself as I am, I return to reality » chante Creeley en citant Marisol, à laquelle la dernière partie de l'œuvre se réfère directement. Le sens du sous-titre devient alors évident : ce « texte pour Marisol » acquiert la forme d'un monologue où des citations tirées des entrevues de l'artiste alternent avec des phrases en espagnol, des remarques sur la vie dans la métropole et sur la solitude. C'est Marisol qui parle ici, et l'écho de sa voix paraît se diffuser dans l'espace vide à l'intérieur duquel ses sculptures attendent, silencieuses, que l'écriture de Creeley leur donne un rôle, une vie.

Voices from the silence. Silencio immenso. Darkness falls from the air. When I show myself as I am, I return to reality. Vestida con mantos negros. Somewhere else, sometime. Walking in the rain.

When I show myself as I am, I return to reality. Piensa que el mundo es chiquito. Goes green, goes white. Weather falls out, raining. Applause at the edges. Seeing wind. When I show myself as I am, I return to reality. People should think of themselves when they live alone. Goes white.

Ainsi l'œuvre, à mesure que nous nous rapprochons de la fin, paraît nous échapper. Le livre se défait entre nos mains, il disparaît, il ne nous appartient pas sinon dans l'instant où nous décidons de nous plonger dans son flux. Son processus de dématérialisation progressif est incarné par le *Postscript*, où le temps et l'espace semblent se réduire proportionnellement : la présence des mots sur la page, sous la forme d'un calligramme triangulaire, se fait de plus en plus minimale, ce qui se reflète dans la particularisation du message. L'isomorphisme entre le contenu et la forme poétique intensifie l'effet de « fin » caractéristique de cette dernière page. L'écriture nous décrit un lieu que nous découvrons à petit pas, à mesure que nous avançons dans la lecture. Chaque phrase isole une étape de notre rapprochement ayant lieu en profondeur plutôt qu'en longueur : chaque image évoquée par la voix narrative nous demande d'y entrer plus en détail (ce qui est traduit par la réitération de l'adverbe de lieu « in ») pour enfin y découvrir autre chose, un autre lieu provisoire qui nous permet de nous approcher de la fin du texte. Comme face à des poupées russes, nous savourons ainsi des fragments de découverte dans l'attente du dénouement final.

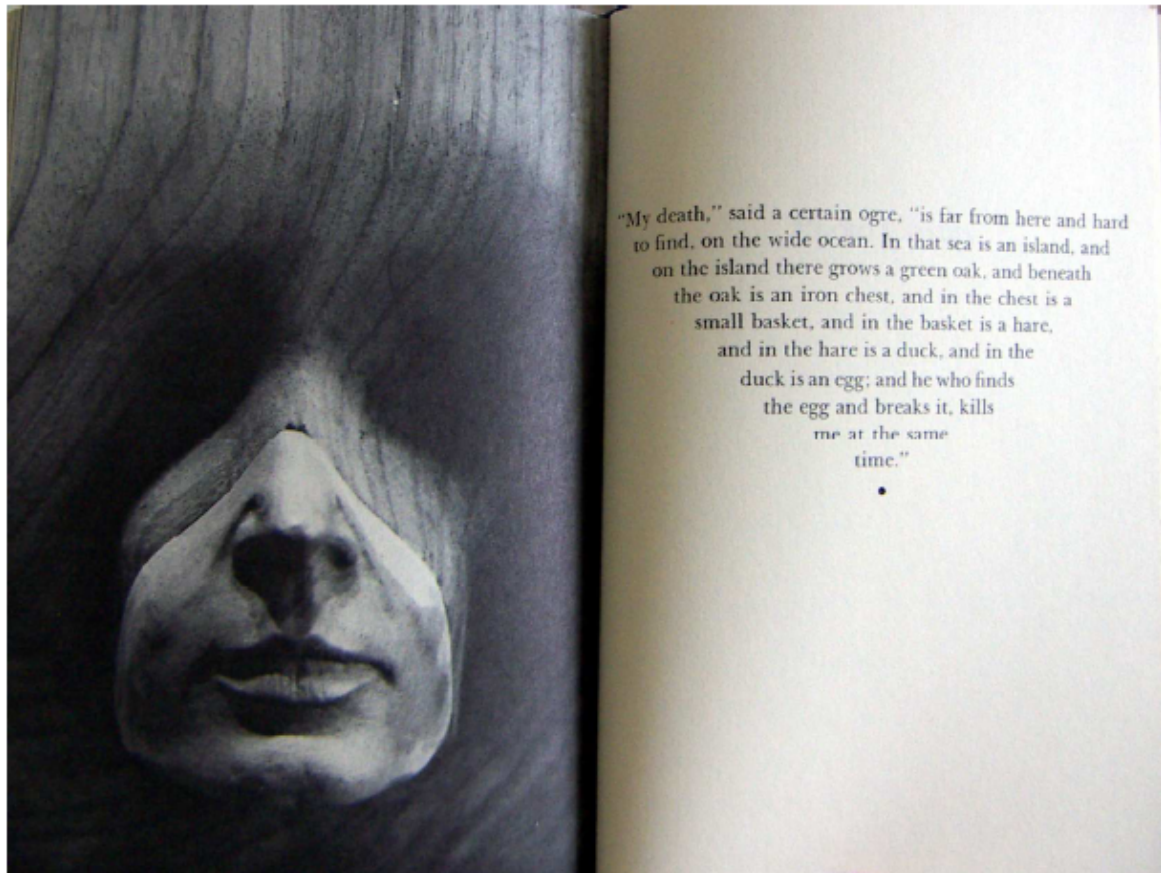
Au niveau formel les étapes sont soulignées par une double coordination (ponctuation et conjonction) de sorte que nous stationnons suspendus entre deux lieux avant de retomber plus proches de notre destination. A mesure que nous avançons, le poète reproduit également dans l'écriture, selon un effet de zoom, le rapprochement progressif de l'œil du lecteur/observateur : par des moments successifs nous nous rapprochons d'une conclusion dont nous ressentons la présence tout au long du texte jusqu'à ce que nous débouchions sur le dernier mot qui, à la pointe du triangle, se révèle être « time » :

“My death”, said a certain ogre, “is far from here and hard
to find, on the wide ocean. In that sea is an island, and
on the island there grows a green oak, and beneath
the oak is an iron chest, and in the chest is a
small basket, and in the basket is a hare,
and in the hare is a duck, and in the
duck is an egg, and he who finds
the egg and breaks it, kills
me at the same
time”.

•

Tout ce qu'il reste alors au lecteur de *Presences*, une fois que son œil s'arrête sur le dernier mot du livre et que tout le support semble disparaître entre ses mains, c'est d'une part la conscience d'une fin, confirmée par le signe graphique d'un point (pause graphique équivalente au silence dans l'écriture de Creeley), d'autre part ce sont le souvenir de la perception d'instant et la conscience de la continuité infinie de l'existence, qui résonnent au-delà du texte et de la dimension physique du livre. Bref, ce qui reste, comme Creeley lui-même l'explique dans sa correspondance avec Olson, c'est le mouvement unique du « présent » : « In short, what is here, *is* that flux, that relation between man/thought/objects of thought – circle, endless. Complete. PRESENT » [Note310](#).

33. Robert Creeley et Marisol Escobar. *Presences. A Text for Marisol*. (Deux dernières pages).



2.2) Écriture tridimensionnelle : *Theaters*

Plusieurs années plus tard et dans une phase de sa carrière complètement différente, Creeley réalise une collaboration qui s’inscrit dans la même ligne directrice que celle avec Marisol et qui démontre bien ce que nous avons défini comme « poétique de la présence ». La collaboration dont il s’agit est *Theaters* (1991), où les mots de Creeley interagissent avec les façades architectoniques du sculpteur Cletus Johnson^{Note311}.

La collaboration avait été proposée par Johnson lui-même qui, comme Creeley le rappelle, désirait intégrer dans ses créations du langage qui, jusqu’alors, n’avait été présent dans son art que sous forme de mots isolés mais jamais sous forme de phrases :

A few years ago he was interested to do something that would involve language in some way, and he was thinking of marquees on theatres and words going around on loops of lights and of bills ... theatre bills. Things of that sort^{Note312}.

Par ce désir Johnson affirmait une volonté de travailler la dialectique entre statique et dynamique, espace et temps, matériel et immatériel, des dichotomies déjà analysées dans *Presences* et qui constituent la base de la poétique de la présence. Face à cette demande, Creeley écrit des poèmes à partir des suggestions du sculpteur qui lui propose alors des détails figuratifs qu’il projette d’insérer à l’intérieur de chaque théâtre, comme par exemple une main ou une étoile. Parmi les poèmes composés sur cette base Johnson choisit ensuite ceux qui s’adaptent le mieux au genre de façades qu’il aspire à réaliser, tout en réfléchissant constamment au rapport entre éléments verbaux et visuels. C’est en effet à partir de plusieurs discussions à propos de l’interaction entre le langage et la sculpture que la collaboration a lieu. Même si les deux artistes ne travaillent pas ensemble physiquement, ce qui nous a conduit à définir cette collaboration comme « impure » par rapport au modèle des collaborations « *in praesentia* » auquel nous l’avons associée, le processus collaboratif évolue à partir d’un échange d’idées constant :

He sent poems to me. I can remember discussing the possibilities of what interaction between the visual and the written could be. Faxes started arriving and notes and letters and short poems. I was interested in the architectural aspect of the printed page [Note313](#).

Cet aspect architectural de la page écrite par lequel Johnson affirme être intéressé est en effet la conséquence des paramètres fixés par lui-même au début de la collaboration. En soulignant son intention de s'inspirer des affiches théâtrales et des panneaux lumineux annonçant des spectacles, Johnson définit la structure à laquelle Creeley doit faire référence en composant ses poèmes. Le langage ne doit pas uniquement être immédiat et lisible mais aussi mettre en place cette dialectique entre compression et continuité typique des mots en mouvement :

He also wanted something, if possible, that could be continuous. Such as a string of lights announcing something. So that was the scale. That was the context, more accurately, and the scale had to be ... necessarily had to be ... modest. Simply that the scale of the piece would not let one, you know, go on and on and on. A quatrain was an ideal size. Or a couplet. I think we both wanted something that could go round and round [Note314](#).

L'écriture de Creeley ainsi, tout comme dans *Presences*, se développe à partir d'un ensemble de directives qui fournissent au poète un territoire à l'intérieur duquel réaliser son œuvre. La mesure est établie au départ, les compositions doivent être modestes, la compression et la continuité doivent qualifier son expression. La concrétisation de ce travail est visible dans *Loop* [Note315](#), où l'écrivain utilise la mesure du quatrain pour isoler un fragment textuel qui ne semble ni commencer ni se terminer sur la page:

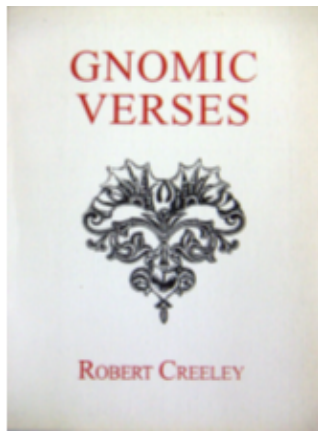
Down the road Up to the hill Into the house
Over the wall Under the bed After the fact
By the way Out of the woods Behind the times
In front of the door Between the lines Along the path

Dans chaque vers l'écriture est « de passage », elle défile sur la page comme elle le ferait sur un panneau électronique, en nous laissant à peine le temps de la saisir et de l'assimiler. L'absence de signes de ponctuation fait du poème la véritable représentation de la boucle dont il est question dans le titre : nous sommes confrontés à une structure circulaire et hypnotique car la fin de chaque vers ne correspond pas à une pause mais dirige la course de l'œil au début du vers suivant, où l'on cherche la suite de ce qui était annoncé avant. La perte de repères que cette structure implique est intensifiée par la syntaxe et par la remise en cause des positions grammaticales qu'elle produit grâce à la parataxe et à l'absence de ponctuation. Ainsi, la succession linéaire des termes est abolie et les mots se comportent sur la page comme de véritables objets : « Faute d'une syntaxe cohérente et soutenue, les éléments du texte cherchent leur place dans un espace plus qu'ils ne s'organisent sur une ligne univoque » [Note316](#). Le jeu d'alternance entre sens concret et métaphorique caractéristique des collocations que Creeley propose dans ses vers nous demande des repositionnements linguistiques constants, ce qui augmente l'impression de perte de repères. Les expressions métaphoriques (« after the fact », « by the way », « out of the woods », « behind the times », « between the lines ») sont introduites au beau milieu d'une liste de collocations de sens concret et dissimulées dans des vers dont la structure syntaxique se répète. La collocation de « after the fact » « by the way » et « out of the woods », placées immédiatement après la liste de collocations concrètes caractéristique du premier vers et du premier hémistiche du deuxième, introduit une autre dimension au poème qui, jusqu'à présent, semblait juxtaposer au hasard des expressions dont l'élément commun était la mise en évidence prépositionnelle. L'acception juridique de l'expression idiomatique « after the fact » nous fait réévaluer les collocations concrètes précédentes comme les indices matériels d'une possible scène de crime de laquelle le coupable, d'ailleurs (« by the way »), désormais sain et sauf (« out of the woods »), s'est éloigné. Il faut donc savoir lire « entre les lignes » (« between the lines ») de cette suite d'expressions : cachant à l'intérieur les indices d'une profondeur véhiculée par un message difficile à décrypter mais qui, à première vue, paraît plat et univoque, les mots continuent à défiler.

Nous nous apercevons ainsi que le quatrain, tout comme l'échafaudage (« scaffolding ») utilisé pour la prose de *Presences*, est un support classique dont l'écrivain se sert pour réaliser un texte qui au contraire semble vouloir être transgressif et expérimental. Le support sert à exalter l'interaction entre les mots qui a lieu en son intérieur. En occupant l'espace donc, les mots le rendent dynamique. Le dernier vers renvoie au premier. Le poème se caractérise ainsi par la continuité demandée par Johnson selon un mouvement imprimé au langage par une savante utilisation des prépositions qui, comme le souligne John Yau, fonctionnent comme les éléments actifs du texte : « Functioning as fulcrums within the poem, the prepositions underscore that both one's physical relationship and one's perception of that relationship to reality is never static »[Note317](#). . D'une part, les prépositions agissent comme des charnières entre les unités syntaxiques de chaque vers, rendues visibles par l'utilisation des majuscules (stratégie formelle qui exalte la visibilité de l'écriture la préparant à la rencontre avec les sculptures de Johnson) ; d'autre part elles bâtissent un réseau de références spatiales et temporelles qui, ne se fondant pas sur une logique de cause à effet, rappelle le pouvoir du poétique de « faire voir autrement » en construisant sa propre logique. En nous situant ainsi par chaque fragment textuel dans un espace précis, mais en le faisant ensuite disparaître pour le substituer à un autre repère, Creeley réalise une écriture de l'instantanéité où l'espace et le temps se condensent dans des fragments indépendants, placés les uns après les autres comme dans une liste, mais en même temps sujets à un mouvement constant grâce à la force imprimée par les prépositions. Tout comme dans *Presences*, nous faisons l'expérience d'une double temporalité : celle interne à l'instant, qui comprime le temps pour atteindre l'équilibre du présent, et celle qui se déploie au-delà de cette dimension, à l'extérieur du présent, où le temps se dilate à l'infini, et retrouve sa nature de flux.

Les paramètres fixés par Johnson au début de la collaboration, et le désir de Creeley de les respecter en créant des poèmes qui imitent la forme des phrases présentes sur les affiches théâtrales, influent sur une autre caractéristique de l'écriture. Les poèmes jouent avec la tradition orale de la poésie et s'adaptent à la fonction des slogans des affiches qui est celle de transmettre un message de façon à le graver dans la mémoire de l'observateur. Cette insistance sur l'impact que doit avoir le texte chez le spectateur façonne les poèmes qui sont presque tous caractérisés par des formes verbales à l'indicatif ou à l'impératif : « No one/ Point/ To it/ Ever » est la dernière strophe de *Star*. Cette structure nous explique aussi le choix du titre du recueil dans lequel Creeley publiera tous les poèmes inspirés par l'art de Johnson, y compris ceux que l'artiste n'a pas choisis d'intégrer à ses sculptures. Le recueil s'intitule *Gnomic Verses*, renvoyant au genre poétique de l'antiquité grecque par lequel l'on exprimait des vérités morales sous forme de maximes. Le langage était très simple et précis, le style naturel, et le but était de transmettre des vérités importantes d'une façon directe afin de les imprimer dans la mémoire. Il est clair qu'un certain degré d'ironie est introduit dans le titre car les poèmes de Creeley, tout en imitant la forme des vers gnomiques, ne véhiculent pas des vérités ou des enseignements : au contraire ils semblent être souvent privés d'une signification spécifique : « It would go round and round. And I'd say 'What the heck is that saying?' It's - I don't know what it's saying. I mean I *do* know what it's saying in my own interests, but I don't know what it's saying to other people particularly »[Note318](#). .

34. Robert Creeley et Cletus Johnson. *Gnomic Verses*. Canary Islands: Zasterle Press, 1991. (Couverture).



35. Robert Creeley et Cletus Johnson. *Star*, série *Theaters*, 1990-91. Image tirée de *In Company : Robert Creeley's Collaborations*. 44.



Par cette insistance sur l'impact du mot sur l'observateur/lecteur, les poèmes de Creeley se gravent concrètement dans la matière architectonique des façades de Johnson, qui englobent les mots en leur faisant acquérir une épaisseur effective. Les poèmes de Creeley sont en effet repris par l'artiste qui les insère à l'intérieur de ses façades traitant chaque lettre comme un véritable objet architectonique faisant partie du décor. Ainsi, par un jeu de reflets, les mots vont ensuite se graver dans la mémoire du spectateur, frappé par leur effet. L'œuvre d'art, par l'interpénétration du langage et de la matière, veut alors être à la fois visible et lisible : elle veut être concrète, dotée d'un volume, tout en véhiculant le thème de la légèreté du temps et de sa précarité. Grâce à cette coexistence des extrêmes, le mot, en absorbant le volume de la sculpture, acquiert une tridimensionnalité qui lui est étrangère, de même que la structure architectonique devient mouvante, en révélant une profondeur inédite car immatérielle.

En même temps, à cause de sa nouvelle visibilité, la lettre renonce en partie à sa lisibilité. Comme le souligne Foucault en citant Magritte, un mot dans un tableau n'est pas le même mot que dans le code : « Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images. On voit autrement les images et les mots dans un tableau »^{Note319}. Cela est encore plus évident dans le cas d'une sculpture. Appartenant à un nouvel espace, le mot doit alors accepter ses nouvelles règles tout comme la ligne picturale doit composer avec l'espace du livre, et avec celui encore plus réduit de la page, lorsque la collaboration a lieu dans la « terre natale de

l'écrivain »[Note320](#). Toutefois, le visible est également partiellement bouleversé par l'introduction de l'écriture dans son domaine :

Dans un espace où chaque élément semble obéir au seul principe de la représentation plastique et de la ressemblance, les signes linguistiques, qui avaient l'air exclus, qui rôdaient loin autour de l'image, et que l'arbitraire du titre semblait pour toujours avoir écartés, se sont rapprochés subrepticement ; ils ont introduit dans la plénitude de l'image, dans sa méticuleuse ressemblance, un désordre – un ordre qui n'appartient qu'à eux[Note321](#).

Ceci nous semble être encore plus vrai lorsqu'il s'agit, pour le mot, de pénétrer l'espace tridimensionnel de la sculpture et de l'agiter, minant sa solidité, par son mouvement.

OH OH, un des quatre *Theaters* réalisés par Johnson à partir des poèmes de Creeley, est une démonstration de ce bouleversement réciproque que le visible et le lisible opèrent. Composée de bois, de plexiglas, d'ampoules et de gradateurs électriques, la façade se présente comme la maquette d'un véritable théâtre dont seule l'entrée est visible. Elle se constitue de plusieurs niveaux au-dessus desquels les vers de Creeley apparaissent comme pour annoncer le programme de la soirée.

36. Robert Creeley et Cletus Johnson. *OH OH*, série *Theaters*, 1990-91. Bois, plexiglas, ampoules et gradateurs électriques. (82,55 x 44,45 x 6 cm). Image tirée de *Poetry Plastique*. Sous la direction de Jay Sanders et Charles Bernstein. New York : Marianne Boesky Gallery, 2001. 22.



La particularité de l'art de Johnson est due au contraste entre ce que Creeley définit comme « une étrange élégance classique »[Note322](#), et une ironie typiquement postmoderne. La précision des détails de ses façades contraste avec leurs dimensions réduites (82,55 x 44,45 x 6 cm en ce qui concerne *OH OH*) et crée un décalage entre la vie qu'elles évoquent et leur condition effective. Riches en lumières et en couleurs, les théâtres de Johnson sont vides et silencieux, enveloppés par une atmosphère sombre, malgré la lumière qu'ils projettent. Il n'y a aucune trace de présence humaine dans ces structures qui paraissent trop précises et ordonnées, trop propres pour être vraies. L'artiste arrive à nous proposer une nouvelle vision du lieu commun en combinant les techniques constructivistes et la fantaisie surréaliste. Tout comme *Presences, Theaters* se présente donc comme une collaboration qui vit à la frontière entre réalité et surréalité, entre monde extérieur et dimension intérieure.

En ce qui concerne le poème, Creeley ne respecte pas la mesure du quatrain qu'il s'était imposée en suivant les consignes de Johnson :

Now and then
Here and
there
Everywhere
On and on

Le poème est bâti sur une dialectique entre des couples dichotomiques organisés autour de la conjonction « and ». Tout comme les prépositions dans *Loop*, la conjonction exerce ici le rôle de pivot syntaxique : d'une part elle permet aux deux termes des dichotomies de coexister dans chaque vers en les présentant simultanément à la perception du lecteur, d'autre part elle assure le passage d'un terme à l'autre en activant un glissement de sens. Cette fonction de la conjonction en tant qu'élément dynamisant de l'écriture renvoie aux principes compositionnels de Gertrude Stein qui, comme Louis Zukofsky, est un modèle auquel Creeley fait souvent référence pour la composition de ses œuvres :

Conjunctions have made themselves live by their work. They work and as they work they live
and even when they do not work and in these days they do not always live by work still
nevertheless they do live. [...]

Verbs and adverbs and articles and conjunctions and prepositions are lively because they all
do something and as long as anything does something it keeps alive[Note323](#).

En même temps la conjonction, en permettant la coexistence des extrêmes, agit également en tant qu'axe de symétrie par rapport auquel les termes s'organisent selon une structure que l'on pourrait qualifier de binoculaire. Il est possible en effet de tracer un axe vertical entre les mots du titre pour voir que ceux-ci, placés de chaque côté, établissent une structure qui, ensuite, sera reprise dans chaque vers, à l'exception du deuxième. La composition binoculaire, typique de l'art Pop et illustrée notamment par les sérigraphies de Andy Warhol ou les tableaux de Robert Indiana, met en place des structures qui exploitent les caractéristiques de la perception visuelle humaine relative à la formation d'une même image à partir des deux organes récepteurs. Ainsi, à l'aide d'axes verticaux, les peintres proposent différentes variantes d'une même image en la positionnant à droite et à gauche de l'axe, de façon à rendre évident le fonctionnement de nos organes visuels. La tridimensionnalité est en effet perceptible grâce à ce que les experts appellent la « disparité rétinienne », c'est-à-dire la perception légèrement différente par chacun des deux yeux d'une même image.

En observant le poème de Creeley nous pouvons remarquer comment l'auteur joue avec cette notion binoculaire car il propose, dans chaque vers et à partir du titre, des termes parfois identiques (*Oh Oh* », « *On and On* ») d'autres fois opposés (« *Now and then* » ; « *Here and / There* »). Au deuxième vers, ensuite, le poète insère une fracture à l'intérieur de la structure de l'énoncé, ce qui interrompt la symétrie binoculaire. Cette faille qui se dévoile à l'intérieur du tissu verbal semble être un rappel, de la part de Creeley, de la précarité de sa vision monoculaire. Le poète trébuche sur la conjonction comme si elle était un obstacle, en

reflétant par ce vacillement son déséquilibre par rapport à l'axe qu'il avait essayé d'affirmer dans sa composition. L'ouverture sur un espace blanc du « and » à la fin du vers semble traduire l'angoisse du regard qui, projeté dans le vide à cause de la chute, cherche des repères jusqu'à ce qu'il tombe sur le « there » du troisième vers, point d'appui fragile comme le confirme l'absence de majuscule. En tant que lecteur, nous assistons à un ralentissement du rythme verbal car, en nous approchant du deuxième vers, nous nous apercevons que le deuxième terme de la dichotomie, dans ce cas, est absent. En nous arrêtant ainsi sur la conjonction, nous devons aller chercher le deuxième terme qui nous attend dans le vers suivant, position qui imite, au niveau de l'architecture des vers, l'opposition sémantique de deux termes.

Tableau 2 : « Oh Oh »



Par la déstabilisation de la structure binoculaire, Creeley marque ses limites physiques personnelles mais, ce faisant, il nous dévoile également la faiblesse de son moyen expressif : il affirme les limites de l'écriture face à la symétrie de l'art plastique. L'écriture suggère une structure symétrique mais n'arrive pas à la respecter : le poète demande l'apport de l'artiste qui, dans son système sémiotique, essaiera d'accomplir le travail inachevé de l'écrivain.

Nous voyons ainsi comment l'exclamation du titre se charge d'un double message. D'une part, elle introduit l'émerveillement du spectateur face à l'impact perceptif des stimuli lumineux et verbaux qui caractérisent tout théâtre et qui se répètent continuellement. D'autre part, il se présente comme l'écho de la vacillation de Creeley, déséquilibré à la fin du deuxième vers. Le « on and on » final, lui-même écho du titre, dédouble la confusion perceptuelle représentée dans le poème et insiste sur la reprise d'équilibre et sur la réaffirmation de la structure circulaire et répétitive demandée par Johnson.

Creeley insiste aussi sur les qualités graphiques des lettres en suggérant la circularité dans le titre et dans le dernier vers par la réitération de la lettre « o » et en évoquant l'architecture des façades de Johnson par l'introduction, au début de chaque vers, des lettres qui, par leurs lignes verticales et horizontales, évoquent une structure (« N », « H », « E »). Le sculpteur répond à ce choix du poète en utilisant des majuscules, ce qui augmente l'effet architectural des mots : les lignes qui les composent sont manifestement parallèles aux axes qui structurent la façade.

Johnson prend ainsi la relève du travail du poète : il suit effectivement sa suggestion en rétablissant, par l'architecture de sa façade, la structure binoculaire et en insistant sur sa régularité. Les vers sont repropoés en fixant cet axe vertical dont nous parlons plus haut au niveau des conjonctions (précisément au niveau du « N ») de façon à éliminer la fracture présente dans le deuxième vers. L'axe coupe également en deux l'adverbe « everywhere » selon une verticalité parfaite. Le mouvement des lettres est rendu en opérant des variations au niveau de la taille et de la police, mais aussi par l'inclinaison des lignes en ce qui concerne

l'adverbe, qui semble ainsi s'éclairer par intermittence et compenser son manque d'éclairage réel caractérisant, au contraire, les autres mots [Note324](#).

Par l'insertion du mot dans la matière sculpturale l'artiste l'extrait de son espace en l'incrétant dans l'espace tridimensionnel de l'art plastique : l'écriture acquiert un véritable volume, un poids. Creeley insiste sur l'épaisseur des mots et sur l'importance du travail avec l'artiste qui met en valeur la qualité concrète et immédiate de son écriture : « *The Gnostic Verses with Cletus was an active collaboration – but the small book is really not the outcome, i.e., there were actual pieces* » [Note325](#). En accentuant la présence de ces « pièces », Creeley d'une part souligne la portée de la concrétisation des mots dans une matière physique, d'autre part signale la fragmentation inhérente à son écriture. Il semble que le fractionnement et la concrétisation dépendent l'une de l'autre. *Gnostic Verses*, au même titre que d'autres collaborations comme *Parts* ou *Edges*, met en évidence le morcellement de la vision de l'écrivain [Note326](#), ce qui se reflète dans l'écriture par la présentation de poèmes très brefs, qui n'ont ni un début ni une fin nettes et qui semblent être des solidifications d'un discours beaucoup plus complexe et mouvementé. Ce sont alors la fragmentation du langage et l'isolation du mot, sorti du circuit de l'usage, qui font acquérir à l'écriture une puissance plastique :

Ce qui donne à l'écrit une puissance plastique que sa signification « courante » ne laisse pas apprécier, c'est cette fragmentation de l'énoncé, cette réunion des fragments en nouveaux ensembles, ce télescopage des temps [Note327](#).

Ainsi, par un travail au niveau de la structure spatiale du texte, l'écrivain affecte aussi la dimension temporelle. Nous avons vu, dans *Presences*, comment dans la présence l'on découvre une dimension où l'espace et le temps ne s'opposent plus comme termes d'une dichotomie mais se condensent dans l'instant. Les façades conçues par Creeley et Johnson visent ainsi à mettre en valeur cette interpénétration des deux dimensions : le temps de l'écriture se grave dans le volume de la sculpture. Par ce processus d'objectivisation, le mot, en s'éloignant de sa fonction référentielle, devient de plus en plus abstrait : une distance aussi bien idéale que physique se crée entre l'observateur/lecteur et le mot vu/lu qui se donne à ses yeux telle une nature morte. En même temps, en mettant en valeur le caractère performatif de l'œuvre, les deux artistes écartent toute attitude contemplative que le statut du mot comme composant d'une nature morte ferait supposer. Au contraire, par l'ostentation de l'activité que l'œuvre met en place et qu'elle demande au spectateur, des œuvres telles que *OH OH* renvoient au dynamisme des *happenings*, dont Creeley avait remarqué le pouvoir pour la première fois au Black Mountain College. Ainsi, de nouveaux sens sont impliqués aussi bien dans la perception littéraire que plastique : le mot peut être touché, on peut réellement sentir sa profondeur, de même qu'on peut entendre les bruits des mécanismes composant la sculpture et la voir s'éclairer.

Cet accent mis sur l'activité du sujet face à l'œuvre est le « reflet » de l'interaction effective qui a lieu entre le sculpteur et le poète et qui en a été la source. En décrivant cette collaboration avec Johnson, Creeley affirme : « It was one of the most active collaborations I've ever done » [Note328](#). *Theaters* est en effet une des rares collaborations où le poète travaille avec un artiste pour créer une œuvre produite par la fusion de leurs langages respectifs, et dont l'assemblage est directement visible. La plupart des collaborations de Creeley, appartenant au groupe des collaborations « à distance », sont, nous l'avons vu, les produits d'une réponse de l'écrivain à une image préexistante. L'échange inhérent à la création des façades est également confirmé par l'écrivain dans les remerciements figurant dans *Gnostic Verses*, où il écrit : « My particular gratitude is given to the artist Cletus Johnson for the active stimulus of our collaboration, which has given me all the following poems ».

La matérialité et les qualités performatives d'une telle collaboration sont difficiles à traduire au niveau de la page. Dans les *Theaters*, le poète arrive à rendre ses mots véritablement concrets, à les présenter comme d'authentiques « choses ». Cette collaboration affirme ainsi la réponse ultime de Creeley à la tradition ekphrastique et concrétise un espoir de rapprochement de deux langages qui rarement se fait si fort chez le poète, toujours conscient, nous l'avons vu, de l'importance d'un équilibre entre la ressemblance et la dissemblance lorsqu'il s'agit de travailler à partir d'une œuvre d'art. Ainsi, à la place d'écrire un poème

« sur » une image, Creeley fait du poème lui-même un objet visuel et physique où le mot et l'image n'habitent pas des mondes différents mais s'incorporent dans un espace unique. D'ailleurs, ce n'est pas ce que les poèmes disent sur les choses qui l'intéressent mais leur capacité à être autoréférentiels. « I wanted the poem itself to exist »[Note329](#), écrit-il. Gravés dans les façades de Johnson les mots de Creeley existent enfin, aussi bien dans le temps que dans l'espace, en conciliant mobilité et dynamisme, réalité et abstraction, son et silence.

3) « Inside out »: le rôle du « I » et la re-présentation

L'étude de la poétique de la présence nous a informés sur la façon dont, tout en mettant en place des procédés formels (l'utilisation d'un support dans *Presences* et le choix d'une mesure à respecter dans *Theaters*), Creeley ne trahit pas sa vision personnelle. « It is my experience that what I feel to be creative has location in this place of personal identity »[Note330](#), affirme-t-il. C'est bien sûr de son activité en tant qu'observateur qu'il parle dans ses poèmes ; dans ceux-ci, toutefois, il nous informe également du contact entre son œil et le travail de « l'autre » qui n'est donc jamais exclu du discours poétique. Le tout est encadré par des « supports » qui, comme nous aurons l'occasion de le remarquer plus tard, fonctionnent paradoxalement comme des sources de liberté créative[Note331](#).

L'image dans ses travaux collaboratifs est alors elle aussi un support dont les axes sont extrêmement flexibles, un facteur stabilisant mais qui, simultanément, favorise l'évasion. Ce rôle de l'image est illustré par Creeley lui-même: « When I am working from the ground and proposal images constitute », explique-t-il, « the words are pretty directly a consequence of that fact, one way or another »[Note332](#). En définissant l'image en tant que « terrain » et « suggestion », le poète nous indique sa double nature de repère, d'élément stabilisant auquel faire toujours référence et, en même temps, il insiste sur son statut de point de départ, d'incitation à abandonner, même provisoirement, le territoire connu. L'image rassure et inspire à la fois, elle demande à l'écrivain de s'accrocher à elle mais d'être toujours prêt à défaire les noeuds de ces liens invisibles.

Dans cette définition de l'image en tant que territoire et suggestion nous reconnaissons les bases d'une méthode créative conjecturale que Creeley considère fondamentale pour reproduire le rapport entre la subjectivité et la réalité dans laquelle elle est immergée : « My own world is: conjectural. Nothing but. What each thing is, is so, because – at last – it couldn't be anything else. I limit it/ but not limit: simply find its fix »[Note333](#). Cette approche créative consiste à rendre compte, dans l'écriture, de la fragilité et de la singularité de l'expérience esthétique (où visible et invisible interagissent) et de toute expérience par rapport au réel : le poète, face à l'image avance à petits pas, en s'en approchant et ensuite s'en éloignant, ce qui imite son expérience du monde, à l'intérieur duquel l'exactitude des détails se dissout dans la continuité de l'existence[Note334](#). Ainsi, en se demandant comment reproduire la spécificité de son rapport au réel dans l'écriture, Creeley semble trouver la réponse dans cette méthode :

I don't think it can be anything else but what we have figured, anyhow – that one is oneself the content, the SI, that form is the extension, that the conjectural method, as you have kept me conscious of it, is that one most useful for just this ordering, in one's work[Note335](#).

L'écriture porte donc les traces de l'hésitation de l'individu face à l'image, elle témoigne de l'ancrage et de la fuite que l'image permet simultanément, de son statut de base, de lieu de rencontre, mais également de point de départ d'un autre discours. Tout poème sera alors la concrétisation d'une possibilité, l'incarnation d'une vision. Comme l'explique Annalisa Goldoni dans son récent article écrit en mémoire de Robert Creeley, « l'esthétique de la conjecture, à laquelle Creeley se conforme, est à la fois conjonction – activité qui met en relation – et interrogation et doute ; le mode interlocutif, dubitatif et interrogatif domine sa poésie, tournée autant vers l'intérieur que vers l'extérieur de soi »[Note336](#). Creeley souligne la nature provisoire et instable de sa réponse à l'image par l'alternance entre l'exactitude et l'imprécision, entre l'affirmation et l'autocorrection. Son écriture acquiert ainsi, parallèlement à la plupart des images qui l'inspirent, un statut de liminalité : elle vit à la frontière entre le dicible et l'indicible, entre le subjectif et le collectif. Elle habite cette

bordure subtile où le « je » rencontre « l'autre », où l'intérieur touche l'extérieur, et où le verbal se rapproche du visuel :

To me, as Olson would say, the cutting edge is always at that place where the inside moves to the outside or confronts the outside and vice versa, that edge where the message of that outside is experienced, is transmitted [Note337](#) .

Par cette volonté de témoigner du passage entre ces deux dimensions, l'écriture de Creeley reste suspendue sur la frontière qui les sépare ; elle habite constamment la dimension du présent car elle est en équilibre entre une réalité et une possibilité : « What is real is what happens; what happens is what can happen » [Note338](#) . Le réinvestissement du motif pictural par la subjectivité a donc lieu dans cette zone d'ombre qui sépare l'intérieur de l'extérieur car ces deux dimensions, selon Creeley, ne sont pas définissables séparément. Ce qui peut être exploré est le lieu où elles se rencontrent, le lieu de passage où l'individuel fait l'expérience du collectif et où le choc rétinien laisse la place à la réflexion. Déjà dans *Pieces* Creeley affirmait son intérêt pour cette condition de l'existence dont il donnait une représentation très visuelle :

Inside
and out
impossible
locations-
reaching in
from out-
side, out
from in-
side – as
middle:
one hand.

Par l'accumulation des enjambements et les répétitions, Creeley fait de son écriture la véritable voix de la liminalité, la concrétisation du passage et de l'étirement, qui devient dans ses lignes presque physique, du « je » qui se prolonge pour toucher l'autre, tout en restant accroché à son terrain, à ses origines. Ainsi, dans cette dimension du milieu où l'on voit la main apparaître, Creeley se situe comme un funambule, flottant dans le vide, à la recherche d'un impossible équilibre. Tout au long de sa performance, il sera alors obligé, pour éviter la chute, de se pencher alternativement vers l'une des deux dimensions qui se présentent des deux côtés de la frontière. Lorsqu'il inclinera vers l'extérieur, vers le monde objectif qui l'entoure, vers les détails concrets suggérés par l'image, nous verrons les éléments référentiels s'accumuler dans ses vers comme des appuis invisibles grâce auxquels l'acrobate arrive à garder l'équilibre. Au contraire, quand le déséquilibre le mènera vers la subjectivité, l'image semblera s'éloigner progressivement de nous, comme engloutie par les ténèbres du monde intérieur, dont le « je » lyrique apparaît sur la page comme le vestige, réactualisé dans ses vers. Les mots ainsi, en portant la trace de la précarité et du déséquilibre, se présentent comme des ponts bâtis par l'écrivain entre ces deux mondes : les marques d'une rencontre entre le visible et l'invisible, l'énonçable et l'indicible. Prise entre deux rapports au monde, l'un platonicien, caractérisé par un enfermement dans la caverne de l'intériorité, et l'autre aristotélicien, tourné vers l'extérieur et consacré à une définition de ce qui l'entoure, l'écriture de Creeley veut parler du processus à travers lequel l'on sort de la caverne de la subjectivité et l'on rencontre l'autre, à l'extérieur de ce monde intime. Comme Platon, il part de la caverne pour parler de la façon dont on en sort : « To me it's instantly interesting that, of course, he [Plato] does use a cave, though he speaks magnificently of the possibility of getting out of it. It's very interesting to me that he begins with a cave as the imagination of the human place and experience thereof » [Note339](#) .

Le verbal et le visuel se rencontrent ainsi dans cette zone de passage où le processus d'appropriation du motif pictural à lieu par expansion de ce dernier. Certaines de ses propriétés sont réactualisées. La syntaxe de l'œuvre d'art est généralement conservée mais souvent enrichie et amplifiée faisant paraître chaque poème

non pas comme le reflet de l'image mais comme son écho, ou sa trace^{Note340}. Les œuvres de Creeley dévoilent ainsi l'anachronisme essentiel de l'acte ekphrastique, car celui-ci a lieu dans des conditions temporelles et spatiales différentes du moment où l'œuvre d'art a été conçue. Dans son travail Creeley veut rendre évident ce décalage en soulignant son appropriation personnelle de l'image car ne pas le faire impliquerait un ancrage de la part de l'écrivain dans les détails immédiatement visibles de l'objet, ce qui équivaldrait à l'illustrer. Ainsi, Creeley expose dans son écriture comment tout discours est le produit du rapport entre un sujet et le contexte temporel et spatial dans lequel il vit, ce qui renvoie au concept d'« occasion » si présent dans sa poétique :

Sans doute, l'énoncé s'organise-t-il entier (temporalité, deixis, etc.) autour de la position spécifique d'un moi dans le temps et dans l'espace. Et ce moi apparaît non seulement à travers des marques de subjectivité mais dans tous les aspects de l'énoncé : la particularité d'un lexique, d'un rythme, d'une syntaxe ... En sorte qu'on peut bien considérer comme l'événement le plus propre à la parole cette production par le discours d'un point focal d'où il rayonne^{Note341}.

La subjectivité de Creeley, point focal de ses poèmes, se manifeste dans un rythme « bref et syncopé »^{Note342}, dans une syntaxe « enjambée », en réalisant le désir de Olson pour qui le vers doit être l'expression de l'homme qui écrit ou moment où il écrit. Dans son travail avec l'image, la centralité du « je » est confirmée et son appropriation de l'œuvre rendue évidente, parfois même affichée, tout au long des textes, comme nous le verrons dans *Life & Death* et *Numbers*. Le sujet lyrique se présente dans ces collaborations dans sa véritable nature d'agent de transformation, de véhicule grâce auquel, comme Creeley le rappelle, le contact entre l'extérieur et l'intérieur est assuré : « Once Olson told me that the initial sign for the pronoun "I" was a boat. Insofar as the "I" is a vehicle of passage and transformation, its powers are clear »^{Note343}.

L'omniprésence du « I » dans l'écriture de Creeley est donc le résultat de son engagement dans ce qui l'entoure, de son désir de donner un ordre personnel et provisoire aux images que son œil rencontre dans son travail perceptif. Face au visible le poète se demande : « Comment puis-je trouver une place pour ces images ? »^{Note344}. Sa recherche est constamment basée sur un positionnement des formes, sur un désir de trouver un ordre dans son esprit pour le désordre extérieur de façon à pouvoir le saisir. Creeley « range » les images pour pouvoir enfin les percevoir^{Note345}. S'approprier un fragment de réel équivaut donc à lui trouver une place parmi les autres dans son monde intérieur, ce qui implique un processus de transformation et d'adaptation opéré par le sujet. Par cet acte organisateur, Creeley revendique également son rôle face à l'image : en rangeant les stimuli qu'elle lui lance, le poète affirme sa fonction active contre toute passivité réceptive. Il souligne ainsi le rôle central du sujet dans toute expérience esthétique^{Note346}. Son « I » n'est donc pas le reflet d'un sujet imposant et égocentrique. Il est, au contraire, le produit de la lourde responsabilité qu'il ressent et qui le mène à assumer toute perception, toute saisie du monde. « There is an order that has to be discovered and proposed »^{Note347}, affirme-t-il, et le poids de l'obligation de voir et sentir est perceptible dans chaque mot de cette phrase, où la recherche d'un ordre personnel des choses et de sa proposition aux autres sont définis comme de véritables devoirs. C'est pour cela que Creeley, dans la plupart de ses collaborations, se concentre sur l'évaluation de son rapport au monde, de la distance qui le sépare des choses, de leur poids et de leur position. « Position is where you/ put it, where it is, »^{Note348}, écrit-il dans *The Window* en soulignant la centralité du pronom personnel placé à la fin du vers, comme pour rappeler au lecteur l'importance de son activité subjective, mais aussi pour marquer la spécificité et l'unicité de sa vision. Par la représentation, qui n'est rien d'autre qu'une « re-présentation » car il s'agit bien d'actualiser certaines propriétés caractéristiques de l'image, l'écrivain manifeste donc comment toute saisie correspond à une appropriation du réel, à une action effective de transformation et à son assimilation par la subjectivité poétique :

After all, what do we have to do with that is not ourselves? What can exist that we are not part of or that we do not in some sense allow to exist. That is an old story but a true one. The world is my representation. So it is, all of it. And what's more, this world belongs to

Toute appropriation, lorsqu'il y a représentation, devient en même temps toujours extériorisation. Le poète dirige hors de lui le produit de son appropriation du réel, il le conduit vers les autres. « Out is the only direction there is », écrit Warren Tallman dans son portrait de Robert Creeley, « out from self, towards others, into the world »[Note350](#). La liminalité de son écriture, son être suspendue entre le personnel et le commun, nous dévoile alors comment son « je » présuppose toujours la présence d'un autre. Comme le rappelle encore justement Goldoni, la présence « obstinée » du je dans l'écriture de Creeley « n'est jamais uniquement autobiographisme lyrique, mais inclut toujours un tu, un nous, ce même pronom, comme il l'a dit autrefois, qui propose l'impossible multiplication du je »[Note351](#). C'est du rapport du « I » avec l'image (« autre » par rapport au poète et incarnation du travail de son collaborateur, ce dernier étant à son tour un autre « autre » engagé dans le processus créatif)[Note352](#), et de son action de « rangement » et de réinvestissement dont les collaborations avec Clemente et Indiana nous informent directement.

3.1) L'impact du visuel et le réinvestissement du motif pictural : *Life & Death*

En 1993 Robert Creeley, répondant à une demande de Francesco Clemente, avait composé une série de sept poèmes inspirés des tableaux réalisés par l'artiste pour une exposition à la Gagosian Gallery de New York. Ces tableaux, connus aujourd'hui sous le nom de *Black Paintings*, témoignent du désir de Clemente de se tourner vers son monde intérieur qui se concrétise, au niveau de la toile, par l'apparition de silhouettes humaines et végétales prises dans une dimension dont l'épaisseur devient presque tactile grâce à l'utilisation de plusieurs couches de pigment[Note353](#).

L'univers de Clemente, en constante métamorphose, se présente ici selon une suite d'agglomérations d'images laissant apercevoir, à travers les couches de peinture, des structures architectoniques riches en références religieuses où l'Orient se mêle à l'Occident. Les influences aussi bien de l'art classique que de la culture indienne façonnent ces images dont la saisie n'est pas immédiate en raison du complexe tissu d'émotions et de formes expressives qui les habitent. Clemente se définit comme un artiste « inclusif »[Note354](#), qui ne vise pas à la réduction progressive des possibles références d'une image, mais qui, au contraire, exalte la coexistence d'une multiplicité de langages. Il n'exclut pas, il englobe.

Ses formes, provenant de mondes différents, cohabitent dans l'espace du tableau, toujours apparemment trop réduit pour les contenir. Malgré la taille imposante des toiles, *The Black Paintings* semblent retenir un monde en perpétuelle expansion. L'artiste doit alors le comprimer à l'intérieur du cadre pour le présenter aux yeux du spectateur. Ces impressions de vastitude et de profondeur coïncident avec le projet de Clemente de se consacrer à des images qui, après être demeurées dans l'inconscient, remontent instantanément à la surface. Les figures émergent d'un fond noir en éclairant, par leurs nuances métalliques, les vastes zones d'ombre qui s'étendent sur la toile. Les contrastes créés par ces jeux d'ombre et de lumières amplifient la sacralité des images. C'est à cause de ce qu'il définit comme « la sévérité et la religiosité des formes peintes » (« the severity of the shapes, and the black and the metallic paint. The religiosity of it »)[Note355](#), que Clemente a décidé de faire appel à Creeley pour qu'il puisse lui fournir une lecture personnelle de ses images. Le poète répond à cette sollicitation et confirme la coïncidence de propos entre son écriture et l'art de Clemente en suggérant, après avoir composé ses poèmes, le titre de la collaboration, qui indique son désir de rendre manifeste la liminalité de son écriture et, avec elle, celle de l'art de Clemente.

En insistant sur la frontière entre la vie et la mort, sur le passage d'une condition à l'autre et sur le rôle du sujet en tant que véhicule de ce passage, les deux artistes affirment la symbiose de leurs pratiques créatives. Le monde de Clemente, comme celui de Creeley est en métamorphose constante, reflet de sa conviction qu'il n'existe pas une seule et unique vérité mais une infinité. « I don't believe in a single truth but in many truths »[Note356](#). La vision du monde qui en découle est alors profondément ambiguë. Ses tableaux représentent des transmigrations d'images polymorphes qui se fondent les unes dans les autres et qui contribuent à imprimer un mouvement à la toile. Les formes qu'il peint sont toujours prises entre deux

mondes (le féminin et le masculin, l'intérieur et l'extérieur, l'animalité et l'humanité, le rêve et la réalité). Ses tableaux parlent de « passages », ils racontent les histoires d'images voyageant d'un lieu à l'autre, des passages qui sont parfois brutaux, parfois graduels. Cette liminalité reflète l'attitude créative du peintre qui, poussé par le désir de témoigner de la nature polymorphe du réel, affirme : « Always remember what you are doing and abandon it »[Note357](#). Le traitement de l'image du corps concrétise cette conception au niveau pictural. Le corps est perçu comme une ligne qui sépare l'intérieur de l'extérieur, tout en permettant leur communication. En cela le projet de Clemente reflète le désir de Creeley de témoigner de la rencontre entre l'individuel et le collectif en fixant le regard sur la jonction où cette communion a lieu. Ainsi, comme un deuxième acrobate, Clemente prend part à la performance mise en place par le poète : tous deux, en équilibre sur la même corde, défient les lois de la gravité en marchant l'un à la rencontre de l'autre. Ce qui les intéresse n'est pas le point d'arrivée, mais justement le processus du passage par lequel les relations entre les différents éléments sur la toile et sur la page sont éclaircies.

L'insistance sur la labilité de chaque forme, toujours prise dans un processus de transformation en une autre entité, met en évidence la conscience de la fragmentation et de la variété du réel sur laquelle repose l'art de Clemente. Tout comme pour Creeley, le morcellement du réel et la dispersion de ses fragments qui en découle, sont les conditions grâce auxquelles les hiérarchies cessent d'exister :

My overall strategy or view as an artist is to accept fragmentation and to see what comes of it – if anything ... Technically, this means I do not arrange the medium and images I work with in any hierarchy of value. One is as good as another for me. All images have the same expressive weight, and I have no preferred medium ... I believe in the dignity of each of the different levels and parts of the self. I don't want to lose any of them. To me they each exist simultaneously, not hierarchically... One is not better than the other. I do not prefer one over another. So that to lose one is in a sense to lose all[Note358](#).

La mise en évidence des relations entre les formes mise en place par Clemente dans ses œuvres correspond à un désir de rendre l'œuvre indépendante de toute interprétation : l'artiste ne veut pas qu'elle repose sur son symbolisme mais qu'elle vive grâce à son mouvement interne, à l'action qu'elle présente aux yeux du spectateur. Tout comme Creeley ainsi, Clemente est l'ennemi de toute violence interprétative : « Keep on the surface, don't look for meaning ... No interpretation », demande-t-il à l'observateur[Note359](#). Cette demande est accueillie pleinement par Creeley car ce dernier, face aux images du peintre, n'essaye pas de les expliquer mais se concentre sur la réaction qu'elles suscitent chez lui.

Life & Death[Note360](#) représente donc une instance collaborative très intéressante car par cette œuvre Creeley met visiblement en place sa conception de l'image en tant que « ground and proposal ». Cette double fonction de base du discours et d'ouverture qui caractérise l'image se reflète d'une façon immédiate dans la structure des poèmes : ceux-ci sont tous organisés en deux parties nettement séparées par un point. Comme dans *Pieces*, *Presences*, ou *Numbers* l'écrivain insère des silences à l'intérieur de son discours en les soulignant graphiquement par des points. Il donne à sa page un aspect graphique original pour marquer une suspension du discours qui correspond à une pause temporelle du processus créatif. Les fragments séparés par les points ont été écrits à des moments différents, ils correspondent à des « occasions », comme les définirait Creeley, distinctes.

37. Robert Creeley et Francesco Clemente. *Life & Death*. (Couverture. 21,59 x 13,97 cm). New York: Grenfell Press/Gagosian Gallery, 1993. Creeley, collection personnelle.



38. Robert Creeley et Francesco Clemente. *Life & Death*. Photogravure de *Tree* de Francesco Clemente et « If I had thought » de Robert Creeley.



Seul dans le studio de Clemente, le poète avait réalisé une version initiale, de la première partie de chaque poème, en répondant de façon assez immédiate aux images auxquelles il était confronté :

The first half of each poem was written directly on seeing Francesco's paintings, one after another, literally in the order he had given them. It was a Sunday morning [October 10, 1993], I was alone, and the light coming in through the studio's large windows lifted all the details and the surfaces of the work. In that way one could almost literally enter the paintings they were so tangible^{Note361} .

Par conséquent la première section des textes concerne l'impact effectif suscité par les images qui représentent à ce stade de la création un terrain auquel faire référence de façon directe. La deuxième partie, au contraire, est le produit d'une réflexion mûrie à distance, d'une volonté d'inclure la dimension biographique moins présente dans les vers composant le début des poèmes. Creeley raconte être rentré chez lui après avoir

terminé la première version des poèmes et s'être aperçu que ses vers n'étaient pas assez personnels : ils ne révélèrent pas les sentiments qu'il avait éprouvés face à l'image. Ainsi, en visionnant à nouveau les tableaux sur son ordinateur, il composa ce qu'il définit comme des « échos » aux premières parties, comme il l'explique dans un fax envoyé à Clemente :

Once back here [...] I showed what I'd done to Penelope, who said I needed some further complement to the poems themselves, something to move from the "objective" statement and permit feelings more directly – so I wrote an "echo" to each one. Whatever else, it makes a useful layering to the text and builds again on the centre the paintings determine Note362 .

Par le choix du mot écho, Creeley insiste sur le lien entre les deux parties mais montre aussi l'existence d'une variation du discours, d'une déviation de sa structure originelle. Tout comme l'écho, la deuxième section des poèmes est le produit de la réflexion du « son » direct qui caractérise leur première partie. Conscient de la distance physique et temporelle qui sépare les deux parties du point de vue de leur conception, Creeley marque cette suspension entre le son et son écho directement sur la page. Ainsi, tout en suivant les traces établies dans les premières sections, les parties qui suivent ne cherchent pas à s'accrocher aux éléments référentiels de l'image, au contraire elles témoignent pleinement du désir de l'écrivain de profiter de l'ouverture suggérée par le visuel.

La première section de chaque poème représenterait donc un exemple de l'utilisation de l'image en tant que « ground », tandis que la deuxième section témoignerait du désir de suivre la suggestion de l'image et affirmerait l'exigence de la subjectivité poétique de réinvestir le visuel en racontant son histoire. Les poèmes qui composent *Life & Death* mettent en place de façon particulièrement évidente ce double aspect du travail de Creeley avec l'image car le poète le rend manifeste en séparant sur la page les deux moments de la création littéraire. Au lieu de réécrire les poèmes en essayant de les enrichir de détails de sa biographie, il décide d'exposer les phases du processus créatif, affichant comment « l'expérience esthétique est dans cette relance infinie qui combine et ordonne différemment pour chacun le choc sensitif et la réflexion, la couleur et le songe » Note363 .

« Oh my god... », deuxième poème de la série, manifeste cette double structure réalisée par Creeley :

Oh my god – You
are a funny face
and your smile
thoughtful, your teeth
sharp – The agonies
of simple existence
lifted me up. But
the mirror I looked in
now looks back.

•
It wasn't God
but something else
was at the end,
I thought, would
get you like
my grandpa dead
in coffin
was gone forever,
so they said.

Le texte prend pour base *Woman*, tableau organisé autour d'un énorme sourire de femme qui occupe la partie

supérieure de la toile. Au centre, la silhouette de ce qui semble être un enfant tourne le dos à l'observateur, presque hypnotisé par l'image qui le domine. Un halo lumineux l'entoure, donnant à la scène une dimension sacrée. Dans la partie inférieure de la toile, Clemente laisse le pigment métallique émerger du fond noir en formant une cascade lumineuse riche en reflets. La féminité du sourire, suggérée par les lèvres charnues et la rondeur des traits, s'associe à des éléments de monstruosité liés à sa taille exagérée, à ses dents pointues et irrégulières et à une attitude apparemment bienveillante mais, en fait, menaçante.

39. Francesco Clemente. *Woman. The Black Paintings. Life & Death.*



Les éléments référentiels abondent dans le premier segment textuel (« funny face », « smile thoughtful », « teeth sharp »), ce qui correspond aussi à l'exigence du poète de s'accrocher aux formes immédiatement visibles à l'intérieur des tableaux de Clemente, où l'épaisseur créée par plusieurs strates de pigment et l'élasticité du tissu des significations menacent l'observateur de perdre tout repère. Creeley, en donnant la parole à l'enfant du tableau, dont le regard naïf est signalé par l'expression « funny face », tout comme par les formules constituées par le nom plus l'adjectif qui suivent et qui renvoient directement au langage enfantin (« sourire pensif », « dents pointues »)[Note364.](#), reprend les clichés du symbolisme lié à la mort, souvent

associée au féminin menaçant, dont le peintre nous offre une représentation directe. En même temps, le poète introduit une opposition entre le « je » poétique et « l'autre », représenté au niveau pictural par le sourire de femme, en isolant à la fin du premier vers, et en réitérant, le pronom personnel « you ». Cette opposition sera reprise dans la deuxième partie du poème où l'on assiste au réinvestissement par la subjectivité poétique du motif pictural annoncé dans la première section. En s'appuyant sur l'expression « Oh my god » et sur la vision subjective de l'enfant, le poète opère une translation temporelle (on passe de l'indicatif présent au passé) selon laquelle la voix lyrique est maintenant l'écho de celle de l'auteur redevenu enfant et qui raconte sa première expérience de l'idée de la mort. Celle-ci, transmise par les adultes, marque l'imaginaire de l'enfant comme le souligne la juxtaposition d'images imprimées dans son esprit : « my grandpa dead/ in coffin/ was gone forever ».

Dans la deuxième partie nous voyons ainsi comment Creeley exploite les éléments introduits au début de son texte, dérivant d'une réponse immédiate à l'image. L'opposition entre le sujet et les autres, représentés ici par les adultes, et la distance qu'il affirme entre leur différentes visions du monde, correspond à la perception globale de Creeley par rapport à la séquence des tableaux peints par Clemente. Comme il l'explique: « For me they tell a story, a very old one, of how humanly we live both as one and as many, in a world particular to our lives but also far vaster and more communal than such personal limits can ever acknowledge ». [Note365](#). La collectivité représentée par les adultes témoigne ainsi d'une perception différente de la mort par rapport à l'individualité de l'enfant, générant un manque de compréhension souligné par le scepticisme du poète dans le dernier vers, où la distance entre son monde et celui des autres est accentuée par ce « they », dont la voix lyrique prend soin de se distinguer.

L'idée de la transmission d'un héritage, que Creeley identifie comme étant un des motifs principaux des images de Clemente, est manifeste dans « In the diamond ... », poème écrit à partir de l'observation du cinquième tableau de la série, intitulé *Dialogue*. Le thème de l'apprentissage est véhiculé par le tableau où, encadrées dans une forme ovale au centre de la partie haute de la toile, quatre personnes, visiblement un maître et trois élèves, discutent assis sur une des jambes d'un homme dont le corps n'est représenté qu'à moitié et positionné horizontalement au-dessous de quatre silhouettes. La scène a lieu dans un endroit protégé, entouré de végétation et partiellement séparé du reste de la toile. Les caractéristiques décoratives des formes représentées manifestent comment l'art de Clemente est enraciné dans la culture et l'imaginaire de l'Inde : le dialogue introduit dans le titre semble évoquer le rite à travers lequel l'on célèbre la succession de l'élève au maître connu sous le nom de « parampara » [Note366](#). L'image semble ressortir du fond de la toile comme si elle était un vestige d'une structure architectonique plus complexe (une mosaïque ou une série narrative d'images sacrées) dont les restes apparaissent sur les bords du tableau, noircis par le temps et l'humidité.

Au-dessous de cette dimension de paix et de calme, dans la partie inférieure du tableau, la terre semble en ébullition constante : Clemente étale le pigment en créant des effets d'épaisseur qui se réduisent à mesure que nous dirigeons notre regard vers la partie haute de la toile. Le pigment semble se diluer et les images disparaissent comme effacées par des coulées d'eau. Le « silence » de la scène précédente, dont les sons semblent rester enfermés entre les parois ovales qui entourent la scène rituelle, est remplacé par un bruit sourd et profond. La division horizontale de la toile opérée par l'artiste intensifie le contraste entre les deux parties. Le positionnement de la scène principale dans la partie haute du tableau contribue à faire paraître les zones d'ombre inférieures encore plus sombres et étendues.

40. Francesco Clemente. *Dialogue*. The Black Paintings. *Life & Death*.



Encore une fois le poème de Creeley est caractérisé par une séparation entre une évaluation objective de l'image et l'appropriation de celle-ci par le poète :

In the diamond
above earth,
over the vast, inchoate
boiling *material*

plunging up, cresting
as a forming cup, on the truncated
legs of a man stretched out,
the nub of penis alert,
once again the story's told.

•
*Born very young into a world
already very old, Zukofsky'd said.*
I heard the jokes
the men told
down by the river, swimming.
What are you
supposed to do
and how do you learn.
I feel the same way now.

La première partie se présente sous la forme d'une glose partiellement descriptive, très similaire à celle qui caractérisait « Oh my god... ». La voix lyrique définit avec précision les positions des formes présentes sur la toile en les situant à l'aide d'adverbes de lieu qui, placés au début de chaque vers, forcent le lecteur à suivre le mouvement de l'œil de l'observateur. A chaque forme on assigne une place, tous les éléments sont précisés, de même que l'activité représentée dans le tableau : « once again the story is told ». La structure des vers imite le mouvement décrit : les enjambements fracturent les vers à certains endroits stratégiques, comme pour simuler l'ébullition des feux (« cresting/ as a forming cup ») ou pour rendre perceptible la section anatomique proposée par le peintre (« truncated/ legs »). Ces éléments de précision contrastent avec le chaos du matériel dont la puissance est rendue aussi bien par la juxtaposition d'adjectifs que par les participes présents (« vast, inchoate/ boiling *material* », « plunging up, cresting »).

Ce contraste semble suggérer une dialectique entre le chaos naturel et la stabilité du langage dont l'apprentissage est retracé dans la deuxième partie du poème. Creeley nous fait partager son retour dans le passé marqué par la célébration de son maître Louis Zukofsky, dont la parole transmise résonne dans les premiers vers et se présente comme l'incarnation de la voix du gourou dépeint par Clemente. Cette citation fait partie du bagage culturel et sentimental du poète qui en fait souvent usage dans ses poèmes et dans ses écrits critiques comme pour célébrer la tradition moderniste qui l'a influencé et dont Zukofsky a été un des représentants principaux. Surtout, lorsqu'il s'agit de faire des bilans de sa vie ou de son travail, Creeley semble vouloir rappeler le rôle fondamental que son prédécesseur a eu dans sa recherche d'une voix expressive personnelle et intime. Dans *Goodbye* notamment, il écrit :

It was Zukofsky's
born very young into a world
already very old...
The century was well along
when I came in
and now that it's ending,
I realize it won't
be long^{Note367}.

L'utilisation de la citation dans « In the diamond ... » semble toutefois vouloir insister sur l'effective performance de la voix du poète plus ancien : par le choix de l'italique Creeley marque la distinction entre la narration qui se déploie dans le poème et les mots de Zukofsky, en essayant de souligner l'aspect oral de l'expression. Nous avons presque l'impression d'entendre l'écho de cette voix, provenant de loin, presque étouffée par les bruits sourds du matériau en ébullition. Comme toute citation toutefois, la phrase n'est qu'une forme de cliché. Elle est, selon la définition de Michel Riffaterre, un « cliché signé »^{Note368}, montrant ainsi

comment Creeley est en train de jouer avec le lieu commun proposé par le peintre : celui de la transmission perpétuelle (« once again ») d'un héritage, d'une génération à l'autre^{Note369}. En s'appropriant le lieu commun, le poète reconstruit ainsi une première situation imaginaire où le jeune Creeley, en écoutant la sage voix du maître, est initié à l'art littéraire. En introduisant la citation dans ce contexte, Creeley affirme donc à la fois le rôle de guide de Zukofsky et marque la continuité de la transmission de la parole qui, grâce à lui, sera héritée par les jeunes générations d'écrivains.

L'évocation de la transmission de l'héritage littéraire est suivie par une autre image où le poète retrace les étapes d'une autre initiation, l'initiation à la vie d'adulte, dont les caractéristiques renvoient à une image riche en connotation traditionnelles et pourtant profondément ambiguë. Creeley présente un groupe d'hommes en train de discuter secrètement pendant qu'ils se baignent dans une rivière. Cette image semble renverser le cliché de la tradition littéraire aussi bien orientale qu'occidentale selon laquelle ce sont les femmes qui sont représentées le plus souvent en train d'échanger des mots secrets en prenant leur bain. Creeley semble donc fondre son souvenir de cette tradition avec les détails suggérés par l'image de Clemente, où des formes dont nous ne pouvons pas percevoir le sexe discutent assises sur la section inférieure du corps d'un homme. L'évocation de cette deuxième scène est plus intéressante car Creeley présente à nouveau la dialectique entre le subjectif et le collectif marquée par l'opposition entre le sujet lyrique et les « autres » représentés par les hommes. Dans ce cas, la transmission de l'héritage à lieu de façon moins directe par rapport à la scène précédente : le « I » entend les mots prononcés par les adultes presque involontairement, il semble s'imprégner d'eux secrètement, ce qui contribue à souligner la distance entre leurs mondes et leur difficile réconciliation.

L'intérêt de ce double traitement du motif pictural de la part de Creeley réside avant tout dans l'aperçu que Creeley nous donne de son sentiment d'appartenance à la communauté littéraire. La recherche d'une « compagnie » de la part du poète est ici incarnée par la représentation de la confrérie littéraire en tant que véritable « famille ». Elle représente le lieu où il reconnaît la figure d'un père, d'un initiateur (le gourou Zukofsky) dont la parole est répétée et célébrée et dont l'image est nettement présente dans le souvenir du poète, ce qui n'est pas le cas dans l'évocation de son initiation à l'âge adulte présente dans ces vers. L'image d'un père se dissout ici dans une communauté d'hommes anonymes, dont il ne reconnaît pas les identités et dont il prend soins de se distinguer (« I heard the jokes/ the men told »), ce qui renvoie à l'absence d'une figure paternelle dans l'enfance de Creeley^{Note370}.

Le traitement du motif pictural de la transmission d'un héritage nous intéresse toutefois principalement car Creeley semble l'interpréter comme une métaphore de la nouvelle transmission d'héritage à laquelle il prend part par la collaboration. Devant l'image de Clemente, le poète revit l'expérience de l'initiation, car il reçoit un message visuel et, ce faisant, se charge de le retransmettre à travers le langage^{Note371}. La transmission comportera à la fois une conservation et un renouvellement du message car celui-ci sera répété et réactualisé par la voix de l'élève.

Ainsi, le dernier vers du poème nous confirme cette opposition entre le souvenir du passé et la condition actuelle du poète qui, face à l'image, revit l'expérience de l'acquisition d'un héritage et ressent toute la responsabilité que cet acte implique. Le poème reste donc la réponse finale de Creeley par rapport à l'image : la confirmation du statut de « terrain » et de « suggestion », de base et de point de départ, que toute parole héritée représente pour celui qui la reçoit.

3.2) Du formel au personnel : *Numbers*

Chronologiquement antérieure aux collaborations que nous avons analysées jusqu'à ce point, *Numbers* (1968) nous intéresse à ce stade car elle synthétise les tendances créatives que nous avons remarquées dans *Presences*, *Theaters* et *Life & Death* : dans cette collaboration Creeley met en place sa poétique de la présence, en se concentrant sur la présence physique des chiffres dans notre vie quotidienne, tout en exposant la façon dont le « je » poétique s'affirme dans sa dimension autobiographique. De plus, dans cette

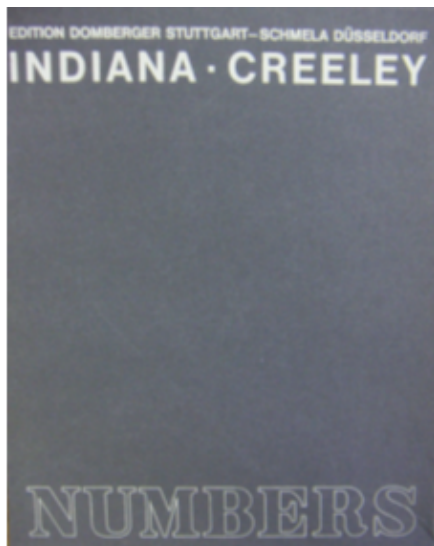
collaboration considérée justement par la critique comme une des meilleures réalisées par Creeley, nous découvrons les indices d'un thème, celui de la banalité et de la complexité du lieu commun, central dans l'œuvre du poète et que nous aurons l'occasion de traiter plus tard [Note372](#).

Numbers représente une des premières vraies collaborations de Creeley, réalisée grâce au soutien et à la direction de William Katz, ami du peintre Robert Indiana [Note373](#), et artiste très actif dans le milieu Pop. Katz, pendant les années 1960, avait réalisé plusieurs collaborations avec Indiana lui-même mais aussi avec d'autres artistes et écrivains de l'époque : parmi elles figurent *Stamped Indelibility* (1967), collection de poèmes de Ginsberg et Creeley accompagnés par des œuvres d'artistes comme Wesselman ou Indiana et 5 *Numbers* [Note374](#).

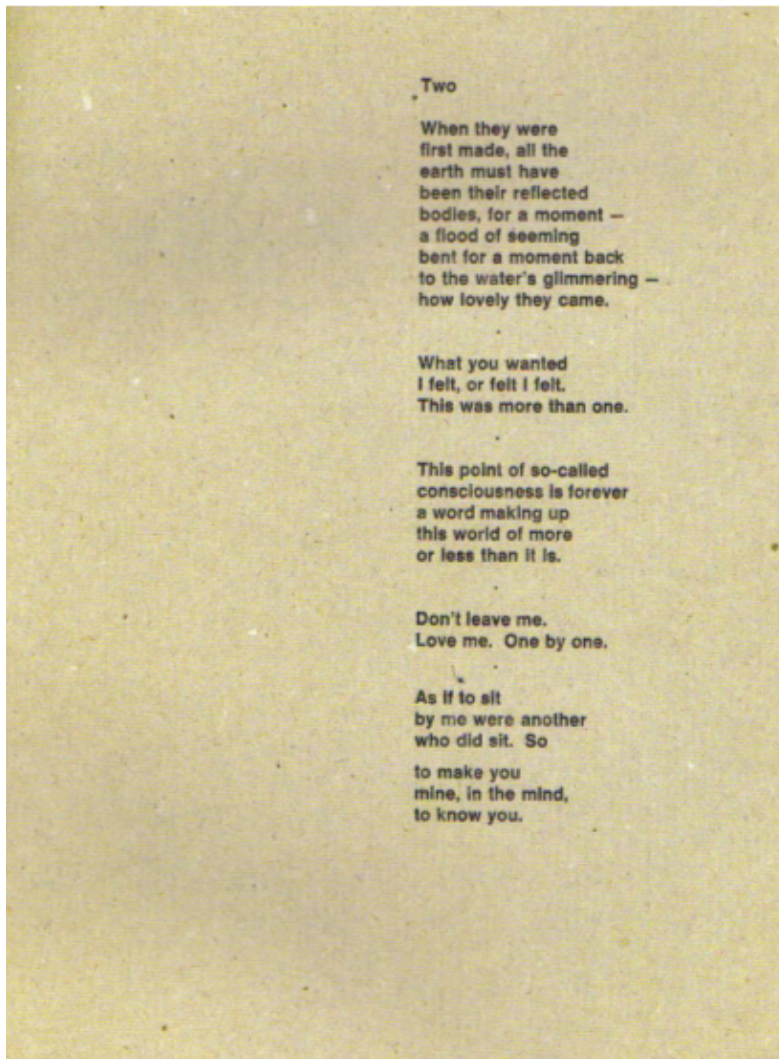
La conception de *Numbers* révèle toutefois un effort pour établir un rapport plus direct entre les mots et les images et pour bâtir un dialogue constant entre les deux langages. Composée de dix sérigraphies représentant des chiffres dessinés par Robert Indiana, l'œuvre alterne chaque image avec un poème de Creeley qui figure en anglais et ensuite en allemand. L'édition, réalisée en 1968 par la maison d'édition Domberger de Stuttgart, est en effet bilingue [Note375](#).

L'objet livre a été soigneusement étudié : les images ont été imprimées sur des feuilles blanches et brillantes qui contrastent avec la rugosité des pages sur lesquelles figurent les poèmes. Ceux-ci, imprimés en noir dans leur version anglaise et en rouge dans leur version allemande, semblent gravés dans la page : l'encre est absorbée par l'épaisseur de la feuille, ce qui donne un aspect vieilli aux textes contrastant avec la modernité et la luminosité des images qui les suivent. La couverture en matière textile est rigide et le caractère précieux du livre est accentué par la conception d'une boîte à l'intérieur de laquelle on peut glisser l'œuvre et sur laquelle le titre est imprimé [Note376](#).

41. Robert Creeley et Robert Indiana. *Numbers*. Dusseldorf: Galerie Schela, 1968. (Couverture. 21,27 x 25,40 cm). John Hay Library, Brown University



42. Robert Creeley et Robert Indiana. *Numbers*. « Two » de Robert Creeley.



Cet aspect rare et recherché de l'objet livre contraste ironiquement avec la simplicité des poèmes et des images : ce contraste incarne parfaitement l'ambiguïté et « la complexité du lieu commun », comme le rappellent également Elisabeth Licata et Amy Cappellazzo^{Note377}. Dans l'introduction, l'éditeur Dieter Honish marque d'ailleurs ce contraste soulignant l'originalité de l'art des deux artistes par rapport aux formes expressives des années 1950 : il signale la nouveauté de leur style qu'il fait correspondre à une nouvelle approche du monde plus directe, informelle et caractérisée par une simplicité essentielle par rapport au passé mais, néanmoins, « pleine de vie ».

They represent an American generation that has done away with the self-coding that was in vogue in the fifties, and they take a new approach toward reality. They celebrate life – love, eating, drinking, friendship – in a simple language. An easy, folksonglike mood typifies their works which are crammed with life. The directness with which they reach our minds is due to the avoidance of any formal attitude^{Note378}.

Sans aucun maniérisme, le langage de deux artistes s'impose par sa qualité directe et immédiate comme nous le remarquons face aux images de Indiana. Caractérisées toujours par le même format rectangulaire, à l'intérieur duquel est inscrit un cercle, les tableaux fonctionnent comme des cibles pour le regard de l'observateur : le cercle s'impose comme un cadre à l'intérieur duquel les numéros sont inscrits. En dessous de ce cadre le numéro est représenté à l'aide du code langagier, établissant une étrange association du système décimal et du système verbal^{Note379}. C'est comme si l'artiste voulait apposer une étiquette à côté de l'image pour en définir le titre ou pour nommer la forme dont il reproduit le portrait.

Indiana fait souvent usage du rectangle et du cercle, deux formes dont il explore les possibilités dans plusieurs œuvres. Les compositions du peintre s'organisent selon une structure binoculaire similaire à celle que nous avons remarquée dans *Theaters*. Elle est réalisée, comme nous l'avons vu, par le positionnement d'un axe vertical qui divise la toile en deux, créant ainsi des espaces distincts et séparés mais symétriques. La particularité des images qui composent *Numbers* réside dans l'apparente absence de cette structure et dans l'accentuation du cercle en tant que forme centrale de l'image, ce qui semble suggérer plutôt une vision monoculaire. Les images semblent en effet être des agrandissements d'une des parties qui normalement caractérisent les tableaux d'Indiana, où, par l'utilisation d'une croix (autre signe typique de son art), il divise la toile en quatre parties égales. En agrandissant les formes et en les présentant comme emprisonnées dans le cadre rectangulaire, le peintre leur donne un impact visuel très fort et, en même temps, réduit l'effet binoculaire qui caractérise ses œuvres les plus connues.

L'impact des œuvres est aussi dû à leur frontalité et à leur platitude produites par une savante organisation des couleurs qui structure l'image : comme Honish l'explique, les caractères imprimés sur la toile par Indiana servent uniquement de base pour permettre aux couleurs de s'activer réciproquement.

Indiana [...] starts out in his pictures from ancient scriptural and numerical stencils and uses them as vehicles for his colors that are thus isolated; there is no apparent intention of forming at the first glance. In the course of the visual process, the colors complete with one another so keenly that the figures and numerals dwindle into obscurity [Note380](#).

A cause de la platitude de ces images, l'œil perçoit avec difficulté le rapport entre le fond et la surface, ce qui produit des effets optiques qui parfois semblent faire prévaloir les formes négatives. Indiana en effet joue avec les yeux du spectateur dont il exalte l'activité réceptive et auxquels il demande d'être constamment dynamiques et prêt à reconsidérer leur rapport avec l'image. Cette stimulation des organes visuels correspond à un désir commun aux artistes Pop de remettre en cause les habitudes perceptives de l'observateur : en présentant le motif de façon immédiate, qui dans ce cas particulier peut être vu et lu à la fois, Indiana vise à libérer les chiffres de leurs fonction ordinaire, de leur statut de véhicules de messages [Note381](#). Par cet acte le peintre met en place le désir creeleyien de libérer le signifiant de son devoir référentiel et de l'exalter pour ses qualités objectives. Ainsi le peintre nous montre les qualités à la fois concrètes et abstraites des codes (numérique et langagier) dont nous faisons quotidiennement l'usage. Par l'ostentation des éléments du système décimal, dépouillés de leurs fonctions, l'artiste pose les bases d'une activité contemplative de l'observateur qui en regardant ces objets peut remarquer leur valeur esthétique [Note382](#). Ceci est d'autant plus intéressant si nous nous concentrons sur le choix d'Indiana d'encadrer chaque numéro dans un cercle en le présentant à la fois comme un portrait et comme un miroir dans lequel chacun peut se reconnaître. La qualité d'étrangeté des nombres et des lettres ainsi représentés coïncide avec une distance, créée par l'artiste, nécessaire pour qu'il puisse y avoir abstraction : le peintre vise à nous faire perdre le contact, par l'observation, avec les notions collectives associées aux systèmes dont il expose les constituants.

I am very much impressed ... how, with a little mental exercise, if one concentrates long enough on a word or a figure, it's very easy to lose the conscious grasp of what it is ... And I should like ... this to be part of my work, too [Note383](#).

En mettant en valeur le statut d'objets tangibles des chiffres et des lettres, Indiana veut également insister sur la nature abstraite de ces objets qui deviennent concrets uniquement lorsque nous les plaçons dans leurs systèmes de référence.

Par cette dialectique entre concret et abstrait, entre numéro en tant qu'objet individuel et à la fois partie d'un système, Indiana explore également le rapport entre l'individualité et la collectivité, un motif central dans la poésie de Creeley. En présentant les numéros en série tout en les isolant les uns des autres, il met en évidence leur singularité à l'intérieur d'un système. Cette dialectique est intensifiée par le contraste très fort que le peintre installe, par les couleurs, entre l'intérieur et l'extérieur des formes dont les frontières sont marquées

très nettement. Le spectateur n'est ainsi pas uniquement confronté à une mise en question perpétuelle de ses capacités visuelles, mais il est poussé également à réévaluer sa conception des codes dont il se sert quotidiennement. Indiana rend visible la manière dont le système décimal et alphabétique est organisé selon la dialectique entre individuel et collectif qui caractérise notre rapport avec le système social dans lequel nous sommes insérés. Toutefois, l'artiste présente cet état de choses sans le commenter. Le spectateur, face à ces images, est appelé à fournir ses propres explications : « Viewers », explique Susan Ryan à propos des images d'Indiana, « had to provide their own connection – which they could easily do – for these common but confrontational words and phrases »[Note384](#).

Cette demande d'engagement actif adressée par le peintre de façon indirecte aux spectateurs de ses œuvres est saisie pleinement par Creeley qui répond aux images en formulant ses propres associations et en les traduisant dans ses vers :

I looked up texts on numbers and got some information that way but it was immediately so scholastic and scholarly in tone that I couldn't use it. I was really using something as simple as "what do you think of when you think of the number eight; is that a pleasant number for you?" I was thinking of saying like "two's company, three's crowd." I was thinking of the groupings implied or the imbalances implied or the odd numbers, the even numbers[Note385](#).

Le poète explore au niveau conceptuel la présence physique des chiffres dans sa vie en décomposant le système décimal et en exposant sa structure : il montre comment ce système est organisé sur la base du numéro 1. Ainsi, il met en place une façon de compter souvent négligée mais qui, comme l'explique Gertrude Stein, est la plus naturelle :

After all the natural way to count is not that one and one make two but to go on counting by one and one as chinamen do as anybody does as Spaniards do as my little aunts did. One and one and one and one and one. That is the natural way to go on counting. Now what has this to do with poetry. It has a lot to do with poetry[Note386](#).

Par ce processus d'énumération, on avance par accumulation, ce qui montre comment Creeley est en train de concrétiser une vision de la vie dont il donne une formulation directe dans *Presences* : « Human life he had begun to reorganize as an accumulation of persistent, small gestures and acts, intensively recurrent in their need if not, finally, very much more than that »[Note387](#). Nous remarquons également chez Indiana cette conception de l'existence en tant qu'accumulation d'événements, ce qui souligne une coïncidence essentielle entre les pensées de l'artiste et du poète : « Over a period of time things have accumulated, and I am a keeper »[Note388](#). C'est donc sur la base de cette conception que Creeley compose ses poèmes, en rassemblant des fragments d'expérience à l'intérieur desquels il nous fait découvrir la présence des chiffres. Dans ses vers, nous remarquons encore une fois comment, en mettant en place des associations entre le numéro un et ses dérivés, Creeley est en train d'évaluer le rapport entre son identité et celle de « l'autre ». A l'aide de prépositions il bâtit des couples associatifs où l'individuel (représenté par l'unité) est constamment confronté à un autre : « In *Numbers* you find multiple senses of the 'seed' number or situation so defined : *one by one, one after one, one with one, one for one, one to one, one as one – etc* »[Note389](#). En soulignant les relations entre les éléments du système décimal, Creeley analyse sa position personnelle à l'intérieur du système dans lequel il vit, en alternant son rôle entre celui de sujet et d'objet : en se montrant comme une partie d'un système et ensuite en se réintégrant dans l'ensemble dont il s'était isolé.

Ce voyage dans l'univers de l'individualité et son rapprochement progressif à l'autre, (voyage qui nous semble d'ailleurs incarner le processus de rapprochement du « I » de Creeley à sa « company »), commence par la présentation et l'évaluation de la condition du « je » comme unique dans « One » :

What
singular upright flourishing

condition ...
it enters here,
it returns here.

.
Who was I that
thought it was
another one by
itself divided or multiplied
produces one.

.
This time, this
place, this
one.

.
You are not
me, nor I you.

.
All ways.

.
As of a stick,
stone, some-
thing so
fixed it has
a head, walks,
talks, leads
a life.

Dans ces vers Creeley semble faire le portrait idéal de cet « égoïste incertain » dont, nous l'avons vu, il nous présentait la condition dans sa première collaboration, *The Immoral Proposition*. Il faisait alors l'éloge d'une attitude solipsiste grâce à laquelle l'homme peut se voir épargner ce qu'il appelle la « tragédie des relations humaines », en affirmant la nécessité d'être ferme sur sa position d'isolement car, comme il le dit dans ses derniers vers, « the unsure egoist is not good for himself ». L'individu présenté dans *One* semble au contraire très sûr de sa position : enfermé sur lui-même il est le centre de son monde (« it enters here, /it returns here »). Le cercle du tableau de Indiana dans lequel le chiffre est inscrit devient ainsi la trace des frontières de cette dimension individuelle évoquée par Creeley : ce qui renvoie à la condition de l'homme dans le monde représentée par les *mandala* dont Indiana fait souvent l'usage dans la composition de ses tableaux [Note390](#). Par des jeux d'assonances le poète introduit l'ambiguïté de l'image de Indiana à l'intérieur de son texte : il imite son caractère à la fois abstrait et concret, en alternant la présentation du « je » en tant que sujet (« Who was I that/ thought ») et objet (« it was/ another one by/ itself divided or multiplied/ produces one »). Ainsi, le titre du tableau et son motif sont réitérés plusieurs fois dans les vers mais avec des fonctions et des significations toujours différents. Les références à l'image abondent : par les adjectifs Creeley évoque la verticalité du numéro peint par Indiana (« singular, upright » ; fixed ») qui acquiert des traits anthropomorphes dans les derniers vers où il est comparé à un bâton (« stick ») mais néanmoins est doté d'une tête, semble marcher, parler. La dialectique entre le sujet et l'autre, ainsi que le désir de définir les frontières qui les séparent pour éviter que l'identité soit menacée, est évidente dans la quatrième strophe, où Creeley réinsère un motif que nous avons déjà remarqué dans *Life & Death* (« You are not/ me, nor I you »). L'insistance sur la négation, mise en évidence à la fin du vers, confirme la crainte de dépersonnalisation du sujet lyrique qui insiste sur son unicité et qui, dans la strophe précédente, souligne la fixité de sa position. Ceci se traduit sur la page au niveau visuel par une compression du temps et de l'espace de l'écriture qui imite la conclusion de *Presences* : « This time, this/ place, this/ one ». L'inexorabilité de la condition d'isolement de l'individu est marquée dans le « all ways », écho de « always », isolé dans la cinquième strophe.

L'écriture de Creeley se présente encore comme constituée de fragments séparés dans le temps et dans l'espace par un point, unité graphique et temporelle, qui marque les différents moments de solidification de l'expérience de l'individualité par le sujet lyrique. La condition de l'individu isolé du reste du monde est enfin comparée à celle d'un objet (évoqué par l'enjambement « some-/ thing ») : la description que Creeley nous donne de l'apparence graphique du chiffre dans la dernière strophe est intégrée à l'anthropomorphisation dont nous avons parlé plus haut pour souligner la rigidité de cette condition. Même s'il parle et marche, l'homme enfermé sur lui-même est victime de l'anonymat car sa vie, n'étant pas caractérisée par la variété que les relations humaines apportent, est juste une vie parmi les autres (« a life »).

A mesure que les chiffres croissent dans la série proposée par Indiana, Creeley poursuit son énumération basée sur l'accumulation. Il utilise l'association (« one with one ») pour former le numéro deux et évoque ensuite des images variées qui touchent à la géométrie aussi bien qu'à l'imaginaire collectif du couple et de la famille, pour donner une forme aux relations humaines dont il voit le reflet dans les numéros. Dans « Three » par exemple le couple formé précédemment dans « Two » semble être accompagné d'un nouvel élément :

They come now with
one in the middle –
either side thus
another. Do they
know who each other
is or simply walk
with this pivot between them.
Here forms have possibility.

.

43. Robert Indiana. *Three*. Image tirée de *Numbers*. John Hay Library, Brown University.



Comme il le souligne dans le dernier vers, les formes, de même que les images, sont douées d'une potentialité qui peut être activée par l'imagination de l'observateur : par l'exploitation du numéro trois nous pouvons songer à l'image d'une famille ou à une situation triangulaire qui semble apparaître devant nos yeux par ce processus de transformation perpétuelle d'une image en une autre que le poète met en place dans son écriture :

When either this
or that becomes
choice, this fact
of things enters.
What had been
agreed now
alters to
two and one,
all ways.

•
The first
triangle, of form,
of people,
sounded a
lonely occasion I
think – the
circle begins
here, intangible –

yet a birth.

Les images semblent se mélanger les unes aux autres dans l'esprit de Creeley qui nous fait partager ce mouvement, comme dans *Presences*. Le poète réinvestit chaque image par sa biographie comme le montre « Four », où l'instabilité des formes semble trouver un point de stase, un équilibre. Le poète commence sa composition en exposant son appropriation personnelle de l'image :

This number for me
is comfort, a secure
fact of things. The
table stands on
all fours. The dog
walks comfortably,
and two by two
is not an army
but friends who love
one another. Four
is a square,
or peaceful circle,
celebrating return,
reunion,
love's triumph.

La stabilité associée par Creeley à ce chiffre est véhiculée par le désir d'affirmer d'une façon plus manifeste le réinvestissement du motif par sa subjectivité (« this number for me/ is comfort »). Le lexique souligne ces qualités de régularité en accompagnant la présentation d'images qui évoquent des situations où le nombre quatre est associé à des indices d'équilibre et d'ordre : (« The// table stands on/ all fours. The dog/ walks comfortably »). L'instabilité semble être également annulée par l'intégration, à l'intérieur de la présentation du numéro quatre, des numéros qui ont été présentés auparavant isolément. Ainsi, le numéro quatre contient le couple aussi bien que l'unité, ce qui établit des liens de réciprocité qui renforcent la stabilité suggérée depuis le premier vers : « two by two/ is not an army/ but friends who love/ one another ». Aussi bien dans le couple que dans la famille, représentés par les numéros deux et quatre respectivement, Creeley semble vouloir nous rappeler la présence de l'individu, mais souligner en même temps sa nécessité de faire partie d'une communauté, son besoin des autres qui semblait être niés dans « One ». Le mot qui se répète le plus souvent dans le poème est en effet « love », un mot composé de quatre lettres et qui renvoie au célèbre tableau de Robert Indiana, *Love*, dont le thème a été repris et retravaillé plusieurs fois par le peintre [Note391](#). Ainsi, reconnaissons-nous le lien entre le verbal et le visuel : dans ses vers Creeley, n'insère pas uniquement pour la première fois le titre du tableau, qu'il expose à la fin du dixième vers (« Four/ is a square »), mais il renvoie également aux deux figures géométriques utilisées par Indiana pour la composition de sa série *Numbers*, notamment le carré et le cercle. La stabilité, dont le numéro quatre semble être le symbole, est caractérisée par l'image du « peaceful circle » où le mouvement, signe du changement et de l'action du temps, évoqué par les formes circulaires, est annulé par son association avec la stabilité et la régularité du carré.

Ces éléments stabilisants contrastent avec la structure syntaxique présentée par Creeley qui, à la différence de ce que l'on pourrait attendre dans ce poème, reste caractérisée par la fragmentation et par l'absence de coïncidence entre la structure grammaticale et l'organisation des vers. Creeley montre dans la structure de « Four » son habileté dans la construction des structures syntaxiques et confirme son intérêt pour les relations entre les parties d'une structure, verbale ou numérique quelle qu'elle soit. Par la décision de ne pas abolir les juxtapositions lorsqu'il s'engage dans la présentation d'une réflexion sur un numéro qui chez lui évoque la stabilité, Creeley confirme son désir de rendre par l'écriture cette idée de circularité « pacifique » qu'il saisit dans la composition géométrique d'Indiana et qu'il définit directement dans le douzième vers. Il alterne ainsi

l'utilisation de la virgule et la segmentation régulière du discours avec les enjambements. Cela se traduit par une structure qui, tout en restant régulière, n'abolit pas le mouvement et ne cesse de rappeler la précarité de tout équilibre (« The// table stands on/ all fours »).

44. Robert Indiana. *Four*. Image tirée de *Numbers*. John Hay Library, Brown University.



Le poète poursuit ensuite son discours en proposant de nouvelles images auxquelles il associe les qualités de ce chiffre :

The card which is the
four of hearts must
mean enduring experience
of life. What other
meaning could it have.

•
Is a door
four – but
who enters.

•
Abstract – yes, as
two and two
things, four things –
One and three.

L'idée du mouvement associé à la forme stable et régulière du carré est reprise par l'introduction de l'image de la porte, structure architectonique et équilibrée qui toutefois permet le mouvement, le passage d'une dimension à un autre, nous rappelant ainsi le rôle de l'image en tant qu'élément stabilisant et, à la fois ouverture pour l'imagination. Dans la dernière strophe enfin la décomposition du chiffre est exposée (« two and two/ things, four things –/ One and three ») ce qui révèle, comme Creeley l'affirme lui-même, les qualités abstraites du code, mises en évidence par le peintre également.

L'exhibition de ces procédés compositionnels a lieu aussi dans le poème suivant, « Five », où Creeley présente le numéro cinq comme l'expression du « plus que quatre » :

When younger this was
a number used to
count with, and
to imagine a useful
group. Somehow the extra
one – what is more than four –
reassured me there would be
enough. Twos and threes or
one and four is plenty.

Creeley associe l'activité de compter au passé et à l'enfance, ce qui confirme encore une fois comment le réinvestissement biographique domine la composition de *Numbers*. En particulier, à mesure que nous avançons dans la lecture, nous nous apercevons de la réflexion que l'écrivain utilise comme guide pour la composition de ses poèmes. C'est lui-même qui nous la rend visible volontairement. En se basant sur le rapport entre le numéro 1 et les autres « unités » qui sont rajoutées à ce premier chiffre pour la création du système décimal, et en présentant ce rapport sous la forme de la dialectique entre la subjectivité et l'altérité, Creeley arrive jusqu'au point où il se demande dans « Seven » :

Are all
numbers one?
Is counting forever
beginning again.

L'apposition de deux questions reflète le contraste, bâti par le poète dans toute la collaboration, entre réflexion sur le système décimal et appropriation personnelle de l'image et de son motif. La réponse à la deuxième question est connue et établie par la nature même du système (Creeley d'ailleurs n'utilise pas le point d'interrogation) : les éléments numériques qui composent le système décimal sont en nombre infini. Au contraire, la question qui la précède, par l'enjambement stratégique au niveau du « all », introduit une ambiguïté dont il est l'objet depuis le premier poème et qui témoigne du réinvestissement du motif pictural : tous les numéros sont-ils composés par l'unité ? En d'autres termes : sommes-nous tous pris entre l'individualité et la collectivité ?

45. Robert Indiana. *Zero*. Image tirée de *Numbers*. John Hay Library, Brown University.



Creeley semble répondre à cette question dans le dernier poème de la séquence : *Zero*, qui correspond au dernier tableau d'Indiana. Il est présenté à la fin comme un « non nombre », comme le point de départ de l'énumération auquel l'on revient après avoir épuisé le code numérique. Le zéro n'est pas composé de l'unité, il représente l'absence, le vide : Indiana saisit cette qualité et la rend évidente dans son image en se concentrant sur le vide exclusif qui caractérise ce numéro. Les formes négatives semblent prévaloir sur les positives : le zéro blanc disparaît presque sur un fond grisâtre et ce qui émerge en se présentant aux yeux de l'observateur est une forme arrondie centrale, peinte d'une nuance de gris plus foncée que celle du fond. Cette forme représente le vide qui caractérise aussi bien l'apparence graphique du chiffre que sa valeur dans le système numérique. Ainsi présence et absence, apparition et disparition dominent la toile où la circonférence, qui dans les tableaux précédents fonctionnait en guise de cadre à l'intérieur duquel les nombres étaient peints, coïncide ici presque avec le contour du numéro qui semble ainsi se dilater en poussant les limites de cette forme dans laquelle il est inséré.

L'ambiguïté perceptive de l'œuvre de Indiana est reproduite dans le poème de Creeley. Dans celui-ci le poète essaye de définir linguistiquement le concept de « zéro », mettant en évidence la difficulté de fixer par les mots l'idée de quelque chose qui à la fois « est » et « n'est pas » :

Where are you – who
by not being here
are here, but here
by not being here?
There is no trick to reality –
a mind

makes it, any
 mind. You
 walk the years in a
 nothing, a no
 place I know as well as
 the last breath
 I took, blowing the smoke
 out of a mouth
 will also go nowhere,
 having found its way.

•
 Reading that primitive systems
 seem to have natural cause for
 the return to one, after ten –
 but this is not ten – out of
 nothing, one, to return to that –
 Americans have a funny way –
 somebody wrote a poem about it –
 of »doing nothing « – What else
 should, *can*, they do?

•
 What
 by being not
 is – is not
 by being.

•
*When holes taste good
 we'll put them in our bread*

L'alternance entre apparition et disparition est reproduite dans le premier quatrain, la répétition de l'adverbe de lieu « here » imite, au niveau de l'écriture, le travail de l'œil de l'observateur face à l'image d'Indiana, où les jeux optiques entre image négative et positive demandent des réajustements constants^{Note392}. Ce premier quatrain d'ailleurs, au niveau formel comme au niveau du contenu, constitue la synthèse de la problématique concernant la définition du « rien » implicite dans le concept de zéro. Comme Creeley l'explique en conversation avec Ekbert Faas il est presque impossible de définir l'absence : « How you could state that which by being is not, you know, that which by being is not is not by being. A curious paradox »^{Note393}. La seule façon de le faire pourrait être de laisser la page blanche mais cela créerait un décalage entre la représentation visuelle et verbale car le peintre, tout en étant conscient de la difficulté de la tâche, propose néanmoins une représentation du concept.

L'ambiguïté visuelle est aussi reproduite à l'aide des enjambements qui redeviennent ici très présents et par lesquels Creeley crée d'intéressants effets de contraste et de passage d'une image à l'autre : de l'idée de mort suggérée par le « the last breath// I took » à la fin du vers, l'auteur nous introduit dans un autre contexte où la forme et les couleurs du zéro sont reproduites par l'évocation de l'image de la fumée sortant d'une bouche dont l'anonymat est marqué par l'article indéfini. L'abstraction de l'image de Indiana est ainsi reproduite aussi à l'aide de ces formes indéfinies qui ne permettent pas d'isoler une image ou un visage précis mais qui présentent, comme dans ce cas spécifique, des parties anatomiques séparées de leur corps. Le temps et l'espace sont également enveloppés dans cette atmosphère ambiguë : la voix lyrique parle « d'années » pendant lesquelles on parcourt un lieu inexistant « a/ nothing a no/ place ».

Dans les vers suivants, Creeley révèle encore une fois le statut de sa réflexion en s'interrogeant sur le rapport

entre le zéro et la série précédente dont il semble ne pas dépendre. Surtout, il remarque comment dans le zéro, l'unité cesse d'exister : la conciliation entre l'identité subjective et la collectivité paraît impossible. Même les lettres qui composent le nom du numéral dans le code langagier, utilisé par Indiana pour marquer le titre de l'œuvre et à la fois pour établir l'identité de l'image représentée, semblent disparaître. Le zéro est le lieu de l'absence du « je », qui ne paraît pas pouvoir se constituer face à ce vide.

Toutefois, dans le système décimal, le zéro est un élément essentiel pour l'intégrité du système entier, car il est un des dix symboles par lesquels l'on représente les nombres. En mettant en place le parallèle entre la condition du « je » dans le monde et de l'unité dans le système décimal, Creeley semble vouloir dire que le sujet a besoin de ce vide pour se définir, car sa vie est fondée sur cette absence :

The relation between zero and one is a perpetual dialectic by which each creates and defines the other, while both at the same time generate the number system which contains them. In the same way, the poet, his emptiness with the desires it causes, and the forms which he generates exist in perpetual interpenetration – containing and defining his existence^{Note394}.

La conscience du vide essentiel qui fonde l'existence humaine est un motif typique de l'écriture de Creeley^{Note395}. Les répétitions, la réorganisation de mots clé et la syntaxe parfois volontairement privée de sens, contribuent à vider le langage de toute forme de signification et à le rendre abstrait et répétitif, selon le modèle beckettien^{Note396}. Les mots se reflètent de façon symétrique par des parallélismes mais, ce faisant, ils s'effacent réciproquement (« What/ by being not/ is – is not/ by being »). La confrontation avec le vide, si présente dans l'écriture de Creeley et parfois caractérisée par l'angoisse de la menace qu'il représente, est ici résolue avec une attitude de sagesse qui pousse le sujet lyrique à l'acceptation de ce manque. L'absence doit être intégrée dans la quotidienneté : en reproduisant la structure du tableau de Indiana, où le vide est exposé plus encore que le support qui l'entoure, Creeley souligne cette reconnaissance : « *when holes taste good / we'll put them in our bread* »^{Note397}.

Indiana et Creeley proposent ainsi une image positive de l'absence. « The invention of zero », explique Creeley, « was the greatest step forward in the history of mathematics. Zero is a fantastic concept »^{Note398}. Le poème et l'image arrivent à exprimer l'expérience du rien tout comme sa valence mystique^{Note399}. Celle-ci est exaltée dans la dernière partie de la séquence de poèmes de Creeley qui se termine avec une citation tirée de *The Pictorial Key to the Tarot* (1910) de Arthur Edward Waite, un ouvrage que le poète considère comme une « belle évaluation de l'expérience du rien » (« a beautiful estimation of the experience of nothing »)^{Note400} :

»With light step, as if earth and its-trammels had little power to restrain him, a young man in gorgeous vestments pauses at the brink of a precipice among the great heights of the world; he surveys the blue distance before him – its expanse of sky rather than the prospect below. His act of eager walking is still indicated, though he is stationary at the given moment; his dog is still bounding. The edge which opens on the depth has no terror; it is as if angels were waiting to uphold him, if it came about that he leaped from the height. His countenance is full of intelligence and expectant dream.

He has a rose in one hand and in
the other a costly wand, from which
depends over his right shoulder a
wallet curiously embroidered. He is
a prince of the other world on his
travels through this one – all amidst
the morning glory, in the keen air.
The sun, which shines behind him,
knows whence he came, whither he
is going, and he will return by
another path after many days ...«

Cette partie correspond aux indications de Waite concernant la carte « The Fool » dont l'image, ainsi qu'elle est représentée sur le dos de la carte, est décrite minutieusement^{Note401}. Elle représente un jeune homme debout sur le bord d'un précipice exactement identique à celui évoqué dans ces vers. L'image est bien sûr symbolique car utilisée pour l'interprétation des tarots. Ce qui nous intéresse, toutefois, est le fait que la carte « The Fool » représente un élément externe au système des tarots : il appartient précisément au groupe des cartes défini comme *major arcana* constitué par 22 éléments^{Note402}. Il figure ainsi en tant qu'élément extérieur au système mais est pourtant fondamental, tout comme le zéro dans le système décimal (et comme le vide dans la vie du sujet).

En outre, dans les explications de Waite concernant cette carte, nous pouvons découvrir les traces d'une activité ekphrastique car l'occultiste décrit minutieusement l'image nous la faisant presque « voir ». Tout comme dans *Presences*, Creeley insère ainsi, à l'intérieur de sa séquence de poèmes inspirés des images d'Indiana, un autre « épisode ekphrastique ». Même si dans ce cas il ne s'agit que d'une citation, cette parenthèse contribue à accentuer la singularité du travail du poète avec l'image par rapport à l'illustration caractéristique de la tradition ekphrastique.

Encore une fois, par la transposition du motif pictural dans l'univers de sa subjectivité, le poète arrive à re-présenter l'image en l'enrichissant avec ses expériences personnelles. Le travail qu'il réalise avec les images d'Indiana vise à saisir et mettre en valeur leur aspect émotionnel mais aussi leur universalité qui représente la base nécessaire à l'acte de réappropriation poétique. Chaque numéro représenté par Indiana, affirme Creeley, peut être vu comme personnel: « [It] is like someone's particular number, and [the artist] gives an extraordinarily emotional feel that he can make manifest in, say, *Number Two* »^{Note403}.

Le réinvestissement du motif pictural se base donc sur une double activité : d'une part, il est le produit de la reconnaissance de l'aspect dichotomique de l'image en tant que territoire et suggestion, lieu de stase mais aussi source d'ouverture et de mouvement; d'autre part, il est le résultat de l'activité du sujet qui vise à rendre présente, c'est-à-dire actuelle, sa propre réaction émotionnelle face à l'image. La représentation chez Creeley est donc une véritable re-présentation, une présentation qui se constitue à travers un processus de répétition dans le présent, de réactualisation des formes créées par l'artiste dans la forme de l'écriture : « It is neither explanation nor description, but actual in such form »^{Note404}. Le poète ne perçoit pas uniquement les numéros au niveau visuel, il les sent émotionnellement et ensuite les re-présente chargés des qualités produites par le processus d'appropriation. Creeley nous montre alors comment les constituants du système décimal ne sont pas uniquement des éléments abstraits mais aussi des composants d'expériences réelles. Il témoigne, par ses poèmes, du passage des numéros de l'extérieur à l'intérieur et du processus de transformation auquel ils sont sujets à l'intérieur de cette subtile frontière qui sépare l'individuel du collectif. C'est dans ce processus de réinvestissement du motif pictural que nous reconnaissons en partie la spécificité du travail de Creeley avec l'image, un travail qui s'éloigne de l'illustration passive mais qui cherche à mettre en valeur aussi bien le pouvoir des formes qui se présentent devant les yeux de l'observateur que la faculté de ce dernier de les rendre réelles en les re-présentant.

Le rapport entre le poète et l'image toutefois n'est qu'une composante de l'activité collaborative qui se révèle être le produit de plusieurs « rapports » et de plusieurs forces parfois antagonistes. Le rôle de l'artiste en tant que créateur de l'objet d'art est certes central, néanmoins il ne faut pas oublier que l'artiste est également engagé dans un dialogue, principalement à distance dans le cas des collaborations de Creeley, avec le poète. Nous remarquons ainsi comment le réinvestissement du motif pictural n'est qu'une composante d'une activité extrêmement complexe, impliquant plusieurs acteurs et se bâtissant sur plusieurs « rapports » entre les parties en jeu. Il est donc nécessaire se poser cette question si simple et pourtant si déstabilisante que Creeley semble s'être posée tout au long de sa carrière collaborative : qu'est ce qu'est une collaboration et comment fonctionne-t-elle ? C'est à cette question que nous essayerons de répondre dans le chapitre suivant.

D : La Collaboration : un « ménage à quatre » ?

L'analyse de la position de Creeley par rapport à la tradition de l'*ekphrasis* a mis en évidence une ambivalence du poète par rapport à la description ekphrastique : d'une part il aspire à un rapprochement des deux langages expressifs impliqués dans la collaboration (attitude correspondante à la formule d'« espoir ekphrastique » que nous avons empruntée à W.J.T. Mitchell), d'autre part il refuse une écriture soumise au visuel par l'acte descriptif. Or, selon la théorie développée par Mitchell, l'ambivalence par rapport à la pratique ekphrastique se fonde sur une ambivalence par rapport à « l'autre » :

The ambivalence about ekphrasis, then, is grounded in our ambivalence about other people, regarded as subjects and objects in the field of verbal and visual representation. Ekphrastic hope and fear express our anxieties about merging with others^{Note405}.

Cette ambivalence est évidente dans l'organisation physique des œuvres collaboratives de Creeley où, comme nous l'avons vu, le visuel et le verbal, tout en partageant l'espace du livre, occupent chacun leur page, se regardant mais ne se touchant jamais. Une caractéristique que d'une part nous avons interprétée comme la conséquence du respect, de la part du poète, de l'espace de l'autre, mais qui, d'autre part, peut être vue également comme le reflet du dialogue « à distance » caractérisant la plupart de ses collaborations. Nous ne pouvons pas toutefois ignorer la présence possible, chez le poète, d'une sorte d'inquiétude, mêlée au désir opposé d'ouvrir son espace à son collaborateur. Le désir d'union semble alors être accompagné par une crainte de déstabilisation, ce qui d'ailleurs semblait être évoqué par la dialectique je-autres incarnée par le rapport unité-système numéral dans *Numbers*. C'est comme si la volonté de Creeley de « voir autrement » était constamment minée par la crainte de faire face à une vision partielle et faussée. La vulnérabilité du poète alors, même lorsqu'il est au sommet de sa carrière, libéré des angoisses de la réussite et de l'acceptation publique, semble émerger à nouveau à la surface, venant d'une part nourrir, d'autre part affaiblir, son besoin de l'autre.

L'objet ekphrastique, selon le point de vue de Mitchell, séduit et terrifie à la fois car il est le lieu de rencontre avec « l'autre ». A partir de ce principe, nous pouvons reconsidérer les trois catégories dans lesquelles nous avons classé les collaborations de Creeley (collaborations « *in praesentia* », « à distance » et « *in absentia* ») en essayant de développer un modèle formel de « la collaboration » de Creeley de façon à dévoiler comment cette ambivalence, reproduite par ailleurs par la dialectique distance-proximité dans son rapport avec l'image, se reflète dans sa pratique collaborative. Selon le modèle de Mitchell, la représentation verbale d'une image impliquerait une sorte de « ménage à trois » : « The ekphrastic poet typically stands in a middle position between the object described or addressed and a listening subject who (if ekphrastic hope is fulfilled) will be made to “see” the object through the medium of the poet's voice »^{Note406}. Le désir du poète par rapport à l'objet ekphrastique se traduit alors par un don qu'il fait au lecteur sous la forme du poème^{Note407}.

Ekphrasis is stationed between two “othernesses,” and two forms of (apparently) impossible translation and exchange: (1) the conversion of the visual representation into a verbal representation, either by description or ventriloquism; (2) the reconversion of the verbal representation back into the visual object in the reception of the reader. The “working

through” of ekphrasis and the other, then, is more like a triangular relationship than a binary one; its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured as a ménage à trois in which the relations of self and other, text and image, are triply inscribed. If ekphrasis typically expresses a desire for a visual object (whether to possess or to praise), it is also typically an offering of this expression as a gift to the reader^{Note408}.

Au niveau cognitif donc, toute *ekphrasis* impliquerait une opération de recodage par laquelle l'écrivain traduit d'un système sémiotique à un autre : les lignes deviennent des lettres, les formes se « trans-forment » en mots. Nous sommes face à ce que Roman Jakobson appelle une « traduction intersémiotique »^{Note409}, une forme de conversion qui n'est donc pas tout à fait passive comme le craint Creeley, mais qui intègre l'effet produit par l'objet sur l'observateur tout comme la « re-vision » par ce dernier du matériel qu'il traduit. Le poète, agissant dans la collaboration en tant que spectateur de l'œuvre d'art, en fait d'ailleurs l'expérience. Ce modèle tripolaire ou « ternaire » serait ainsi caractéristique de cette catégorie de situations « *in absentia* » que nous avons évoquées précédemment et dont nous avons néanmoins affirmé l'inexistence dans la pratique collaborative de Creeley. Dans ses collaborations l'artiste est toujours présent, même indirectement, et prêt à engager une discussion avec le poète. De plus l'objet d'art lui-même est visible, ce qui n'est pas le cas dans la création ekphrastique où l'on parle d'un objet généralement absent (dont le pouvoir agit à distance) que l'on essaye de rendre « visible » par les mots. « Unlike the encounters of verbal and visual representation in “mixed arts” such as illustrated books, slide lectures, theatrical presentations, films, and shaped poetry », explique Mitchell, « the ekphrastic encounter in language is purely figurative. The image, the space of reference, projection, or formal patterning, cannot literally come into view »^{Note410}.

Ces écarts entre la tradition ekphrastique et la pratique collaborative de Creeley tout comme la connaissance du refus, de la part du poète, de l'activité descriptive implicite dans cette tradition, ne nous empêchent pas néanmoins de remarquer des traces d'opérations ekphrastiques à l'intérieur de ses œuvres collaboratives^{Note411}. L'intérêt qu'il dévoile pour la pragmatique de l'image et pour son pouvoir d'agir sur lui en tant qu'observateur le stimulant à la création (dans son cas l'action de l'image est directe car l'objet d'art est effectivement présent devant lui) en sont des signes, de même que son « espoir ekphrastique » de rapprocher les mots des qualités de l'œuvre plastique et sa « crainte ekphrastique » d'une éventuelle coïncidence entre les deux langages produite par ce rapprochement^{Note412}. Il y a donc bien du recodage dans son activité produite à partir de l'œuvre d'art, même s'il ne représente pas la seule opération caractérisant l'activité collaborative du poète. Si l'on considère notamment la catégorie des collaborations « *in praesentia* », nous ne pouvons pas parler de traduction directe d'un système de signes à un autre car cela impliquerait une réponse par rapport à un objet (langagier ou visuel) déjà présent^{Note413}. On doit au contraire faire référence, dans ce cas, à l'activité dialogique car l'objet d'art est le produit de l'action combinée du poète et de l'artiste. Ceux-ci, comme deux individus venus de deux mondes différents, parlent chacun sa langue tout en connaissant la langue parlée par l'autre. Le résultat est forcément étonnant (il produit ce « vertige » dont parle Peyré à propos du livre de dialogue) car à travers cet exercice compliqué et pourtant ludique qui consiste à parler deux langues tout en se comprenant, les collaborateurs créent un objet d'art « simultanément bilingue » où chaque langue est présente tout en restant distincte de l'autre. L'objet d'art produit par une telle collaboration incarne ainsi l'impossible : il reflète une scission à l'intérieur même d'une union. C'est un objet rare qui porte les traces évidentes du dialogue liminal qui le produit, avec tous ses non-sens et ses possibles détournements de sens. Il témoigne ainsi, par sa seule présence, de la possible coexistence de deux codes dans le même espace ou volume^{Note414}.

Si la représentation de la situation sociale caractérisant l'activité ekphrastique était de nature ternaire (intéressant l'objet d'art, le poète et le spectateur), dans les collaborations « *in praesentia* » nous assistons à la réapparition de l'artiste (présent, tout comme le poète, pendant le dialogue), et à la disparition de l'objet d'art en tant qu'élément préexistant à l'acte créatif du poète. Les collaborateurs se trouvent ainsi sur un même axe au-delà duquel le spectateur établit une relation directe avec l'œuvre collaborative, et indirecte avec l'artiste et le poète. Ceux-ci sont en effet représentés par l'œuvre obtenue par une synthèse de leurs deux langages et à

travers laquelle le spectateur peut accéder à leurs mondes respectifs.

En ce qui concerne les collaborations « à distance », nous avons vu qu'elles se distinguent en deux groupes dont celui caractérisé par le rapport image-texte est le plus riche en exemples. Les collaborations appartenant à ce groupe combinent deux types de dialogue : le dialogue effectif entre les collaborateurs, caractéristique des collaborations « *in praesentia* », et le dialogue entre l'objet et le poète typique de la tradition ekphrastique. Creeley alterne sa réponse à l'image/sculpture/photo et son dialogue avec l'artiste qui constitue ainsi une « présence indirecte », apparaissant et disparaissant alternativement, parfois laissant le poète face à face avec l'œuvre d'art. Sa « collaboration » est alors le produit d'une association du « ménage à trois » ekphrastique et de la structure dialogique des collaborations « *in praesentia* » : réponse (recodage) et échange (dialogue) ont lieu simultanément. La présence de ces deux modèles dans son travail collaboratif est d'ailleurs partiellement confirmée par Creeley qui, donnant une définition de sa pratique collaborative, semble pourtant les voir comme indépendants l'un de l'autre :

I think of collaboration in this instance as a “reading”, one way or the other, and sometimes both, of the work, the artist's of mine, mine of the artist's [...] It proves in that way a company, it's an empathetic gesture – not a criticism or judgment. Now and again it is a mutual act – the work I did with Cletus Johnson was such, for example. But mostly it's A response to B or vice versa [Note415](#).

Ce « geste de compréhension » fondant la collaboration, explique Creeley, peut parfois assumer la forme d'un acte commun comme dans le cas de *Theaters* (« Now and again it is a mutual act – the work I did with Cletus Johnson was such »), mais le plus souvent il semble être le produit d'une réponse d'un artiste par rapport au travail de l'autre et vice versa (« But mostly it's A response to B or vice versa »). Ce qui nous intéresse dans ce paragraphe est la contradiction inhérente à la pensée de Creeley qui parle de « lecture » du travail de l'autre et, en même temps, refuse tout jugement critique. L'acte de lecture implique toutefois une évaluation critique du matériel lu (ou vu), ce qui est également confirmé par l'idée de « compréhension du travail de l'autre » inhérente dans la conception de collaboration développée par Creeley. Toute interprétation volontaire est pourtant refusée par l'écrivain qui, dans ses collaborations, combine réponse au visuel et dialogue avec l'artiste.

A partir d'une situation tripolaire (celle du « ménage à trois » ekphrastique élaborée par Mitchell) nous pouvons développer alors une structure « quaternaire » que nous pourrions qualifier de « ménage à quatre » car l'action de l'artiste vient affecter le rapport entre le poète et l'objet d'art. L'artiste et le poète ne se trouvent donc pas dans la même situation de correspondance et de voisinage caractéristique des collaborations « *in praesentia* ». Néanmoins, entre eux s'établit un rapport qui, même s'il est indirect, contribue à distinguer ce modèle du plan tripolaire ekphrastique élaboré par Mitchell. Dans les collaborations « à distance » (image-texte) la relation entre l'artiste et le spectateur se révèle ainsi être moins directe par rapport à celle que le spectateur entretient respectivement avec l'œuvre d'art collaborative et avec le poète car, lorsque la création suit une direction qui va de l'image au texte, le poète joue le rôle de médiateur entre l'artiste et le spectateur. A l'inverse, dans les cas où la création a lieu à partir d'un objet linguistique, le rapport entre l'écrivain et le spectateur/lecteur sera en partie négocié par l'artiste [Note416](#). En tout cas, l'œuvre d'art, à la différence des collaborations « *in praesentia* », sera le produit d'une addition de deux objets artistiques (objet d'art et objet littéraire/poétique) plutôt que d'une synthèse de deux langages. Le poème, s'ajoutant à l'objet d'art préexistant, vient former une œuvre nouvelle qui, à travers son aspect matériel, valorise le dialogue qui l'a engendrée.

La structure des collaborations des Creeley met ainsi en évidence l'activité de l'éditeur. Son rôle est en effet fondamental car il contribue à mettre en valeur un échange qui, tout en étant présent et actif, n'est pas aussi manifeste que dans les collaborations « *in praesentia* » pures, où les deux langages fusionnent. Interagissant avec les collaborateurs, l'éditeur agit ainsi en tant que « promoteur d'une idée » : comme Hank Hine le souligne, il permet à un projet souvent théorique de se concrétiser effectivement [Note417](#). Son rôle peut être

plus ou moins actif : il peut simplement se consacrer à la réalisation du projet des artistes, ou jouer le rôle de « troisième homme » gérant effectivement le processus collaboratif et lui faisant suivre une direction déterminée. C'est le cas du travail effectué par Lise Hoshour, éditeur de *7 & 6*, œuvre collaborative extrêmement soignée, caractérisée par l'association de reproductions de tableaux et sculptures de l'artiste Robert Therrien avec des poèmes de Robert Creeley et de la prose de Michel Butor^{Note418}. Comme en témoigne la correspondance entretenue par l'éditeur et les trois collaborateurs, Hoshour agit d'une part en tant qu'intermédiaire, mettant en contact les artistes et les informant chacun des désirs des autres, d'autre part en tant que collaboratrice à part entière, partageant sa conception du projet avec ses partenaires. Cette lettre adressée à Creeley quelques mois après le début de la collaboration témoigne du double rôle de l'éditeur :

You must know that Robert Therrien has become extremely involved with your texts and Butor's. He seems to have studied them as hard as I have and has come to some tentative conclusions at this point [...] We are thinking of placing everything in a box-like situation with a cover or slipcover done by Therrien and possibly you and Michel...

If you could only see and hear the extraordinary response you and Michel are getting from Therrien, you would be as gratified and delighted as I am...^{Note419}.

Hoshour confirme ainsi le rôle actif qui peut être joué par l'éditeur lors de la réalisation des projets collaboratifs où la conception de l'œuvre constitue un processus aussi important que la création artistique elle-même : la fabrication du livre est un prolongement de la création. Son travail, tout comme celui de Jonathan Williams, William Katz ou Hank Hine, éditeurs respectivement de *The Immoral Proposition*, *Numbers* et *Presences*, et *Parts*, met en évidence la relation directe existant entre le concepteur de l'œuvre et l'œuvre elle-même : l'éditeur occupe une position intermédiaire entre les collaborateurs et le produit final de la collaboration. Son rôle est effectivement de permettre aux deux objets (artistique et poétique) de dialoguer dans le livre de façon à refléter le dialogue existant entre les collaborateurs. C'est d'ailleurs ce que raconte Hine à propos de *Parts* :

It appeared to me the image and the poem should each have its isolated space where the distance of the studios would be evident, and each element could resonate without the presumption of equivalence, as in fact, the images have been amended in response to the poem, itself a response to the first proof^{Note420}.

Son expérience est donc triple : il ne connaît pas uniquement les deux langages engagés dans la collaboration mais sait également les mettre en relation, les faire parler dans le même espace, tout en permettant à chacun de garder son unicité. « The job is to bring them together in a manner of physical production that complements their relationship »^{Note421}, explique encore Hine. L'éditeur, mettant en valeur ce dialogue, participe à la fois au processus de découverte caractérisant la collaboration du poète et de l'artiste : « In the role of publisher, one learns about each participant from the perspective of the other »^{Note422}. Traducteur de la nature de l'échange entre les collaborateurs et chargé de l'accomplissement du travail, l'éditeur occupe alors une place privilégiée dans le système collaboratif de Creeley car, tout en étant en relation directe avec les artistes, il est certainement le plus proche du produit de leur collaboration. Son rôle est ainsi complexe car tout en étant spectateur, il est également collaborateur (il s'intéresse au rapport texte-image dans le livre tout comme au dialogue entre les collaborateurs dont il influence le rythme) et éditeur. Regardant l'œuvre de près, assistant à sa naissance et à son développement, l'éditeur ne peut pourtant jamais se l'approprier complètement : au moment de son exposition il se met en retrait afin que la famille collaborative constituée par l'artiste, le poète et l'œuvre puisse être célébrée. Dans ces collaborations il est ainsi présent, à côté d'eux, mais avec discrétion :

On voit à quel point le rôle de l'éditeur est délicat, presque impossible à tenir, puisqu'il exige de celui qui l'endosse qu'il sache être suffisamment discret de manière à permettre à la rencontre entre le poète et l'artiste d'aller jusqu'au bout d'elle-même [...] ; malgré cela, dans le même temps, tout éditeur est tenté de tirer à lui cette rencontre. Légitimement, il souhaite

en effet créer un lieu, donner corps à une expression inattendue^{Note423}.

Nous avons pu remarquer comment Creeley essaie souvent de s'approprier ce rôle en agissant en tant que concepteur actif de l'œuvre. Tout comme Mallarmé, lui aussi extrêmement engagé dans la pratique collaborative, il sait que la fabrication du livre n'est que « le dernier temps de la création et non pas la première étape de la lecture »^{Note424}. Le dialogue avec l'éditeur est parfois aussi intense que celui engagé avec son collaborateur, ce qui nous dévoile comment toute collaboration n'est en effet que le produit de plusieurs « collaborations ». Les artistes collaborent ensemble tout comme l'éditeur collabore avec eux, ou avec chacun d'entre eux séparément. Mais l'éditeur peut également collaborer avec un autre éditeur et donc complexifier encore plus le modèle collaboratif. 7 & 6 notamment nous dévoile la présence d'une collaboration dans la collaboration car, à la fin du volume nous lisons, parmi les indications concernant l'œuvre, que « le design a été le produit d'une collaboration entre Robert Therrien, Lise Hoshour et Eleanor Caponegro ». La collaboration se révèle ainsi pour ce qu'elle est : une activité polymorphe, constituée par plusieurs processus de recodage, produite par plusieurs « dialogues » et engageant plusieurs « acteurs ».

La prévalence, dans l'activité de Creeley, des collaborations « quadripolaires » où l'on combine le « ménage à trois » ekphrastique avec l'échange dialogique nous confirmerait l'ambivalence de Creeley par rapport à l'autre : il semble hésiter entre le rapprochement et l'éloignement, le partage et la division. Si nous avons vu, toutefois, que la distance avec son collaborateur est due surtout à des raisons d'ordre pratique dépendantes de l'éloignement, il est également vrai que dans le système collaboratif de l'écrivain, l'autre assume plusieurs formes. Il est d'une part « sujet », représenté par l'artiste, (autre créateur), par le spectateur (autre récepteur) et par l'éditeur (autre créateur/récepteur) ; d'autre part il est « objet », incarné par l'objet ekphrastique (autre de soi). C'est surtout ce dernier qui fascine, et à la fois inquiète, le poète^{Note425}. Tout en étant désireux de se laisser provoquer par l'image, Creeley, gardant une certaine distance du visuel, confirme sa fragilité qui est plus de nature physique qu'intellectuelle : l'image, simulant le regard, remet en question notre propre capacité et notre habitude de voir. C'est à ce niveau que la collaboration peut être vue comme une forme de défi que l'écrivain se lance à lui-même. A ce propos Yau écrit : « Collaboration becomes for Creeley a way to constantly challenge himself, to consciously face the limits of what he has already done, in order to extend beyond them in some way »^{Note426}. Il nous semble en effet que le désir de Creeley de défier ses capacités perceptives, et sa capacité de voir tout court, soit spécifique de la collaboration du poète. Ceci rend inévitablement instable son rapport avec l'objet d'art vu à la fois comme un terrain de découverte et comme un lieu d'égarement^{Note427}.

Au-delà de ces ambivalences, à travers la collaboration Creeley exalte l'activité de tous les « autres » impliqués dans l'activité collaborative : l'objet d'art agit « sur » lui, l'artiste agit « avec » lui, et le spectateur participe au processus collaboratif par son rôle principal de récepteur du travail. Le spectateur représente d'ailleurs l'élément constant des trois structures analysées : dans le système ekphrastique, dans le modèle dialogique tout comme dans les collaborations « à distance » il joue un rôle essentiel. Il est à considérer comme un autre collaborateur dont l'activité est primordiale car il est supposé renouer les fils des rapports existants entre l'artiste, le poète et l'œuvre d'art collaborative. D'autre part, comme le souligne Mitchell, le spectateur opère une deuxième forme de recodage car lisant le poème réalisé par Creeley à partir d'une image (poème produit donc partiellement d'une traduction d'un système sémiotique en un autre), il reconvertit les signes verbaux en signes visuels. Ce rôle principal joué par le spectateur/lecteur face à l'œuvre collaborative est exalté par Creeley qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, lui laisse beaucoup de place dans ses œuvres collaboratives pour l'évolution et l'accomplissement de son activité.

1) « An active participant » : le rôle du lecteur

En tant que récepteurs des œuvres de Robert Creeley, qu'elles soient collaboratives ou non, nous faisons l'expérience d'une constante sollicitation de la part de l'auteur : par ses changements de sens, ses blancs, ses interrogations et parfois ses incohérences, l'écriture fait appel à une constante prise de position du lecteur, elle exige qu'il mesure sa place par rapport au discours de l'auteur et, lorsqu'il s'agit de collaborations, qu'il

prenne une position par rapport au message visuel de l'artiste. Jeffrey Twitchell-Waas, à propos d'un paragraphe extrait de *Presences*, collaboration réalisée par Creeley avec Marisol Escobar, écrit: « Most striking about the above is its very unpredictability where the writing in process appears to suggest various oblique tangents, in which we are left with the unnerving task of situating ourselves, attempting to find measures on the run to maintain our bearings »[Note428](#). Le but de l'écrivain toutefois, n'est pas de frustrer le lecteur, bien au contraire. Suivant parfois à la lettre les enseignements d'Ezra Pound délivrés dans *The ABC of Reading*, Creeley est tout à fait conscient du pouvoir dynamisant de la juxtaposition d'éléments parfois incongrus sur l'esprit du lecteur. Ses œuvres, et principalement ses collaborations, sont des réservoirs de stimuli actifs pour les lecteurs qui ont ainsi l'occasion d'acquiescer une nouvelle vision du monde : la recherche d'une nouvelle perspective sur les choses étant une des priorités de l'activité artistique de Creeley, il vise à produire, chez son lecteur, la même prise de conscience, lui faisant faire l'expérience de la jouissance que lui-même ressent lorsqu'il agit en tant que spectateur de l'œuvre de ses collaborateurs.

La structure même des poèmes témoigne du désir de contact de Creeley avec son lecteur. En effet, ces poèmes se présentent souvent sous la forme d'une adresse à l'autre :

A number of Robert Creeley's poems, certainly most of the best, are in form of addresses to another being. They differ from the absolute subjective outcry addressed to no-one in particular or the universe in general (lyric) and from statement attributed as if objective to various persons addressing one another (drama)[Note429](#).

Même si la présence de pronoms de la deuxième personne et l'utilisation d'un ton familier sont parfois des camouflages par lesquels Creeley cache des tournures intellectuelles plutôt complexes, ces éléments ont néanmoins le pouvoir majeur d'établir un lien direct avec le lecteur le faisant sentir directement impliqué. Dans « *The Skull* »[Note430](#), notamment, un des poèmes réalisés en collaboration avec le peintre Francesco Clemente, Creeley, après avoir donné la parole à la tête de mort peinte par l'artiste, se tourne vers le lecteur lui adressant un ensemble de conseils sous la forme impérative :

“Come closer. Now there is nothing left
either inside or out to gainsay death,”
the skull that keeps its secrets saith.
The ways one went, the forms that were
empty as wind and yet they stirred
the heart to its passion, all is passed over.
Lighten the load. Close the eyes.
Let the mind loosen, the body die,
the bird fly off to the opening sky.

L'implication, Creeley le sait bien, stimule la recherche de sens fondamentale pour pénétrer le deuxième niveau, plus conceptuel, de ses œuvres. Encouragé par la nature immédiate de ces vers, exaltée par ailleurs par la régularité de la rime, le lecteur sera ainsi poussé vers la recherche des rapports reliant les vers à l'image. Il découvrira alors, comment l'auteur, tout en la proposant sous une forme de « comptine », est en train de développer une réflexion concernant le rapport entre la vision occidentale et orientale de la mort, ce qui est confirmé par l'image de transmigration suggérée dans le dernier vers. Il n'est pas étonnant, d'autre part, que « *The Skull* » soit issu d'une collaboration : dans ses poèmes écrits à partir d'une image, Creeley semble effectivement intensifier ses adresses aux lecteurs, les invitant à prendre part à la collaboration en établissant des liens entre les parties impliquées, notamment l'artiste, le poète et l'objet d'art tout comme en dévoilant le fonctionnement du rapport texte-image.

Dans des poèmes tels que « *Matisse Flowers and Vase* » ou « *Lemons (Pear Appears)* », réalisés en collaboration avec le peintre Donald Sultan, Creeley fait ainsi appel directement à l'aptitude du lecteur à comprendre les jeux visuels produits par l'artiste[Note431](#). Il ne veut pas décrire l'œuvre d'art mais indiquer

comment elle doit être regardée, confirmant ainsi sa conscience de la difficulté réceptive d'une œuvre collaborative. Il est nécessaire en effet de se questionner d'une part sur la spécificité des œuvres collaboratives de Creeley par rapport aux œuvres mixtes produites par une association de deux langages différents, d'autre part de se concentrer sur le rôle du récepteur de ses collaborations en essayant de comprendre son activité.

En ce qui concerne la spécificité de l'œuvre collaborative de Creeley, il nous semble qu'elle consiste dans le fait qu'elle affiche l'existence d'un rapport entre les deux langages impliqués sans pourtant l'articuler jusqu'au bout. En plaçant le texte et l'image l'un à côté de l'autre sur deux pages, on indique l'existence d'un rapport entre eux, on crée un effet de miroir et on met en valeur leur possible coïncidence, mais on laisse le lecteur libre de la découvrir : le lecteur/spectateur doit ainsi remplir le blanc entre les deux représentations (un blanc physiquement visible dans le livre) par l'articulation de leur rapport. Dans les œuvres mixtes au contraire, l'articulation du rapport entre les langages est produite par le créateur-même de l'œuvre de sorte que le rôle du récepteur, tout en restant actif, est moins consciemment participatif.

En ce qui concerne le rôle spécifique du récepteur des collaborations de Creeley, nous avons vu que la plupart de ses collaborations sont des collaborations « à distance » où l'éloignement physique des collaborateurs est reflété par le rapport entre le texte et l'image dans le livre. Comme l'explique Anne Moeglin-Delcroix, la lecture « demande certes réflexion, mais [elle] n'est pas un acte exclusivement intellectuel : la compréhension passe inséparablement par les mouvements du corps (des mains et des yeux) et de l'esprit du lecteur tels que la mise en livre les induit »[Note432](#). Or, occupant chacun une page différente (étant parfois placés sur deux pages correspondantes, d'autres fois sur deux pages successives) le texte et l'image demandent au lecteur d'opérer un choix du langage par lequel il souhaite accéder à la dimension du livre. Dans la plupart des cas, la détermination de l'œuvre visuelle (sa dimension iconique)[Note433](#), attire l'attention du récepteur qui commence sa « lecture » à partir de l'image. Toutefois, elle n'apporte pas uniquement des informations de l'ordre du visible. Comme le souligne Winfried Fluck, l'expérience esthétique de l'image est caractérisée par une combinaison du visible et de l'invisible : « In comparison with literary representation, pictorial representation may appear determinate, but this apparent determinacy is deceptive [...] We make sense of a picture by mentally linking the visible and the invisible »[Note434](#). Face à une œuvre collaborative de Creeley, le lecteur, essayant d'articuler les éléments invisibles caractéristiques de l'image, se tourne alors vers le texte afin d'y trouver l'expression de leur articulation. Mais le texte, tout en établissant un lien avec les éléments visibles de l'image, fait à son tour appel à l'invisible car par son indétermination il demande au lecteur de construire une deuxième « narration » à l'aide de son imagination :

By representing reality in a fictional mode, the literary text restructures reality so that certain elements are bracketed and others foregrounded. This act is repeated by the recipient in the act of reception. In this reception, the recipient produces a second narrative that constitutes, in fact, a second text[Note435](#).

La lecture du texte pousse ainsi le récepteur de l'œuvre collaborative à se tourner à nouveau vers l'image, où il cherche une éventuelle correspondance concrète des éléments invisibles produits par le travail de son imagination à partir de l'indétermination du texte. Ainsi, en passant de l'image au texte successivement, le récepteur construit son propre discours qui sera le produit de la superposition du texte et de l'image : l'aller-retour constant de l'un à l'autre produit à un certain point une superposition de deux « objets » (littéraire et visuel) et c'est à partir de cet objet « tridimensionnel » (formé par la dimension du texte, celle de l'image et celle qui résulte de leur association) que le récepteur produit enfin une troisième « narration » qui constitue sa réponse personnelle à l'œuvre collaborative.

Dans ce cas le récepteur n'est ni un lecteur ni un spectateur : il est les deux à la fois. De la même façon que l'œuvre collaborative, étant le produit de l'union de deux langages distincts et pourtant en relation, constitue un « objet nouveau » et indépendant, le récepteur d'une collaboration constitue une catégorie autonome que l'on pourrait qualifier de « spectalacteur », un individu capable d'intégrer sa capacité d'observateur à son habileté de lecteur. Le spectalacteur doit faire preuve d'une « double compétence »[Note436](#) : d'une part, en

étant lecteur, il doit être capable de lire un texte et de réactualiser son contenu à l'aide de son imagination ; d'autre part, en étant spectateur d'une œuvre figurative, il doit être capable de saisir les relations entre les formes peintes ou photographiées, étape nécessaire pour la production d'une expérience esthétique. « The object becomes an aesthetic object when the observer sees the single aspects in relation to one another », souligne encore Fluck. « For this [...] observer, the single parts cohere and form an image which provides the basis for an aesthetic experience » [Note437](#).

Les collaborations de Creeley semblent donc vouloir stimuler cette prise de conscience de la complexité de l'acte réceptif nécessaire afin que tout spectateur ou lecteur puisse devenir un spectateur. L'écrivain opère sur deux niveaux. D'une part, il se concentre sur l'attention de son lecteur, essayant de dévoiler la complexité de l'activité perceptive (où visible et invisible fusionnent) et la nécessité de prendre conscience de la responsabilité implicite à l'acte de « regarder ». D'autre part, il travaille la structure de ses œuvres collaboratives et le rapport texte-image. En ce qui concerne le premier niveau, Creeley souligne comment l'aptitude à répondre correctement, c'est-à-dire activement, à un stimulus dépend strictement de l'état sensoriel du récepteur : « responsibility is to keep the ability to respond » [Note438](#), affirme-t-il en citant Robert Duncan. En véritable pédagogue, le poète n'essaye pas alors de transmettre à son lecteur des notions mais d'aiguiser ses perceptions faisant ainsi écho à ce cri poundien si souvent cité dans les écrits théoriques et dans les entrevues de Creeley : « Damn your taste. I want if possible to sharpen your perceptions, after which your taste can take care of itself » [Note439](#). Le poète veut apprendre à son lecteur à vivre en « regardant » et non pas uniquement en « voyant », un passage qui est fondamental pour la production d'une expérience esthétique de l'image :

What
has happened
makes
the world.
Live
on the edge,
looking [Note440](#).

La position liminale évoquée par ces vers, tout en demandant un effort considérable, promet une grande richesse: constamment « on the edge of perception » le poète exalte le plaisir mêlé à la crainte du maintien d'un équilibre précaire entre la simple vue et le regard. Tout comme le mot, soutenu à peine par la virgule au bout du sixième vers, le spectateur doit apprendre à respecter cette suspension fragile, parfois intolérable, sur laquelle se fonde toute véritable perception. Il doit accepter ce silence précédant et suivant toute sonorité du regard, car c'est dans la suspension que la recherche active des relations entre les formes a lieu et permet à l'image d'apparaître ensuite en tant qu'objet esthétique susceptible de produire une expérience esthétique. Face aux œuvres de Creeley le lecteur apprend ainsi à être attentif. « I had to learn to pay attention », affirme Michael Rumaker à propos de son expérience en tant que lecteur de l'œuvre du poète : « Creeley's composition imposed the necessity of an almost total reordering of aural receptivity » [Note441](#). Dans ses œuvres collaboratives le poète semble nous solliciter ainsi encore plus : à côté d'une réorganisation de notre réceptivité auditive nous sommes confrontés à une nécessaire remise en question de notre réceptivité visuelle. Ceci insère encore une fois le travail de Creeley dans le courant artistique américain des années 1950-1960, caractérisé par un désir d'éveiller le spectateur en l'incitant à réagir. Cette insistance sur la réception de l'œuvre d'art trouve parmi ses premiers exemples les happenings de Allan Kaprow qui, et cela n'est pas une coïncidence fortuite, sont nés au Black Mountain College vers la fin des années 1950, période pendant laquelle Creeley y était également.

Hormis le fait de souligner l'importance de l'attention de son lecteur, Creeley travaille aussi sur un deuxième niveau, en essayant de le faire participer activement à la construction de l'œuvre à travers une savante organisation du texte et de l'image. Il travaille ainsi la façon dont ils peuvent s'activer réciproquement dans le livre et, en même temps, gardant entre eux une certaine distance (distance qui, nous l'avons vu, reflète

également l'éloignement physique des collaborateurs), il met en valeur les blancs existant entre le visible et le lisible et demande au lecteur de les remplir. Il réfléchit ainsi à l'action combinée du « lecteur et du spectateur implicites »[Note442](#), de ses œuvres, leur fournissant un espace pour la réalisation de leur activité : à la différence d'œuvres telles que *The White Shroud*[Note443](#), les collaborations « à distance » de Creeley ne superposent pas le texte et l'image mais, en les gardant séparés, demandent au spectateur de les rapprocher, d'établir des liens entre eux et d'opérer lui-même leur superposition[Note444](#).

L'artiste et le poète, tout en nous indiquant la voie pour l'exploration de leur « dialogue », nous demandent ainsi de faire confiance à nos propres ressources. « You're energized by Creeley by being made to activate your own resources », explique Rumaker.

He provides the place and the space, like detonators that spark and explode your own involvement. Mindscape and mind-action being the main agilities, the untouched and unchanged territories inside your own skull become populous with possibilities of discovery[Note445](#).

Agissant en tant que « participant actif » dans le processus collaboratif, Creeley veut que ses lecteurs soient, tout comme lui, des collaborateurs dynamiques à la recherche de ces liens entre les mots et les formes capables de stimuler de façon inédite leurs organes auditifs et visuels ainsi que leur imagination. Comme le rappelle John Yau « The point [...] is to keep one's eye open, to be attentive to reality, and the self amidst it, for as long as humanly possible »[Note446](#). Les collaborations de Creeley offrent des sources inédites pour la réalisation d'une telle « activité ».

2) Robert Creeley comme « exégète idéal »

L'intérêt de Creeley pour l'art est confirmé par son activité critique. C'est d'ailleurs par cette activité qu'il approche pour la première fois les rapports art-littérature car, avant même de collaborer, Creeley avait mis son écriture au service de l'art d'un certain nombre de peintres comme René Laubiès, Franz Kline, Henri Callahan, Willem de Kooning dont il traitait dans ses essais publiés dans la *Black Mountain Review*. L'activité critique de Creeley en tant qu'écriture « sur » l'art constitue donc à nos yeux un axe de compréhension de son travail collaboratif particulièrement en ce qui concerne la définition du rapport existant entre l'écrivain et le domaine du « visible ».

Étant le produit d'un processus d'articulation à travers lequel le critique essaye de dire, ou mieux, d'exposer par les mots, le travail visuel du peintre, l'activité critique se fonde sur une situation dont le modèle est à rechercher dans la création ekphrastique. Or, comme dans ses collaborations, nous remarquons une ambivalence de Creeley par rapport à cette activité car, tout en voulant « dire » le travail de l'artiste, Creeley semble refuser toute passivité descriptive et toute violence interprétative volontaires. Sa critique ne veut pas nous « faire voir » les images mais elle veut permettre au lecteur/spectateur de prendre conscience de ce qu'est une œuvre d'art et de la façon dont elle agit sur lui. Creeley insiste ainsi sur deux motifs principaux : d'une part il souligne la matérialité de l'œuvre, mettant en valeur son statut d'objet indépendant ; d'autre part, il s'intéresse à la façon dont on la regarde, se focalisant sur l'activité perceptive de l'observateur. L'action de l'objet en tant que producteur d'une réponse, tout comme celle du sujet en tant qu'observateur, fondent donc ses préoccupations esthétiques, ce qui montre comment l'herméneutique de l'image occupe un rôle secondaire dans la critique de Creeley par rapport à la compréhension du fonctionnement de l'activité esthétique elle-même.

Déjà dans *Divers Sentiments* et *René Laubiès : an Introduction*, deux essais critiques consacrés au travail de l'artiste qui, quelques années plus tard, deviendra son premier collaborateur, Creeley exprime son refus de l'interprétation, dévoilant sa tendance à mettre en évidence l'importance de l'image en tant que telle, objet qui par sa seule présence physique s'offre aux yeux du spectateur. « I am tired, as I suppose many others are, of reading of deep, deep symbolism and mutterings of a soul, and so on », écrit-il. « These are all, at last, much

too far from that very thing we might otherwise notice – the work itself »[Note447](#). Comme il l'explique ensuite, une image est, avant tout, à considérer pour ce qu'elle est effectivement, c'est-à-dire le produit de l'installation de couleurs sur la toile: « A picture is first a picture, the application of paint or ink or whatever to a given surface – which act shall effect a thing in itself significant, an autonomy »[Note448](#). Le tableau est donc un objet doué d'une certaine autonomie, susceptible de produire une certaine réponse chez l'observateur. Creeley réaffirme la même idée à propos de l'art de Franz Kline essayant de combattre, dans ce cas, tout scepticisme à propos de l'art abstrait. « At least no man can point at a painting and say it's nothing, he'll be lucky if it doesn't come down off the wall and club him to death for such an impertinence »[Note449](#), affirme-t-il. La seule présence de l'objet d'art suffit alors selon Creeley à lui donner un statut d'objet digne de considération: « If it's there, / it's something »[Note450](#), affirme-t-il dans le premier vers d'un poème écrit pour une collaboration.

Par ce désir de mettre en avant la matérialité de l'œuvre d'art, Creeley semblerait anticiper la réaction d'une certaine partie de la critique d'art américaine contre l'interprétation pendant les années soixante[Note451](#). Dans son célèbre essai « Against Interpretation » (1963), Susan Sontag écrit :

Transparence is the highest, most liberating value in art – and criticism – today. Tansparence means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are. [...] The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means. In the place of a hermeneutics we need an erotics of art[Note452](#).

Au niveau artistique, ce désir de se concentrer sur le tableau en tant qu'objet indépendant est témoigné par le travail de Frank Stella, un peintre que, comme nous l'avons vu, était très admiré par Creeley. A propos de sa peinture Stella affirme: « ma peinture se fonde sur le fait qu'il n'y a rien d'autre [sur la toile] que ce qu'on peut y voir. Elle est réellement un objet »[Note453](#). La critique de Creeley témoigne ainsi d'une même attitude face à l'objet d'art même si elle n'atteint pas le pôle extrême représenté par la description comme dans le cas de Susan Sontag. Celle-ci suggère de remplacer l'interprétation de l'œuvre par sa description minutieuse, démarche que Creeley, nous le savons, ne peut pas suivre vu sa position critique par rapport à l'illustration[Note454](#). Dans sa critique l'objet, tout en occupant une place centrale, n'efface donc pas le rôle du sujet qui regarde tout comme n'empêche pas le critique de considérer le rôle de l'artiste qui l'a produit.

L'insistance sur la choséité de l'œuvre d'art se développe ainsi, dans la critique littéraire de Creeley, parallèlement à un souci d'affirmer le rôle actif du sujet en tant qu'observateur. Le poète veut surtout définir la position du spectateur face à l'image, soulignant comment en tant que critique il embrasse la thèse que toute considération théorique à propos de ce que l'on voit suit (et non pas précède) l'acte de regarder lui-même: « A man doesn't have to develop theories to look at anything, all he has to do is open his eyes and look »[Note455](#), affirme-t-il. Insistant sur l'importance du « regard », Creeley dévoile ainsi le fonctionnement du rapport observation-création: celui-ci se fonde sur l'oubli, car tout processus de réinvestissement d'une image de la part du sujet à lieu à distance, c'est-à-dire lorsque l'objet a été partiellement oublié. Le spectateur pourra ainsi essayer de le « reconstruire » grâce au travail combiné de sa mémoire rétinienne, qui a saisi les lignes de force de l'image, et de sa mémoire mentale qui a de son côté enregistré l'émotion éprouvée face à l'objet d'art. « Much that we see, we forget »[Note456](#), déclare Creeley. L'écrivain ainsi, se questionnant à propos d'une image qu'il a partiellement oubliée, ou qu'il cherche à oublier pour pouvoir la réinvestir d'une façon critique, produit un discours qui trouve sa raison d'être dans la démarche interrogative qui le fonde.

La critique de Robert Creeley donc ne se contente pas uniquement de porter les traces du questionnement qui la produit, elle veut les exposer de façon à mettre l'accent sur le processus critique plutôt que sur ses résultats. Par l'enregistrement volontaire de ses interrogations, de ses autocorrections et de ses doutes, Creeley fait ainsi du questionnement sur l'œuvre d'art de la part de l'observateur le sujet même de sa critique d'art. Il exalte alors le processus de rencontre entre l'objet et le spectateur montrant comment ils s'affectent réciproquement.

« Is this thing on the page opposite looking at you too? », écrit-il à propos de l'art de Kline. En s'adressant à nouveau au spectateur à propos de cet échange vectoriel ayant lieu entre l'objet et l'observateur, il confirme ainsi la fonction essentiellement stimulatrice de sa critique littéraire qui, comme la pratique collaborative, est orientée vers le récepteur. En bon pédagogue, Creeley veut, encore une fois, pousser vers le questionnement plutôt que fournir des réponses qui d'ailleurs, à ses yeux, ne seraient que provisoires et personnelles.

Sa critique diffère ainsi du modèle du *New Criticism*[Note457](#), contre lequel il se battait pendant sa jeunesse : l'analyse formelle de l'œuvre (suggérée aussi par Sontag) est ainsi remplacée par l'exposition de son propre questionnement, par lequel Creeley souhaite encourager celui du lecteur. Il lui montre ainsi l'inévitable présence du doute, l'angoisse de la perte de repères, la frustration de la remise en question inhérente à toute confrontation esthétique.

So what is form, if it comes to that. That question I once tried to answer in relation (as they say) to the theater. I was convinced that a man, formally, is no more and certainly no less than a chair. Fool that I was, I took two chairs, placed them either side of me, and sat down on the floor. The answer was, from these friends: Who would go to the theater to see a man be a chair?[Note458](#).

En exposant les égarements de sa pensée, Creeley fait alors une critique qui mine ses propres bases et affaiblit son autorité. Il est en effet convaincu qu'il n'est pas nécessaire d'avoir un statut pour regarder et apprécier une œuvre d'art, mais que la seule condition nécessaire à la perception du message silencieux qu'elle transmet est représentée par la possibilité de la voir. Il n'utilise alors aucune astuce formelle pour distancier son lecteur, lui adressant la parole en tant que spectateur, tout comme lui, d'un même « spectacle ». D'ailleurs, lorsque il affirme dans un de ses essais critiques, « qu'aucune question ne possède une réponse »[Note459](#), il nie ce même pouvoir explicatif/interprétatif qui est généralement reconnu à toute œuvre critique et qui constitue sa véritable raison d'être en tant que discipline. Toute critique est supposée fournir des réponses : Creeley fournit au contraire à son lecteur de nouvelles interrogations auxquelles se confronter.

Sa critique, face au formalisme du *New Criticism*, est « in-formelle », ce qui s'exprime par un style caractérisé par un ton familier et direct, enrichi par des exemples tirés de la vie quotidienne. Pour illustrer le rôle de l'obscurité et des contrastes ombre-lumière, dans l'art de Franz Kline par exemple, l'écrivain ouvre son essai critique par une métaphore plutôt inhabituelle :

There are women who will undress only in the dark, and men who will only surprise them there. One imagines such a context uneasily, having no wish either to be rude or presumptuous. Darkness, in effect, is the ground for light, which seems an old and also sturdy principle. [...] There are some men for whom it seems never to get dark. As, for example, for Klee it never quite seems to be sun, etc.[Note460](#).

Il est évident qu'il y a, de la part de Creeley, une volonté non seulement de rentrer en contact direct avec les lecteurs par un style familier, mais aussi de provoquer un certain nombre de critiques par l'affirmation d'un nouveau genre de critique d'art en opposition avec les modèles dominants. Il ne faut pas oublier que les essais de Creeley, surtout au début de sa carrière, étaient publiés dans la *Black Mountain Review* (dont il était d'ailleurs le directeur) qui, étant le journal porte parole du collège éponyme, tentait d'en représenter l'esprit expérimental et non programmatique[Note461](#). D'autre part, son manque d'expérience par rapport à l'activité critique le poussait à utiliser un type de langage dans lequel il se sentait à l'aise, langage bien différent de celui de la tradition critique.

I [couldn't] use the vocabulary of the usual art critic. But I could, in Olson's sense, give testament, bear witness to this. My notes were of that order. I thought, I'm not arguing my experience as something as an ego proposal. But all I want to do is to say this has been seen in the world and this is my experience of it. Not as argument, but as invitation to

comeNote462. .

Ce qui nous intéresse en premier lieu dans ces textes critiques, c'est exactement cet intérêt de Creeley pour la dynamique de la perception : n'analysant pas en détail l'objet, mais se concentrant sur l'effet qu'il produit chez lui et sur les stimuli visuels qu'il engendre, l'écrivain enregistre les produits de la rencontre de son œil avec l'image, remarquant le décalage entre la perception et l'expression et le proposant à son lecteur. Ainsi, après avoir insisté sur l'immanence des photographies d'Henri Callahan, qui à ses yeux ne constituent pas des « indicateurs », des « réminiscences », ou des « expériences », mais qui représentent de véritables « faits », il expose la faiblesse de ses moyens d'écrivain face à la puissance du visible : « There is no quicker eye to see, nor mind, equally, to seize upon the instant, of chance. All of which (words) here go flaccid against the dry, clear "eye" of it all »Note463. .

Creeley n'hésite pas à montrer sa vulnérabilité ou ses faiblesses littéraires et physiques. Ainsi, tout en parlant d'art il nous informe indirectement de ses propres préoccupations face à toute image : les adjectifs utilisés pour qualifier l'œil de Callahan (« dry », « clear ») sont révélateurs de la fragilité visuelle de Creeley dont l'œil manquant, secrétant en permanence des larmes, évoque plutôt des acceptations d'humidité et d'opacitéNote464. . L'exégèse de Creeley acquiert ainsi, parfois, les traits d'une « eisègèse » : tout en restant explicatif, son discours critique semble être le produit d'une lecture volontairement subjective de l'œuvre d'art.

Ce contraste marque le paradoxe inhérent à l'activité de l'écrivain : lorsqu'il agit en tant que critique, et donc lorsque l'on attend de lui des interprétations concernant l'œuvre d'art, il nous apprend beaucoup sur lui-même ; en revanche, lorsqu'il collabore, c'est-à-dire lorsque, d'une façon volontaire, il se tourne vers lui-même en lisant l'œuvre d'art à partir de son point de vue personnel et en refusant toute interprétation, il nous dévoile son fonctionnement secret. Ainsi, peut-être inconsciemment et sûrement involontairement, dans ses collaborations Creeley incarne le rôle d'un « exégète idéal » : celui qui arriverait à produire l'interprétation ultime de l'œuvre de l'artiste tout en s'expliquant à soi-même des choses. On assiste alors à une inversion originale des rôles : ses collaborateurs plus que les artistes à propos desquels il écrit dans ses essais critiques, communiquent leur stupeur face à la capacité du poète à pénétrer leurs œuvres. Susan Rothenberg et Elsa Dorfman, mais aussi Francesco Clemente, en sont des exemples. Après avoir lu le poème écrit par Creeley suite à l'observation de ses images, Susan Rothenberg affirme avoir été positivement surprise par sa réponse à son travail. « Comment savais tu ? » est la question clef caractérisant toute réaction de ces artistes confrontés pour la première fois à l'écriture de Creeley dérivant de leurs imagesNote465. .

Ainsi, par son activité littéraire, Creeley nous dévoile un des pouvoirs de l'activité collaborative : celui de permettre à l'artiste, comme au poète, la réappropriation de ses propres signes. Par le processus de recodage à travers lequel Creeley traduit partiellement l'œuvre visuelle en œuvre verbale, il opère une défamiliarisation par laquelle l'œuvre d'art, même aux yeux de son propre créateur, apparaît comme « nouvelle ». L'artiste arrive ainsi à revoir et donc à « lire » ses signes, couverts pendant un certain temps par plusieurs couches d'émotions, ou devenus paradoxalement indéchiffrables à cause de leur « évidence ». La collaboration se réaffirme ainsi comme une activité soulignant la nécessaire présence de l'« autre » (autre œil, autre voix) pour l'affirmation du « je ». Ce qui est vrai pour ses collaborateurs est d'ailleurs d'autant plus évident pour le poète qui, en parlant de l'« autre », se parle à lui-même en se découvrant. Le « faire ensemble » de l'acte collaboratif permet cet échange : « le peintre précise le poète et réciproquement »Note466. .

Chacun, éclairant l'autre, se rend plus clair à soi-même. Une certaine conception de la critique d'art (l'essai poétique sur l'art) est donc le pendant du livre de dialogue. Chacun visite son voisin, son frère, lui apportant son attention, pressé de lui offrir sa lumièreNote467. .

Ainsi, par l'activité critique, Creeley ne fait qu'accomplir son désir de partage et d'union fondant sa pratique collaborative, ce qui explique l'échange de rôles original évoqué plus haut et l'équivalence des deux activités chez lui. Écrivant « sur » les autres ou « avec » les autres ils nous dévoile, et il se dévoile, ainsi des vérités sur

lui-même, sur son ambivalence par rapport aux images, et par rapport aux autres. Discutant la valeur des photographies de Callahan et affirmant le pouvoir actif de sa vue, il laisse notamment échapper, entre les lignes de son essai, un cri révélateur de ses conflits intérieurs : « I hate it all – pictures ! », écrit-il. « What can I do with them, except ache to be there –? Or to get away as fast as possible, turning the page »[Note468](#). Nous découvrons dans ces mots, et Creeley avec nous, les traces d'une souffrance inhérente non seulement à l'activité collaborative ou critique, mais à la perception visuelle elle-même. Dans l'acte de regarder l'autre, en tant qu'objet ou en tant que sujet, souffrance et jouissance, douleur et plaisir alternent chez le poète. Constamment confronté à cette dualité, Creeley se questionne nécessairement sur sa vision, il examine à plusieurs reprises les étapes de sa perception essayant ainsi de les comprendre. « I think he sees so much because he has one eye. And he thinks about seeing because of that one eye. And the missing eye »[Note469](#), affirme Elsa Dorfman. Partageant le sentiment de la photographe, nous pouvons ainsi définir l'activité critique et collaborative de Creeley comme deux pratiques distinctes et pourtant complémentaires à travers lesquelles le poète se questionne à propos de la manière dont il voit l'« autre ».

Partie II : « The Eye »

I often think of your indomitable piercing Eye, driving those long hours all the way to Washington and Cleveland to see my show and my admiration and love for you overcomes and inspires.

(R.B. Kitaj, Lettre à Creeley, novembre 1989)

46. Robert Creeley. The Rose Art Museum, Brandeis University, Novembre 2004.



A : L'œil de l'écriture : « I » comme « Eye »

Robert Creeley est un poète qui aime voir. Il aime observer un objet, une image. Il aime attendre qu'elle se révèle à lui, qu'elle lui parle en silence, qu'elle l'invite à pénétrer dans son univers par le détail d'une forme, par une touche de couleur, par une ombre. L'écriture de Creeley est une écriture sensorielle : par le mot le poète sent, touche, écoute, voit. Lorsqu'il collabore la vue s'affirme comme le sens principal confirmant le désir de Creeley de stimuler ses organes visuels, d'affirmer son point de vue, sa propre perception des choses, comme de s'interroger sur les mécanismes mêmes de la vision. Pour écrire, Creeley doit avant tout voir^{Note470}.

Le rôle central de l'œil dans la pratique créative de Creeley est un produit de la nature autobiographique de son écriture qui, prenant ses sources du « I », demande au « eye » d'être son guide, de mesurer son rapport au monde pour ensuite le traduire dans les vers. Ceci permet d'éclaircir le rôle du « sujet » dans l'écriture de Creeley : il ne doit pas être considéré comme l'expression du psychisme mais comme le filtre à travers lequel la réalité est perçue. Le poète confirme cette idée illustrant le rôle du sujet dans les *Maximus Poems* de Charles Olson, et clarifiant à cette occasion la nature du rapport entre le « I » et le « eye » :

Eyes have a major place in his work as anyone familiar with it will know. And despite the easiness of the pun, an 'eye' here is 'I', not the singular psychologic misfit of contemporary society – but the major term of relation to external world, in just the sense that as one sees a thing, he may then deal with it or be dealt with by it, in a manner to which he is a party^{Note471}.

Le rapprochement de la poétique de la vision à celle du sujet est visible dans l'œuvre de Creeley au niveau des différentes formes que le « je » assume dans ses poèmes. Le « I », étant la source de l'écriture de Creeley, est avant tout le point à partir duquel se développe son discours, tout comme le « eye » représente le fondement de sa perception du monde. Le « je » et « l'œil » partagent simultanément un même mystérieux destin aux yeux du poète : les deux ne peuvent pas se concevoir comme des objets car l'œil ne peut pas se voir « voir » tout comme l'individualité ne peut pas être conçue comme une « chose », douée d'un épaisseur et d'un poids. « The I as Wittgenstein put it, is 'deeply mysterious'. In a world of objects, *mes*, this is the one manifestation of existence that cannot so see itself as literal *thing* »^{Note472}. Le parallèle entre le « je » et « l'œil » touche également le rapport avec les autres. Creeley affirme que le mode autobiographique correspond à une attitude paranoïaque de l'écrivain qui par son art s'oppose au monde des « autres » dont il croit avoir été exclu :

No doubt there are clear signs of a kind of paranoia in this mode [autobiographical], just that the I feels itself surrounded by a they to which its experience of itself cannot easily refer. Paranoia in the arts is by no means unfamiliar. The artist must often feel that he or she has been deliberately cut off from some generality of social grouping, and so must both state, the fact of his or her 'life'. Since no one else apparently cares, I will speak of myself to myself. I know that I, as an artist, have never dared to imagine in working that an actual audience might be literally attentive to what I have to say. Therefore my primary experience of an audience has been my own eye, or ear, listening to what it was that was being said^{Note473}.

L'œil également fait l'expérience de cette distance car il peut se percevoir en tant que « vu » par les autres. Rapprochés par cette « division », le « je » et « l'œil » deviennent alors le spectateur l'un de l'autre.

Dans l'écriture de Creeley, donc, le processus d'individuation a lieu par et grâce à la vue car donner un nom aux images perçues équivaut à les définir selon son propre point de vue, à les placer dans son propre univers. Creeley définit l'écriture qui se développe à partir de ce processus comme le produit d'une sorte d'auto-analyse à travers laquelle le poète donne un ordre subjectif au monde en le re-présentant : « I present with words. That's very much like a sort of self-determined psychoanalysis »^{Note474}, affirme-t-il. L'écriture est pour le poète le moyen pour affirmer sa propre vision, et par la suite, pour analyser sa propre subjectivité.

Citant le peintre Yves Klein, Creeley confesse écrire ce qu'il ne connaît pas. Il affirme ne pas pouvoir anticiper le contenu de ses vers car il est le produit même de l'acte d'écrire, d'articuler une vision. Plutôt qu'une auto-analyse il nous semble, toutefois, que cet acte de « présenter par les mots » constitue un exemple d'appréhension fantasmatique du monde. Le travail de l'analyste consiste justement dans le fait de découvrir l'activité fantasmatique à travers l'observation du rapport que le sujet entretient avec le monde. Le fait de donner un nom aux choses ne constitue donc pas une auto-analyse mais représente la base même sur laquelle ensuite l'analyste essaye de dévoiler l'activité fantasmatique du sujet.

Le rapport direct que le poète instaure avec le visible nous informe en tout cas de la nature de son écriture collaborative. Elle naît à la frontière entre le « voir » et le « dire » : elle témoigne du lien existant et de l'échange possible entre l'œil et la main, entre une perception et un mot, entre le corps et le langage. A la crise du sujet lyrique correspond alors, dans l'œuvre du poète, une crise de la vue. Chez Creeley le manque et la vulnérabilité caractéristiques de sa vision monoculaire deviennent des limites à partir desquels le poète se met à l'épreuve essayant de transformer ses fragilités en atouts. Comme il le raconte, c'est la conscience de ses limites qui, depuis l'enfance, semble l'avoir encouragé à les dépasser: « Still I seem to have grown up with an immense sense of my family's particular limits, and it is my lack that has gained me the possibilities I have had, far more than either my company's provision or my own inherent abilities »[Note475](#) .

La pratique de la collaboration se présente ainsi comme un des nombreux défis que Creeley se lance à lui-même. Les mots, se mettant au service de l'œil, essaient d'enregistrer les détails d'une perception. Ils la traduisent, certes, dans une matière verbale différente de la forme visuelle qui a généré la perception et qui, selon le point de vue de Konrad Fiedler, théoricien de la « pure visibilité », pourra difficilement réaliser le « miracle » de la visibilité, c'est-à-dire équivaloir « sa capacité à présenter (*Darstellbarkeit*) une chose vue par le voir lui-même, la main prenant le relais de l'œil dans la production des formes »[Note476](#) . Fiedler en effet, précisant son idée de « visibilité », affirme : « L'homme ne peut développer ses images visuelles à un degré supérieur d'existence que grâce à une activité qui produit une configuration visible et vérifiable comme telle ; cette activité n'étant rien d'autre que l'activité artistique »[Note477](#) . Le théoricien creuse ainsi une distance entre les arts littéraires et les arts plastiques. « Au moment où nous exprimons ce qui est vu, il n'est plus vu », affirme Fiedler. « Par l'expression langagière, nous introduisons dans la conscience quelque chose qui n'est plus de la même matière que celle de la sensation visuelle, si bien que loin de servir le développement de l'image visuelle, nous l'empêchons »[Note478](#) .

Pourtant l'écriture de Creeley, tout en étant constituée d'une « matière verbale », trouve un point de rencontre avec les théories de Fiedler. A cause de la composante « d'espoir ekphrastique » qui caractérise le travail du poète, la collaboration de Creeley témoigne de la capacité du langage de s'approcher du visible et de traduire l'activité perceptive de l'individu : elle témoigne de ce qui a lieu lors de la rencontre entre l'œil et l'image. Le poète essaye ainsi d'éviter d'exprimer le visuel, (c'est-à-dire de le décrire) se concentrant plutôt sur la vue en tant qu'activité. En effet Creeley, tout comme le théoricien, considère la vue comme une activité et non pas comme une pure réceptivité. Comme l'explique Françoise Coblence « celui qui est capable de voir pour voir acquiert un tout autre rapport au monde » réalisant le credo de Paul Klee pour qui « l'artiste ne restitue pas le visible, il rend visible »[Note479](#) . Dans ses œuvres collaboratives le poète rend ainsi visibles (et lisibles) ses processus perceptifs, il enregistre le mouvement de son œil face aux tableaux de ses collaborateurs mettant ainsi en évidence le rôle central du rythme perceptif lorsqu'il s'agit de témoigner de la saisie d'un objet visuel[Note480](#) .

Les poèmes de Creeley se présentent donc avant tout comme les traces de la spécificité de son regard : ils sont le signe qu'il a vu et ils nous informent de « comment » il a vu. Le désir de fournir une preuve de sa perception personnelle des choses acquiert de l'intérêt si l'on prend en compte la singularité de son expérience perceptive[Note481](#) . Sa vision monoculaire le rend victime d'une limitation visuelle et d'un traumatisme psychologique fondamentales qui semblent produire chez lui un profond désir d'explorer les mécanismes de la vision pour analyser le rapport entre l'œil et l'objet perçu :

Possibly because I have one eye, what seeing defines is very attractive to me – I know people with two eyes see in a way I can't, for instance – but my sight is ok for visual art, at least for the most part [Note482](#) .

Dans la vision monoculaire la perception de la tridimensionnalité semble se réduire considérablement à cause de l'absence de ce que les spécialistes appellent la « disparité rétinienne » [Note483](#) , ce qui rend la perception des distances relatives et de la profondeur difficile. Philippe Lanthony, médecin ophtalmologiste, auteur de *Les yeux des peintres*, explique en détail les problèmes de vision d'un artiste borgne :

Au point de vue théorique, l'artiste borgne – que ce soit anatomiquement par perte accidentelle d'un œil ou fonctionnellement comme dans le strabisme – est privé de la vision binoculaire stéréoscopique, c'est-à-dire de la perception directe de la troisième dimension. On en a volontiers conclu qu'un peintre monoptalme devait faire une peinture « plate », dont il n'était pas malaisé ensuite de trouver des exemples [Note484](#) .

La science toutefois confirme que les sujets monoptalmes peuvent percevoir la tridimensionnalité et le relief grâce à plusieurs facteurs parmi lesquels principalement une action physiologique d'accommodation, et des effets géométriques caractéristiques des images perçues. C'est en effet grâce à la perspective géométrique, à la taille des formes, aux effets de masquage et enfin au mouvement (de l'objet ou de l'observateur) que les sujets soumis à une vision monoculaire arrivent à percevoir la profondeur. Le point de vue théorique énoncé par Lanthony est donc, comme lui-même le souligne, « discutable » :

Tout d'abord, si le sujet monoptalme est privé de la stéréoscopie binoculaire, il n'est pas pour autant privé de sensations spatiales visuelles, grâce aux riches indices fournis par la perspective géométrique et aérienne, les gradients de texture, la taille apparente et le recouvrement des objets, les ombres propres et portées sur l'entourage, la parallaxe de mouvement [Note485](#) .

Ces effets nous intéressent principalement car ils sont utilisés constamment par les peintres pour représenter la profondeur. De plus, ils semblent être souvent évoqués par Creeley dans ses vers, ce qui confirme la conclusion de Lanthony à propos des artistes monoptalmes : « Ce que l'examen objectif des peintures montre ici, c'est que le monoptalme peut être particulièrement attentif à ces indices tel Degas utilisant les larges dans ses œuvres pour exprimer la troisième dimension ».

L'attention de Creeley par rapport à ces indices visuels nous mène à considérer le rapport que l'écriture du poète entretient avec la profondeur. Comme nous l'avons remarqué lors de notre étude de *Presences*, le concept de « taille » est central dans la poétique de Creeley qui essaye souvent de définir la dimension des objets qui l'entourent, l'espace qu'ils occupent et sa propre distance par rapport à eux. Ses poèmes sont riches en comparaisons à travers lesquelles la voix lyrique introduit la notion de relativisme, marquant souvent la finitude et la petitesse de l'homme par rapport à la nature [Note486](#) :

No thing
you can do can
be otherwise than
these *people*, large
or small, however
you choose to think
them – a drop of
water, glistening
on a grassblade, or
the whole continent,
the whole world of *size* [Note487](#) .

Comme le souligne John Chamberlain, l'écriture de Creeley témoigne d'une attention particulière de la part du poète pour les dimensions et la taille des objets. Après avoir lu *Words*, le sculpteur affirme : « Well, it's interesting. It's measuring. The whole action of the poetry is measuring. How big is this? How small is that? Everything is a persistent preoccupation with measure: dimensions »[Note488](#).

Les effets de masquage sont eux aussi souvent évoqués dans les vers lorsque le poète introduit et répète les adverbes de lieux (*behind, before*) essayant de situer avec précision les formes qu'il perçoit, ce qui le mène parfois à évoquer des effets de perspective[Note489](#). Creeley paraît en effet aborder directement le problème de la profondeur et de sa difficulté à la percevoir. Des mots tels que « hole » et « echo » abondent dans ses poèmes, évoquant les concepts de vide et d'obscurité. Une obscurité qui est toutefois toujours opposée à la lumière : les jeux de clair-obscur enrichissent ses poèmes, le noir et le blanc alternent tout comme le plein et le vide, le « inside » et le « outside ». Des exemples de ces alternances (« dark-white » ; « in-out ») sont lisibles dans les deux « voix » du poème « Fearful Love », écrit en occasion de la réalisation de *There*[Note490](#), avec Francesco Clemente :

Love was my heart
 No one cares
in the pit
 even feels

in the dark
 the stares
was my fear
 the evil

in the coil
 I screamed to myself
and the near
 turned into picture

of another where
 saw only myself
a congress of birds
 in the sullen mirror

waited to hear
 had become one of them
what a gun could say
 fixed in a form

to a simple world the white
 abstract dead
faced one now would say.
 out of my head.

Les lieux décrits par le poète ne sont jamais des lieux clos : de l'intérieur on perçoit toujours l'extérieur, de la profondeur on voit la surface. L'abîme et la perte complète des repères sont rares chez Creeley, qui semble essayer de rester en équilibre entre ces deux dimensions :

The wall is at
 What I never said
the beginning faint
 what I couldn't touch
faces between thin
 was me in you
edges of skin
 you in me

an aching determination
dumb sad pain
inside and out
wasted blame
thought
the edge I battered
feeling
trying to get in
of places things
away from myself
they are in or are
locked in doubt
between all this
only myself
and that too again.
trying still to get out[Note491](#) .

Son écriture témoigne en effet des accommodations physiques nécessaires à sa perception de la réalité : il joue avec la profondeur mais il se raccroche immédiatement à la surface. Il plonge son regard à l'intérieur des lieux, mais ensuite il en ressort, alternant la netteté et l'opacité, la saisie d'un objet et sa disparition dans un fond brumeux[Note492](#) .

Le jeu avec la profondeur est appréciable également au niveau de la forme. Ses poèmes s'étirent sur la page, ils sont souvent caractérisés par des vers très courts qui se superposent formant des colonnes de strophes se réduisant parfois en épaisseur à mesure que l'on avance dans la lecture. Le poète essaye aussi d'évoquer la profondeur par des jeux des reliefs, d'une part mettant en avant certains mots en changeant la police (italique) ou le corps des lettres, en utilisant les guillemets ou les isolant simplement dans le vers, d'autre part par leur mise en retrait à l'aide de parenthèses :

What do you think
he's got it for
unless
he means to use it.
.
No way
that could fit
(me)
.
"The worms
crawl in. The"
.
People walked
through the town carrying
coffins!
A coffin
fit ...
Heh,
heh,
Just stand in up
in the corner[Note493](#) .

L'emboîtement des phrases les unes dans les autres à travers l'élimination de la coordination et de la

punctuation, les enjambements, la coupure de mots en endroits stratégiques (*in-side*, *out-side*) sont d'autres techniques stylistiques que le poète utilise fréquemment pour suggérer la profondeur :

I love you, I thought,
suddenly. My hands
are talking again. In-
side each finger must
be several men. They
want to talk to me^{Note494}.

La profondeur est saisissable également au niveau du contenu des poèmes qui glisse souvent du général au particulier, de la description du proche pour s'éteindre ensuite au lointain. Les contrastes entre un vocabulaire familier et un langage plus recherché, tout comme l'ambiguïté de certains mots dont Creeley exalte la polysémie, complexifiant la saisie du message, nous informent du rapport que la dimension de la profondeur entretient avec l'obscurité. Une obscurité qui souvent appelle l'éclaircissement et qui donc confirme le jeu dichotomique caractéristique des vers de Creeley où les lieux décrits sont toujours des lieux de passage, des « portes », où à un « outside » correspond toujours un « inside », à un « there » toujours un « here » :

One's here
and there is still elsewhere
along some road to hell
where all is well –
or heaven
even
where all the saints still wait
and guard the golden gate^{Note495}.

Ces oppositions nous informent indirectement de comment, dans le regard du poète, la souffrance et la jouissance alternent constamment. Elles semblent être bien évidemment les produits du traumatisme lié à la perte de l'œil, un traumatisme qu'au fil du temps Creeley a appris à surmonter. Comme le rappelle Lanthony,

la monophthalmie est parfaitement tolérée quand elle date de la prime enfance comme chez les strabiques, ou quand elle s'installe très progressivement par maladie comme pour Degas. Mais quand elle survient brutalement, il en va autrement. Outre le choc psychologique considérable qu'est la perte brusque d'un œil, la disparition de la vision stéréoscopique se fait sentir et le sujet est soudain très gêné pour évaluer précisément les distances^{Note496}.

Le cas de Creeley se situe à mi-chemin entre les deux situations décrites par l'ophtalmologiste : d'une part, la perte de son œil est survenue brutalement à cause d'un accident entraînant, quelques années plus tard, l'énucléation de son œil gauche ; d'autre part sa monophthalmie date de la prime enfance, ce qui lui a permis dans le temps d'opérer des accommodations visuelles. La souffrance et la jouissance se présentent ainsi comme les reflets de la présence d'un traumatisme physique et, surtout, psychologique et de la constatation de la part du poète de pouvoir le surmonter.

La souffrance est perçue dans la fragmentation de l'énoncé, où la fréquence des enjambements marque les étapes tourmentées d'une vue qui fatigue à saisir l'ensemble d'une image. De celle-ci Creeley nous offre souvent une vision partielle, se concentrant sur des détails pour ensuite procéder à l'extension de son champ visuel qu'il essaye d'élargir au maximum, nous informant de ce qu'il voit (ou imagine voir) au delà des limites du cadre. La conscience qu'a l'écrivain de cette fragilité est caractérisée par de constantes autocorrections, par des suites de questionnements qui s'accumulent devenant parfois si fréquents et indispensables que le poète considère superflu de les marquer par des signes de ponctuation. La fragmentation de l'énoncé toutefois n'est pas uniquement le produit de cette vision divisée. Elle correspond également à la

conscience qu'a le poète de la nature partielle, morcelée, de notre expérience du monde : toute vision binoculaire est en elle-même une vision fracturée, étant constamment caractérisée par des alternances entre netteté et imprécision, transparence et opacité. Le poète fait donc l'expérience d'une double scission : celle qui réside dans son expérience perceptive monoculaire, et celle qui dérive de l'acte de voir lui-même.

Chaque vision monoculaire, chaque toucher par une seule main, tout en ayant son visible, son tactile, est liée à chaque autre vision, à chaque autre toucher, de manière à faire avec eux, l'expérience d'un seul corps devant un seul monde, par une possibilité de réversion, de reconversion de son langage dans le leur [Note497](#).

Entre les lignes de cette vision devenue « division » nous saisissons néanmoins les traces d'un plaisir. Il se manifeste dans la façon dont le poète savoure le visuel le dépeignant à petits pas, faisant de la suspension une démarche fondamentale, attendant que l'image se révèle à son œil et se transforme dans le temps, dévoilant ses mystères d'une façon subtile et progressive. « I like looking », affirme-t-il. « It changes my mind usefully to see the world so engaged. It's not verbal, it's physical in the sense that it has weight, color, mass, texture, activity and so on » [Note498](#). Les vers de Creeley, nous l'avons vu, nous parlent d'une façon de voir : la perception de l'image est ainsi toujours accompagnée par l'émerveillement de la découverte et par l'enthousiasme d'un regard qui, tout en étant fragile et limité, reste actif et puissant. « I can see », Creeley ne cesse d'écrire dans ses poèmes, concrétisant ainsi, dans une expression extrêmement concise, l'union du « I » et du « eye ». Dans « Ego » cette coïncidence se matérialise notamment dans l'urgence d'un *haiku* où, à côté de l'affirmation du pouvoir du « je », de sa capacité de voir et entendre, le poète exalte le pouvoir même que l'œil a de voir :

I can
hear I can
see [Note499](#).

L'homophonie eye/I est en effet un élément constant de l'écriture de Creeley et qu'il hérite, nous l'avons vu, de Olson [Note500](#). Le renvoi sonore implicite caractérisant « Ego » est ainsi révélateur du rôle de l'œil en tant que « lieu » d'expérience : ici l'œil peut voir mais il peut également « entendre » (*eye can/hear eye can/see*) [Note501](#).

Par la célébration de la vue donc, Creeley exalte sa propre perception des choses suivant ainsi le précepte de Pound qui affirmait la primauté de son point de vue spécifique : « To paint the thing as I see it ». L'Imagisme, avec sa célébration de la nature physique des émotions et des perceptions, n'a pas été toutefois le seul point de référence à partir duquel Creeley a développé sa « poétique du voir », où s'affirme la coïncidence entre la subjectivité et le regard. Dans « Mazatlan: Sea », rendant hommage à Louis Zukofsky, le poète dévoile notamment la nature de cette correspondance : « Want to get the sense of 'I' into Zukofsky's 'eye' – a locus of experience, not a presumption of expected value » [Note502](#). L'œil est un lieu d'expérience, a « locus » comme Creeley l'appelle. Le poème écrit à partir d'une image sera ainsi la concrétisation des expériences vécues par et à travers le regard, il sera leur « réification » :

I write now primarily to recognize and thus register states of consciousness, of feeling that are in various ways constantly changing and constantly in flux. I write to see what stays the case and what changes, that's all. [...] using art to reify all the states of human consciousness that do occur in all the states of human experience, to give, not simply a record but a reification of all those diversities [Note503](#).

Une chosification qui investit aussi bien les émotions que les perceptions: les poèmes de Creeley nous informent sur la façon dont le poète voit, ils traduisent le mouvement de l'œil et ses accommodations progressives tout comme, d'une façon bien plus concise, le poème « eyeye » d'Adam Saroyan offre un exemple de l'activité combinée des deux yeux. Selon Creeley, cet exemple de *Concrete Poetry* propose une

véritable reproduction de l'activité des yeux pendant l'acte perceptif: « It gives a lovely reification of the eye, of the eye's activity, of the two eyes' activity. I think it's part of the possibility of language »[Note504](#). La mise en valeur de cet aspect visuel du langage intéresse particulièrement le poète qui, dans ses collaborations avec Robert Indiana ou Cletus Johnson, se concentre sur l'expérience quotidienne de voir les mots sur des affiches publicitaires ou sur des panneaux lumineux. Comme il l'explique: « It's not at all untoward to think that a poetry could evolve that was interested in words as a visual, as opposed to an oral, state of experience »[Note505](#).

C'est donc la singularité de son expérience visuelle que Creeley traduit dans ses œuvres collaboratives. « Perception, not depiction »[Note506](#), semble être le credo de Creeley qui n'illustre pas l'image mais développe le mouvement de ses vers selon le rythme de sa perception. Un rythme qui, comme nous l'avons vu, est constitué par l'alternance entre continuité et fracture, entre vision particulière et vision d'ensemble. L'alternance entre souffrance et jouissance que nous avons remarquée dans la perception du poète se traduit dans ses vers par une insistance sur le processus par lequel une forme apparaît. Creeley aime souligner le passage de l'invisibilité à la visibilité lorsque, par une observation attentive, l'image émerge devant ses yeux assumant la forme d'une « révélation ». Ce surgissement des formes est un produit essentiel de la « force » de l'œil :

La force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme. Le tableau n'est pas à lire, comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à brouter, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. Or il fait voir que voir est une danse[Note507](#).

Développés à partir de cette même conscience du pouvoir du visuel, les vers de Creeley produits à partir d'une image font également voir ce que c'est que voir : ils témoignent de la richesse de l'expérience esthétique qui est fondée à la fois sur un sentir et un construire, et qui est donc aussi bien passive qu'active. Comme nous le verrons dans ses collaborations avec Francesco Clemente, Donald Sultan ou Arthur Okamura, la perception et le réinvestissement alternent dans chaque strophe donnant vie à des vers dont le jeu est à apprécier, comme le dirait Laurent Jenny « sur un double plan, tensionnel et représentatif »[Note508](#).

1) La Vision comme division

Si nous essayons d'élaborer, à partir de la production poétique de Robert Creeley, une taxinomie des expressions liées à la perception visuelle en tant qu'expérience d'une division, nous remarquons immédiatement la fréquence de deux termes clés : « eye » et « sight ». L'œil est souvent évoqué dans sa forme singulière, ce qui contraste avec la tendance du poète à souligner la multiplicité et la variété du réel par le pluriel. Le terme « eye » semble devenir ainsi le signe de l'affirmation de la spécificité de sa vision comme dans le poème « The Eye » :

The eye I look out of
or hands I use,
feet walking,
they stay particular[Note509](#).

Parfois, le terme « eye » au singulier est également associé à des évocations autobiographiques souffertes comme dans « Goat's eye », un des poèmes constituant *Parts*, la première collaboration réalisée par Creeley avec Susan Rothenberg, où le poète, comme s'adressant au lecteur, écrit : « Think of eye out ». Le mot « sight » apparaît également individuellement ou associé à l'expression « out of sight » qui se répète avec fréquence comme pour indiquer la perception des limites du champ visuel et la conscience de la présence d'images et de formes qui demeureront toujours invisibles. Dans « Eyes » la fragilité de la vue est notamment soulignée au début (« I hadn't noticed that ») et à la fin (« going off out of sight ») du poème et embrasse la

perception dans son ensemble, une perception qui est présentée à travers la juxtaposition de plusieurs images visuelles proposées selon une perspective qui va du proche au lointain et de bas en haut. Le poète essaye de se battre contre ces limites par un extrême souci du détail :

I hadn't noticed that
building front had narrow
arrowlike decision going
up it the stairwell at
top a crest like spearpoint
red roofed it glistens
with rain the top sharply
drawn horizontal roof edge lets
sky back there be a faint
blue a fainter white light
growing longer now higher
going off out of sight [Note510](#) .

Dans « Sight », toutefois, la reproduction de la spécificité de l'expérience visuelle de la part du poète est encore plus significative. Les vers de ce poème confirment comment Creeley veut dépeindre la chose en accord avec sa façon de la voir qui s'intègre ainsi à la présentation des détails de l'image. Le poème se présente comme une suite d'images juxtaposées que le poète énumère sans se préoccuper de définir les liens entre la multitude des choses perçues :

Eye's reach out window water's
lateral quiet bulk of trees at
far edge now if peace were
possible here it would enter.

•
Bulk of trees' tops mass of
substantial trunks supporting from
shifting green base lawn variable
greens and almost yellow looks like.

•
Seven grey metal canoes drawn
up and tethered by pond's long
side with brushy green bushes and
metallic light sheen of water at evening.

•
What see what look for what
seems to be there front of the fore-
head the echoing painful minded
ness of life will not see this here [Note511](#) .

L'absence de rapports entre les éléments perçus est reflétée par les structures syntaxiques caractérisées par une absence de visibilité des rapports de subordination et par la persistance de constructions paratactiques. L'absence d'articles définis amplifie l'abstraction du paysage qui nous est proposé par des aperçus d'une concision et d'une urgence extrême. Même si les strophes présentent une structure régulière, à l'intérieur des quatrains les mots et les blancs implicites (caractérisés par l'absence des connectifs et des articles) alternent, construisant une logique difficile à saisir. La juxtaposition des images est accentuée par la séparation des strophes qui, étant suivies par des points indiquant des pauses temporelles et spatiales, se présentent comme quatre moments indépendants les uns des autres. Dans les vers, les détails visuels les plus immédiats émergent du fond vague des perceptions : nous percevons les couleurs, les volumes, le nombre des objets, leur genre. Le

poète se soucie de définir certains détails, il fait presque une liste des éléments constituant le paysage qu'il observe, comme pour conjurer l'absence de définition que ce lieu garde à ses yeux. La définition des détails ne fait qu'accentuer l'opacité du reste du paysage que le lecteur ne peut pas arriver à figurer. Les strophes n'enregistrent que des impressions fugitives. A mesure que nous avançons dans la lecture, nous nous apercevons en effet que Creeley n'est pas en train de nous présenter un lieu mais qu'il veut nous proposer un exemple de sa façon de voir : le manque de netteté des images présentées fait songer à une difficulté de la perception des confins entre les formes. En même temps, le poème dans son ensemble paraît exalter les limites entre les strophes, tout comme entre les perceptions. Creeley essaye en effet de définir les distances relatives entre les objets qu'il perçoit pour pouvoir saisir les rapports qu'ils entretiennent et percevoir la profondeur du paysage. L'opposition *there-here* du dernier vers marque l'ajustement progressif de son regard qui, par des effets de zoom, se perd à la recherche d'une profondeur difficile à saisir pour ensuite revenir en arrière et stationner au niveau des formes au premier plan.

L'expérience visuelle de Creeley porte donc les signes d'une fragmentation. Heather McHugh, dans son essai « Love and Frangibility », souligne la singularité de l'expérience perceptive du poète. « Creeley knows vision abides in division »[Note512](#), affirme-t-elle. La « division » caractéristique de la perception visuelle commune, due à l'impossibilité de focaliser simultanément deux objets distincts et à la restriction du champ visuel par rapport à la vastitude du visible, est d'autant plus marquée chez le poète qui fait face à un double problème : la saisie par un seul œil d'une image dont, en même temps, il ne perçoit qu'une partie. Les contours des objets perçus aussi bien que les bords, ou mieux les limites, du champ visuel à l'intérieur duquel ils sont insérés, représentent les axes fondamentaux sur lesquels se base notre vision. Ces limites de l'espace qu'il nous est concédé de voir deviennent parfois les lieux où l'œil se perd, à la recherche d'une lumière provenant de l'extérieur, de cet espace auquel nous ne pouvons pas avoir accès. Si nous ne sommes pas toujours conscients de cette division, les sujets monoculaires au contraire ressentent constamment la présence de ces limites : ils sont conscients de leur saisie partielle de la réalité. La vision de Creeley est donc une « di-vision » : une perception toujours consciente de ce qui manque, de ce qui n'est pas vu, et donc fragmentée, partielle, fragile. Les signes d'une telle fracture sont présents dans toute l'œuvre du poète où les mots « edges », « parts », « pieces » abondent, souvent au pluriel, comme pour souligner la multitude des divisions dont il fait l'expérience. Le minimalisme de son écriture, l'absence qui paraît être implicite dans chaque poème, sembleraient ainsi être les produits de ce rapport de l'écrivain au monde caractérisé par la présence constante d'une conscience d'absence[Note513](#).

Edges et Possibilities, écrits respectivement à partir des images réalisées par Alex Katz et Susan Rothenberg, témoignent de cette souffrance caractéristique de la vision du poète et du désir d'exorciser la division par l'inclusion. Les œuvres des deux artistes se prêtent bien à une discussion sur la fragmentation de l'espace et sur la réduction du champ visuel car tous deux jouent avec le concept de « bord », présenté à la fois comme la frontière entre deux formes et comme l'espace liminaire marquant les contours du champ visuel. Les dessins de Katz comme les tableaux de Rothenberg nous proposent des aperçus de formes qui paraissent pousser les bords du cadre comme pour les dépasser et s'enfouir à l'extérieur d'une part, comme pour pénétrer à l'intérieur de la dimension créée par l'artiste d'autre part. Les images, insistant sur le rôle des bords en tant que frontières entre deux espaces, le « inside » et le « outside » du tableau, reflètent l'intérêt de Creeley pour cette dimension de passage dont nous avons parlé à propos de *Life & Death*, où l'intérieur rencontre l'extérieur. C'est donc à la frontière entre exclusion et inclusion, entre division et recherche d'unité, qui se situent *Edges et Possibilities*, conçus à la même période (1999) et caractérisés par une recherche commune d'unité à l'intérieur d'une vision divisée.

1.1) *Edges* : l'expérience d'une vision divisée

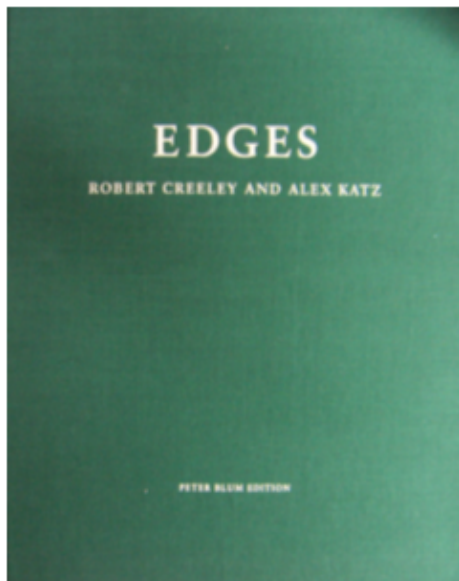
Comme l'indique le titre, la liminalité se présente en tant que caractéristique primordiale de *Edges*. Les bords en tant qu'éléments séparateurs (et organisateurs) des espaces, définissant également la position de l'observateur et de l'observé, représentent le centre autour duquel se développe le travail de Robert Creeley et Alex Katz[Note514](#). Les deux artistes explorent ces concepts dans le cadre d'un lieu familier, commun. La

collaboration dépeint l'expérience que Katz et Creeley ont du Maine, et plus particulièrement, du lieu où ils ont l'habitude de passer leurs vacances^{Note515}. La perception de l'espace naturel, de ses couleurs, de ses odeurs et de ses mouvements, devient l'occasion d'entreprendre une étude du concept de bord, d'extrémité, qui dans l'œuvre revêt deux formes principales : d'une part il est un lieu de passage, une dimension du « milieu » dans laquelle vivre et se perdre ; d'autre part il est un outil séparateur entre deux « lieux » distincts. Il se présente dans ce cas comme une barrière creusant une distance entre l'intérieur et l'extérieur, le personnel et le commun, l'homme et la nature, le rêve et la réalité, le mot et la chose.

Étant elle aussi à la limite entre le texte et l'image, *Edges* est une œuvre qui explore la fonction et le rôle des contours, et ce faisant se constitue elle-même autour d'une perpétuelle alternance entre la constitution et la rupture des barrières : le poète et le peintre dramatisent l'apparition et la disparition des bords (« edges ») qui définissent aussi bien le paysage naturel que le paysage « intérieur » qui caractérise leur perception personnelle du lieu.

Comme dans la plupart de ses collaborations, Creeley a écrit son poème à partir de l'observation des images réalisées par l'artiste. James Merlin raconte, dans l'essai accompagnant la collaboration, que le poète avait observé et ensuite choisi les images avec lesquelles il voulait travailler s'occupant également d'établir la séquence selon laquelle les dessins devaient être disposés. Dans le livre, dont la forme est rectangulaire, le poème alterne avec les images. La première et la dernière page présentent des photographies de la maison du poète et du paysage qui l'entoure, ce qui d'une part souligne la dimension intime et personnelle du travail, et d'autre part présente le livre comme un objet liminal aux confins marqués, les images et le texte étant insérés à l'intérieur de ces bords représentés par le paysage du Maine.

47. Robert Creeley et Alex Katz. *Edges*. (Couverture. 38,10 x 31,75 cm). New York : Peter Blum Editions, 1999. Creeley, collection personnelle.



48. Robert Creeley et Alex Katz. *Edges*. Photographie de la maison de Robert Creeley dans le Maine.



Les dessins de Katz jouent principalement avec le concept de frontière et nous aident à comprendre la raison pour laquelle le poème de Creeley explore cette notion. Katz propose des aperçus d'un paysage naturel qui est à peine esquissé et qui reste approximatif tout le long de la collaboration. Ses images se caractérisent par la même immédiateté qu'une photographie, tout en étant privées de la précision que l'appareil photographique assure. Ce sont en effet les lignes qui deviennent les protagonistes des dessins : les contours sont exaltés à l'aide de la technique « lift-ground » qui permet de garder un trait plutôt marqué et épais sans pourtant renoncer à sa netteté. Les bords sont donc soulignés à l'extrême par Katz qui nous permet de saisir les points de contact entre deux lignes, les lieux où elles fractionnent l'espace et l'organisent. Ces détails deviennent visibles grâce à la taille des images réalisés par l'artiste : les fleurs occupent une large partie du cadre et paraissent comme agrandies par une loupe même si l'agrandissement, au lieu de faire ressortir la perfection des détails, met en évidence l'imperfection et la nonchalance du trait. Un trait qui est volontairement simple, presque naïf. En représentant une fleur ou un arbre, Katz souligne leur statut de microcosme, leur « être un tout » en eux-mêmes, tout en étant des fragments d'un paysage plus vaste mais absent. L'absence domine en effet les images : d'une part parce que les aperçus sont souvent positionnés à la limite du cadre ou suivant un axe diagonal, laissant des espaces vides importants ; d'autre part parce que, même lorsque le peintre utilise le cadre entier, comme par exemple pour la représentation du bois, il se limite à définir les contours des formes souvent sans les remplir, permettant aux lignes de respirer par l'exaltation des espaces qui les séparent. Katz met ainsi l'accent sur le dialogue entre le visible et l'invisible caractéristique de toute perception de l'image : ses blancs « représentent » ce que l'on ne voit pas avec les yeux et qui, pourtant, façonne fondamentalement notre perception de l'image. Il souligne comment toute vision n'est que le produit d'une interaction entre le visible et l'invisible. Les images de Katz se suivent ensuite les unes après les autres sans pourtant entretenir aucune relation évidente en dehors du fait d'être issues de l'observation d'un même lieu. Ainsi, tout comme dans « Sight », les formes et les impressions se juxtaposent comme pour reproduire la fragmentation perceptible à partir de laquelle nous essayons de reconstituer notre expérience d'un lieu.

49. Dessin d'Alex Katz. *Edges. (I)*



50. Dessin d'Alex Katz. *Edges. (II)*



La nature instable de l'écriture de Creeley, étant elle aussi caractérisée par la fragmentation des énoncés et par un haut niveau d'abstraction, reflète l'équilibre précaire de ces images. Il existe une correspondance profonde entre le texte et les images dans cette collaboration car tous deux exaltent une perception immédiate et a-conceptuelle du monde^{Note516}. Le poème de Creeley est bâti autour de l'opposition fondamentale entre la vision et la réflexion : il oppose l'immédiateté de la perception visuelle à l'opération conceptuelle qui donne

un ordre et classifie ce que l'on voit. De cette opposition en découlent inévitablement d'autres, comme les oppositions rêve-réalité et intérieur-extérieur. Les premiers vers du poème mettent d'ailleurs en place ces deux oppositions, faisant correspondre à l'intérieur la dimension domestique et le monde des rêves (la voix lyrique vient de se réveiller), et reliant au contraire l'extérieur au paysage du Maine et à un état de veille. Les bords dont il est l'objet dans le titre de la collaboration constituent ainsi cette zone d'ombre séparant l'intérieur de l'extérieur, le rêve de la réalité, l'abstrait du concret :

Expectably slowed yet unthinking
of outside when in, weather
as ever more than there when
everything, anything, will be again
[...]
Particular, located, familiar in its presence
and reassuring. The end
of the seeming dream was simply
a walk down from the house through the field Note517.

Par une translation du concret à l'abstrait ces deux dimensions (inside/outside) deviennent ensuite métaphysiques, l'intérieur devenant le lieu de production de la pensée et l'extérieur représentant le lieu où celle-ci réapparaît sous la forme de jugement. Le poème, tout comme les images, exalte l'« innocence de l'œil » Note518, sa perception inconditionnée des formes, son voir sans savoir ce qu'il voit. « *Previous to thought – I think that's the point, that, again, the eye doesn't know what it sees. It sees it primarily* » Note519, affirme Creeley en conversation avec Bill Spanos. C'est cet état de pré-conscience dont on fait l'expérience pendant le sommeil et où les choses, apparaissant comme vidées de logique, se présentant à la mémoire en tant qu'aperçus, que Creeley exalte dans ses vers :

My own battered body, clamorous
to roll in the grass, sky looming,
the myriad smells ecstatic, felt insistent prick of things
under its weight, wanted something
[...]
Beyond the easy, commodious adjustment
to determining thought, the loss of reasons
to ever do otherwise than comply –
tedious, destructive interiors of mind
[...]
As whatever came in to be seen,
Representative, inexorably chosen,
Then left as some judgement.
Here thought had its plan.
[...]
Is it only in dreams
can begin the somnambulistic rapture?
Without apparent eyes?
Just simply looking?

L'intellectualisme produit par ceux qu'il définit comme les « intérieurs pénibles et destructifs de l'esprit » (« tedious destructive interiors of mind ») constitue l'objet de la critique du poète qui se demande s'il est possible, au-delà du monde des rêves, de faire l'expérience d'une perception inconditionnée et inconsciente. Cette vision exaltée par Creeley implique alors une « division » idéale : l'œil se sépare de l'esprit, il s'isole et agit indépendamment de toute réflexion. Le problème pour le poète reste donc de réussir à traduire par le langage l'expérience de cette vision divisée qui reste néanmoins un idéal, le cerveau étant le véritable organe

de la perception visuelle Note520 .

Par le langage on peut néanmoins essayer d'imiter l'activité perceptive de l'œil au moment du choc rétinien. Cela est possible par une mise en valeur de la fragmentation de l'énoncé et par une mise en place de stratégies linguistiques visant à exalter l'abstraction du langage. Parmi celles-ci, nous remarquons une prévalence de la juxtaposition : cette vision « inconditionnelle » décrite par Creeley se fixe sur les détails sans établir aucun lien entre eux, les admirant un par un, en séquence. Ceci se traduit dans le poème par une prévalence de la parataxe sur l'hypotaxe : les rapports de subordination ne sont pas toujours visibles à cause de l'omission des mots de liaisons. A cela s'ajoutent les autocorrections et l'abondance d'adjectifs qui, juxtaposés les uns après les autres nous font perdre tout repère. Les enjambements se répètent avec une fréquence insistante abolissant les limites entre les vers et entre les strophes qui pourtant gardent une certaine régularité tout au long du poème, conservant leur structure de quatrain divisés en deux parties. La régularité des strophes et l'irrégularité des vers correspondent à l'intention rythmique du poète qui utilise la strophe en tant qu'élément constant à l'intérieur duquel opérer des variations grâce au vers : « For myself, lines and stanzas indicate my rhythmic intention » Note521 . La structure des vers et des strophes nous confirme cette alternance entre apparition et disparition des frontières à l'intérieur de la collaboration dont nous avons parlé plus haut. Une alternance qui est d'autant plus marquée par le va-et-vient du texte à l'image dont la séquence a été définie et organisée par Creeley même. Ce sont en effet les images qui marquent la structure des strophes car, insérées au beau milieu des vers, elles coupent le poème créant ainsi les quatrains dont nous parlions plus haut et à chacun desquels correspond une image de Katz. Celles-ci permettent ainsi de souligner encore plus la pause entre les strophes, offrant un silence grâce auquel le lecteur reste suspendu entre les limites des vers, pénétrant les « edges » et faisant l'expérience des bords entre les langages et entre les perceptions dont il est question dans le poème.

51. Dessin d'Alex Katz. *Edges*. (III)



Le désir de témoigner avec fidélité de cette vision inconditionnée semble se confronter chez Creeley avec la tendance involontaire que l'esprit a d'ordonner les expériences visuelles perçues. Le résultat qui en découle

est une structure qui paraît régulière et ordonnée à première vue mais qui conserve un désordre interne évident. L'absence de déterminants et la prolifération des pluriels contribuent à augmenter l'impression d'être perdu parmi plusieurs stimuli visuels qui se suivent sans jamais assumer une forme précise. Les « edges » entre une impression et l'autre se désépaissent à mesure que l'on avance dans la lecture alors que la structure des vers continue à souligner la fragmentation par les enjambements, accroissant la distance entre un mot et le vers auquel il est relié. L'impression de perte de repère dont on fait l'expérience pendant la lecture du poème est le produit de l'alternance entre le rapprochement et l'éloignement, l'exclusion et l'inclusion, que Creeley bâtit dans son discours et qui est intensifiée, nous l'avons vu, par les images de Katz. Concevant les bords en tant que « lieux » habitables où les distinctions entre l'intérieur et l'extérieur n'existent pas, il nous permet d'y stationner, d'y résider pendant le temps de la lecture pour ensuite nous reconduire à l'extérieur d'eux, nous les indiquant de loin.

I had entered the edges, static,
had been walking without attention,
thinking of what I had seen, whatever,
a flotsam of recollections, passive reflection.

La question que le poète se pose quelques strophes plus bas nous révèle la nature du conflit qu'il est en train de dramatiser.

All these things were out there
waiting, innumerable, patient.
How could I name even one enough,
call it only a flower or a distance?

Essayant de traduire son expérience d'un état pré-conceptuel où la vision n'est qu'une perception inconditionnée, il se trouve face au problème de l'expression : il doit nommer ce qu'il a vu, mais ce faisant il opère une conceptualisation de ses perceptions car le code linguistique représente le produit essentiel de l'intellectualisation qu'il veut fuir. L'écrivain est confronté au rapport conflictuel entre le désir de s'exprimer et les limites du code qui fonde toute création artistique. Nous comprenons alors comment, par cette exaltation de la vision comme division, Creeley est en train de réaffirmer encore une fois son refus de la description et de la représentation en tant qu'illustration. Comme James Merlin le souligne, aussi bien Creeley que Katz témoignent dans leur collaboration avoir beaucoup réfléchi sur le problème de la représentation : « *Edges* is a highly condensed and rarefied statement, distilled from career-long wrestling with the complexities and ambiguities of description, expression and composition »[Note522](#). Encore une fois, l'art fonctionne pour Creeley comme un stimulus actif qui lui permet de réfléchir sur le problème de la description et sur la façon de traiter le rapport observateur-observé. Un rapport qui le voit hésiter entre un désir d'inclusion et une nécessaire prise de distance par rapport au paysage (ou à l'image) observé. Dans la dernière partie de son poème, il traduit ainsi son désir de rapprochement et presque d'union avec le paysage (stimulé en partie par les images de Katz qui donnent des aperçus extrêmement rapprochés de la flore du Maine) opposant à la fragmentation des bords jusqu'alors évoqués, le pouvoir harmonisant d'un centre :

If ever, just one moment, a place
I could be in where all imagination would fade
to a center, wondrous, beyond any way
one had come there, any sense,
[...]
And the far off edges of usual
place were inside. Not even the shimmering
reflections, not one even transient ring
come into a thoughtless mind.

La conscience de l'impossibilité de l'inclusion désirée, marquée par le conditionnel utilisé dans ces vers, est confirmée dans la strophe suivante où toutefois la voix lyrique paraît toujours osciller entre séparation et union, consolidation et abatement des barrières :

Trees stay outside one's thought.
The water stays stable in its shifting.
The road from here to there continues.
One is included.

L'hésitation est marquée par une alternance caractérisant la position du spectateur qui est successivement placé à l'extérieur (« Trees stay outside one's thought ») et à l'intérieur de la scène (« The road from here to there continues »). Si ainsi la barrière entre l'observateur et l'observé ne tombe pas complètement, la voix lyrique termine son errance dans les « edges » par une image d'inclusion qui souligne en même temps la répétitivité (« again ») et la circularité de la recherche de l'écrivain, pris entre éloignement et rapprochement, séparation et union.

Here is all is then –
As if expected,
waited for and found
again.

1.2) *Possibilities* : entre division et inclusion

En 1999, Robert Creeley se consacre à l'écriture d'un autre poème conçu, tout comme *Edges*, à partir de l'observation attentive d'images picturales. Il s'agit dans ce cas spécifique des œuvres du peintre Susan Rothenberg^{Note523}, rassemblées à l'occasion d'une rétrospective des dix dernières années de son travail organisée au Nouveau Mexique. Robert Creeley, invité à écrire des poèmes d'accompagnement pour les images, produit le long poème « Possibilities », présenté dans le catalogue de l'exposition où il figure comme une sorte d'introduction aux images^{Note524}. Le poème, dont le sous-titre est « For Susan Rothenberg », représente également le signe évident d'un hommage rendu par le poète à l'artiste avec laquelle il avait déjà collaboré dans *Parts*.

« Possibilities » présente une coïncidence évidente avec les thèmes abordés dans *Edges*. Le fait que Rothenberg, tout comme Katz dans *Edges*, crée des œuvres aux confins entre la figuration et l'abstraction explique sans doute la coïncidence. Tout en étant caractérisées par un style expressionniste très différent de l'aspect froid et minimaliste des œuvres de Katz, les images de Rothenberg témoignent, dans certains cas, d'une utilisation analogue de l'espace de la toile qui privilégie les bords et les coins à partir desquels l'image est structurée. Tout comme Katz, elle propose un aperçu des formes, des fragments de corps humains (*Holding Reins* ; *Emma's Legs*) aussi bien que d'animaux (*Accident #2*) qu'elle dépeint en soulignant leur mouvement. Ce qui frappe dans ses images est la puissance qui ressort d'une telle fragmentation : à la différence des dessins de Katz, où les fleurs et les arbres semblent être des apparitions fragiles suspendues dans le vide, les aperçus constituant la suite des tableaux de Rothenberg véhiculent une tension et se présentent comme de véritables « événements ». Des événements qui, toutefois, restent inaccomplis, à peine suggérés. Les visions de Rothenberg restent des visions partielles de la réalité, et c'est principalement cette présentation morcelée du réel qui fascine Creeley, le poussant à réfléchir sur les « possibilités » intrinsèques de ces images.

52. Susan Rothenberg. *Accident#2*. Image tirée de *Susan Rothenberg : Paintings From the Nineties*. New York: Rizzoli Publications, 2000. Creeley, collection personnelle.



53. Susan Rothenberg. Emma's Legs. Image tirée de Susan Rothenberg : Paintings From the Nineties.



Les échos de cette fascination se font sentir tout le long du poème et confirment la coïncidence thématique caractérisant « Possibilities » et *Edges*.

What do you wear?
How does it feel
to wear clothes?
What shows
what you were or where?
This accident, accidental, person,
feeling out, feelings out –
outside the box one's in –

skin's resonances, reticent romances,
the blotch of recognition, blush?
It's a place one's going,
going out to, could reach
out just so far to be at the edge
of it all, there, no longer inside,
waiting, expectant, a confused thing.
One wanted skin to walk in,
be in. One wanted each leg to stand,
both hands to have substance,
both eyes to look out, recognize,
all of it, closer and closer.

Nous retrouvons dans ces vers les mêmes oppositions entre l'intérieur et l'extérieur notées dans le poème précédent. Le poète met en place de constants changements de perspectives qui nous font passer de l'intérieur à l'extérieur d'une façon presque immédiate comme dans le troisième vers de la deuxième strophe (« outside the box one's in – »), produisant une perte de repères tout comme dans *Edges*. La confusion est intensifiée par les autocorrections et répétitions successives (« accident-accidental » ; « feeling out-feelings out ») de même que par les allitérations et le jeu de variation dans la répétition (« were », « where »), des stratégies linguistiques dont Creeley aime se servir car elles concernent aussi bien les sons que l'aspect visuel des mots. Le poète joue également dans ces vers avec le concept de limite, de « edge », qui est exposé dans la troisième strophe (« could reach/ just so far to be at the edge/ of it all »), et également à la fin du poème dans la douzième strophe. Le jeu avec le concept de limite est toutefois particulièrement visible au niveau des structures syntaxiques déstabilisées par l'accumulation des enjambements (« How does it feel/to wear clothes?; What shows/what you were or where ?; Going out to, could reach/out just so far to be at the edge »).

Le parallèle avec l'œuvre réalisée en collaboration avec Alex Katz s'étend jusqu'aux thématiques abordées dans « Possibilities » et concerne le désir d'un retour à un état pré-conceptuel dont nous avons parlé à propos de *Edges*.

One dreamed of a thoughtless moment,
the street rushing forward, heads up.
One willed almost a wave of silence
to hear the voices underneath.
Each layer, each particular, recalled.

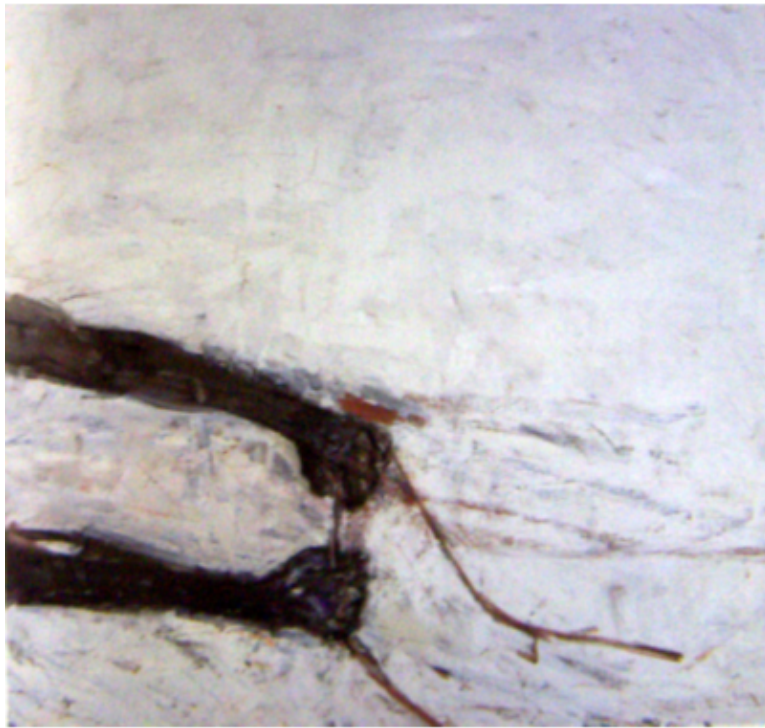
Le rêve d'un « moment sans pensées » dont il est question dans le premier vers correspond à ce désir d'un « esprit sans pensées » (« a thoughtless mind ») qui était également évoqué dans les vers consacrés au paysage du Maine. Le parallélisme grammatical (« One dreamed of a thoughtless moment »; « One willed almost a wave of silence ») crée toutefois des effets de miroir absents dans *Edges*. De plus, la division entre l'œil et l'esprit n'est pas ré-évoquée. A la différence du poème précédent, Creeley se réfère ici au travail de la mémoire qui cherche à ressembler les détails d'une expérience pour pouvoir enfin la traduire par une forme concrète, « mondaine ». Il ne s'oppose donc pas aux opérations conceptuelles qui organisent les perceptions, mais dramatise le conflit entre le désir d'exhaustivité de l'artiste et les limites rencontrées lorsqu'il traduit ses impressions :

One wanted skin to walk in,
be in. One wanted each leg to stand,
both hands to have substance,
both eyes to look out, recognize,
all of it, closer and closer.
Put it somewhere, one says.

Put it down. But it's not a thing
 simply. It's all of it here,
 all of it near and dear,
 everywhere one is, this and that.
 Inside, it could have been included.
 There was room for the world.
 One could think of it, even be simple, ample.
 But not "multitudes," not that way *in* –
 It's out, *out*, one's going. Loosed.

Comme le poète le souligne, il ne s'agit pas de saisir un objet mais de découvrir l'émotion produite par la multitude de stimuli qui l'entourent, émotion dont il faut produire une véritable réification^{Note525}. Le problème réside donc dans l'extériorisation qui sous-tend toute forme artistique et qui demande à l'artiste de concilier la vastitude de sa vision intérieure avec les limites imposées par les moyens dont il se sert pour la traduire. La barrière entre le monde intérieur et la réalité extérieure, tout comme la spécificité du processus d'extériorisation, sont à nouveau marqués car, comme le poète le rappelle : « It's out, *out*, one's going. Loosed ».

54. Susan Rothenberg. *Holding Reins*. Image tirée de *Susan Rothenberg : Paintings From the Nineties*.



Dans ce poème nous remarquons la même exigence d'inclusion, la même nécessité d'unité et d'abolition des frontières entre l'expérience et le langage, la perception et la représentation, que nous avons découverts dans *Edges*. La souffrance et la division caractéristiques de la collaboration précédente semblent toutefois laisser place à une sorte d'optimisme et de réconciliation dans « Possibilities », visibles surtout au niveau du nouveau rapport que la voix lyrique instaure avec le regard :

Come closer, *closer*. Come as near
 as you can get. Let me know
 each edge, each shelf of act,
 all the myriad colors, all the shimmering presences,
 each breath, finger of odor, echoed pin drop.

Adumbrate nature. Walk a given path.
 You are as much its fact as any other.
 You stand a scale far smaller than a tree's.
 A mountain makes you literal as a pebble.
 Look hard for what it is you want to see.
 The sky seems in its heaven, laced with cloud.
 The horizon's miles and miles within one's sight.
 Cooling, earth gathers in for night.
 Birds quiet, stars start out in the dark.
 Wind drops. Thus life itself can settle.
 Nothing apart from all and seeing is
 the obvious beginning of an act
 can only bring one closer to the art
 of *being* closer. So feeling all there is,
 one's hands and heart grow full.

Les références à la vue sont ici plus nombreuses que dans la collaboration précédente et dévoilent également une confiance majeure dans le pouvoir de l'œil (« The horizon's miles and miles within one's sight »). De plus, le problème de la taille et de la relativité (liés, nous l'avons vu, à la perception monoculaire de Creeley qui lui demande de se baser sur ces stratégies pour percevoir la profondeur) est abordé directement lorsque la voix lyrique compare l'homme à un arbre et ensuite à une montagne. Le poème se termine avec une image d'inclusion qui, tout en évoquant l'intégration du sujet dans le paysage célébrée dans la dernière strophe de *Edges*, se réfère dans ce cas directement à l'expérience visuelle. Affirmant la réconciliation entre l'œil et l'esprit, la voix lyrique souligne le pouvoir unificateur du regard qui, comme le rappelle Merleau-Ponty, « enveloppe, palpe, épouse les choses visibles »[Note526](#). En jouant avec la double acception du verbe « to feel » (« éprouver » et « toucher ») Creeley souligne ainsi comment la force de l'œil réside dans sa double capacité à percevoir la nature tactile des choses et à se mettre en communication avec l'esprit pour transformer la perception en émotion[Note527](#). De la division l'on passe alors à la réconciliation et à l'acceptation lisible, dans « Possibilities », de la double nature de l'expérience visuelle qui est faite de perception et de réinvestissement.

2) La Vision comme apparition

La perception de la fragmentation du réel, tout comme de la division inhérente à sa vision, n'empêchent pourtant pas Creeley d'éprouver un immense plaisir face au stimulus produit par l'œuvre d'art. Ses poèmes, comme pour exorciser la fragmentation, soulignent comment la jouissance peut se produire à partir de la difficulté perceptive elle-même. Ce qui compte est le passage de l'indifférence à la reconnaissance : ce moment où l'observateur reconnaît les formes devant lui et les insère dans son univers personnel, vivant ainsi une véritable expérience esthétique. C'est le moment où il les voit, enfin, apparaître :

The clue is not movement, not displacement in time or space (nor its false opposite, tenacious local realism) BUT IS RECOGNITION, the function of you find form, have already found form, because you are cultural (in Alber's sense of, the capacity to recognize same)[Note528](#).
 .[sic]

Henri Maldiney, dans « L'Esthétique des rythmes », expliquant la nature et le fonctionnement de ce qu'il appelle le « moment apparitionnel des formes », propose une théorisation de ce phénomène admiré par Creeley. La particularité des œuvres figuratives, selon le critique, réside dans le fait que « l'image a pour fonction essentielle non d'imiter mais d'apparaître ». Le « moment apparitionnel » des formes ne dépend pas de l'objet mais du regard. Le sujet joue un rôle essentiel car son activité perceptive est à la fois personnelle et guidée par les structures de l'œuvre d'art. C'est donc le regard qui permet aux formes d'apparaître, c'est le regard « de celui qui est là-présent et dont la présence est façonnée de part en part par les structures de

l'œuvre en fonctionnement, c'est-à-dire animée et constituée par les formes »[Note529](#) :

Regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois qu'un œil va remettre en mouvement, en vie.[Note530](#).

La nature des images d'Okamura et Sultan, le fait qu'elles demeurent à la frontière entre la figuration et l'abstraction, stimule la créativité du poète. Creeley privilégie les images dépeignant des univers en métamorphose constante, des images où les bords deviennent mobiles et les formes semblent être prises dans un moment de passage et de transformation. Il s'agit d'« œuvres en mouvement » comme les définit Umberto Eco théorisant sa conception de l'œuvre ouverte, car elles ont le pouvoir de se proposer de façon kaléidoscopique aux yeux du spectateur, apparaissant toujours nouvelles[Note531](#). Cet aspect mouvant dérive du désir de découverte dont dépend la création de l'œuvre : *1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°* et *Visual Poetics* sont des véritables œuvres modernes car, découvrant leur forme pendant le processus créatif, elles portent les traces de leur formation. Comme le souligne Henri Meschonnic : « Non seulement l'œuvre moderne, mais l'œuvre (au sens absolu : l'œuvre forte, forme-sens) ne “remplit” pas une forme prédéterminée, préexistante, elle la crée »[Note532](#).

La fascination du poète pour les univers mouvants et multiples correspond à son refus de la stase et à sa critique de la contemplation : « An art which attempts to staticize its world, or to bring all to stasis and completion, would terrify me ! »[Note533](#), affirme-t-il. C'est donc la nature dynamique des images d'Okamura et Sultan qui permet au poète d'explorer, dans ces collaborations encore plus que dans celles précédemment étudiées, le mécanisme de la vision.

2.1) *1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°* : entre apparition et disparition

Réalisé en 1971 en collaboration avec Arthur Okamura[Note534](#), *1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°* manifeste une compréhension mutuelle profonde entre les deux artistes et confirme comment l'activité collaborative de Creeley nécessite l'existence de rapports d'amitié sincères entre le poète et ses collaborateurs. L'œuvre est constituée par une séquence de dessins d'Okamura entremêlés de strophes d'un long poème intitulé « People ». Comme Okamura le raconte, au début il ignorait qu'il s'agirait d'un projet de collaboration :

I was not, at first, aware that the book would be collaborative. The drawings for *1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°* were done during a time when I was having difficulty with finishing my paintings. I decided to work in other media and forms and my first project was drawing the tiny nude forms that became the basis for a book. One of the partners of Shambala publications saw the drawings and offered to publish them, but all along I felt a need for a text. Bob Creeley happened to be in town on a reading tour and I asked him to look at the drawings and perhaps writing something in conjunction with them. Shortly thereafter his poem “People” was written and the wonderful long, (for him) poem arrived and perfected my first venture into book publishing and collaboration[Note535](#).

Comme dans la plupart de ses projets collaboratifs, Creeley produit donc un texte à partir de sa réponse à des images préexistantes. Dans le livre, dont le format est rectangulaire, le poème et les images, imprimés respectivement au recto et au verso de la même feuille, alternent. La couverture reproduit un des dessins d'Okamura : toutefois, à la différence de ceux qui constituent la collaboration, tous en noir et blanc, celui-ci est représenté en couleurs avec des teintes très chaudes.

Les dessins d'Okamura bâtissent des structures complexes inspirées du monde végétal et animal à l'aide d'une forme simple constituée par la silhouette d'un nu féminin miniaturisée. Par la répétition et la variation de cette forme simple, l'artiste construit des architectures végétales et animales dont la complexité et la précision

contrastent avec la fragilité de leur structure provisoire. L'artiste souligne l'instabilité de ses images indiquant, à l'aide des silhouettes féminines, la direction que la forme plus complexe va suivre, ou celle d'où elle paraît prendre ses origines, affirmant ainsi le caractère instantané de l'image que l'on a devant les yeux. Du fait de leur complexité et du mouvement interne qui les caractérise, les dessins d'Okamura renvoient à la tradition des « hidden images » typique de la décoration victorienne et de l'Art Déco, où chaque forme en cache d'autres qui deviennent visibles suite à une observation attentive des « chemins » tracés par l'artiste. Ces techniques étaient également utilisées par des illustrateurs comme Palmer Cox et surtout Arthur Rackham dont les dessins de *The Zankiwank and The Bletherwitch* (1896) évoquent la légèreté et la rapidité des images réalisées par Okamura.

55. Robert Creeley et Arthur Okamura. *1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°*. (Couverture. 20,95 x 28,57 cm). San Francisco/Berkeley: Mudra/Shambala, 1971. John Hay Library, Brown University.



Ce dernier toutefois insiste principalement sur l'aspect caché des images et sur la suggestion de mouvement que l'on peut évoquer par les formes. Cet intérêt pour l'apparition et la disparition des images picturales correspond, chez Okamura, à une passion pour les tours de magie et pour les illusions optiques permettant le passage immédiat d'une image à l'autre : « I often look to illustrate the effects of camouflage, especially those that exist in nature, e.g., when you don't see it, and then, in a moment, you see it, e.g. disruptive patterning, contour elimination, mimicry, illusion, etc »[Note536](#). La jouissance face à ces phénomènes découle du passage de la contradiction à l'illumination : on contredit la vision habituelle que l'on a des choses en créant le doute et l'incompréhension, pour ensuite rétablir l'ordre et intégrer la contradiction dans l'horizon de pensée commun. C'est précisément cette transition de l'invisible au visible qui intéresse Creeley et qui caractérise le moment apparitionnel des formes : l'occultation laisse la place à la découverte, la contradiction est remplacée par la réconciliation.

L'instant est celui de l'apparition-disparition d'une forme en métamorphose dans l'entre-deux temps. [...] Dans cet art du passage, l'accueil du monde dans l'instant qui fonde le temps de la présence est à la fois abandon et recueil. L'espace s'échappe à lui-même en diastole mais les foyers de l'œuvre le rassemblent en systole selon un rythme expansif et contracté en modulation perpétuelle[Note537](#).

Ce mouvement rythmique fait de contraction et de relâchement est déjà suggéré dans le titre de la collaboration choisi par Okamura qui, par la séquence des numéros, suggère d'une part une scansion rythmique caractérisée par la variation dans la répétition, d'autre part insiste sur le mouvement et la circularité caractéristiques du système numérique, remplaçant le numéro dix par le zéro et donc en faisant reprendre la numération à l'infini. L'artiste veut donc souligner le mouvement de ses images et ce faisant, il les insère dans une structure temporelle marquée par leur disposition séquentielle. Chaque instant de la séquence est toutefois isolé des autres à l'aide d'un signe graphique (°) indiquant une pause momentanée de la numérotation et permettant à chaque chiffre (et par conséquent à chaque image) d'être apprécié pour lui-même. Dans la collaboration, en plus, cette pause paraît correspondre à la présence des strophes du poème de Creeley qui alternent avec les dessins d'Okamura et qui donc les séparent les uns des autres. Grâce à cette disposition, les images tout en étant liées par un rapport de continuité, restent aussi appréciables individuellement. La fluidité du passage d'une forme à l'autre est assurée par un style rapide et précis, obtenu grâce à un travail méthodique sur la silhouette féminine qui structure les images. Comme Okamura le raconte, au début il avait choisi des formes masculines qu'il a ensuite abandonnées à cause de leur consistance et de leur rigidité qui constituaient des obstacles à la réalisation spontanée du dessin :

At the beginning of these drawings I tried to include both male and female figures but found that the male forms were too boxy and not as fluid as the female forms, which had a fluidity I liked and relating to the spontaneity of fluid drawing. Toward the end I was drawing the female forms as spontaneously as I am now printing.Note538.

Cette approche spontanée paraît contraster avec la précision du dessin, mais c'est exactement ce contraste qui séduit Creeley : il répond aux images en réinvestissant le motif par sa propre subjectivité et en créant un monde où la curiosité enfantine alterne avec la sagesse de l'âge adulteNote539. .

I knew where they were,
in the woods. My sister
made them little houses.
Possibly she was one,
or had been one
before. They were there,
very small but quick,
if they moved.
I never saw them.

Les « gens » du titre sont des créatures imaginaires que le poète fait vivre dans la forêt et qui représentent une alternative à la société humaine. Le mystère et la magie évoqués par les vers du poème contribuent à bâtir l'image d'un monde enfantin idéal associé à la forêt et qui semble faire partie du vécu du poète :

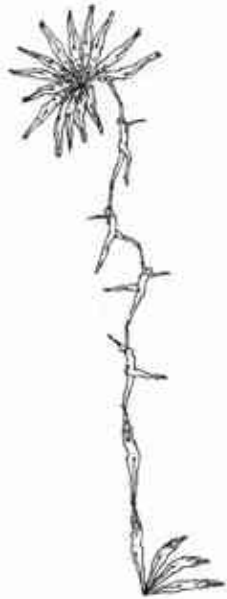
I recall there being endless things to learn and do of that kind, slingshots, huts (as we call them) in the woods, traps, and a great proliferating lore of rituals and locations, paths through the woods, secret signs, provisions for all manner of imagined possibility including at one point the attempt to make a glider out of bed sheets and poles tied together.

So it's probable that what I most wanted was a world, if not of that kind, at least of that place.Note540.

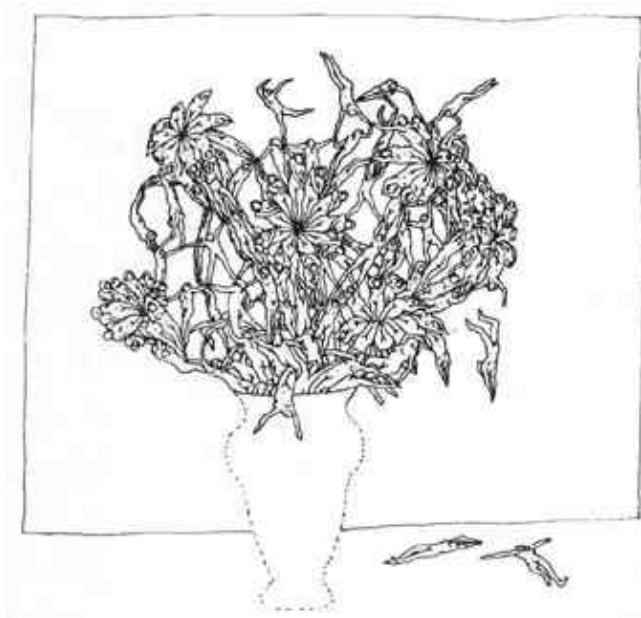
L'écrivain, tout comme l'artiste, propose dans son poème un modèle d'humanité idéale qui ne correspond pas aux hiérarchies établies et connues : l'homme n'est pas au centre de ce monde mais il est un atome, une partie infinitésimale d'un univers physique plus vaste.

56. Dessin d'Arthur Okamura. 1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°. (I)

2.1) 1°2°3°4°5°6°7°8°9°0° : entre apparition et disparition



57. Dessin d' Arthur Okamura. 1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°. (II)



Comme pour rétablir la place de l'homme dans cet univers, et pour critiquer sa présomption,[Note541](#). Okamura et Creeley opèrent une reconstitution des hiérarchies se concentrant surtout sur le problème de la taille et de la relativité. Après avoir souligné la rapidité des formes et la fluidité de leurs mouvements dans les trois premières strophes, Creeley aborde la problématique de la variation des rapports de taille et de dimension lorsque l'on change le point de vue duquel on observe les choses :

How big is small. What
are we in. Do
these forms of us take shape, then.

Comme dans *Presences*, le poète mesure le rapport entre son propre corps et le monde et, ce faisant, il déplace son œil de l'intérieur à l'extérieur des formes, substituant à des largeurs de champs, des visions plus réduites. Le va-et-vient entre l'occultation et la découverte caractéristique des images d'Okamura est ainsi retracé par le poète dans ses vers lorsqu'il fait suivre à une présentation de l'homme en tant que microcosme, une vision

aérienne d'une foule qui, vue de haut, semble reproduire les contours d'une silhouette humaine :

Stan told us of the shape
a march makes, in
anger, a sort of small
head, the vanguard, then
a thin *neck*, and then,
following out, a kind of billowing,
. .
loosely gathered *body*, always
the same. It must be
people seen from above
. .
have forms, take place,
make an insistent pattern,
not suburbs, but the way
. .
they gather in public places,
or, hidden from others,
look one by one, must be
. .
there to see, a record if
nothing more.

Le choix de l'italique pour les mots « head », « neck » et « body » permet d'ailleurs à l'image introduite par l'écrivain d'apparaître encore plus visiblement dans les vers, selon un effet de relief cher à Creeley^{Note542}. De la même façon que certaines silhouettes dessinées par Okamura se détachent de l'ensemble des architectures végétales dans lesquelles l'artiste les insère, devenant ainsi visibles en tant que parties d'une structure, les mots en italique acquièrent une visibilité inconnue aux autres composantes des vers et permettent à l'image suggérée par l'écrivain d'émerger du fond de l'écriture.

58. Dessin d'Arthur Okamura. 1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°. (III)



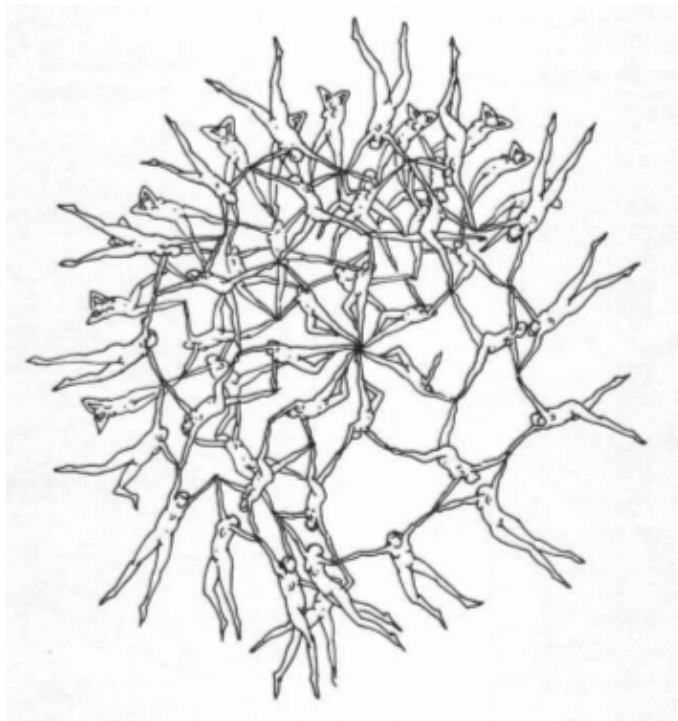
Rétréci ou dilaté, agrandi ou rapetissé, le corps des hommes est toujours le même selon Creeley, qui semble

dans ces vers abolir la frontière séparant l'individuel du collectif, le « je » des « autres », pour enfin affirmer, tout comme Olson dans l'épigraphe des *Maximus Poems*, « qu'un c'est plusieurs » : « All my life I've heard/ one makes many ». La référence des deux poètes au *e pluribus unum* est toutefois ironique^{Note543} : Creeley n'est pas en train de réaffirmer l'ordre établi et d'exalter les valeurs de sa nation, au contraire, tout comme Okamura, il critique toute forme de hiérarchie et attaque les lieux communs :

“In a tree
one may observe the hierarchies
of monkeys,” someone says. “On
the higher branches, etc.” But
not like that, no, the kids
run, watch the *wave* of them
pass. See the form of their
movement pass, like the wind's.

A la forme structurée, fixe et linéaire de la hiérarchie illustrée par l'arbre généalogique, Creeley oppose une forme en mouvement, en métamorphose, celle des enfants qui courent et dont la trajectoire imite celle des images d'Okamura.

59. Dessin d'Arthur Okamura. 1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°. (IV).

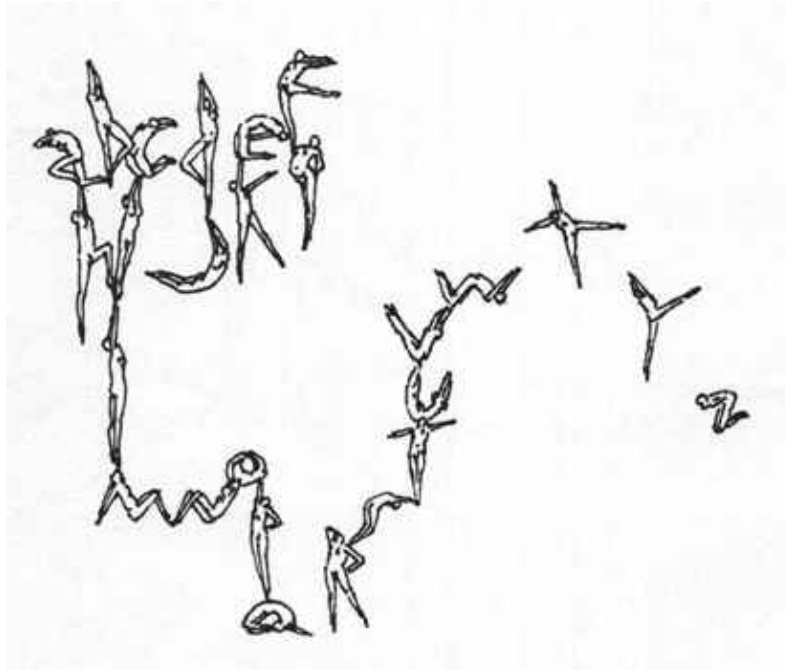


Celles-ci incarnent donc l'idéal de forme « en formation », la *Gestaltung* dont Maldinay souligne l'importance en l'opposant à la *Gestalt* (forme, structure) :

Les formes en leur genèse non seulement configurent leur espace mais elles le configurent temporellement. Les chemins de la forme sont des « chemins qui marchent » ou des courants sans rives. Loin d'être un vecteur, repérable et calculable par rapport à un système de référence permanent, une forme esthétique crée son système de référence à chaque instant décisif de son autogenèse. Une forme, une œuvre fonctionnent comme un monde. Elles ne sont pas dans l'espace et le temps, mais – comme ils sont dans le monde – l'espace et le temps sont en elles.^{Note544}

La compression et l'expansion du temps se présentent dans les images d'Okamura à travers la répétition des formes et par la façon dont l'artiste les concentre ou les disperse sur la toile : lorsque leur densité augmente, le mouvement paraît s'accélérer pour ensuite ralentir lorsqu'elles s'éparpillent les unes après les autres, comme traçant la voie par laquelle elles sont passées.

60. Dessin d'Arthur Okamura. 1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°. (V).



L'apparition et la disparition instantanées des formes restent toutefois les principes fondamentaux autour desquels se constituent ces dessins. Creeley saisit parfaitement ces lois organisatrices, les imitant dans ses vers. Il se concentre surtout sur l'utilisation des temps verbaux opérant des translations temporelles du passé au présent. Lorsque la voix lyrique s'exprime au passé, évoquant sa façon de voir liée à l'enfance et introduisant la thématique de la taille et de la relativité, les vers apparaissent plus discursifs :

Some stories begin,
when I was young-
 this also. It tells
 a truth of things,
 of people. There used
 to be so many, so
 .
 big one's eyes went
 up them, like a ladder,
 crouched in a wall.
 Now grown large, I
 sometimes stumble, walk
 with no knowledge of
 what's under foot.

Lorsque, au contraire, le temps verbal passe au présent, les strophes semblent visuellement se réduire et s'étirer de plus en plus, comme si les mots voulaient imiter le travail des formes dessinées par Okamura. Chaque mot, isolé dans le vers, apparaît comme une silhouette réalisée par le peintre : il est possible de saisir son sens, mais il acquiert plus de la valeur en tant que morceau d'une structure plus vaste, celle du poème,

qu'il contribue à bâtir avec les autres mots qui le précèdent et le suivent. Dans ces strophes ainsi, grâce à l'économie des mots, à la réduction syntaxique et aux jeux typographiques, le poète reproduit dans ses vers le rythme « apparitionnel » des formes réalisées par Okamura. Il traduit par le langage leur ralentissement progressif qui est notamment reproduit par l'isolement des mots dans les vers, par les pauses marquées au moyen des signes de ponctuation et de la syntaxe enjambée.

Some small
echo
at the earth's edge
recalls
these voices,
these small
persistent
movements,
these people,
the circles,
the holes they
made, the
one
multiphasic
direction,
the going,
the coming,
the lives.

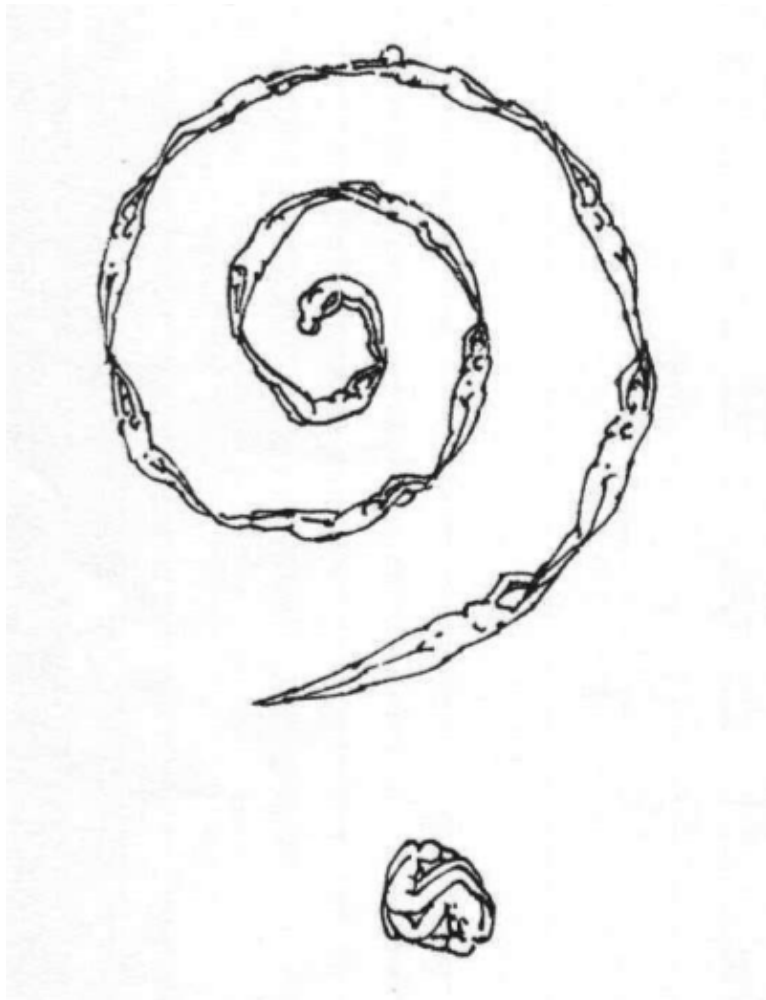
Le jeu typographique caractérisant ces vers extrêmement concis confirme la conscience du poète que toute structure perceptive est un modèle visuel qui ne comprend pas que les objets mais aussi les espaces entre eux. Ces blancs se présentent au niveau spatial comme des vides alors qu'au niveau temporel ils correspondent à des intervalles dont l'organisation véhicule le rythme de l'œuvre figurale. L'écriture de Creeley doit intégrer à la fois le rythme de l'image et le rythme de son souffle : dans cette collaboration ces deux rythmes semblent fusionner car à la vitesse et à la lenteur des images correspondent l'urgence ou l'expansion de l'écriture. Une écriture qui, dans cette dernière partie, jouant avec les blancs et les suspensions, rend sensible le silence, et avec lui l'espace, entre les mots.

Par le jeu typographique Creeley ne veut donc pas bâtir des structures visuelles mais suggérer au lecteur la façon dont il doit lire son poème: « For myself the typographical context of poetry is still simply the issue of how to score – in the musical sense – to indicate how I want the poem to be read »[Note545](#). Le silence est essentiel pour l'organisation du rythme sonore tout comme les espaces vides structurent le rythme des images : « Problem of music (vision) only solved when silence (non-vision) is taken as the basis », écrit John Cage dans *Theme & Variation*[Note546](#), opérant une synthèse parfaite du visible et de l'audible. Reproduisant dans l'écriture les « intervalles » des images d'Okamura, Creeley nous permet donc d'en saisir le rythme par la seule lecture de son poème. Celui-ci se termine sur un ton mélancolique qui confirme, au niveau thématique, l'opposition entre l'humanité idéale décrite au début du poème et le retour à la réalité dont on fait l'expérience successivement.

I
fails in
the forms
of *them*, I
want
to go home.

En même temps, le poète attire l'attention vers l'opposition entre l'individualité et la collectivité (I –them) qui devient évidente dans la dernière strophe, où le pronom personnel joue le rôle d'un personnage à la troisième personne, se détachant et s'isolant de la voix lyrique. Comme Creeley le souligne, toute forme d'individualité, représentée dans ce cas par le « I », échoue face à la collectivité représentée par les « autres ». Le « I » et les « autres », comme dans les dessins d'Okamura, doivent donc devenir un « nous », ils doivent faire partie de la même « compagnie ». Par la position affirmée dans « People », Creeley signifie ainsi, encore une fois, sa critique de toute position solipsiste dont le destin d'isolement est illustré dans ces derniers vers. La dernière apparition-disparition à laquelle nous assistons est donc celle de la voix lyrique qui, isolée face à la multitude, semble se réduire à un point pour ensuite disparaître, tout comme dans la dernière image de la séquence d'Okamura, une spirale tracée par une chaîne de créatures microscopiques et identiques les unes aux autres s'oppose à un point, compact mais isolé.

61. Dessin d'Arthur Okamura. 1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°. (VI).



2.2) *Visual Poetics* : montrer ce qu'est « voir »

Le peintre Donald Sultan^{Note547}, se référant à la pratique collaborative de Creeley, affirme: « Robert Creeley is an artist's poet. His involvement with visual art, while not unique, is uniquely ongoing ... I think of him as one of the most thoughtful poets ever to explore the complex relationship between the eye and the object »^{Note548}. Le peintre, tout comme le poète, s'intéresse à la nature du processus perceptif qu'il explore par un langage où se croisent des influences opposées comme celles de l'Expressionnisme Abstrait, du Pop art et du Minimalisme et qui fait de l'instantanéité sa caractéristique essentielle. Les œuvres de Sultan sont de véritables « affirmations visuelles » qui ne demandent pas à être déchiffrées mais qui visent à stimuler l'œil de l'observateur pour lui procurer une expérience esthétique intense : « The pictures make a strong, immediate

visual statement. As in an abstract picture, the viewer's eye is quickly caught by shapes, colors and patterns; that first glance produces the first visual pleasure »[Note549](#) .

Comme tout observateur Creeley, face aux images créées par Sultan, fait l'expérience de cette jouissance visuelle et en exhibe les effets dans les poèmes composant *Visual Poetics*, réalisé par les deux artistes en 1998. La collaboration, connue aussi sous le titre de *Still Life*, constitue le volume *Visual Poetics : The Art of Donald Sultan*, réalisé par les ateliers Marco Fine Arts qui ont également publié une autre collaboration de Creeley, *The American Dream* avec Robert Indiana. Les deux titres correspondant à la collaboration de Creeley avec Sultan révèlent de façon éloquente la spécificité de l'art du peintre. *Still Life* insiste d'une part sur le rôle central des natures mortes dans l'œuvre de l'artiste qui opère une synthèse originale entre la tradition et la modernité, associant à des thématiques anciennes des techniques représentatives empruntées à la publicité (agrandissement des sujets, couleurs séduisantes, contraste fond-surface). D'autre part, l'adjectif « still » renvoie à l'immobilité apparente des formes constituant ces images qui se présentent aux yeux de l'observateur comme si elles étaient le produit d'une impression photographique. Comme Lynne Warren le souligne, grâce à une savante adaptation de ce qu'elle appelle « camera vision », Sultan réalise des images dont les qualités sont essentiellement photographiques :

His source materials are indeed either newspaper photos or Polaroid snapshots he makes of still lifes he sets up in his studio. The depth of field is manipulated so that the image is focused all on one plane. The image is cropped as if by the lens of a camera. Color loses some of its natural modulation and becomes flattened and more intense. Furthermore, many compositions are reduced to bold silhouettes with the "negative" spaces defining the subject matter[Note550](#) .

Le titre *Visual Poetics* nous renvoie, au contraire, à l'aspect romantique de ces images. Même si elles sont souvent enveloppées dans une atmosphère menaçante et précaire, les formes peintes par Sultan conservent des qualités poétiques car l'artiste propose des aperçus de notre vie quotidienne les isolant de leur contexte habituel et donc nous forçant à jeter un regard différent sur elles. Grâce à cette « distance » créée par le peintre, nous percevons la beauté intrinsèque de ces images en oubliant, ne serait-ce que pour un instant, leur signification courante et les percevant comme des objets abstraits[Note551](#) . De plus, ce titre initial de la collaboration est d'autant plus intéressant si l'on considère que, pour la première fois dans l'ensemble des projets collaboratifs de Creeley, la problématique du rapport entre le visible et le lisible n'est pas uniquement abordée par l'alternance texte-image, mais elle est exposée de façon évidente à partir du titre. Par « poétique visuelle » nous pouvons d'une part songer à la nature poétique des images visuelles qui nous sont proposées par l'artiste, d'autre part nous pouvons nous référer strictement au domaine textuel, impliquant une conception de l'écriture qui se fonde essentiellement sur la vue et qui vise à explorer, puis à traduire, le mécanisme de la vision.

Les poèmes de Creeley insérés dans l'élégant volume *Visual Poetics* se rapportent aux six sérigraphies et aux 24 impressions *hand-screened* réalisées par Sultan et organisées en six sections : « Landscape », « Flowers », « Still Life », « Animal », « Vases » « Geometrics ». Creeley écrit un poème pour chaque section: « (Battery) There », « Dried Roses », « (Lemons) Pear Appears », « Bugs », « Matisse Flowers and Vase », « Tulips and Vase ». Chaque poème est imprimé sur une feuille de vélin transparent dont la finesse et l'opacité contrastent avec l'épaisseur et la brillance des feuilles sur lesquelles sont imprimées les images de Sultan. Par cette organisation matérielle du livre, les poèmes peuvent se superposer aux images sans pourtant les cacher, le visible et le lisible créant un intéressant jeu de renvois et établissant un lien encore plus direct avec le titre de la collaboration : les poèmes acquièrent une visibilité inédite par rapport aux autres collaborations de Creeley[Note552](#) . Toutes les images reproduites dans le volume sont réalisées à l'aide d'une technique qui privilégie l'essai et la découverte des possibilités de matériaux qui n'appartiennent pas au domaine de la peinture comme le goudron, le caoutchouc butylique, le vinyle. Ceux-ci sont travaillés à l'aide d'outils industriels comme le chalumeau et le couteau qui viennent remplacer le pinceau et le crayon traditionnels. Cette conception de Sultan d'un processus créatif guidé par un esprit de découverte coïncide avec le désir de

Creeley d'explorer les possibilités du langage pendant le développement de l'écriture : pour eux « l'œuvre est voie » comme le dirait Paul Klee car témoignant de sa formation l'œuvre demeure « le chemin d'elle-même »[Note553](#).

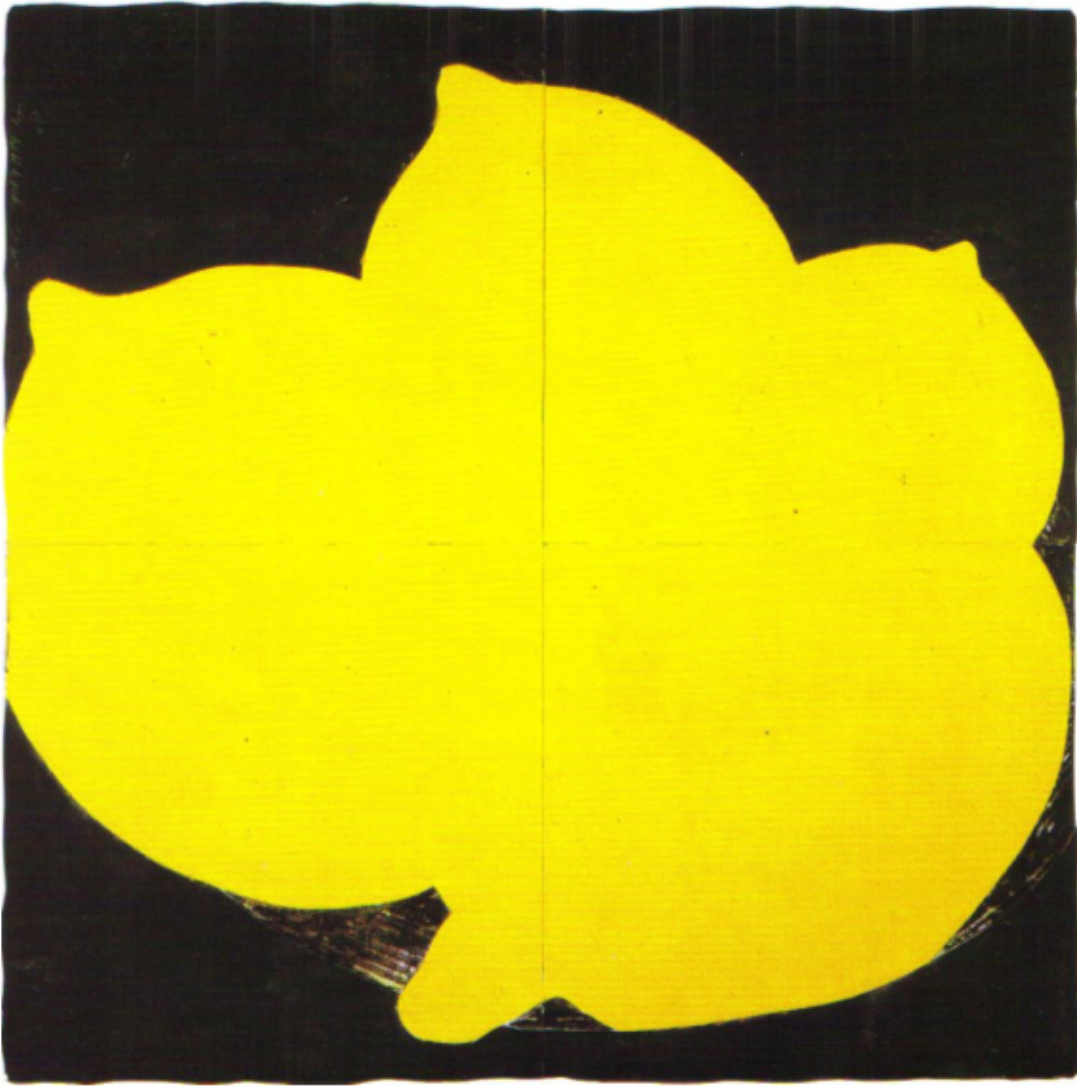
Les images de Sultan, comme celles d'Arthur Okamura, oscillant entre la figuration et l'abstraction, se caractérisent par une intense ambiguïté, accentuée d'une part par le contraste entre le traditionalisme des sujets et leur traitement postmoderne, d'autre part par le rapport établi entre le fond et la surface du tableau. Les formes négatives et positives avancent et reculent alternativement, forçant l'œil à de constantes accommodations. Les images sont ainsi douées d'une profonde instabilité causée également par la dissonance des nuances utilisées : l'opacité du noir du goudron se bat avec l'acidité et la brillance d'un jaune inexistant dans la palette naturelle. Face à de telles images nous sommes frappés par la nature identifiable et pourtant ambiguë des objets représentés qui, détournés et agrandis, proposent un monde aux multiples significations. Tout comme les dessins d'Okamura, les images de Sultan veulent semer le doute dans l'esprit de l'observateur pour le forcer à re-voir la réalité. La contradiction et l'illumination se succèdent pendant notre expérience esthétique face à ces images « cachées » qui toutefois, à la différence de celles admirées dans la collaboration précédente, ne proposent pas une résolution du conflit qui les sous-tend. Dans les images de Sultan l'apparition des formes ne coïncide pas avec l'illumination mais avec le dévoilement de leur complexité intrinsèque. Il ne s'agit pas uniquement d'images à saisir mais de formes à décomposer, à analyser pour enfin espérer pouvoir les comprendre. La difficulté réside essentiellement dans leurs multiples significations et dans les associations et les analogies qu'elles suscitent dans l'esprit de l'observateur qui, se trouvant face à des occultations et des dévoilements progressifs, est obligé d'engager un dialogue avec ses perceptions :

The quality of a painting is constantly to advice and dissent. A person brings to painting his own set of perceptions and it is the painting's job to bring about a continual dialogue with those perceptions – no matter at what level they may be ... You have to engage people, and let them fill in the [meaning of the] picture[Note554](#).

La tâche de Creeley est donc de saisir l'équilibre instable du « possible » : ces images ne « sont » jamais parce qu'elles « deviennent » toujours. C'est dès lors par le questionnement que le poète aborde l'œuvre de Sultan : une démarche chère à Creeley qui aime s'interroger sur son propre rapport au monde, sur ses liens avec les autres, sur sa place dans un temps et un espace déterminés.

La méthode interrogative devient nécessaire face à l'image la plus provocatrice du volume : *Lemons*. Minimalisme et culture populaire, abstraction et réalisme, caractérisent cette image qui représente un des calembours visuels de Sultan les plus réussis. Inspirée d'une nature morte du peintre Francisco de Zurbaran (*Nature morte avec citrons, oranges et tasse*, 1633)[Note555](#), l'image semble représenter des citrons mais, en même temps, elle suggère beaucoup plus : outre les évidentes références érotiques qu'elles évoquent, les formes jaunes peintes sur le fond noir dessinent des formes de poires dont les bords se croisent dans la partie droite de la toile. Grâce à une observation attentive Creeley saisit l'image cachée par le peintre et reproduit au niveau linguistique le « pun » proposé par l'artiste. Le titre du poème inspiré de l'image est en effet « (Lemons) Pear Appears » : le « moment apparitionnel » des fruits est simulé dans l'écriture (Ap-pears) mais déguisé à l'intérieur d'un syntagme allitératif tout à fait commun. Par ailleurs, l'action d'occultation et de révélation est également reproduite par la mise entre parenthèses du titre original du tableau : ajoutant son propre titre, Creeley expose sa présence et affirme sa perception spécifique de l'image.

62. Donald Sultan. *Lemons*. (35,56 x 35,56 cm).



« (Lemons) Pear Appears », comme tous les poèmes constituant *Visual Poetics*, présente ainsi une véritable cryptographie dont le poète se sert pour cacher, à l'intérieur d'images verbales, des images visuelles correspondant à celles créées par l'artiste. L'écriture se développe ainsi sous le signe de l'ambiguïté qui est intensifiée par l'utilisation d'adverbes et d'adjectifs indéfinis (everywhere, nobody, something, nothing), par le choix de verbes marquant la ressemblance (to seem), d'adjectifs indiquant la nature vague des perceptions (apparent) et enfin par la prolifération des pluriels. Le tout est inséré à l'intérieur d'une forme à l'apparence très simple (le vocabulaire est familier et les strophes sont rimées) et qui, dans ce jeu de contrastes, imite l'image de Sultan représentant à première vue des citrons mais suggérant en réalité beaucoup plus. Le contraste entre la nature limitée de notre perception et la complexité de l'image, de même que le questionnement qui en découle, constituent les traits principaux du poème consacré aux citrons :

If it's there, it's something –
And when you see it,
not just your eyes know it.
It's yourself, like they say, you bring.
These words, these seemingly rounded
Forms – looks *like* a pear? *Is* yellow?
Where's *that* to be found –
In some abounding meadow?
Like likes itself, sees similarities

Everywhere it goes.
But what that means,
Nobody knows.

Dans la première strophe, comme pour répondre au regard sceptique d'un observateur qui n'arrive pas à distinguer les formes sur la toile, Creeley nous offre une synthèse des étapes principales qui constituent l'expérience perceptive : de la perception de la présence de l'objet devant nos yeux (« If it's there, it's something ») nous passons à son « apparition » qui coïncide avec le moment où on arrive à établir des rapports entre les formes présentes sur la toile (« And when you see it »). L'expérience se termine enfin avec le réinvestissement subjectif de l'image (« It's yourself, like they say, you bring ») lorsque on intègre l'invisible au visible. Creeley n'essaye donc pas de nous « faire voir » l'image : il ne décrit pas les formes peintes par Sultan, au contraire il nous informe sur la façon dont il voit et, plus particulièrement, il nous fait voir ce que c'est que « voir ». Comme il le souligne, voir signifie permettre au visible et à l'invisible de s'activer réciproquement : cette duplicité de la perception visuelle semble de plus doubler son intensité lorsque nous sommes face à une image, et cela à cause de l'absence de coïncidence entre l'objet représenté et l'objet réel (« non-identity »), facteur que Winfried Fluck considère comme caractéristique de l'expérience esthétique.

The doubleness of perception is intensified in the perception of objects that we regard as aesthetic objects, because these objects invite us to emphasize their non-identity and to reconstruct them anew mentally as objects [Note556](#).

La deuxième strophe du poème de Creeley semble mettre l'accent justement sur cette « non identité » : le poète en effet se réfère à l'ensemble des citrons comme à des « formes arrondies » (« rounded forms »), ensuite il utilise un pronom démonstratif pour les définir (« that »), et enfin il questionne le lecteur à propos du lieu où les objets dont il parle peuvent être trouvés, interrogation dont la nature est purement rhétorique (« Where's that to be found – In some abounding meadow ? »). Dans ces vers, ainsi, Creeley n'est pas seulement en train de nous dévoiler le mécanisme de la vision, il souligne également la différence entre voir et voir une image.

Cette insistance sur la vision est encore plus intéressante si l'on saisit une autre allusion cachée à l'intérieur du tableau du peintre : les citrons ne se métamorphosent pas uniquement en d'autres fruits ou en formes féminines mais évoquent également les contours de nos yeux. L'action du regard ne s'exerce pas uniquement de l'extérieur à l'intérieur du cadre, mais inversement le regard des yeux/citrons du tableau semble se diriger vers les spectateurs qui ainsi d'observateurs deviennent observés : « C'est comme si le motif, le fruit, se substituait à l'œil, prenait la forme de l'œil. L'œil devenant fruit, citron, pêche, cornée granulée, peau du regard, luminosité de la peau visuelle. Laissant tout le charme nécessaire à la volupté du regard » [Note557](#). L'œil ainsi, dans cette dimension où tout est ressemblance, est à la fois protagoniste et victime, spectateur et objet du regard. Le peintre, créant chez l'observateur une réaction de fascination et de crainte par rapport aux formes perçues, révèle le statut trompeur de la peinture qui semble vouloir imiter le monde mais qui, en réalité, s'en éloigne. Entre la peinture et l'œil, paraît souligner Sultan, il ne peut que naître une « histoire amoureuse adultère » [Note558](#). Les mots alors, tout comme les formes, restent des masques qui cachent la réelle nature des choses et qui poussent l'écrivain à un questionnement sans fin. L'italique utilisé par Creeley dans la deuxième strophe confirme comment la voix lyrique étend son questionnement jusqu'à la remise en cause des concepts mêmes de « ressemblance » (*like*), d'« essence » (*is*) et d'« identité » (*that*).

Simulant l'alternance entre la perception et la disparition des bords caractéristique de l'image de Sultan par l'utilisation d'homophones au tout début de la dernière strophe, Creeley produit un véritable « verbal statement » équivalent au « visual statement » réalisé par l'artiste. Il souligne comment la ressemblance dépasse la signification proposant à nouveau le problème de la traduction des expériences visuelles abordé dans *Edges* et *Possibilities*. Si dans ces œuvres la question restait ouverte, ici Creeley montre le contraste entre le désir de trouver une explication logique pour percevoir et comprendre une image, et la liberté

intrinsèque de celle-ci. La signification paralyse les choses, limitant leur possibilité de se ressembler, de se renvoyer les unes aux autres [Note559](#). La ressemblance, au contraire, existe au delà des significations et nous permet de saisir une image par association, même si nous ne comprenons pas ce que nous voyons. Comme Creeley le souligne dans son dernier vers, personne ne peut connaître la signification d'une image, pas même le peintre, parce qu'il existe autant de significations que de regards, et que chaque regard à son tour développe son propre tissu de ressemblances pour enfin s'approprier l'image. La seule signification qui peut exister selon Creeley est donc celle qui est le produit de la métamorphose et de la variété, et qui est donc toujours nouvelle.

Dans « Matisse Flowers and Vase », l'exploration du mécanisme de la vision revêt des qualités pédagogiques. Le poète, s'adressant à l'observateur plus encore qu'au lecteur de son poème, semble vouloir le guider pendant son processus perceptif, fournissant des explications qui font acquérir à son écriture les caractéristiques d'une critique d'art. L'image de Sultan dont Creeley s'inspire est constituée par un fond d'un noir profond, caractéristique de la plupart des tableaux composant la collaboration, dont se dégage la forme d'un vase rempli de fleurs. L'image est riche en références aux sujets chers au peintre : les fleurs occupant la moitié supérieure de la toile, par l'organisation des formes et leur couleur jaune brillante renvoient aux citrons de *Lemons*, même si ici les contours sont moins soulignés par l'artiste. Le vase quant à lui, élément structurel auquel s'oppose la spontanéité des fleurs, évoque par la forme courbe de son manche les silhouettes arrondies des tulipes caractérisant *Tulips and Vase*. Le peintre annonce sa référence à l'art de Henri Matisse dans le titre et la confirme par le choix des nuances brillantes mais aussi par le jeu qu'il établit entre le rôle des lignes en tant qu'organisateur des espaces et la puissance des couleurs qui se battent pour dépasser des bords à l'intérieur desquels elles sont confinées. Dans ce tableau, le contraste entre la tradition et le traitement postmoderne des sujets typique de l'art de Sultan est évident. Tout comme dans *Battery* où, par une opération de synthèse exceptionnelle, le peintre évoque à la fois l'expressionnisme d'Edvard Munch (avec des références spécifiques au tableau *The Kiss*) et les représentations paysagistes impressionnistes, Sultan cite ici l'œuvre de Matisse tout en la réinvestissant de son regard contemporain, utilisant des matériaux qui, comme nous l'avons vu, constituent une étrange nouveauté pour l'art pictural.

63. Donald Sultan. *Matisse Flowers and Vase*.



64. Donald Sultan. *Battery*. (36,19 x 36,19 cm).



Creeley saisit le dialogue avec la tradition instauré par l'artiste et lui donne une voix par son écriture.

Artful, in age he could tie his hand to a stick
 And paint with it,
 Make an image like this one.
 Nothing seemed missed.
 Here – look in to look out,
 See what all that was about,
 Find color's counterpoint,
 Line holding the whole inside.
 Let your eye wander,
 Your thought meander.
 Feeling saunter.
 Mind maunder.

Dans la première strophe Creeley nous propose d'une part une célébration du travail de Matisse, d'autre part il suggère indirectement les traits principaux de l'image que nous avons sous les yeux. Il utilise l'adjectif « artful » qui, si d'une part indique l'habileté de Matisse, d'autre part renvoie également à l'artificialité des matériaux choisis par le peintre contemporain (« artificial »). Suite à l'évocation de l'art du maître français, le poète nous reconduit directement face à l'image de son collaborateur, marquant la vitesse de ce passage par le changement temporel des verbes et par l'introduction de l'adverbe de lieu « here ». Il souligne ainsi la capacité de Sultan à réélaborer le travail de Matisse et à le proposer dans une forme moderne : la ligne fonctionne comme un bord qui contient en son intérieur la masse de la couleur. Insistant sur le rôle des couleurs, le poète réaffirme l'importance qu'elles jouaient dans l'art du peintre français et, en même temps, il met l'accent sur leur rôle central dans la constitution du rythme de l'image. Il utilise en effet le terme « contrepoint », appartenant au lexique musical et utilisé pour définir le rapport entre les différentes tonalités dans la musique polyphonique. Littéralement « point contre point » (du latin : *punctus contra punctum*) le terme indique une superposition organisée de lignes mélodiques différentes : il s'agit de la rencontre d'éléments contrastant qui dans leur ensemble produisent une harmonie. Creeley veut en effet insister sur le contraste entre les nuances caractéristique des œuvres de Matisse, contraste qui peut naître du rapprochement des couleurs à première vue « dissonantes ». L'écrivain souligne ainsi la vibration interne à l'image, le rythme

que les nuances établissent se rencontrant et parfois s’opposant les unes aux autres^{Note560}. Le poète semble alors devenir critique. Poussé par le désir d’explorer la puissance de l’œil face à des images si provocatrices, Creeley insiste sur la nécessité d’engager un dialogue avec ses propres perceptions. S’adressant au spectateur du tableau de Sultan, il l’incite alors à prendre le temps de regarder l’image pour pouvoir enfin la voir véritablement. La construction « look in to look out » (basée sur la technique de la variation dans la répétition chère à Creeley) caractérisant le premier vers de la deuxième strophe, ne représente pas uniquement un renvoi supplémentaire au rapport entre l’intérieur et l’extérieur du cadre (et figurativement entre la dimension intime du sujet et la réalité extérieure) caractéristique de l’écriture de Creeley. Elle constitue, d’une part, le lien entre le style de Matisse et celui de Sultan (dont l’image selon les mots de Creeley pourrait nous aider à comprendre l’art du maître français : « See what all that was about »). D’autre part, cette construction semble être une incitation indirecte de la part du poète à ouvrir les yeux, à être vigilant (« look out ») car l’image demande à l’observateur qu’il lui prête attention, qu’il lui consacre du temps, afin qu’elle puisse se révéler et, par la suite, révéler à l’observateur la puissance et le caractère exceptionnel de l’activité perceptive :

But images, things, call them, if you determine to look at them, not just cover them up with some glaucous gravy of great thoughts, have an active demand to make – that you change in that seeing, and that they also change in that sight^{Note561}.

Dans la dernière strophe Creeley expose les moments principaux de l’expérience esthétique, les marquant à l’aide de vers très brefs caractérisés par des verbes à l’infinitif dépendants de la forme impérative (« Let ») introduite au début de la strophe. La perception des formes par l’œil (« Let your eye wander ») est suivie par le réinvestissement opéré par le cerveau (« Your thought meander ») qui, recevant l’information visuelle sous forme d’émotion (« Feeling saunter »), la réélabore par une activité conceptuelle (« Mind maunder »). Le passage de l’œil à l’esprit est donc marqué tout comme ses étapes intermédiaires (eye, thought, feeling, mind). Tout naît d’une recherche et d’une attente de la part de l’œil, souligne Creeley : la jouissance est produite par l’émerveillement conséquent à l’apparition des relations entre les formes (émerveillement évoqué par le verbe « wander » renvoyant d’un point de vue sonore au verbe « wonder »). Les verbes choisis par le poète soulignent toutefois l’instabilité de chaque moment de cette expérience pendant laquelle les pensées et les émotions, tout comme les yeux, voyagent à la recherche d’un chemin à l’intérieur du système de signes organisés par l’artiste. L’évocation des quatre moments de l’expérience esthétique confirme néanmoins comment, chez Creeley, la division de l’œil et de l’esprit qui caractérisait *Edges* et « Possibilities » est désormais remplacée par la conscience de leur « collaboration » pendant l’activité perceptive.

La suite de poèmes et d’images constituant *Visual Poetics* se conclue avec « Tulips and Vase », un poème qui, comme le tableau homonyme, ne se concentre pas sur l’apparition des formes mais dramatise le processus de disparition de l’image.

Seen by being nothing
Or space by absence –
White, the echo of dimension –
Or where it’s gone?
Now the habit of holding
The image, of unfolding
Flowers, memory of something
Where it once was.
Then back to place
It all in an elegant glass –
Apparent in its place,
In its own white emptiness.

L’image de Sultan fait disparaître la forme d’un vase de tulipes qui semble avoir été découpé de la toile sur laquelle il ne reste qu’un espace vide, entouré par un fond noir. L’œil de l’observateur ainsi, hésitant entre la

perception des formes négatives et positives, est soumis à de constants mouvements d'accommodation qui l'obligent à alterner la perception des formes au premier plan avec celles du fond. Ce passage de la présence à l'absence est introduit dans la première strophe du poème par la définition de la couleur blanche, perçue comme le vestige des formes. La disparition est décrite comme immédiate et brutale, ce qui est confirmé d'une part par l'absence d'inversion syntaxique du sujet et du verbe dans la forme interrogative (« where it's gone ? »), d'autre part par le recours à la mémoire dans la deuxième strophe où l'utilisation du passé intensifie le contraste entre l'avant et l'après de l'image. Ce contraste est souligné également par l'opposition entre le « now » et le « then » qui ouvrent la deuxième et la dernière strophe : dans celle-ci en particulier, le poète joue avec l'ambiguïté de l'image à travers l'antanaclase bâtie autour du terme « place » (« to place » - placer et « place » - place) et choisissant le terme « glass » plutôt que « vase », rajoutant des acceptions de fragilité et d'instabilité, mais aussi de transparence à l'image. La dissolution est donc le dernier message du poème : de l'image il ne reste qu'un vide dont l'œil ne peut qu'enregistrer l'inéluctable « présence ».

65. Donald Sultan. *Tulips and Vase*. (35,56 x 35,56 cm).



Si le poème et l'image dramatisent la disparition des formes, la rendant presque « réelle », la réalité de l'image, toutefois, est qu'elle ne bouge pas et qu'aucun vase ne disparaît de la toile de l'artiste. Le travail combiné de Creeley et Sultan atteint dans ce dernier poème son apogée car les deux artistes insistent sur le fait que tout mouvement de l'image dépend essentiellement et uniquement de l'œil qui la regarde. C'est le pouvoir de l'œil qui permet aux formes de vivre, d'apparaître tout comme de disparaître. Mettant à l'épreuve la perception visuelle du spectateur, Creeley et Sultan ont ainsi produit une œuvre d'une grande valeur car, par un langage extrêmement concis et intense, ils arrivent à éduquer le lecteur/spectateur, lui montrant la complexité du mécanisme de la vision.

B : Le visible dans le lisible : le rythme

« Que 'l'œil écoute', comme disait Claudel, signifie que le visible est lisible, audible, intelligible »[Note562](#). Par cette affirmation Jean-François Lyotard met l'accent sur l'existence d'une passerelle entre les différents systèmes sémiotiques, indiquant la possibilité de voir le lisible et de lire le visible. Dans son ouvrage *Discours, figure*, le critique énonce en effet une distinction entre la lettre et la ligne qui se révèle très

intéressante dans le cadre de notre travail. En analysant les deux pôles entre lesquels oscille l'organisation du signifiant, Lyotard établit une distinction entre la lettre et la ligne. La lettre « est le support d'une signification conventionnelle » : l'espace dans lequel elle s'inscrit est « graphique », car elle acquiert du sens à l'intérieur d'un système conventionnel où la fonction de la trace est de se rendre reconnaissable. La ligne, au contraire, présente un statut plus complexe. Sa nature est profondément ambiguë parce qu'elle se place au croisement de deux exigences distinctes : la signification et le sens plastique.

D'un côté elle touche à une énergétique, de l'autre à une écriture. [...] On peut assurément se soucier de la bonne forme des lettres et de leur disposition en page [...] mais il faut admettre que cette bonne forme est toujours au croisement de deux exigences contradictoires, celle de la signification articulée et celle du sens plastique. La première requiert la plus grande lisibilité, la seconde vise à faire sa juste place à l'énergie potentielle qui se trouve accumulée et exprimée dans la forme graphique en tant que telle^{Note563}.

La distinction de Lyotard entre espace *textuel* et *figural* est alors claire. L'espace textuel, dans lequel s'inscrit le signifiant graphique, est l'espace de la lettre, ou mieux de la trace, qui agit comme support d'une signification. L'espace figural, au contraire, permet de rentrer en contact avec la « synergie corporelle » et avec le pouvoir énergétique de la ligne plastique, permettant un dépassement des limites du lisible qui se rapproche, ainsi, du visible :

Est lisible ce qui n'arrête pas la course de l'œil, ce qui donc s'offre immédiatement à la reconnaissance ; on connaît l'enregistrement des mouvements de l'œil lisant. Au contraire, pour rentrer en communication avec l'énergétique de la ligne plastique, il faut s'arrêter à la figure. Plus le dessin dégagera cette énergétique propre, plus il exigera d'attention, d'attente, de stationnement^{Note564}.

La ligne, selon Lyotard, reste un tracé non reconnaissable, « figural », si le peintre ne la place pas dans un ordre de rapports qui en fixe la valeur et où « sa valeur ne peut faire l'objet d'une activité de reconnaissance »^{Note565}. Toutefois, la valeur plastique de la ligne est toujours menacée par le désir de la faire « lire », ce qui la réintroduirait dans un espace textuel.

L'écriture de Creeley produite à partir de l'observation d'une image semble acquérir les mêmes qualités que la ligne décrite par Lyotard : elle témoigne d'un conflit entre le désir d'une plus grande lisibilité d'une part et celui de faire place à l'énergie potentielle dont elle peut être le véhicule d'autre part. Intéressé par l'abstraction et, en même temps, aimant la figuration, Creeley fait vivre son écriture en équilibre entre ces mondes. Le poète, fasciné par le pouvoir qu'a la ligne d'être autoréférentielle, ne peut pas pourtant renoncer au plaisir de « dire » : ses vers ne cessent jamais d'être « lisibles », tout en essayant de véhiculer l'énergétique saisie dans la ligne plastique. L'existence de ce contraste dans l'écriture collaborative de Creeley nous témoigne de sa compréhension de ce qu'Henri Maldiney définit comme « la double dimension d'une œuvre figurative » : « intentionnelle-représentative » et « génétique-rythmique »^{Note566}. L'art, qu'il soit peinture ou écriture, naît au croisement de ces deux mouvements, représentatif et rythmique, correspondant respectivement à la lisibilité de l'œuvre et à son sens plastique.

Le concept de « rythme » en particulier se révèle de grande utilité pour l'étude des rapports entre les différents systèmes sémiotiques, comme le souligne W.J.T. Mitchell dans « Spatial Form in Literature » : « One term whose history illustrates not only the transactions of verbal-visual and temporal-spatial patterning but also the reversibility of literal-metaphoric distinctions is that of "rhythm" »^{Note567}. Décrivant l'histoire et l'étymologie du terme, Mitchell en montre la pertinence par rapport au domaine artistique, rappelant que, si au XVIII^e et au XIX^e siècle on faisait remonter l'origine du terme à la racine *rheō* (qui évoquait l'idée de flux et de répétition, se reliant principalement aux domaines littéraires et musicaux), des études plus récentes ont au contraire suggéré la dérivation du terme d'une autre racine qui en changerait le sens. Cette racine est *ery*, indiquant l'action de « dessiner », de tracer ou de graver des formes. L'idée véhiculée par le terme rythme

change ainsi radicalement : « “Rhythmos” was based, then, in the physical act of drawing, inscribing, and engraving and was used to mean something like “form”, “shape”, or “pattern” ». Selon J.J. Pollitt, le spécialiste de l’art grec dont les théories constituent la référence directe de l’analyse de Mitchell, l’extension du terme aux domaines musical et littéraire a ensuite été due à l’utilisation du concept pour décrire les « traces dessinées par le corps » dans la danse.

La fonction unificatrice des différentes formes expressives opérée par le rythme est donc évidente : l’utilisation de ce concept pour l’analyse des correspondances entre le langage pictural et poétique est un passage nécessaire. C’est en effet par le rythme que le visible passe dans le lisible dans les collaborations de Creeley. Véhiculant la spatialité aussi bien que la temporalité, la linéarité aussi bien que la complexité, le rythme se présente comme le principal représentant du sens plastique dans l’écriture. Comme nous le verrons dans *Anamorphosis*, il est donc possible d’isoler, dans les collaborations de Creeley, trois catégories rythmiques principales par lesquelles le sens plastique est transposé dans l’écriture. Nous parlerons alors de rythme comme « événement », de rythme comme « répétition et variation » et de rythme comme « sensation ».

1) *Anamorphosis* : entre lisibilité et sens plastique

Cette collaboration, réalisée à l’occasion d’une exposition des tableaux de Clemente à la Gagosian Gallery en 1997, a été conçue, comme la plupart des collaborations entre les deux artistes, sous la forme d’un catalogue où les images des tableaux et les poèmes alternent selon une séquence texte-image. Le format du catalogue est à l’italienne. Il se présente comme un ouvrage précieux dont l’opacité de la couverture, en feuilles cartonnées plutôt épaisses, contraste avec la clarté et la blancheur des feuilles sur lesquelles les images et les poèmes sont imprimés. Sur la couverture, au centre, une main, détail d’un des tableaux de Clemente, paraît inviter l’observateur/lecteur à tourner la page et ainsi à entrer à l’intérieur de la dimension créée par les deux artistes. La même main, mais comme déformée par l’anamorphose, est à nouveau proposée sur la couverture postérieure du livre, créant un étrange effet de miroir avec la couverture.

66. Robert Creeley et Francesco Clemente. *Anamorphosis*. New York : Gagosian Gallery, 1997. Berg Collection of English and American Literature, New York, Public Library.



La main semble occuper cette dimension du « milieu », souvent célébrée par Creeley, où l’intérieur rencontre l’extérieur. Ces lieux où le contact entre deux extrêmes devient possible représentent en effet le centre d’intérêt primordial du poète qui, collaborant essentiellement avec des artistes qui, tout comme Clemente, restent en équilibre entre la figuration et l’abstraction (entre l’intention représentative et la force génétique-rythmique), confirme son désir de faire vivre son écriture au croisement de forces opposées. Il s’intéresse plus à la bataille entre le texte et l’image, le réalisme et l’abstraction, l’intentionnalité et la

spontanéité, la lisibilité et l'énergétique, qu'à une possible réconciliation de ces extrêmes. La structure du catalogue semble vouloir reproduire le même processus de rapprochement : l'objet d'art, produit hybride de la fusion de deux langages, incarne la rencontre entre deux sujets, entre deux mondes différents devenus, pour un instant, communs.

Les six tableaux composant *Anamorphosis* (auxquels correspondent six poèmes) peuvent être classés en deux groupes, selon l'organisation que l'artiste donne aux images sur la toile. « Inside my Head », « The Swan » et « The Star » appartiennent à un premier groupe: ces tableaux partagent une structure caractérisée par un axe horizontal qui sectionne en deux l'espace pictural. Selon que cet axe est glissé vers le haut ou vers le bas, la ligne d'horizon change de position, ce qui influence la forme des figures peintes par l'artiste. Dans « Inside my Head » et « The Star », l'axe horizontal divise notamment l'espace en deux parties presque égales, ce qui n'est pas le cas pour « The Swan », où le placement en hauteur de cet axe dans le cadre implique une réduction de l'espace consacré au sujet dont le visage se présente allongé et aplati, totalement déformé par l'anamorphose.

« The Tools », « The Rose » et « The Skull » appartiennent à un deuxième groupe où l'espace est organisé différemment. Les formes peintes par Clemente sont positionnées sur trois plans. Le sujet est normalement positionné au deuxième plan (hormis dans « The Rose »), et occupe le côté gauche de la toile de façon verticale. En premier plan, dans la partie inférieure de la toile, l'artiste reproduit un détail en l'agrandissant (une rose, une main ou un crâne). Enfin, en arrière plan, dans le coin droit de la partie supérieure de la toile, il représente un élément qui permet d'établir un lien entre les deux autres niveaux de l'image. L'intérêt de ce groupe de tableaux réside dans la structuration des trois plans de façon à ce qu'ils communiquent entre eux et avec l'observateur. Le rôle actif de celui-ci est fondamental car son regard suit les images ainsi que le peintre les propose : il lit les tableaux selon un processus guidé par l'artiste.

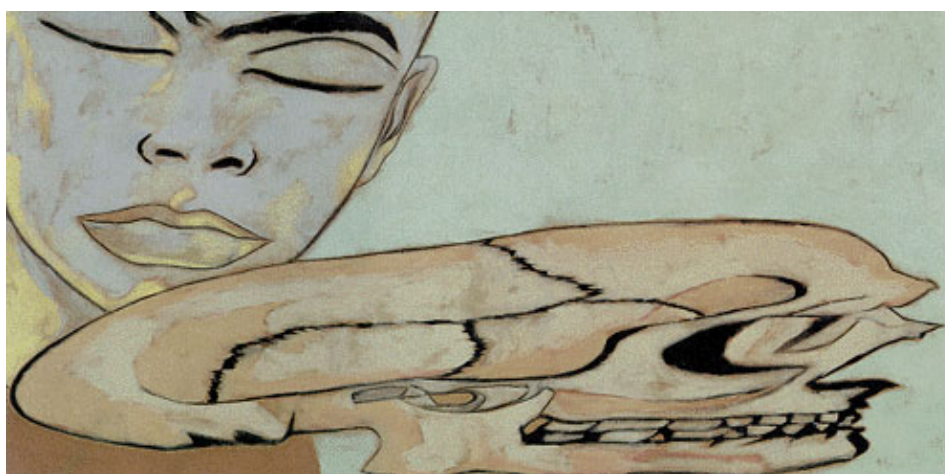
67. Francesco Clemente. *The Swan*, 1997. Huile sur lin (116,8 x 233,7 cm). Collection privée.



68. Francesco Clemente. *The Star*, 1997. Huile sur lin (116,8 x 233,7 cm).



69. Francesco Clemente. *The Skull*, 1997. Huile sur lin (116,8 x 233,7 cm). Collection privée.



L'importance du processus perceptif est confirmée par Creeley au niveau du langage. Ses poèmes traduisent des éléments fondamentaux des tableaux de Clemente en mettant en relation les plans ainsi qu'ils sont présentés sur la toile. La présence d'autoportraits dans chacun des six tableaux, signe de la nature autobiographique de l'art du peintre, est traduite dans l'écriture, par le discours à la première personne caractérisant tous les poèmes. De plus, ceux-ci sont organisés en trois strophes, ce qui donne à la collaboration une forme régulière à l'intérieur de laquelle le poète opère ses variations. Cette structure en trois strophes permet, d'ailleurs, de rapprocher les poèmes et les images appartenant aux deux groupes précédemment cités, assurant ainsi la continuité du discours des deux artistes.

« Inside my Head » témoigne de la maturité artistique de Clemente qui, par des formes extrêmement simples, nous propose une synthèse de deux des principales sources d'inspiration qui caractérisent son art : le classicisme romain et la sensualité et la religiosité de l'art indien. La production d'autoportraits, activité pratiquée constamment par l'artiste, est également centrale dans la réalisation de ce tableau. Clemente se pose comme son propre modèle : il se représente souvent nu avec des grands yeux ouverts, établissant ainsi une opposition entre sa vulnérabilité extérieure et la profondeur intérieure suggérée par son regard. De plus, il peint sans utiliser de miroir, il ne se regarde jamais en face, ce qui fait que son image subit des variations remarquables dans chaque représentation. Par la proposition périodique et la métamorphose constante de son autoportrait, Clemente concrétise cette « impossible multiplication du Je » qu'Annalisa Goldoni, nous l'avons vu, a récemment défini comme une caractéristique essentielle de l'écriture de Creeley^{Note568}. Une multiplication qui devient possible lorsque l'on n'assume pas l'individualité comme une entité fixe et stable, mais lorsqu'on la regarde comme quelque chose de mouvant, capable de se régénérer constamment par le simple contact avec les autres : « "The self-portrait for me is justified ... by the idea that the ego re-emerges,

continually new ... The idea of the self-portrait is tied to the repetition of the ego and the rebirth of the ego. It is the contrary of the mirror »[Note569](#) .

L'opposition intérieur-extérieur, caractéristique de l'art de Clemente, tout comme les inversions (féminin-masculin, vie-mort, menace-tranquillité, obscurité-lumière), semblent s'annuler dans « Inside my Head ». Le sujet est habillé et ses yeux sont fermés : le regard de l'artiste est tourné de façon évidente vers le monde intérieur du sujet. De ce monde psychique le peintre nous donne une image dynamique. Le mouvement concret (physique) ou abstrait (de la pensée) est toujours reproduit dans les œuvres de Clemente, qui se chargent ainsi d'une énergie profonde dont on saisit la violence dans les regards perçants ou dans les courbes sinueuses de ses figures.

70. Francesco Clemente. *Inside my Head*, 1997. Huile sur lin (116,8 x 233,7 cm).



Le mouvement de cette image spécifique est lent et constant. Il est évoqué à travers l'organisation horizontale des formes : le sujet en gros plan, placé dans la moitié inférieure de la toile, paraît se déplacer dans le vide selon un mouvement horizontal de gauche à droite. Ce mouvement est en réalité une illusion optique car il est le reflet du mouvement principal (de droite à gauche) imprimé au tableau, celui des chevaux au galop sur la moitié supérieure de la toile. Les couleurs contribuent également à la création d'une atmosphère calme et sereine : des nuances de rose, de jaune pâle, de bleu clair et de gris se mélangent les unes aux autres et s'impriment aussi bien sur le fond que sur les formes dessinées par l'artiste. Tout semble être en équilibre. Toutefois, le caractère opaque de ces nuances rend l'atmosphère mélancolique. Par ailleurs, le cheval du milieu (qui au niveau de la perspective se trouve en position intermédiaire par rapport aux deux autres), complètement jaune, paraît perturber le mélange équilibré des nuances. Il semble sortir directement de l'esprit du sujet rendant la transition entre le rêve et la réalité plus immédiate mais aussi plus brutale, du fait de sa couleur qui s'impose sur le fond presque neutre. Le sujet paraît plongé dans un sommeil profond mais pas tout à fait calme : ses sourcils froncés laissent entrevoir une attitude plutôt méditative. D'une part, cette figure renvoie à l'image du moine bouddhiste que Clemente aime s'approprier, suite à ses expériences en Inde. Mais, d'autre part, d'évidents signes d'inquiétude (sourcils, narines ouvertes) semblent s'opposer à l'attitude typique des sages indiens.

L'introduction d'éléments perturbants révèle une deuxième dimension de l'image. Derrière l'apparente rêverie se cache une sorte d'angoisse indiquée aussi bien par l'insistance avec laquelle le peintre souligne les traits du visage du sujet (relativement tendu) que par la présence de touches de jaune et de gris sur le fond rose pâle de sa peau. Les indices d'une tension, voire d'un malaise, s'insinuent dans notre perception de l'image. L'effet de distorsion de la perspective opéré par l'anamorphose n'est pas perçu immédiatement par l'observateur mais s'insinue entre les traits du pinceau, entre chaque pli de la peau peints par l'artiste.

L'analyse des traits de pinceau et de l'utilisation de l'espace de la toile permettent en effet de confirmer notre interprétation. La légèreté du trait caractérise des lignes principalement courbes : l'artiste semble privilégier la rondeur, surtout en ce qui concerne les détails du visage (nez, yeux, sourcils, tête, lèvre inférieure, menton, racine des cheveux). Afin de distinguer ce qui est irréel (faisant partie du rêve) de ce qui fait partie du monde concret, Clemente transforme ensuite son trait pour dessiner les chevaux qui occupent la moitié supérieure de la toile : les contours deviennent de plus en plus légers et fins, presque transparents. Toutefois, aussi bien l'épaisseur du trait utilisé pour dessiner les yeux et le nez que sa couleur foncée qui ressort du fond du tableau, perturbent l'équilibre de l'image, nous réintroduisant dans un espace troublant. En effet, en regardant le tableau dans son ensemble, on s'aperçoit que l'espace renvoie à un lieu clos plutôt qu'aux vastitudes du monde des rêves. L'échelle des figures est disproportionnée par rapport à la taille de la toile et le fond ressort à peine derrière la surface du dessin. Il y a peu d'espace libre, les chevaux courent les uns sur les autres et les figures paraissent pousser les bords du cadre afin d'y gagner de la place : l'absence d'air et la claustrophobie dominant le rêve. D'une part, Clemente semble jouer avec le signifiant « night-mare », suivant ainsi la direction indiquée par Johann Heinrich Füssli dans son célèbre tableau *The Nightmare*^{Note570}. D'autre part, comme le titre de la collaboration l'indique, par la distorsion de la perspective opérée grâce à l'anamorphose, l'image de Clemente renvoie au chef d'œuvre de Hans Holbein, *The Ambassadors*, où une tête de mort en complète anamorphose est cachée dans la partie inférieure de la toile, aux pieds des silhouettes des ambassadeurs. Le tableau du peintre italien conserve des éléments oppressants et dérangement appartenant à ces deux traditions, mais l'artiste les réinsère à l'intérieur de son univers personnel où tout est en métamorphose constante, créant ainsi une ambiguïté profonde et imperceptible au premier regard. Le sommeil peut donc être aussi bien calme que menaçant car l'espace des rêves est à la fois vaste et clos.

La définition de la ligne que propose Lyotard et le contraste entre la lisibilité et le sens plastique qu'elle révèle, nous indiquent une voie pour analyser le rapport entre le visible et le lisible dans l'œuvre collaborative de Creeley et Clemente. Si l'on veut établir des analogies entre la définition de la ligne chez Lyotard et l'écriture de Creeley telle qu'elle se déploie dans « Inside my Head » l'on doit, avant tout, explorer les « lieux » où cette écriture témoigne d'un contraste entre le pouvoir du sens plastique et la nécessité de servir la signification. Robert Creeley répond à l'image de Clemente par la composition des vers suivants :

Inside my head a common room,
 a common place, a common tune,
 a common wealth, a common doom
 inside my head. I close my eyes.
 The horses run. Vast are the skies,
 and blue my passing thoughts' surprise
 inside my head. What is this space
 here found to be, what is this place
 if only me? Inside my head, whose face?

L'énergétique de la ligne plastique, qui dans le tableau de Clemente contraste avec l'extrême lisibilité des formes, est reproduite au niveau textuel par la traduction du rythme de l'image. Creeley utilise principalement trois stratégies compositionnelles : l'organisation de la sonorité des vers selon la même « mélodie » suggérée par l'image (rythme comme « événement »); la construction de plusieurs structures syntaxiques organisées autour du syntagme « Inside my head » (rythme comme « répétition et variation »); et la reproduction du rythme perceptif à travers lequel l'œuvre picturale est saisie (rythme comme « sensation »).

En ce qui concerne l'organisation de la « sonorité » des vers, Creeley révèle la correspondance existante entre le rythme sonore de l'œuvre écrite et celui de l'œuvre picturale. Comme l'explique Henry Maldiney à propos des œuvres de Cézanne, le rythme de l'œuvre visuelle est fait de rencontres. Il se produit à partir de véritables événements qui marquent la rencontre de plusieurs lignes, couleurs, ombres : « Les véritables unités picturales [...] ne sont pas des éléments, ce sont des événements – et ces événements sont des rencontres : rencontre de deux couleurs, de deux lumières, d'une lumière et d'une ombre »^{Note571}.

Le rythme de l'œuvre picturale possède donc des qualités musicales : les lignes et les nuances se rencontrent comme des notes, organisant à partir de ces rencontres la mélodie de l'œuvre entière. Cette définition de rythme et l'analogie avec le domaine musical qu'elle établit, renvoient à la théorie sur la sonorité des couleurs développée par Vassili Kandinsky^{Note572}, qui affirmait que les couleurs pouvaient être classifiées de la même façon que les sons, à partir des plus aigus (le jaune intense par exemple, qu'il définit comme une « fanfare éclatante ») pour arriver jusqu'aux plus graves. De plus, ces qualités « sonores » des couleurs sont accentuées, selon le peintre russe, lorsqu'on les associe à des figures géométriques : un triangle jaune, par exemple, sera l'équivalent d'un son très aigu, tandis que un cercle rouge représentera un son plus grave.

Bien que cette théorie ait été conçue pour s'appliquer à l'art abstrait, elle peut être utile pour l'analyse de la collaboration entre Creeley et Clemente puisque l'écrivain semble vouloir reproduire, au niveau linguistique et rythmique, les « sonorités » des couleurs du tableau du peintre et le rythme produit par leurs rencontres^{Note573}. La « mélodie des nuances » de l'image paraît privilégier la couleur jaune (son aigu) qui est directement imprimée sur la toile au niveau du cheval du milieu. Ensuite, elle est reprise aussi bien en tant que couleur fondamentale pour la réalisation du bleu/verdâtre et du rose/orange qui caractérisent les deux autres chevaux, qu'en tant que touche unique qui apparaît de temps en temps sur le visage du sujet. L'« air » bâti par le peintre est donc constitué par la présence d'une couleur relativement aiguë dont l'écho se diffuse sur toute la toile mais qui, en même temps, est tempérée par des nuances plus sombres et par les rondeurs des formes privilégiées par le peintre.

Le rythme du poème de Creeley, reproduit l'atmosphère de calme apparent de l'image de Clemente. Il est bâti autour du refrain « inside my head » et paraît privilégier des sons plutôt aigus mais tempérés, eux aussi, par des sons plus graves. La première strophe, par exemple, est caractérisée par des sons graves soulignés par l'allitération en « m » et par l'assonance en « o » et « u ». Cela en effet ne fait qu'introduire la deuxième strophe où l'on passe à des sons plus aigus (« I », « my », « eyes », « skies », « surprise », « inside »), ce qui reflète, au niveau linguistique, l'effet du cheval jaune du tableau de Clemente : un changement de rythme et de perspective est introduit de façon assez brutale. Dans la troisième strophe, enfin, nous retrouvons une alternance de sons aigus (« inside », « here », « is », « be », « me ») et de sons graves (« what », « found », « whose ») qui s'équilibrent réciproquement en soulignant l'harmonie de tout le poème. La puissance plastique et les tensions générées par la rencontre entre les différentes couleurs sont donc traduites, par Creeley, par la reproduction des mêmes rencontres au niveau sonore.

L'énergétique de la ligne plastique est également reproduite par l'utilisation du syntagme « Inside my head ». Présenté par Creeley au début de chaque strophe, le syntagme établit un lien entre les différentes sections du poème et reproduit au niveau visuel le titre qui réapparaît toujours dans la même configuration. L'introduction du syntagme au début et à la fin de chaque strophe (sauf dans la dernière) produit en même temps un effet oppressif : le lecteur est constamment reconduit au point de départ, comme si son désir de fuite était constamment frustré. Cet effet est amplifié par l'accélération du rythme des vers opérée par le poète qui, introduisant dans la première et la deuxième strophe le syntagme par un enjambement et le positionnant en conclusion de deux phrases nominales, où l'absence de verbe imprime aux vers de la rapidité, fait déboucher le lecteur sur le syntagme de façon assez abrupte.

Le poème reproduit l'angoisse de l'individu emprisonné dans un cauchemar, opprimé par des images répétitives, et constamment à la recherche d'un détail sur lequel s'appuyer pour enfin sortir du rêve et se réveiller. La circularité avec laquelle le syntagme est reposé imite l'enfermement suggéré par le tableau de Clemente, où l'exiguïté de l'espace libre et la taille des formes imposent à l'œil un constant retour au visage en premier plan. Ainsi, chaque fois que le syntagme réapparaît dans les vers, le visage semble s'agrandir et se dilater sur la toile, imposant sa présence de plus en plus intensément.

En considérant par la suite les qualités sonores du syntagme, et donc en se concentrant principalement sur les caractéristiques abstraites du langage, l'on remarque dans l'écriture de Creeley une influence combinée des techniques compositionnelles de la musique jazz et de la peinture des expressionnistes abstraits, où l'on se

concentre sur la mise en valeur des relations entre les unités expressives (sonores et picturales) parfois même négligeant le sens. Comme Kandinsky l'explique: « In a painting, when a line is freed from delineating a thing and functions as a thing in itself, its inner sound is no longer weakened by minor functions, and it receives its full inner power »[Note574](#). . Ainsi, tout comme la ligne dans les tableaux de Pollock émerge du fond établissant le tissu rythmique de l'image entière, ou comme, dans les improvisations de Charlie Parker, la mélodie principale réapparaît de temps en temps entre les notes pour assurer la continuité du morceau musical, le syntagme réapparaît à l'intérieur des vers de Creeley comme l'élément organisant le rythme de l'écriture, créant des effets d'écho et gérant les rapports internes entre les strophes. Dans ce cas, toutefois, l'insistance avec laquelle le syntagme est proposé par l'écrivain empêche en partie le refrain de garder la discrétion qui le caractérise dans le be-bop, où il se représente d'une façon moins fréquente et moins accentuée, et confirme l'influence des *nurseryrhymes* sur l'écriture de Creeley[Note575](#). .

Étant toujours réintroduit et associé à différents contextes, le syntagme semble incarner principalement la règle compositionnelle énoncée par Pound et souvent célébrée par Creeley[Note576](#), selon laquelle le vers doit être constitué par des « constantes » et des « variantes ». Une fois choisi un élément fixe (mot, syntagme, phrase) le poète doit le présenter dans des contextes toujours nouveaux, en l'associant à des éléments variants, reproduisant ainsi ce processus de variation dans la répétition qui caractérise aussi bien la musique de Parker que l'art abstrait de Pollock. Par la fragmentation et la réorganisation que ce procédé demande, l'énoncé acquiert enfin une véritable puissance plastique. Celle-ci, selon Lyotard, est en effet le produit du morcellement de l'énoncé et de la juxtaposition des fragments obtenus par sa segmentation. « Ce qui donne à l'écrit une puissance plastique que sa signification "courante" ne laisse pas apprécier », explique le critique, « c'est cette fragmentation de l'énoncé, cette réunion des fragments en nouveaux ensembles, ce télescopage des temps, cette juxtaposition de contenus impossibles »[Note577](#). .

La reproduction du rythme perceptif de l'œuvre picturale contribue à traduire dans l'écriture l'énergétique de la ligne plastique et à éclaircir le rôle du syntagme « inside my head ». Creeley montre comment le rythme personnel de l'écrivain peut être guidé lorsqu'il écrit à partir d'une image, car les changements de rythme et de perspective internes à l'œuvre visuelle sont inévitablement perçus par l'observateur.

Les relations établies par Clemente entre les formes sur la toile guident l'observateur pendant le processus perceptif faisant suivre à l'œil une double direction : du bas vers le haut et de la surface vers le fond. Séduits par la taille et le positionnement de la figure au premier plan, nos yeux se fixent tout d'abord sur elle. Ensuite, notre attention est captivée par les formes dessinées sur la partie supérieure de la toile. Toutefois, dès que notre regard s'arrête sur ces silhouettes, il semble être attiré à nouveau vers le bas, où il est capturé encore une fois par le visage au premier plan qui demeure le centre perceptif de l'œuvre, le lieu où le regard, même involontairement, revient constamment. Ce mouvement du haut vers le bas est combiné avec un autre mouvement produit par l'effet de profondeur réalisé par l'artiste. Notre regard bouge de la surface vers le fond de la toile, où il découvre l'espace vide à l'intérieur duquel les chevaux courent, pour ensuite émerger à nouveau au niveau du visage au premier plan.

Creeley, comme tout observateur attentif, fait l'expérience de cette lecture guidée qu'il reproduit au niveau de ses vers. En ce qui concerne le premier mouvement (du bas vers le haut) nous voyons comment la première strophe renvoie directement au visage par la proposition du syntagme « inside my head » dans le premier vers et par la circularité avec laquelle il est proposé au début de la deuxième strophe. Ici, se concentrant sur la représentation du passage de l'état de veille à l'état de sommeil, illustré par l'introduction de deux phrases verbales qui marquent une référence directe au tableau (« I close my eyes. // The horses run. »), l'écrivain confirme le déplacement de l'attention vers la partie supérieure de la toile dont la légèreté des formes et le mouvement sont les caractéristiques centrales. Ensuite, après cette pause, l'œil de l'observateur plonge à nouveau vers le bas, revenant sur l'image du visage qui s'impose encore une fois dans la troisième strophe.

Ce mouvement est combiné avec la perception de la profondeur de l'image qui amène le regard de l'observateur à hésiter entre le fond et la surface de la toile[Note578](#). . Dans la première strophe, on est plongé à

l'intérieur de l'esprit du sujet qui se présente au premier plan. Dans la deuxième strophe, les yeux pénètrent la dimension de l'image et perçoivent la profondeur suggérée par l'espace dans lequel les chevaux courent (« Vast are the skies »). Ensuite, comme pour le premier mouvement, on est attiré à nouveau vers la surface où le visage au premier plan se réaffirme comme le point où coïncident les deux mouvements perceptifs et où le regard de l'observateur revient sans cesse.

La continuité de ces mouvements est véhiculée par la structure du poème : les deux premières strophes se terminent par un enjambement, chaque vers est contenu dans le suivant en donnant au poème l'image d'une longue ligne sinueuse repliée sur elle-même nous renvoyant aux figures légères et arrondies du tableau de Clemente et à la circularité de leur mouvement. Chaque forme touche, même imperceptiblement, les autres, réalisant une transmission réciproque du mouvement. En même temps, par les enjambements, Creeley opère des ralentissements et des accélérations de l'écriture qui paraît se suspendre à la fin de chaque vers pour ensuite reprendre dans les vers suivants. Cette alternance entre suspension et reprise imite le rythme perceptif de l'œuvre que l'on vient de décrire où le regard est suspendu un instant (en haut de la toile ou au fond) avant de retourner se fixer sur l'image au premier plan.

Dans la troisième strophe Creeley présente, toutefois, une rupture de la structure qui avait caractérisé le poème jusqu'ici. L'organisation circulaire de chaque strophe, qui se terminait avec le syntagme « inside my head » inséré dans la strophe suivante, est ici absente. Il y a une sorte d'ouverture qui semble vouloir suggérer la possibilité d'autres lectures de l'image. L'auteur ne répond pas à ses questions mais termine son « chant » avec un point d'interrogation afin de souligner la fragilité et la précarité de sa vision, où jouissance et souffrance alternent constamment. Creeley, après avoir donné sa réponse à l'image de Clemente, se tourne vers le lecteur en lui demandant s'il ne pouvait pas y avoir d'autres réactions à l'image. Bien sûr la réponse est affirmative.

Par cette rupture de la structure du poème et par l'interruption de la traduction du rythme perceptif de l'image, remplacé par une suite de questionnements, Creeley met en évidence le processus de réinvestissement subjectif du motif pictural qui constitue toute expérience esthétique. Il souligne comment toute lecture guidée se développe toujours en parallèle avec une lecture personnelle de l'image qui plonge ses racines dans l'histoire du sujet. Ainsi, par le questionnement le poète n'expose pas uniquement sa vulnérabilité et la fragilité de sa vision mais il change également le rythme de ses vers, il le déstabilise en introduisant son propre rythme, le rythme de son souffle, de sa respiration. Creeley rappelle ainsi au lecteur que toute théorie du rythme est aussi une théorie du sujet :

Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours. Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage^{Note579}.

Les bases individuelles du rythme de l'écriture sont constamment affirmées par Creeley dont la production poétique concrétise les théories olsoniennes énoncées dans *Projective Verse*. Lorsque nous parlons de rythme, nous évoquons indirectement la présence d'un sujet, d'un « ego » qui s'affirme par et grâce au rythme. Julia Kristeva, se référant à la prosodie caractéristique des vers du poète russe Vladimir Mayakovsky, illustre la nature de ce lien entre le sujet et le rythme :

D'une part, donc, ce rythme, sonorité répétitive, poussée d'une dent qui s'érige avant d'être coiffée par la couronne de la langue, combat entre le mot et la force qui gicle, dans un délire désespéré, en douleur et soulagement ; répétition de cette poussée, de cette giclée, autour de la couronne-mot, comme la terre accomplit sa révolution autour du soleil. D'autre part, le « moi », placé, lui, au lieu de la langue, de la couronne, du système : non plus rythme, mais signe, mot, structure, contrat, contrainte. Un « moi » qui se proclame unique intérêt de la poésie [...] C'est alors que, ayant ramassé le rythme dans la position fixe d'un « moi » tout puissant, le « je » poétique se lance contre le soleil : image paternelle convoitée

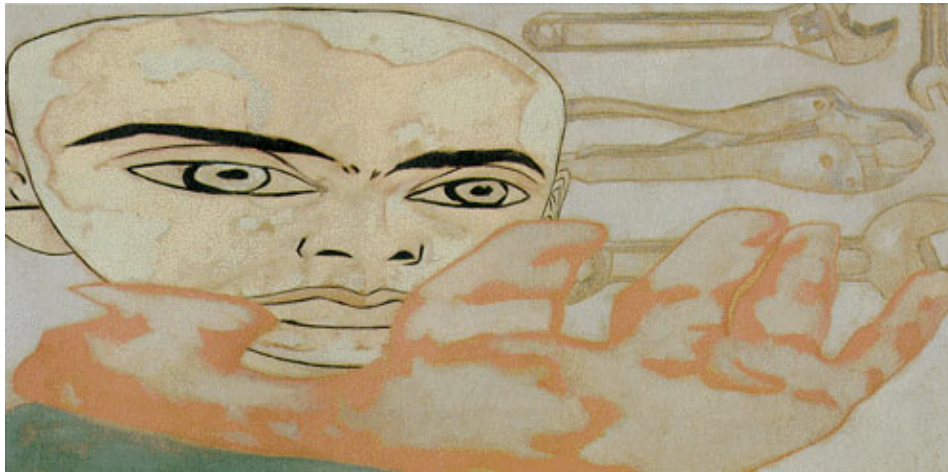
en même temps que redoutée, meurtrière et à tuer, place légiférante à usurper^{Note580}.

La primauté du rôle du sujet dans l'organisation rythmique semble résoudre l'opposition entre la métrique et la prosodie. « Le vers », explique Meschonnic, « est une dialectique du mètre et du rythme, homologue à celle du collectif et du sujet »^{Note581}. Par l'exaltation de son propre rythme donc, Creeley réaffirme le rôle du « I » par rapport aux « autres », évoquant le conflit entre le personnel et le commun si présent dans ses vers. Dans ses collaborations toutefois, Creeley semble vouloir souligner également la centralité du rythme de l'image et son influence sur l'écriture qui se développe à partir d'elle.

La reproduction du rythme perceptif de l'œuvre que Creeley réalise dans son poème par le changement constant des perspectives met en effet en avant une phase fondamentale de l'expérience esthétique, le moment qui suit immédiatement le choc rétinien et qui précède l'activité intellectuelle de réflexion sur l'image perçue. C'est cet instant de suspension où l'œil essaye de relier l'ensemble des formes devant lui en saisissant leurs rapports, une saisie qui constitue la base même de l'expérience esthétique. Creeley confirme ainsi son intérêt pour la vision, nécessaire, comme nous l'avons vu, pour que le « dire » puisse s'affirmer chez lui. Il saisit également la particularité des œuvres figuratives où l'image a pour fonction d'apparaître. C'est toutefois le regard qui accorde cette possibilité à l'image : le sujet joue un rôle principal car l'activité perceptive est à la fois personnelle et guidée par les structures de l'œuvre d'art. L'œuvre acquiert ainsi une vie grâce au regard du poète. Cette mise en valeur de « l'activité » de l'œil est encore plus intéressante si l'on considère la spécificité de la vision monoculaire de Creeley et le fait que le tableau de Clemente joue principalement avec la perception de la tridimensionnalité, l'anamorphose étant une forme extrême de perspective. Creeley, face aux tableaux, est donc doublement confronté à ses limites : il ne doit pas uniquement percevoir une image, et donc « voir », mais il doit également saisir l'organisation des formes dont la perspective est déformée considérablement.

Dans « The Tools », la spécificité du processus perceptif du poète, tout comme son habileté à saisir les chemins tracés par le peintre sur la toile sont exposés de façon encore plus évidente que dans « Inside my Head ».

71. Francesco Clemente. *The Tools*, 1997. Huile sur lin (116,8 x 233,7 cm).



Le poème s'inspire d'une image de Clemente organisée sur trois plans caractérisés respectivement par une main relativement floue (premier plan), par l'autoportrait du peintre qui assume ici des caractéristiques très féminines (deuxième plan) et par les « outils » dont il est question dans le titre (troisième plan). L'artiste crée une subtile correspondance entre les trois plans et leurs formes respectives : il est en effet possible de tracer une ligne qui va des yeux du sujet (ouverts et donc vecteurs du mouvement) jusqu'à la main où ensuite elle change de direction, comme si un miroir la reflétait, pour enfin se diriger vers les « tools ». L'œil de l'observateur est ainsi forcé de suivre ces changements de perspective et de netteté opérés par le peintre. Le

poème de Creeley en est la confirmation :

First there, it proves to be still here.
Distant as seen, it comes then to be near.
I found it here and there unclear.
What if my hand had only been
extension of an outside reaching in
to work with common means to change me then?
All things are matter, yet these seem
caught in the impatience of a dream,
locked in the awkwardness they mean.

La traduction du mouvement de l'œil du poète caractérise toute la première strophe qui insiste sur l'ambiguïté de sa vision. Celle-ci, encore une fois confrontée avec la perception de la profondeur, oscille entre deux pôles : « there », « distant »/ « here », « near » ce qui reproduit les allers-retours constants du fond à la surface de la toile dont nous parlions ci-dessus. Par ailleurs, les adverbes de lieu « there » et « here » sont positionnés en chiasme et établissent des échos sonores qui témoignent de la complexité perceptive que l'œuvre produit. L'effet hypnotique des vers est aussi renforcé par l'alternance de sons [i] et [e] (there-here) et par l'adjectif qui termine le dernier vers de la strophe, « unclear », qui résume la première impression de l'observateur face au choc rétinien produit par l'œuvre de Clemente.

Dans la deuxième strophe, Creeley fait ensuite suivre à la perception le réinvestissement. Il lit ainsi le chemin tracé par le peintre et utilise la syntaxe de l'image pour introduire et définir le motif du poème. Ici l'acception du rythme comme « dessin » ou « tracé » (« pattern ») dérivant de la racine *ery* est évidente^{Note582}. Saisissant les oppositions créées par l'artiste entre le corps et l'esprit, le physique (représenté par la main) et le mécanique (représenté par les outils), le concret (matériel) et l'abstrait (signification), le poète se demande : quelle est la différence entre la fonction de ma main et celle des outils dont je fais l'usage ? Qu'est-ce qui sépare le monde physique du monde mécanique ? Lequel d'entre eux faut-il que je choisisse ?

Creeley explore ainsi la nature du rapport entre la main de l'homme et les outils qu'il utilise en découvrant comme leur pouvoir est au fond le même : les deux peuvent opérer des changements. Le poète insiste sur l'aspect fonctionnel des outils à travers le verbe « to work » même si cette caractéristique investit également la main du sujet qui, comme les objets dont il se sert (« tools »), est un prolongement de l'extérieur (« extension of an outside ») qui le menace mais dont il ne peut pas faire l'économie. Il y a une correspondance évidente entre le texte et l'image car l'interrogation sur la fonction de la main humaine n'est que le produit de l'observation de l'œuvre du peintre où la seule forme privée de netteté est la main en gros plan. Son ambiguïté pousse le poète à s'interroger sur sa nature et sur son rôle, surtout lorsqu'elle est associée à ces produits mécaniques qui en augmentent la performance.

Dans la troisième strophe Creeley aborde la question fondamentale de la signification et de son rapport avec ce que nous voyons. Tout comme dans la collaboration avec Sultan, Creeley affirme la nécessité d'une conception dynamique de la signification : il propose à nouveau sa critique contre les limites que l'attribution d'une fonction pose aux objets, de même que l'attribution d'une signification limite et restreint le champ sémantique d'un mot.

L'objet n'annonce jamais qu'il est, mais ce à quoi il sert. Il n'apparaît pas. Pour qu'il apparaisse, cela n'a pas été dit moins souvent, il faut qu'une rupture dans le circuit de l'usage, une brèche, une anomalie le fasse sortir du monde, sortir de ses gonds, et il semble alors que, n'étant plus, il devienne son apparence, son image, ce qu'il était avant d'être chose utile ou valeur signifiante^{Note583}.

Les choses restent donc « enfermées » dans leurs significations tout comme les formes peintes par Clemente

demeurent consignées entre les limites du cadre attendant qu'un œil fasse irruption pour leur redonner la vie.

La difficulté perceptive dont Creeley témoigne dans son poème confirme que la composition du texte à partir de l'image en anamorphose représente un véritable défi pour le poète qui montre comment au désir de reproduire l'énergétique de la ligne plastique et de se faire emporter par le rythme de l'image s'oppose la nécessité d'un ancrage, d'une base de stabilité offerte par les détails directement reconnaissables du tableau. « The Tools » et « Inside my Head » réaffirment alors le contraste entre la puissance plastique et la lisibilité caractérisant la définition de la ligne chez Lyotard. La lisibilité des poèmes, caractérisée par un vocabulaire simple et même, parfois, convenu, correspond à la lisibilité des images créées par l'artiste qui ne se plonge pas dans l'abstraction et qui, tout en mettant en place un processus de déformation, peint des formes caractérisées par une simplicité et par une « lisibilité » évidentes. En insistant sur la banalité du message et sur une musicalité qui renvoie à celle des *nursery rhymes*, Creeley semble vouloir jouer avec des motifs convenus (celui du rêve/cauchemar pour « Inside my Head » et celui du rapport entre l'humain et le mécanique pour « The Tools ») choisis par le peintre. Nonobstant la simplicité des formes, nous l'avons vu, les tableaux de Clemente gardent des qualités mystérieuses et inquiétantes. De la même façon, malgré la simplicité du vocabulaire et des structures syntaxiques, les poèmes de Creeley donnent au lecteur l'impression d'être pris dans un monde oppressant où les mots se répètent constamment, reviennent de façon circulaire, ou succèdent à leurs antonymes. Dans « Inside my Head », le lecteur est emprisonné notamment dans le réseau de référence bâti autour de l'adjectif « common » et du syntagme « inside my head » par lesquels Creeley évoque le conflit interne à l'esprit de chacun entre le personnel et le collectif : il reproduit la bataille entre le désir de s'affirmer en tant qu'unique et la nécessité de reconnaître notre appartenance à une collectivité. Les vers donnent une voix à cette crise d'identité commune à chacun.

C'est dans « The Rose » que Creeley semble toutefois atteindre la synthèse parfaite entre le discours pictural et le discours poétique. Ici, soulignant toujours son besoin de s'accrocher aux détails référentiels du tableau et donc respectant la lisibilité de l'image, il arrive à véhiculer l'énergétique de la ligne plastique traduisant à la fois le rythme structurel de l'image (« pattern ») et le rythme spécifique de sa perception personnelle des formes.

72. Francesco Clemente. *The Rose*, 1997. Huile sur lin (116,8 x 233,7 cm).



L'image de Clemente associe le cliché de la fleur en tant que symbole de jeunesse et métaphore de la pureté féminine^{Note584}, avec la présence de la mort évoquée par son autoportrait qui, dans l'acte de s'indiquer, imite un geste de suicide, comme s'il était sur le point de presser la gâchette d'un pistolet. Les signes du bouleversement liés à la mort se traduisent sur la toile d'une part par la distorsion opérée par l'anamorphose, d'autre part par des tâches bleuâtres qui se diffusent à partir de la main jusqu'au visage en arrière plan. L'autoportrait que Clemente peint, à la différence de *The Tools*, a tout du masculin. C'est la rose en fait qui véhicule les éléments féminins du tableau. L'expressivité du regard est réduite au minimum car il est vidé de

tout espoir. Le sujet paraît regarder au-delà de la toile, vers l'extérieur, non pas à la recherche de quelque chose de précis mais comme pour jeter un dernier regard sur le monde avant de le quitter pour toujours, comme en témoignent les traits du visage qui portent les signes de la fatigue et du désespoir (cernes, sourcils froncés, visage mal rasé). L'état de dégradation de l'extérieur du corps contraste néanmoins avec la pureté de la couleur de ses yeux. L'intérieur n'a pas été corrompu, mais a perdu sa force et sa lumière qui se sont affaiblies par contact avec la réalité extérieure.

Dans sa réponse à l'image, Creeley exploite le cliché de la rose pour ensuite le déconstruire.

Into one's self come in again,
here as if ever now to once again begin
with beauty's old, old problem never-ending –
Go, lovely rose ... So was that story told
in some extraordinary place then, *once upon a time* so old
it seems an echo now as it again unfolds.
I point to *me* to look out at the world.
I see the white, white petals of this rose unfold.
I know such beauty in the world grows cold.

Dans la première strophe le poète introduit le *topos* et rappelle aussi bien ses origines anciennes que l'immortalité de son contenu (« beauty's old, old problem/ never-ending →»). Il marque ensuite une pause pour préparer le lecteur au début de la deuxième strophe qui, en s'ouvrant avec une citation d'Edmund Waller^{Note585}, dramatise un retour au passé marqué par le changement du temps verbal, et évoque la nature obsolète^{Note586} du motif, dont seul l'écho arrive jusqu'à nous. C'est toutefois dans la troisième strophe que nous assistons au passage du visible dans le lisible. Creeley saisit en effet les points de force de l'image (qui résident au niveau des trois formes principales peintes par Clemente, la main, le visage et la fleur) confirmant l'attention caractéristique de sa vision^{Note587}. En traduisant, à l'aide d'un parallélisme grammatical (*I/eye* plus verbe), le rythme structurel de l'image (caractérisée par l'existence de trois plans reliés de façon circulaire par le peintre de sorte que notre attention suit la direction du doigt pour ensuite stationner sur le visage et enfin descendre jusqu'à la fleur), le poète nous offre à la fois un aperçu du tableau en paraphrasant son contenu (premier et deuxième vers), et nous révèle en même temps son approche du réel/visuel. Le vers suivant, « I point to *me* to look out at the world » est révélateur, car ici le « I » comme sujet actif se réfère au « I » comme objet (*me*) pour mesurer son propre rapport au monde : pendant le processus perceptif nous nous voyons voir et donc notre rôle est à la fois passif (objet dans le paysage) et actif (sujet qui se regarde regarder). De plus, la référence au « *me* » semble être le reflet de l'autobiographisme caractérisant le tableau de Clemente : ici, comme dans tous les tableaux constituant *Anamorphosis*, le peintre se consacre à l'autoportrait, une technique qui demande à l'artiste de se regarder en tant qu'« objet ». L'autoportrait, véritable mise en scène de soi, implique une présentation de soi en tant que « *me* » dont Creeley est conscient car dans son écriture, par l'autobiographisme récurrent, il est également conduit à une scission de l'individualité qui se présente dans les vers en tant que « je » et en tant que « moi ».

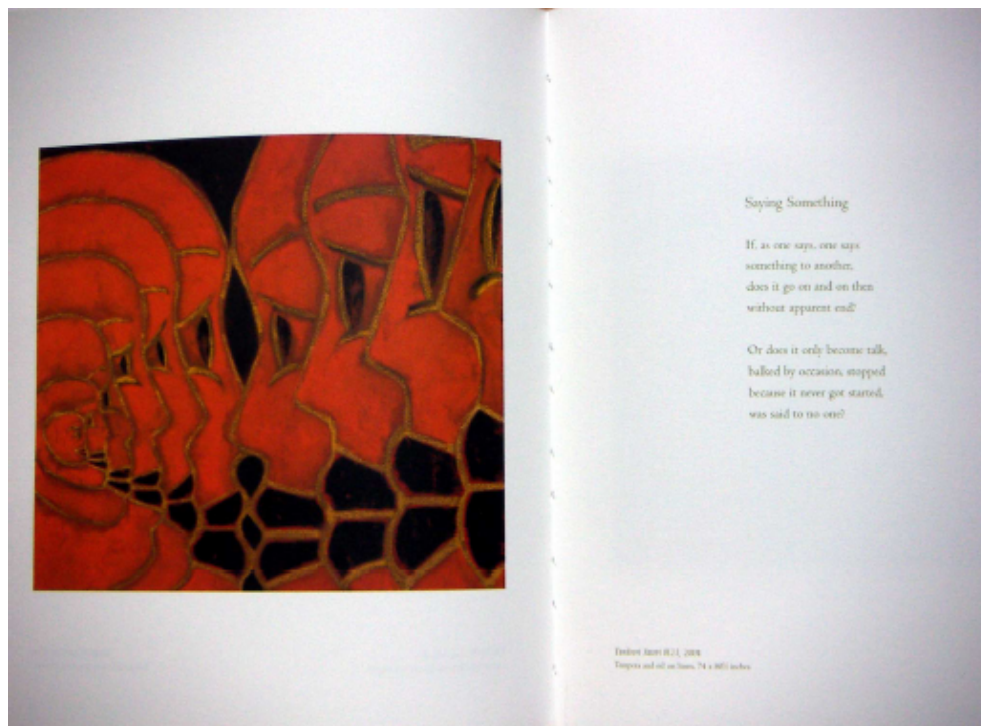
Dans cette dernière strophe enfin, Creeley marque encore une fois le passage de l'œil à l'esprit, de la perception à la pensée, qu'il avait mis en évidence dans ses collaborations avec Alex Katz et Donald Sultan. Après avoir regardé le monde, il voit (« I see ») et ensuite il comprend (« I know »), c'est-à-dire il élabore la

perception visuelle lui permettant de constituer la base de son expérience du monde. En soulignant la duplicité de notre rôle (actif et passif) face au visuel, alternant perception et réinvestissement, rythme de l'image et rythme de la sensation visuelle, Creeley révèle alors la nature de cet équilibre instable entre le contrôle et l'abandon caractérisant toute perception du réel de même que toute création artistique.

2) *Tandoori Satori* : la variation dans la répétition

Réalisé pendant l'été 2004, *Tandoori Satori and Commonplace* constitue la dernière collaboration de Robert Creeley et Francesco Clemente. Elle marque l'interruption d'une symbiose créative exceptionnelle qui reste néanmoins gravée dans les pages de chaque œuvre, entre les lignes de chaque poème. Cette œuvre, au niveau pictural comme au niveau poétique, représente en effet une réaffirmation des principes artistiques de chacun des collaborateurs et ce faisant, elle révèle la coïncidence absolue de la voix et du trait. Le visible et le lisible se rencontrent dans le catalogue de l'exposition où les poèmes de Creeley, à l'exception du premier poème de la série (« The Ball »), accompagnent les tableaux qui les ont inspirés selon une séquence image-texte.

73. *Speech* de Francesco Clemente et « *Saying Something* » de Robert Creeley. Robert Creeley et Francesco Clemente. *Tandoori Satori*. Waltham : The Rose Art Museum, 2004. Catalogue de l'exposition.



A l'aide d'un vocabulaire d'une simplicité extrême, Creeley et Clemente proposent à nouveau leur univers commun fait de métamorphoses perpétuelles. Le choix du flux et du « passage » en tant que principes conducteurs de l'œuvre est exposé dès le début et introduit à partir de la première page du catalogue où, citant Elias Canetti, Diego Cortez réaffirme la célébration de Clemente d'une vision multiculturelle de la réalité :

Modest are human beings who bind themselves to one religion! We would benefit from practicing transformations, which would be indispensable for praying. One can object that history has brought the earth very close to unification, but at what price, and is the world already at one with itself? The fact that there are different languages is the most sinister fact in the world. Never have people known less about themselves than in this "Age of Psychology;" they are not able to stand still; they rush away from their own metamorphosis^{Note588}.

Nous pouvons lire entre les lignes de cette citation une célébration indirecte de la pratique collaborative qui réalise cet idéal de multiplicité et de transformation exalté par Canetti. D'ailleurs, parmi les exemples de « tantra contemporains » dont on nous donne un aperçu dans la première section du catalogue consacrée au concept de tantra comme « vague » (« wave »), nous remarquons la présence de ces pratiques collaboratives (« collaborative art ventures ») dont Clemente a fait l'expérience tout au long de sa carrière. Le pluralisme et la coexistence des extrêmes caractérisent donc l'œuvre du peintre qui fait cohabiter ici l'Occident et l'Orient, le mondain et le sacré. La tradition tantrique et ritualiste de l'hindouisme toutefois joue plus que jamais un rôle central. L'idée de « tantra » comme la clé nécessaire pour pénétrer ces images est confirmée par le peintre lui-même qui, en conversation avec Diego Cortes, déclare :

Tantra is the key to both the Tandoori Satori paintings and Commonplace drawings, as much as Tantra means weaving, as much as Tantra is associated with a view of experience as a continuously polarizing movement, where different poles oppose each other, then come back together, and as much as Tantra indicates a contemplative tradition, which doesn't leave the experience of the senses behind [Note589](#).

Les deux premières sections du catalogue, consacrées à l'explication du concept de Tantra, listent les différentes acceptions du terme parmi lesquelles nous remarquons plusieurs traits caractéristiques des formes peintes par l'artiste comme la flexibilité, le glissement de point de vue de l'intérieur à l'extérieur des corps ou des objets et *vice versa*, l'intégration des différences, la fréquence, la multiplicité. Parmi ces qualités, une place d'honneur est toutefois réservée à la notion de répétition dont on exalte le pouvoir de créer une structure (sonore ou visuelle) grâce à l'alternance d'éléments constants et variants. Diego Cortez introduit le terme en citant Christian Wolff qui, à propos du style du musicien compositeur Morton Feldman, souligne: « The main formal principle is repetition, usually with slight variation you can never hear the same sound in just the same way the listener can't find herself thinking "look, there's a pattern of repetition" » [Note590](#). Cette conception rythmique coïncide, nous l'avons vu précédemment, avec les enseignements d'Ezra Pound concernant les « constantes » et les « variantes » à l'intérieur d'un poème et avec les principes de composition de la musique jazz dont Clemente, tout comme Creeley, est passionné. Elle devient ici centrale en tant que productrice d'un archétype (« pattern ») représentant l'axe autour duquel se développent les images et, par la suite, les poèmes.

74. Francesco Clemente. *Tandoori Satori #4*, 2003. Tempera et huile sur lin. (176,53 x 218,44).



Le concept de répétition et de reprise d'un modèle préexistant concerne d'une part les thématiques abordées par le peintre qui re-travaille des formes appartenant aux images de ses débuts comme les ciseaux, les pieds, les papillons^{Note591}. D'autre part, le réinvestissement concerne également les symboles de la culture orientale. Clemente reproduit les structures répétitives des mandala hindouistes dont il saisit la syntaxe : les échos et les répétitions caractérisent toutes les images, créant des effets parfois hypnotiques.

C'est en effet de schéma récurrent (« pattern ») qu'il s'agit dans cette collaboration, comme le souligne l'affirmation « the *pattern* rather than the instance » introduite au début du catalogue et associée à l'idée de tantra. Les images s'organisent à partir de l'exploitation de la technique du thème et de la variation par laquelle les éléments structurels des images (les lignes, les couleurs et les formes), tout en étant répétés cycliquement, se présentent comme légèrement différents par rapport aux modèles énoncés précédemment, ce qui crée des séquences où l'œil, à la recherche de repères, oscille entre la reconnaissance des formes et la frustration. Ceci dépend aussi, comme le souligne Raphaela Plathow dans son essai accompagnant la collaboration, de l'importance que Clemente accorde aux traditions orales typiques du monde oriental, où l'acte de répéter s'accompagne toujours d'un réinvestissement personnel de la part du sujet engagé dans la transmission de l'héritage culturel. Nous remarquons ainsi comment l'œuvre entière constitue une célébration indirecte de l'acte collaboratif où, tout comme dans chaque expérience esthétique, le sujet oscille entre la perception et le réinvestissement, le respect du modèle et son apport personnel spécifique à la tradition à laquelle il est confronté. L'existence d'un archétype n'est donc pas une limite à l'expression personnelle de l'artiste, comme le souligne Clemente qui exalte la liberté produite par la fixation des règles :

Reduction is always part of the game. That is how you create the field on which you play. You acquire the freedom to play, by setting very strict rules at the outset of the game, after that you're free. If you don't first establish these strict rules, you have no possibility of freedom^{Note592}.

A partir d'un modèle rythmique proposé par le peintre, Creeley compose donc des poèmes dans lesquels il reproduit le jeu entre la répétition et la variation caractéristique des images. Il s'approprie le schéma suggéré par le modèle, il saisit son rythme pour ensuite en proposer une réactualisation par le langage, ce qui empêche toute imitation passive, comme le veut l'idée de tantra qui « n'est pas concerné par l'imitation du monde extérieur »^{Note593}. La perception du poète se concentre alors sur les structures optiques proposées par les tableaux du peintre qui, toutefois, affirme ne pas vouloir explorer cet aspect visuel dans ses images. Clemente se définit comme étant complètement étranger à toute production d'effets optiques, affirmant au contraire le rôle central du toucher dans sa production artistique qui, à son avis, ne dépend pas de la façon dont on voit mais de la manière dont on touche : « It has nothing to do with the eye, really, but with the touch, and emotions [...] I don't see myself as being involved with the eye, or with optical effects. These are aspects of the work of which I have no notion »^{Note594}. En observant les tableaux constituant *Tandoori Satori*, nous remarquons ce désir du peintre de communiquer la nature tactile de ses matériaux: les lignes sont rugueuses et imprécises, les couleurs tout en étant brillantes suggèrent d'une part l'épaisseur des couches étalées par l'artiste, d'autre part laissent émerger la surface granuleuse de la toile. D'ailleurs, la nature décentrée de ces images, l'insistance sur l'asymétrie des lignes, sur la fragilité du trait, sur la « timidité » des formes, semblent confirmer l'absence d'une structure optique solide comme on peut l'admirer dans les tableaux de Mondrian ou dans les exemples les plus typiques du *Op Art*. Néanmoins, par la répétition et la fréquence des formes Clemente bâtit involontairement des schémas visuels dont Creeley, en tant qu'observateur privilégié et idéal, témoigne la présence dans ses vers. Les dédoublements, les effets de miroir, les juxtapositions présentes dans les images apparaissent entre les lignes des poèmes de Creeley qui traduit ces qualités au niveau de la forme tout en gardant une simplicité extrême au niveau du contenu. Tout comme les images de Clemente le suggèrent en effet, les poèmes abordent les thématiques classiques du rapport entre le « je » et les autres, de l'inéluctabilité de la mort, de la constitution de l'identité. C'est donc par la saisie et la traduction du rythme structurel de l'image que l'écriture de Creeley prend forme : nous sommes face à un exemple parfait de la conception de rythme comme « répétition et variation » dont nous avons parlé à propos de *Anamorphosis*.

« The Ball », le poème qui ouvre le catalogue et qui se réfère à l'image *Tandoori Satori #2, 2003*, illustre notamment le rapport entre le visible et le lisible que nous venons d'énoncer. Le poème est inspiré par l'image d'un groupe de « créatures » dont l'espèce et la sexualité restent indéfinies et qui semblent emprisonnées dans un lieu, défini par les bords du cadre, duquel le peintre nous offre un aperçu aérien. Les créatures, dont la couleur rose vif témoigne du désir de Clemente de se servir des teintes brillantes de la tradition indienne, semblent travailler autour d'une boule de fil à laquelle elles sont reliées par des crochets pointus. Le mouvement est souligné par la torsion des fils qui convergent tous vers la forme arrondie de la boule qui, tout en étant décentrée, demeure le centre perceptif de l'œuvre, créant ainsi un équilibre instable à l'intérieur du cadre. L'aperçu proposé par le peintre apparaît en effet comme la portion d'une scène dont nous ne pouvons pas percevoir l'ensemble : une partie des créatures peintes dans la partie inférieure de la toile est coupée par les limites du cadre, ce qui donne l'impression à la fois que le point de vue est en train de bouger au-dessus de l'image, soit que l'image elle-même est en train de glisser vers le coin gauche de la toile, où elle va ensuite disparaître. Le tableau ainsi nous communique l'instabilité et la précarité de l'image qu'il véhicule, une image dont la vision nous est concédée pendant un instant, avant qu'elle ne laisse sa place au fond noir duquel elle avait émergé.

75. Francesco Clemente. *Tandoori Satori#2*, 2003. Tempera et huile sur lin. (190,50 x 200,66 cm)



La restriction et la claustrophobie suggérées par l'image dérivent également du format choisi par le peintre : le cadre a une forme presque carrée (190,50 x 200,66 cm), ce qui intensifie l'effet des bords perçus comme des limites contre lesquels l'action du peintre travaille afin d'y inclure l'image dans sa totalité. La particularité de ce format spécifique est celle de diriger l'attention de l'observateur vers le centre de la toile où se trouve normalement le centre perceptif de l'œuvre. Analysant les œuvres de Frank Stella, Creeley souligne la spécificité du format carré :

The fact of the square canvas is itself a concern I think, in the sense that although it is a limit, the structure of the painting works to include that fact in the activity of the painting. I mean,

simply, that the sense of the backwall, or edge, is played against, and used at times to return to the intensity of the center^{Note595}.

Ici toutefois, la position excentrée de la boule de fil demande à l'œil de l'observateur des mouvements supplémentaires pour aller à la recherche du lieu de stationnement où il peut, enfin se fixer. La boule de fil d'ailleurs représente le lieu où se concentrent le poids et l'épaisseur de l'image. Elle s'oppose au vide suggéré par le fond noir et ce contraste illustre le jeu d'interdépendance conçu par l'artiste entre les éléments pleins et vides du tableau. Ceux-ci sont liés par un rapport de dépendance par lequel l'un donne du sens à l'autre : « These are images of interdependence, of emptiness and fullness, basically two descriptions, names of the same things »^{Note596}.

Le rapport entre le vide et le plein, tout comme le rythme de l'image, trouvent leur place dans le poème de Creeley qui, à partir de l'image de Clemente, produit une métaphore de la répétitivité et de l'inévitabilité du destin humain. Le poète évite toute complexité conceptuelle, respectant ainsi la simplicité des formes peintes par l'artiste. Illustrant cette collaboration il déclare : « I didn't want any intellectual complexity »^{Note597}. La boule de fil devient alors le symbole évident de la vie, renvoyant d'une part au globe terrestre d'autre part à la mythologie romaine où la vie était représentée comme un fil tissé par les Parques, les gardiennes du destin des hommes. Ce sont toutefois les hommes qui tissent leur propre destin dans le poème de Creeley : ils sont présentés par le poète dans une activité collective incessante et éternelle face à laquelle ils sont tous égaux.

Room for one and all
around the gathering ball,
to hold the sacred thread,
to hold and wind and pull.
Sit in the common term.
All hands now move as one.
The work continues on.
The task is never done.

L'anonymat des créatures de Clemente permet au poète de réconcilier le rapport entre le « je » et les « autres » si présent dans son œuvre. Ici l'individu s'efface dans la collectivité : « one » et « all » coïncident. La répétitivité avec laquelle les créatures sont peintes par Clemente est traduite par la rime « all-ball » et par l'assonance en [o] (all, ball, hold) qui caractérise toute la première strophe. Ici, comme dans la deuxième strophe, les parallélismes grammaticaux renvoient également à l'effet de miroir produit par le peintre qui dédouble les formes créant un « pattern » visuel autour de sa boule. L'effet d'amplification est donc évident dans les constructions parallèles du troisième et du quatrième vers et qui s'intensifie par l'anaphore (« to hold the sacred thread,/ to hold and wind and pull »). La répétition du mouvement et également véhiculée par la structure des deux derniers vers où le parallélisme de construction se répète (« The work continues on./ The task is never done »). Creeley raconte avoir essayé d'inverser les deux derniers vers, mais d'avoir ensuite préféré la version courante où l'on entend la rime (one-on-done), ce qui lui permet de suggérer l'idée d'un accomplissement aussi bien au niveau sonore (la rime se conclue de façon circulaire ce qui n'aurait pas été le cas si, dans le dernier vers, on avait eu « on »), qu'au niveau formel, par le placement du participe passé « done » à la fin de la strophe suivi par un point conclusif^{Note598}.

Les effets de variation dans la répétition et de dédoublement perceptif sont encore plus évidents dans « Which Way », poème inspiré de l'image *Tandoori Satori #3, 2003*. Encore une fois Clemente propose une composition organisée autour de la répétition de silhouettes apparemment humaines qui ici s'organisent selon un modèle architectural : les corps, privés de leur tête, se superposent les uns sur les autres formant une structure dont les qualités ornementales renvoient à l'acception de tantra relative au tissu et, plus précisément, à l'idée de « tissé ensemble » qui paraît prédominer ici. Comme dans « The Ball », l'image semble continuer au delà des limites du cadre, ce qui intensifie son statut d'aperçu : nous avons presque l'impression de nous trouver face à un détail d'une image beaucoup plus vaste et dont l'artiste ne nous offre qu'un agrandissement.

L'anonymat des formes est souligné par leur couleur identique mais, en même temps, il est déstabilisé par les différences minimales introduites par le peintre au niveau du trait utilisé pour dessiner les têtes scindées que chaque créature tient dans sa main. Le résultat du processus de répétition est donc constitué par une image dont l'ambiguïté du sujet et de sa présentation contrastent avec l'extrême simplicité des formes et du jeu des couleurs.

76. Francesco Clemente. *Tandoori Satori #3*, 2003. Tempera et huile sur lin. (187,96 x 204,47 cm).



Le but de l'artiste est de créer une tension entre des extrêmes (présence et absence, simplicité et complexité) de façon à susciter le questionnement de l'observateur : « One wishes to leave the viewer with a question mark in his head, not an answer »[Note599](#) , affirme-t-il. C'est ainsi la démarche interrogative stimulée par l'image qui dirige l'écriture de Creeley.

Which one are you
and who would know.
Which way
would you have come this way.
And what's behind,
beside, before.
If there are more,
why are there more.

Le poème entier se présente sous la forme d'une question adressée à l'observateur et organisée en quatre temps : les points d'interrogations sont omis par le poète afin de souligner l'évidence du questionnement qui n'a pas besoin d'être confirmé par les signes de ponctuation. D'autre part, cette omission rapproche l'écriture du langage parlé où l'interrogation est véhiculée uniquement par l'intonation, ce qui souligne le désir de Creeley d'insister sur les qualités sonores de son écriture et sur la nécessité de lire le poème à voix haute pour « entendre le son qu'il produit »[Note600](#) . Il reproduit alors dans ses vers « l'allure phonologique de la langue

(sa rythmicité, mais aussi sa tessiture propre), cette allure devenue inaudible aux sujets parlants, distraits qu'ils en sont par le flux des représentations discursives »[Note601](#). Le poète ainsi, tout en traduisant le rythme de l'œuvre picturale, joue également avec un autre type de rythme représenté par l'organisation sonore de ses phrases et par la prosodie qu'elles établissent. La reproduction du rythme de la langue parlée est toujours évidente dans l'écriture de Creeley qui, évoquant Louis Zukofsky, classe le langage poétique entre deux extrêmes représentés d'une part par le « speech » d'autre part par la musique :

If we think of Louis Zukofsky's poetics as being "a function with upper limit music and lower limit, speech", perhaps that will help to clarify what the distinction are [between poetry and natural speech]. Really, the organization of poetry has moved to a further articulation in which the rhythmic and sound structure now becomes not only evident but a primary coherence in the total organization of what's being experienced[Note602](#).

Le « temps impliqué »[Note603](#), de l'image de Clemente, celui dont l'articulation est productrice du rythme des œuvres plastiques selon Henri Maldinay, n'est pas linéaire et séquentiel mais est caractérisé par une exaltation de l'instantanéité : par la répétition des formes, l'artiste oblige l'œil du spectateur à alterner la recherche des détails avec la saisie de l'aspect général de l'image qui se présente comme une apparition momentanée et labile d'un univers beaucoup plus vaste et inconnu. Par la répétition alors le temps n'est pas dilaté mais annulé :

Le temps vécu est continu et amorphe. Pour le rendre apparent, il faut lui donner une forme, c'est-à-dire le rythmer. Or, la perception d'un rythme temporel est elle-même intemporelle, car elle nécessite la vue simultanée de deux ou plusieurs segments, ce qui n'est possible qu'en se plaçant en un lieu extérieur au discours manifesté ou à l'énoncé – en l'occurrence la mémoire -, d'où ils peuvent être perçus ensemble. Les éléments disjoints dans l'émission doivent être conjoints dans la perception. Le paradoxe est donc le suivant : pour rendre le temps perceptible, il faut le rythmer, et, pour percevoir le rythme, il faut annuler le temps[Note604](#).

La concision et l'urgence de l'écriture témoignent de ce mouvement instantané auquel l'œil est soumis face à ces images et dont le déplacement sur la surface de la toile est marqué par trois moments successifs grâce à l'allitération caractérisant les adverbes (behind, /beside, before) de la deuxième strophe. La centralité du rôle de l'allitération dans la construction du rythme est soulignée par Henri Meschonnic selon lequel « la conscience rythmique moderne est une conscience consonantique »[Note605](#).

L'allitération, et plus largement l'attaque consonantique, a une fonction de construction et de rythme ; une fonction de signal par la création d'une chaîne sonore particulière qui vaut par elle-même et pour elle-même[Note606](#).

L'effet hypnotique de l'image du peintre est également véhiculé par les parallélismes grammaticaux et surtout par l'inversion qui caractérise les deux derniers vers (« If there are more, /why are there more ») où le poète opère au niveau linguistique le même processus de variation dans la répétition caractérisant les images du peintre. Enfin les effets de miroir sont reproduits par la réitération des mêmes mots (which, way, would, more, there) mais qui, associés à différents contextes, créent un réseau sonore complexe et conceptuel.

Par le questionnement et la fragilité de toute interprétation les deux artistes affirment ainsi, encore une fois, leur besoin d'un point de vue alternatif à partir duquel observer leur œuvre : ils célèbrent l'importance de ce « changement de perspective » que toute œuvre d'art offre à chaque observateur et que toute œuvre collaborative assure aux artistes qui ont le courage de vivre à la frontière de leur art, en en percevant constamment les pouvoirs et les limites. L'existence nomade de Clemente lui a appris, affirme-t-il, la puissance de la vue à distance : « You can't look at any place in the world from the place itself. You have to look from somewhere else to see what is there »[Note607](#). Transposant cette affirmation au niveau

collaboratif, nous nous apercevons comment ce lieu alternatif et idéal à partir duquel Clemente observe son propre travail réside dans le corps, et plus précisément dans l'œil, d'un « autre ». C'est grâce à la vision de cet autre œil, fragile et scindé, appartenant au poète que l'artiste peut écouter le bruit et les échos de ses architectures silencieuses.

Ici, plus que jamais, le lisible se révèle être un écho du visible : il est un écho silencieux de sa structure tout en étant l'écho sonore de son rythme. Il est provisoire et unique, et pour cela distinct de sa source dont il enregistre néanmoins la présence. Cette distinction est confirmée par l'organisation interne du livre où, comme dans toutes les collaborations, le texte et l'image, imprimés sur deux pages distinctes, occupent chacun leur espace, tout en se regardant constamment, l'un à côté de l'autre, l'un tourné vers l'autre, sans pourtant jamais se toucher.

La frustration dérivant de l'impossibilité de traduire par le lisible l'émotion suscitée par l'image est peut être donc conjurée par la reproduction du rythme qui nous a saisis pendant le processus perceptif. Les collaborations de Creeley et Clemente manifestent d'une façon exemplaire comment le rythme se donne à l'observateur selon un « mode pathique » qui produit une implication dans ses structures : nous ne sommes pas devant l'image mais « avec », ou mieux « dans » l'image. Nous ne la contemplons pas, nous la vivons :

La sensation est fondamentalement un mode de communication et, dans le sentir, nous vivons, sur un mode pathique, notre être-avec-le monde. Or c'est à un tel monde, donné dans le rapport de communication (et non d'objectivation) qu'appartiennent les éléments fondateurs du rythme. Ils ne sont pas posés objectivement comme faits ou phénomènes d'univers. Ils ne sont pas non plus simples vécus matériels de conscience. Ils appartiennent à ce monde premier et primordial dans lequel, pour la première fois et en chacun de nos actes, nous avons affaire à la réalité, car la dimension du réel c'est la dimension communicative de l'expérience^{Note608}.

L'intensité de l'expérience conduit à l'inévitable conscience des limites du langage face à l'expression de l'émotion visuelle. Célébrant le travail du peintre Frank Stella, Creeley confesse: « The frustration is really that it is a little specious to write of something which is so active when seen »^{Note609}. La solution à ce « manque des mots » face à l'intensité de l'expérience dont nous avons remarqué les traces dans toutes les collaborations de Creeley réside alors dans le concept de rythme lui-même. Tout en n'étant pas composé de mots, le rythme « signifie » :

Ce « manque des mots » présuppose qu'une chose à dire a un mot pour la dire. [...] La seule position réellement linguistique est celle qui situe les choses à dire – comme leur impossibilité, ou leur interdit – non dans les mots, mais dans le discours. Manquer de mots est le nom qu'on donne à autre chose. Où précisément intervient la littérature, et le rythme – qui est signifiante sans être composé de mots^{Note610}.

C'est donc en traduisant l'activité du visible (véhiculée par son rythme) dans le lisible que le transfert de l'émotion visuelle à lieu, du tableau à la page, du monde au langage.

Partie III : Le « I/Eye » dans la « Company »

I am not sure that with your work you are not more of a visual artist than the other. [...] The sculpture of your words is killing me these days

(Jim Dine, lettre à Creeley, 19 juillet 1969)

77. Francesco Clemente et Robert Creeley. The Rose Art Museum, Brandeis University, novembre 2004.



A : « A Common Place » ou le lieu commun en tant qu'emplacement: formalisme et rôle du support

Thom Clark dans son ouvrage, *Robert Creeley: The Genius of the American Common Place* définit Creeley comme le poète du « Common Place ». Tout en se référant à la nature locale de l'écriture de Creeley, et donc en mettant principalement l'accent sur le substantif « place », Clark renvoie indirectement au concept de « lieu commun » (the commonplace) très présent également dans l'œuvre du poète. Nous sommes donc face à une confusion terminologique qu'il est nécessaire de clarifier avant d'analyser le rôle du lieu commun dans l'écriture du poète. L'étymologie du terme « commonplace » nous montre comment, aux origines, l'accent était mis sur l'idée d'un « lieu en commun » (*locus communis*) et que les acceptions de généralité et de stéréotypie se sont développées seulement dans un deuxième temps^{Note611}. A partir de cette distinction inhérente au terme lieu commun, (une distinction qui en anglais assume une forme plus visible à cause du développement du mot composé *commonplace* absent en français), nous pouvons isoler deux discours interdépendants mais qu'il faut aborder séparément afin de pouvoir saisir leur spécificité.

D'une part, il faut considérer le terme lieu commun selon son sens littéral, mettant ainsi l'accent sur le substantif « lieu » (common *place*) indiquant, d'un point de vue général, un contexte, un cadre à l'intérieur duquel se place une situation ou un individu (« location »), et renvoyant au contraire, d'un point de vue spécifique au travail de Creeley, au localisme de l'art du poète (« local »). La nature « locale » de son écriture est affirmée à plusieurs reprises par Creeley qui, dans « A Note on the Local », produit une des formules les plus exploitées de son œuvre :

The local is not a place but a place in a given man – what part of it he has been compelled or else brought by love to give witness to in his own mind. And that is the form, that is, the whole thing, as whole as it can get^{Note612}.

Il se trouve toutefois que cet endroit intérieur dont le poète célèbre l'importance est profondément lié, dans son écriture, à des endroits concrets et précis de la Nouvelle Angleterre. Le poète lui-même, renvoyant au concept de *genius loci*, révèle la correspondance entre son écriture et les lieux où il a grandi, ce qui confirme comment la nature « locale » de l'écriture de Creeley est effectivement le produit de l'influence de ce qu'il

définit comme « l'esprit protecteur du lieu » sur l'individu. Le langage qu'il utilise est ainsi le résultat de cette influence :

It's that language one imbibes with ma's milk, as Olson used to put it. My mother's people were all Maine people, they had specific ways of saying things, they spoke with a particular humor. It was a way of speaking I learned from my increasingly single parent, and my grandparents, and my uncles. [...] And in emotional moments I now find I increasingly return to that language that's particularly local to my childhood and to the place where I was brought up^{Note613}.

Nous avons rencontré des exemples de cet aspect local de l'écriture de Creeley dans *Edges*, où le poète et l'artiste (Alex Katz) étaient directement concernés par le réinvestissement d'un lieu familial et commun. Nous nous intéressons toutefois ici plus à l'aspect général du terme « lieu » qu'à la valeur spécifique que certains « lieux » assument dans l'œuvre de Creeley. Nous voulons donc, plutôt que de nous concentrer sur la nature locale de l'écriture du poète, attirer l'attention sur l'idée de lieu en tant que « location » (emplacement), c'est-à-dire en tant que cadre ou contexte. Cette acception du terme renvoie au rôle des bords en tant que limites définissant un espace que nous avons évoqué à propos de la vision (ou mieux de la « di-vision ») du poète. Les bords définissent, localisent un motif, une image. La constance avec laquelle Creeley souligne l'importance de la fixation d'une « mesure » et d'un cadre formel à partir duquel la création peut avoir lieu, est le produit de son désir de limiter son champ visuel et de se concentrer sur un lieu précis afin de tester les limites de son écriture à l'intérieur d'un contexte fixé. L'exploration du rapport barrière-transgression le conduit ainsi à l'utilisation de procédés formels empruntés à l'art plastique comme la grille modulaire et sérielle (« emblèmes stylistiques » des années 1960^{Note614}) contre lesquels, comme nous le verrons dans *A Day Book* et *Mabel*, il développe une écriture spontanée. Creeley confirme ainsi être constamment à la recherche d'une base, d'un contexte fonctionnant comme support à partir duquel la variation est possible. Un cadre représentant à la fois une limite et une source d'inspiration. Un appui assurant la stabilité nécessaire à partir de laquelle le poète peut laisser libre cours à la spontanéité.

D'autre part, comme nous l'avons vu, le terme lieu commun peut être compris non pas selon son sens littéral mais selon ses acceptions dérivées. Dans ce cas l'on fait référence en anglais au mot composé « commonplace » synonyme d'ordinaire, de banal. On met l'accent donc sur l'adjectif plus que sur le nom. Le lieu commun en tant qu'affirmation convenue et généralement acceptée, devenue ce que l'on appelle un « cliché », est aussi présent dans l'œuvre du poète que le concept de lieu commun en tant que cadre. En effet les deux termes sont interdépendants, car au fond tout lieu commun, tout stéréotype, n'est d'abord qu'un « lieu » en commun, un lieu de partage et de rencontre. Notre utilisation du langage témoigne, selon Creeley, de cette interdépendance des deux termes (*common place* ; *commonplace*) :

What's interesting in our rhetorical habits [...] is that the language is intensely common. I mean, it is common, even when it thinks not to be. It endlessly comes back to clichés, to idioms, to banality, triteness, triviality, and hackneyed phrasing; because, frankly, that is the most valuable conduit for information that we possess. In a polylingual society you need, as John Chamberlain would argue, a grounding, literalizing term. You need something that can be almost physically apprehended as there: the case^{Note615}.

A propos de ce qu'il définit comme « nos habitudes rhétoriques », Creeley souligne ainsi à la fois leur lien avec la stéréotypie (« It [language] endlessly comes back to clichés, to idioms, to banality, triteness, triviality, and hackneyed phrasing ») et leur dépendance d'une base commune (« a grounding, literalizing term »). Tout lieu commun, explique Creeley, constitue une base, une mesure fixe, à partir de laquelle percevoir le monde : « In the commonplace I've got a location for my own mind or thinking, [...] I don't want to be stuck in the solitary thing. The last thing I want is to be different »^{Note616}. L'ordinaire représente ainsi le lieu où le « I » et le « common » peuvent se rencontrer: le lieu où leur contact devient possible. Son écriture veut ainsi exalter la valeur de l'ordinaire, constituant le point de jonction entre sa vie et celle des « autres »: « All that would

matter to me, finally, as a writer », écrit il, « is that the scale and the place of our common living be recognized, that the mundane in that simple emphasis be acknowledged »[Note617](#). .

Par une mise en évidence du commun toutefois, l'on opère un processus de défamiliarisation qui en dévoile le côté mystérieux et ambigu. L'ostentation de la nature ordinaire du langage comme de certaines images ou expressions, sème le doute chez le lecteur/observateur qui, constamment entouré par l'ordinaire, n'est pourtant pas habitué à le « voir ». « Noticing the ordinary is really a special talent », affirme Elsa Dorfman, photographe et collaboratrice de Creeley. « The ordinary just isn't so *obvious*. Because it is so common. So available »[Note618](#). . C'est cet aspect ambigu du lieu commun (familier et disponible tout en étant à la fois difficile à percevoir) que nous analyserons dans des collaborations telles que *The American Dream*, *Commonplace*, et *En Famille*, collaborations dont les titres mêmes constituent des véritables « lieux communs » (rêve américain, famille).

Le « common place » (emplacement) et le « commonplace » (ordinaire, familier), tout en assumant des formes différentes dans l'œuvre du poète, se révèlent ainsi être le reflet l'un de l'autre. Comme nous le verrons dans *It*, le travail en série et l'exploitation de procédés formels basés sur le choix d'une mesure fixe en tant que support de la création, nécessitent la présence du stéréotype, du lieu commun, sans lequel ils ne peuvent pas fonctionner. A l'inverse, le stéréotype, afin d'être perçu, fait appel à ces procédés formels qui encadrent et exposent sa banalité, la rendant si « visible » que le lecteur/spectateur est conduit à une remise en cause de ses acquis à son égard.

En ce qui concerne l'idée de lieu commun en tant qu'emplacement nous devons nous référer au concept de limite, omniprésent dans l'écriture de Creeley. La limite en tant que bord définissant un cadre, un obstacle ou un lieu de passage est constamment évoquée dans ses œuvres collaboratives comme dans sa pratique poétique pure. En particulier, la jouissance éprouvée lors du dépassement des barrières visuelles relevée dans des œuvres comme *Edges*, *Possibilities* et, principalement, *Visual Poetics*, conduit le poète à l'exploration du rapport barrière-transgression dans son écriture. L'acceptation des limites est, pour le poète, le point de départ d'un travail qui vise à exploiter leur pouvoir intrinsèque. « Nous sommes tous pris dans des limites » écrit Creeley, soulignant comment l'intérêt de leur exploration consiste à découvrir leur spécificité :

In writing I want to be free. I want to range in the world as I can imagine the world, and as I can find possibility in the world. Of course, we are within limits, as Olson would say, but it's to find where those limits are specific that's interesting[Note619](#). .

Dans cette recherche de la spécificité des limites, nous reconnaissons l'exigence de la part du poète de définir avec précision le lieu à partir duquel son écriture se développe, de lui assigner un cadre à l'intérieur et contre lequel elle se bat pour s'affirmer. Il souligne ainsi l'importance d'une base fonctionnant comme emplacement (« location ») à partir de laquelle les variations peuvent être produites. La musique représente un modèle intéressant auquel faire référence pour analyser le jeu entre la règle et la transgression dans l'écriture de Creeley. Le poète, comme il le confesse dans une lettre à Olson, ne cache pas son admiration pour la variation des unités rythmiques caractéristique de modèles à première vue aussi différents que la musique de Bach et les mélodies jazz : « I do get to lean back on that prior insistence, that one *can* learn a hell of a lot listening to a) the *best* of the new jazz groups (Bird, Miles, Chano, Max Roach, Milt Jackson, etc.); and b) how Bach managed the variation of rhythm units »[Note620](#). [sic] La différence entre ces modèles paraît concerner surtout l'opposition entre l'extrême utilisation des règles de la part de Bach, connu pour avoir été un des contributeurs majeurs au développement de la technique du contrepoint[Note621](#). , et l'apparente spontanéité caractéristique du jazz. En réalité ces modèles indiquent, dans des contextes et dans des genres différents, le pouvoir libérateur des limites formelles : les mélodies de Bach atteignent une forme d'harmonie tout à fait souple à travers l'application rigide des règles concernant le rapport entre les unités rythmiques ; de même, les improvisations jazz ne sont rien d'autre que le produit d'une spontanéité créée à partir de la connaissance des règles que les musiciens s'approprient tellement qu'elles deviennent des sources de liberté créative. Par ses juxtapositions verticales et horizontales, tout comme par les variations sonores internes à ses vers (ou phrases

dans les œuvres en prose) qui fonctionnent comme des unités rythmiques ou à l'intérieur desquels il isole des unités rythmiques (mots ou syntagmes), Creeley essaye de développer un jeu créatif qui, comme dans l'art de ces musiciens, vit à la limite entre le contrôle et la spontanéité^{Note622}.

La théorie du « thème et de la variation » élaborée par John Cage, comme le rapport entre les constantes et les variantes de l'écriture d'origine poudienne dont nous avons cité plusieurs exemples dans les collaborations précédentes, constituent d'autres modèles primordiaux dont Creeley s'inspire pour la création d'œuvres caractérisées par une tension profonde entre la spontanéité de la création personnelle et la présence d'une mesure à respecter. L'activité collaborative en elle-même constitue d'ailleurs un modèle exemplaire de ce jeu engagé avec les limites et avec la fixation d'un cadre à respecter, comme le travail collaboratif de Creeley et Cletus Johnson nous l'a montré^{Note623}.

Ce sont donc les déviations par rapport à un modèle préétabli qui caractérisent le travail de Creeley, ce qui assimile ses techniques à celles de l'art sériel. Des déviations qui portent aussi bien sur la structure formelle de ses poèmes que sur leur rythme. Le rôle de la structure est de renvoyer constamment l'écrivain (et le lecteur lorsqu'elle est visible) à une vision générale de l'œuvre, lui permettant de ne pas perdre le contrôle du matériel en lui rappelant son emplacement : la structure représente un outil de mesure constante de la place et du rôle de l'écrivain par rapport au temps et à l'espace de l'écriture. Jouant avec le confort produit par la structure le poète imite ainsi, d'un point de vue technique, ce processus visuel d'apparition et de disparition des frontières dont nous avons remarqué les effets à propos des collaborations avec Sultan et Okamura : il explore maintenant les limites entre la perte et le maintien du contrôle, entre l'affirmation d'une norme et les déviations possibles qu'elle permet, grâce à une constante réorganisation de l'ordre sériel proposé.

Poetry obviously is a way to regain a situation in the recursive that is to remind us where we are constantly by a structure. Now I'm fascinated by what happens when we aren't so reminded, when we break and move in different patterns to locate the experience of being somewhere, and that's what I find extraordinary in Cage: the attempt to requalify the experience of serial order, which to me is really crucial^{Note624}.

Creeley éprouve donc du plaisir à bâtir des architectures, qu'elles soient visuelles, linguistiques, sonores ou idéologiques et à les déstabiliser par l'insertion de nouveaux éléments^{Note625}. Ceci se concrétise dans ses œuvres par l'exploitation des techniques formalistes comme la grille et la création en série. La composition par grille modulaire caractérise principalement ses ouvrages en prose (*Mabel and Other Stories*) où l'écrivain semble avoir besoin d'un support solide à l'intérieur duquel laisser libre cours à la projection de son écriture. La série, au contraire, caractérise principalement sa production poétique (*There, Anamorphosis, It*) qui est ainsi présentée comme une suite de différents « cadres » dont la séquence dessine une « matrice » micro architecturale (« pattern ») parallèle à celle qui est produite par les images des artistes avec lesquels il collabore. Le poète choisit ainsi sa « mesure » tout comme l'artiste choisit un format de cadre déterminé fonctionnant comme le contexte à partir duquel sa création a lieu^{Note626}.

Dans *There* par exemple, Creeley décide de respecter une mesure caractérisée par six quatrains où les vers pairs développent une narration parallèle à celle développée dans les vers impairs : il construit ainsi une structure à deux voix où les vers s'empilent renvoyant à la technique du contrepoint, où il s'agit de superposer des lignes mélodiques différentes.

The wall is at
what I never said
the beginning faint
what I couldn't touch
faces between thin
was me in you
edges of skin

L'ensemble des poèmes insérés dans *There* constitue ainsi une séquence de cadres réguliers qui alterne avec les reproductions des tableaux de Clemente, tous caractérisés eux aussi par un même format carré. Le même choix d'une mesure fixe à respecter caractérise *Anamorphosis* où Creeley compose des poèmes constitués par trois tercets dont la forme régulière s'accorde au format choisi par le peintre. Ce rapport est directement visible dans le livre, où chaque poème semble se développer verticalement et correspondre au format de l'image qui l'accompagne (la longueur du poème correspond graphiquement au côté vertical des images). Cette technique permet à Creeley d'acquiescer une sorte de cohérence dépendante de la mesure choisie et de son rapport avec les variantes qui lui sont associées: « *Coherence* is the inherent balance of a *thing*, given us, together with those *things* we already have; in other words, the mingling of our own *present* (our "personal" assumption of it) with another now coming to us »Note628. .

Le choix de poser des limites physiques à son écriture (nombre de pages, nombre de lignes par page, nombre de strophes, nombre de vers dans chaque strophe), ou de définir avec précision les traits du lieu à l'intérieur duquel elle prend forme, représentent également pour Creeley un moyen de se libérer de l'idée du développement du texte pendant le processus créatif lui-même : l'auteur ne doit pas se préoccuper de diriger son travail et de choisir le moment où il va terminer car c'est le support lui-même qui se charge de ces décisions d'ordre formel.

Somehow that sense of page length frees me to be as various and speculative as I want to be within the period designated. It frees me from some writing sense that I've got to worry about how this is going to end or where it's going to get to. It somehow always does end intuitively where it should, where the physical limit occursNote629. .

La limite physique dont il parle peut être celle représentée par une ou plusieurs pages dans le cas des œuvres en prose (dans *Presences* notamment il s'agissait de cinq pages), ou elle peut être virtuelle, comme dans le cas des œuvres poétiques, où la limite est représentée par la mesure établie au départ (structure constituée par deux quatrains, trois tercets, etc.). Composer à l'aide de ces structures implique donc une forme de soulagement qui est la conséquence du fait qu'on se libère de la tâche décisionnelle (rationnelle) en la déléguant au support pour ainsi permettre à l'écriture de se développer librement, sans porter la trace du poids de ces décisions. Cette « confiance » dans les pouvoirs du mécanisme formel semble d'une part rapprocher l'œuvre de Creeley du contexte de « l'art systémique » caractéristique des années 1960 et représenté par des artistes tels que Sol LeWitt (qui est aussi un des collaborateurs de Creeley) ou encore Frank Stella, peintre que Creeley admirait énormément. Comme le souligne Irving Sandler, « l'art systémique interdit de transgresser le système » ; il autorise uniquement la combinaison d'éléments propres à ce système »Note630. .

Il offre par conséquent une stratégie permettant de créer des configurations sans passer par le processus de la composition, ce qui libère l'artiste du fardeau de la réalisation artistique – ou, pour parler comme Stella, de ce genre de décisions personnelles et généralement angoissées qu'appréciaient tant les expressionnistes abstraitsNote631. .

D'autre part, l'utilisation de grilles formelles semble insérer l'œuvre de Creeley dans le contexte de l'écriture mécanique représentée par les écoles européennes de l'OuLiPo et du Nouveau Roman, et par des écrivains tels que John Ashbery, Gertrude Stein, Italo Calvino et surtout Louis Zukofsky, qui a été un modèle pour Creeley tout au long de sa carrièreNote632. .

Brian McHale, dans son essai « Poetry as Prosthesis », analyse le rôle de Creeley par rapport à cette tradition littéraire. Critiquant la position de Joseph Conte qui définit Creeley, tout comme Robert Duncan, comme un représentant d'un genre d'écriture aléatoire différente de la nature « procédurale » des méthodes formelles d'auteurs comme John Cage ou Harry Mathews, McHale souligne au contraire que nous ne pouvons pas ignorer le profond lien que Creeley établit avec le contingent. Une position que nous partageons totalement

car, tout en utilisant des procédés formels qui *a priori* réduiraient la contingence, l'écriture de Creeley reste intensément encrée dans le réel : elle ne dépend pas du cas mais prend ses origines dans l'expérience :

Serial poems of the kinds that Conte discusses (e.g. Duncan's or Creeley's) are radically contingent, not aleatory; that is, they reflect, respond to, and absorb whatever history (whether personal or collective) happens to come the poet's way: they do not depend on chance, in the sense of randomness, but rather on their own historical situatedness^{Note633}.

L'écriture de Creeley n'est donc pas arbitraire et, surtout, elle n'est pas aléatoire : tout en étant encadrée dans une structure formelle, elle laisse toujours la place à l'action du sujet et à son expérience du monde et ne devient jamais purement mécanique.

Déjà dans *Presences* nous avons pu remarquer cette intrusion de l'expérience dans l'écriture de Creeley, qui, tout en étant encadrée par une structure formelle rigide, absorbait toute apparition de souvenirs et toute association mentale élaborée par le poète à partir de l'observation des images des sculptures de Marisol. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, ces intrusions deviennent encore plus évidentes lorsqu'elles sont encadrées par un support (chronologique) dont la stabilité est minée par le flux même de l'écriture^{Note634}. Creeley semble alors vouloir souligner par ses œuvres que la présence des règles est nécessaire afin que la spontanéité puisse émerger en toute liberté : les grilles, les supports sont présents pour exalter la spontanéité « projective » de l'écriture, pour l'assurer, et non pour la suffoquer ou la contrôler.

Écrivant à Charles Olson, le poète souligne ainsi le rapport de dépendance entre la liberté du mouvement de l'écriture et l'existence d'un cadre formel : « The force of objects. Part of the problem is centered here, to have a frame which allows for the play of such force »^{Note635}. Le poète montre alors comment l'existence même d'un système crée les possibilités de l'écriture :

Experience (in a manner usual enough) created by a system – The spatial relations made by a house, for example, the distribution of movement in an arrangement of streets, etc. Ralph Ellison's use of the term, conscious consciousness apropos his proposal of Malraux's Man's Fate as an instance of a 'classic' text – mind experience, or however to isolate it if that's possible, taken as the possibility of system^{Note636}.

Grâce à la présence du système, l'écrivain peut se consacrer à l'exploration de la signification que les expériences ont pour lui, évitant de se concentrer uniquement sur leur description et leur aspect extérieur. Cette recherche de la valeur intime de chaque expérience est d'ailleurs une préoccupation constante de Creeley^{Note637}. Comme le souligne McHale, il semble ainsi s'établir une sorte de collaboration entre l'écrivain et ses supports : « What this scale brings to the foreground is, in particular, the awareness that machine generation always involves collaboration between poet and machine »^{Note638}. Ainsi, dans les collaborations de Creeley, comme nous avons eu l'occasion de le voir précédemment^{Note639}, nous assistons au travail commun de plusieurs acteurs (artiste, poète, éditeur, spectateur) et de plusieurs supports. Ceux-ci, d'une part sont extérieurs à l'œuvre du poète, comme la lettre, le fax, le courriel, etc., d'autre part ils sont intérieurs à l'œuvre poétique ou en prose dont ils gèrent la structure (grilles, « scaffoldings », séries).

Contrôle et spontanéité, précision minimaliste et liberté expressionniste, coexistent donc dans l'écriture de Creeley. Il accepte la variété et la multiplicité mais affirme, en même temps, la nécessité de fixer un « lieu », un emplacement, à partir duquel la variation est opérée. Nous remarquons les liens avec la théorie de Cage telle qu'elle est énoncée dans *Theme & Variation*^{Note640}. Des principes tels que la « coexistence des différences, la pluralité des centres », « l'absence d'un début, d'un milieu et d'une fin », l'idée que, s'il doit y avoir une structure, « qu'elle soit alors rythmique », et l'alternance entre la mobilité et l'immobilité, représentent des traits spécifiques de la musique de Cage comme de l'écriture de Creeley.

Néanmoins, le lien avec la réalité, si présent dans le travail du poète, est évident dans le refus d'autres

principes acceptés par le compositeur comme l'exaltation de l'anarchie et l'absence de bases fixes : « Anything can follow anything else (providing nothing is taken as the basis) », écrit-il dans *Theme & Variation*. Creeley, au contraire, veut affirmer la nécessaire présence, dans son écriture, des bases communes, des « lieux » communs, encadrant et gérant la spontanéité de la création et la rendant, par leur seule présence, possible. C'est à l'intérieur de ces mesures choisies que le poète et l'artiste varient ainsi librement le jeu de leurs vers et de leurs traits.

1) Grille et Spontanéité : *A Day Book* et *Mabel*, du texte à l'image.

Dans le chapitre consacré à la « poétique de la présence » et à l'étude de *Presences*, nous avons déjà eu l'occasion d'analyser la spécificité du travail de Creeley par rapport au procédé formel de la grille : l'œuvre est organisée autour de paramètres préfixés tels que la longueur des pages et la séquence des chapitres. Par la création d'un support (« scaffolding ») Creeley déployait ce que nous avons appelé une « double temporalité », faite de présence et de continuité, d'instantanéité et de durée. Par l'analyse de *Mabel* et *A Day Book*, les deux autres textes en prose qui constituent le volume *Mabel : A Story & Other Prose* (1976) dans lequel est inséré également *Presences*, nous allons maintenant explorer le rapport entre la constitution des barrières et leur déstabilisation à l'intérieur de collaborations présentant une double inversion de tendance. D'une part, nous remarquons effectivement l'utilisation de la technique formelle de la grille empruntée à l'art pictural dans le domaine de l'écriture, ce qui crée un contraste, dans ces collaborations, entre l'abstraction du langage et la nature figurative des images. D'autre part, le processus de réinvestissement touche maintenant le travail de l'artiste (Jim Dine dans *Mabel* et R.B. Kitaj dans *A Day Book*) du fait que le processus créatif suit un mouvement inverse (du texte à l'image) par rapport à celui de la plupart des collaborations de Creeley.

A la différence de *Presences*, *Mabel* et *A Day Book* ont été conçus à l'origine par l'écrivain : les images n'ont été associées à l'écriture que dans un deuxième temps, ce qui constitue une inversion de rôles pour Creeley et pour ses collaborateurs. Le visuel ici façonne le travail du poète d'une façon indirecte car celui-ci emprunte des techniques appartenant au domaine pictural mais ne crée pas à partir d'images spécifiques. Creeley en effet n'agit pas en tant que modelant mais en tant que modèle, rôle qu'il a déjà occupé dans sa collaboration avec René Laubiès^{Note641}. Même si le rôle actif de l'écrivain en tant qu'observateur est réduit par rapport aux collaborations précédentes, il est intéressant de voir comment son écriture influence la création de l'œuvre d'art et surtout comment l'artiste, agissant comme un lecteur privilégié, réagit face à la complexité de la prose de Creeley. L'étude de cette inversion de rôles peut donc être révélatrice en ce qui concerne l'activité collaborative de Creeley.

78. R.B. Kitaj. *For Love* (Creeley). 1966. Lithographie. (58,42 x 40,64 cm).



A Day Book, réalisé en 1972, constitue la deuxième expérience collaborative de Creeley avec le peintre R.B. Kitaj^{Note642}. L'artiste et le poète s'étaient rencontrés pour la première fois à Londres vers le milieu des années 1960, lors d'une cérémonie organisée en l'honneur de Creeley par l'éditeur Marion Boyars. L'intérêt réciproque que les deux artistes ont montré à cette occasion fut le point de départ d'une première aventure collaborative qui se concrétisa dans *ASight*^{Note643}, un ouvrage précieux constitué par un poème de Creeley et par trois sérigraphies de Kitaj. Comme Creeley le raconte, il avait été immédiatement fasciné par l'artiste et par ses connaissances littéraires :

I was very attracted by his singular literacy, call it, really his obvious love of reading and books generally – but particularly those having to do with radical political thinking or the cultural imprint of the times – both of which he could find in various guises in Ezra Pound despite the fascism. He was a quirky, intensive and extremely well grounded thinker^{Note644}.

Kitaj de son côté, avait exprimé son admiration pour le poète par la réalisation d'un portrait à partir d'un dessin conçu dans son studio : la lithographie *For Love (Creeley)*, représentant le résultat final du travail de l'artiste, demeure aujourd'hui un des plus saisissants et intenses portraits du poète.

A Day Book naît à l'origine comme la réponse à une demande de l'artiste qui éprouvait le besoin d'une « base » à partir de laquelle créer une séquence d'images.

R.B. Kitaj had invited me to provide a text which might serve as basis for a sequence of prints. I wanted it to be 'long enough' – whatever that can mean – and hit upon thirty as feeling right. So “A Day Book” is precisely what it says it is, thirty single-spaced pages of writing in thirty similarly spaced days of living [Note645](#).

La prose de *A Day Book*, comme nous l'avons annoncé plus haut, est le produit de l'application des règles formalistes de la grille et de la série dont Creeley se sert également dans *Presences* et *Mabel*. Tout comme dans ces collaborations, l'écrivain définit sa mesure au début du processus créatif choisissant, dans le cas spécifique de *A Day Book*, le jour en tant qu'unité et le mois en tant que grille à l'intérieur de laquelle insérer les différentes composantes. Cette structure lui permet d'amplifier le cadre de la narration sans devoir se poser de questions de cohérence tout au long de la création : par la juxtaposition de ce qu'il définit comme des « prises », il crée une séquence qui se développe naturellement à l'intérieur de la structure choisie. « Instead of thinking of writing the novel, I thought of writing a sequence of such takes. Then I began to experience, as they continued, their interworking » [Note646](#), explique-t-il à propos de sa pratique narrative.

Si le poète perçoit l'utilité d'une telle composition suite à l'observation des tableaux horizontaux de Pollock [Note647](#), il est intéressant de voir comment l'organisation de son écriture évoque en réalité beaucoup plus la méthode compositionnelle utilisée par les peintres formalistes tels que Chuck Close. La disposition des images du peintre expressionniste avait dévoilé à Creeley le pouvoir de la création séquentielle produite par le choix d'un support horizontal. Comme le souligne Yves-Alain Bois, Pollock « n'est pas le premier à peindre à plat, mais il est le premier à souligner l'horizontalité de son support en tant qu'élément essentiel de son processus de travail (il n'y a pas de coulure verticale, l'espace isomorphe de ses tableaux n'est pas orienté par rapport au corps de l'homme érigé) » [Note648](#). Néanmoins, les techniques combinatoires qu'exposent les ouvrages en prose tout comme certains des poèmes de Creeley, évoquent essentiellement la structure des grilles formalistes. Comme Close, Creeley crée en effet à partir d'une grille vide qu'il va ensuite remplir systématiquement, établissant ainsi des rapports thématiques et linguistiques entre les cases originairement vides.

L'originalité de ce procédé consiste dans l'exposition du support structurel. Les grilles modulaires, en effet, « sont des structures planes par excellence, qui mettent en évidence le tableau en tant qu'objet. Elles permettent de voir le tableau en soi, plutôt que de voir à travers lui un “sujet” ou un espace illusionniste » [Note649](#). Comme le souligne Sandler, ces structures mettent l'accent sur leur « grammaire » :

La grille modulaire, en particulier, attire l'attention sur sa grammaire. Comme elle ressemble à un graphique, elle pourrait être le véhicule d'une information concernant, selon toute probabilité, la « vie » ou la réalité ; pourtant, cette information est absente : dans l'art des années soixante, la grille ne donne d'information que sur sa propre nature et sur sa fonction d'œuvre d'art [Note650](#).

La grille utilisée par Creeley dans *A Day Book* est rendue visible dès l'introduction du livre et tout au long du texte, confirmant ainsi la spécificité des procédés formalistes qui, comme l'explique Brian McHale citant Charles O. Hartman, rendent l'observateur/lecteur conscient des mécanismes créatifs : « Machine-generated poetry, says Hartman [...] is designed to “encourag[e] the reader not just to participate in making sense but to be conscious of participating” » [Note651](#). Le lecteur collabore donc en essayant de renouer les fils de la narration spontanée contenue dans la structure du journal intime choisie par l'écrivain. Celui-ci évoque, dans

une discussion avec Ekbert Faas, son intérêt pour les possibilités offertes par ce support formel :

I came upon a quote of Thoreau's talking about what he calls a "day book" in which he collects the events of the day and so on, and then he translates them into some information and judgment of his own. I'm interested in the phrase "a day book" where he uses it for notations of what happened. But the point is that I don't transfer or translate, but let it stand Note652.

L'écriture de Creeley se révèle être en réalité le produit d'un véritable transfert de ses expériences quotidiennes sur la page, un transfert qui, contrairement à ce que le poète affirme, implique un réinvestissement qui, malgré sa nature minimale, reste pourtant présent. Ses expériences se présentent toutefois comme immédiatement notées car le poète ne les organise pas mais procède par accumulation. Les annotations s'entassent alors à l'intérieur de chaque case. Cette agglomération est rendue possible grâce à la présence du support qui se charge d'assurer l'organisation de l'écriture.

A l'intérieur de chaque « case » constituée par la durée d'un jour, Creeley inscrit donc son expérience de la quotidienneté telle qu'il la vit pendant les années 1960 au Nouveau Mexique. A mesure que nous avançons dans la lecture, nous pouvons reconnaître des personnages, des lieux et des préoccupations qui reviennent cycliquement à l'intérieur de la structure narrative : « All the day has seemed echo after echo of previous condition » Note653, écrit-il dans le récit d'une nouvelle journée. Toutefois, les personnages et les lieux évoqués se présentent toujours inédits grâce à la multiplicité des combinaisons réalisées par l'écrivain : ce sont donc les échos et les références qui nous aident à nous situer même si ce n'est que provisoire. Il faut en effet renoncer, lorsque l'on aborde la lecture de *A Day Book*, à la cohérence séquentielle et chronologique des événements : même si la structure marque indiscutablement la suite temporelle des jours, les expériences enregistrées par Creeley ne sont pas toujours dépendantes de cette structure temporelle et souvent se révèlent être les produits de la mémoire ou des associations mentales de l'écrivain qui, à partir d'une expérience banale, remonte en arrière dans le temps, renvoyant à d'autres moments de sa vie, à d'autres lieux, à d'autres personnages.

Anyhow that Alan is here, the other Alan – there are many Alans in the world at one time, but only one by one do they seem evident – or ask the question: will all those named Alan please signify by raising their right hand. No one does, i.e., no one here other than Bob, Robert, Bobby, boy man – Boyman. Willie Boyman. You put your little foot right here, and your left foot right here, and your right foot right here, and there. Burble through walls again. The one so-called constant. The other Alan saying, in NYC a winter ago – the psychic energy of so many people in the buildings surrounding, can literally feel the weight of its force, pushing on him etc. Squeezing his head possibly into shape of insufficient turnip. A lone blade of grass on a broken sandhill. Echoes. The pun they couldn't kill. Eccos. Necco wafers. Thinking of 'future' – somewhere in time and space there awaits some number like fifteen people, various sorts and sizes, expect to be dealt with in some manner for period of two hours – in roughly two hours Note654.

Dans ce paragraphe, chaque événement s'infiltré dans le suivant selon un processus de transformation qui est produit par la langue. Ce sont en effet les associations sonores et linguistiques qui, tout comme dans *Presences*, permettent à l'écriture de se développer suivant des nouveaux chemins tout à fait incohérents par rapport au début de la narration. Ainsi, à partir d'une réflexion concernant les noms, la voix narrative joue avec les échos développés à partir du nom de l'auteur (« Bob, Robert, Bobby, boy man – Boyman. Willie Boyman. ») et, en passant par l'image d'un adulte apprenant un enfant à marcher (« You put your little foot right here, and your left foot right here »), elle dévie ensuite la narration à partir d'un élément contingent venu interrompre le flux des pensées (« Burble through walls again »). Le point de vue ainsi change complètement pour se concentrer sur l'image d'un autre « Alan » (dont l'identité reste d'ailleurs vague tout le long de la narration) à New York. Mais cette image ne reste imprimée dans l'esprit du lecteur qu'un instant, se

transformant à nouveau à cause des jeux linguistiques et renvoyant à nouveau au monde de l'enfance par la référence aux biscuits « Necco » (« Echoes. The pun they couldn't kill. Eccos. Necco wafers. »). Le paragraphe se conclut enfin avec une image très vague suggérant l'activité professionnelle de l'auteur, qui, face à des étudiants dont l'image n'apparaît pas aux yeux du lecteur, essaye de donner une forme à un intervalle temporel de deux heures. Le flux de l'écriture reste ainsi mouvant, prêt, comme dans *Presences*, à suivre de nouveaux courants produits par les jeux de la langue.

Selon Paul Sherman, ce contraste entre la rigidité du système et la qualité fluide de l'écriture est dramatisé à l'intérieur de la narration par l'alternance entre la crise et le renouvellement auquel la voix narrative semble aspirer^{Note655}. L'affirmation et l'abolition des barrières sont en effet constamment évoquées par les récits concernant la vie de couple du protagoniste (écho du rapport entre Creeley et Bobbie Louise Hawkins) qui avance au rythme de la routine brisée par des tentatives de transgression de la part du protagoniste (surtout au niveau sexuel) et par les visites à l'improviste de sa famille ou d'amis artistes :

Fucking visitors anyhow. Ed says, are we bothering you – at point I feel so literally sick I could vomit on him, and know the question, in my Machiavellian yet fever, is only to reassure him. Is it hurting you, love. Do you mind I ate the last of the meat. Are you sure you've no use for it. Fuck'em^{Note656}.

Les mêmes tensions entre l'équilibre et la rupture sont perceptibles lorsque l'écrivain aborde un autre thème principal de la narration, celui de la création littéraire : nous le voyons alors pris entre le conventionnalisme et la fixité de son rôle institutionnel d'enseignant d'une part et ses aspirations créatives d'autre part.

Nous sommes donc face à une écriture qui revient constamment sur les mêmes thèmes tout en essayant de renouveler leur présentation : il y a, dans *A Day Book*, une perpétuelle alternance entre la constitution d'un ordre rassurant et la prise de risques. Dissimulée à l'intérieur d'une description de ses obsessions domestiques, cette tension entre la constriction et la spontanéité est ainsi résumée par Creeley :

Formalist, he would find himself straightening the rug, dumping ashtrays, insistently checking his experience of the room, rooms, to see if the familiar order were continuingly the case. But otherwise had also impulse or something made him jump when no chance of landing anywhere seemed likely^{Note657}.

En contraste mais dépendants l'une de l'autre, la stabilité du support et la spontanéité de l'écriture s'exaltent donc réciproquement: c'est grâce à la structure formelle utilisée comme mesure que la variété de l'écriture peut émerger. Surtout, c'est grâce au support qu'elle ne devient pas aléatoire, chaotique. A l'inverse, c'est grâce à l'existence d'une forme fluide à contenir, que le support est perçu comme stable. Comme nous l'avons souligné précédemment, la contingence émerge toujours dans l'écriture de Creeley, ce qui devient évident notamment lorsqu'il souligne le rôle actif de la machine à écrire pendant le processus créatif : « Whether errors, as meaning to write *Echoes* becomes *Whether*, as the finger meant to strike the E key, hits the W – and the thought moves to include it, to use it in the thought, and so on »^{Note658}. Pendant la création, l'écrivain se bat contre un ensemble d'événements qui minent son équilibre et sa concentration. L'utilité du support réside donc dans son pouvoir d'encadrement : Creeley s'acquiesce du poids de la gestion de la cohérence de son œuvre étant ainsi libre d'intégrer tous les stimuli qui l'entourent dans son écriture.

The machine talking too, as one fumbles in use of it. Barking doors. Crying tables. Split lights. All that clutter – book at that moment falling down back of typewriter, so that head becomes attentive and yields momentarily to record of it, and now is again back in the difficulty of the typewriter, how wide the paper is, where is one, or where are the words now in their occupation of the paper – how much left, to go, to be said before the end of it has been come to. How much time is there left. The ease of it, also – being tired, wants to relax in that continuum, to yawn, stretch, let go of attention as a preoccupation. What's that all

Le mérite de la grille choisie consiste dans la réduction de ce que Creeley appelle « l'attention en tant que préoccupation » (« attention as a preoccupation ») : il ne critique pas l'attention en tant que réponse active au réel mais en tant que préoccupation concernant le développement du texte. Se chargeant du pouvoir décisionnel, les structures semblent alors réduire l'autorité de l'écrivain qui accepte cette réduction de bon gré : Creeley sait bien que réduire l'autorité de l'écrivain ne signifie pas abolir celle du sujet, car, au contraire, grâce à cette diminution de l'autorité, la voix narrative trouve enfin la liberté de son expression et peut témoigner de la multiplicité de son expérience du réel.

Les structures toutefois, tout en semblant solides et compactes grâce à l'accomplissement de leur fonction d'encadrement, ne sont pas exemptes des effets de la contingence : elles sont le produit de l'homme et, en tant que telles, un instant suffit pour qu'elles n'aient plus de raison d'exister. Leur stabilité est donc purement apparente face à la précarité de l'existence : l'ordre chronologique (la mesure choisie par l'écrivain pour aborder son travail) est constamment remis en question par l'imprévisibilité de la vie évoquée par la prose. Se référant à la crainte de sa mère par rapport à la mort, et expliquant comment la maladie de sa tante Berenice la fait sentir proche, elle aussi, du départ, selon une logique purement chronologique, l'écrivain écrit :

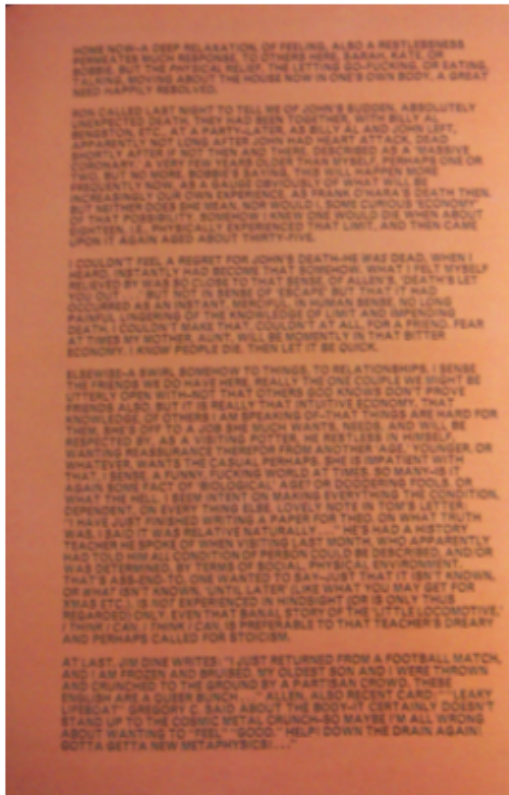
She's old now too. Can't be much less than Aunt Berenice, and Helen says, on the phone, she must now think of herself as next – that damn history again, the chronological – though it so rarely proves the actual sequence, as my own father's death would demonstrate, or John Altoon's – or so many, from the war, or otherwise. The chance, that changes all of it. There's no listing proves the way it has to be as 1, 2, 3, etcNote660. .

La prose de Creeley se bat ainsi contre ce système qui assure son existence même. Elle mine les bases du support grâce auquel elle acquiert une « visibilité ». C'est en effet sur cette tension que s'appuie la collaboration entière. L'ordre apparent que le poète donne à son écriture, tout comme l'ordre formel que l'homme essaye de donner à la vie en encadrant le temps et l'espace, peut donc être mis en question à tout moment.

L'aspect matériel du livre produit par la collaboration de Creeley avec Kitaj confirme la nature décomposée de la prose ainsi que la crise du support chronologique. *A Day Book* se présente d'une part comme un ouvrage précieux de dimensions imposantes (62,50 x 43 cm). La couverture est en cuir noir et le titre ainsi que les noms des collaborateurs sont imprimés frontalement et sur le dos. L'apparence physique de l'objet, le soin évident des détails et le raffinement du matériau, lui confèrent des traits caractéristiques du « livre d'artiste ». Le nombre limité d'exemplaires, 295 dont 225 destinées à la vente, confirme le désir de l'artiste et de l'écrivain de réaliser un ouvrage rare et précieux.

D'autre part, une fois ouvert, l'ouvrage se caractérise par une imprécision et un décalage frappants par rapport à son apparence extérieure. Les vingt-sept pages en prose qui, comme dans *Presences* ne sont pas numérotées, sont imprimées sur des feuilles multicolores et présentent des caractères chaque fois différents. Certains exemplaires du livre ont également été réalisés sous forme de portfolio, les feuilles étant insérées à l'intérieur d'une boîte rigide, ce qui confère au texte un aspect dénoué et informel contrastant avec la rigidité et l'élégance du support à l'intérieur duquel il est inséré. Le livre agit ainsi comme le cadre à l'intérieur duquel le flux de l'existence véhiculé par la narration est enfermé, de la même façon que cette narration est à son tour réglée par le support formel de la grille choisie par l'écrivain.

79/80. Robert Creeley et R.B. Kitaj. *A Day Book*. (Pages de texte. 73,66 x 50,80 cm). Berlin: Graphis, 1972. Green Library. Department of Special Collections, Stanford University.



L'aspect élégant et original du livre est le produit du désir de Kitaj de réaliser un ouvrage hors du commun, comme le montre cette lettre adressée à Creeley avant le début de la collaboration :

Can you conceive of doing an elegant, very special book with me ... Marlborough wants to go into that area and I'd love to do something very good and tough and interesting ... a book with you and a book with [Robert] Duncan. My feeling is that it should not be slight (one poem etc.) or already published. Maybe something long or polemical or prose or something unpopular or difficult to publish^{Note661}.

Il est évident que Kitaj veut produire une œuvre capable de provoquer le lecteur d'un point de vue formel (complexifiant l'acte de la lecture) mais également au niveau du contenu (« something long or polemical or prose or something unpopular or difficult to publish »). Son art est souvent caractérisé par un ton polémique et se présente beaucoup plus engagé politiquement que l'écriture de Creeley. Comme nous le verrons dans les pages suivantes, *A Day Book*, tant par son apparence extérieure que par son contenu, concrétise ces désirs de l'artiste. Le besoin qu'exprime Kitaj d'un texte pour la réalisation de son projet découle de sa passion pour le monde littéraire : son lien avec la littérature est le produit de nombreuses lectures et de son admiration pour des auteurs tels que Franz Kafka, Ezra Pound et James Joyce. Plusieurs fois d'ailleurs l'artiste cite ces personnages dans ses tableaux ou réalise des portraits d'écrivains parmi lesquels apparaissent également Creeley et Duncan représentés notamment dans le célèbre *A Visit to London (Robert Creeley and Robert Duncan)*, réalisé en 1977. Par la citation des personnages du monde littéraire, Kitaj essaye en effet de s'approcher d'un univers dont il partage les valeurs et les techniques. Tout comme Creeley, il veut utiliser la poésie comme un modèle pour sa création artistique afin de « réaliser visuellement ce que les poètes réalisent verbalement »^{Note662}. Il n'est donc pas étonnant que l'artiste choisisse comme phrase d'ouverture du catalogue de sa première exposition personnelle en 1963, la fameuse formule Horatienne « *ut pictura poesis* », ou qu'il réalise en 1965 un tableau intitulé *The Rival Poet* où il propose une synthèse des genres littéraires qu'il admire :

I have no memory of what the original picture meant [The Rival Poet - 1965], although the title would suggest a compendium. It is, on the one hand, the compendious nature of certain modern poets and writers which has interested me: Joyce, Pound, Eliot, Mann, Benjamin, Ashbery, Duncan et al ... those who try to get the whole world in, and, on the other hand, I love the more intimate, confessional ones like Creeley, Lowell, Emily Dickinson, et al ... whose world – view is more in their own mirror [Note663](#).

Kitaj insère Creeley dans le groupe des poètes confessionnels et l'éloigne de Duncan et Pound qui, comme nous le savons, comptent parmi ses modèles les plus importants. Creeley en réalité occupe une position intermédiaire entre ces deux groupes : d'une part, même si une partie de sa production poétique se rapproche du subjectivisme de Dickinson, il ne peut pas être considéré uniquement comme un poète confessionnel ; d'autre part, ses poèmes ne témoignent pas du même encyclopédisme que les œuvres de Joyce, Eliot, Pound et Duncan. Kitaj montre en tout cas sa passion pour l'art littéraire : par des œuvres telles que *The Rival Poet* il réalise ainsi son credo selon lequel « certains livres ont des images et certaines images ont des livres » [Note664](#). Un credo qui nous semble se concrétiser encore plus dans sa collaboration avec Creeley : ici l'image s'insère entre les pages du texte de la même façon que le texte pénètre dans la dimension de l'image par le choix de l'artiste de certaines phrases extraites de la prose de Creeley et par leur reproduction picturale.

Comme nous l'avons affirmé précédemment, l'analyse du processus créatif de Kitaj à partir du texte peut nous aider à comprendre le travail de Creeley avec l'image car, dans les deux cas, il s'agit de créer à partir d'une œuvre préexistante et réalisée dans un autre système sémiotique. Kitaj, face à la nature désordonnée de l'écriture de Creeley recherche, comme tout lecteur attentif, des repères et des fils conducteurs dans la narration. Cette recherche produit un questionnement sur l'identité des personnages évoqués dans le journal de l'écrivain que le peintre croit reconnaître et à propos desquels il interroge Creeley demandant : « Who is Alan ? » ; « Alex is Trochi, isn't he ? » ; « Leslie is Fiedler, isn't he ? » ; « Allen is Ginsberg ? » [Note665](#). Isolant ainsi des personnages, l'artiste établit le matériel à partir duquel il va créer, avec l'aide de Chris Prater, huit sérigraphies accompagnées de quatre dessins et d'une lithographie où les portraits des personnages évoqués dans la prose sont associés à des phrases très courtes extraites directement du texte : « Creeley's beautiful prose work *Day Book* inspired me to lift certain lines which caught my fancy. I then built a print out of each of these lines » [Note666](#).

Le travail de l'artiste semble être guidé, à première vue, par le désir de réduire la complexité de l'écriture : il s'offre, par ses images, des appuis grâce auxquels il peut se repérer dans l'écriture et permettre au lecteur à son tour de reconnaître certains personnages. L'aspect morcelé de ces images évoque, en même temps, la nature des personnages décrits par Creeley : ceux-ci apparaissent et disparaissent de façon immédiate dans la prose, émergeant de temps en temps pour ensuite plonger à nouveau dans l'obscurité. Tout ce que le lecteur, et l'artiste, peuvent saisir c'est donc leur apparence provisoire et indéfinie, ce qui est reflété par la qualité fragmentaire des images.

La pratique d'accompagner ses images avec du texte, et donc de permettre au mot de s'inscrire à l'intérieur de l'espace propre à l'image, caractérise l'art de Kitaj à partir des années soixante, reflétant sa conscience des limites de son langage expressif. Kitaj utilise le mot comme un moyen d'enrichir son image, pour lui faire dire ce qu'elle, toute seule, ne peut pas communiquer, poursuivant ainsi un rêve d'exhaustivité.

L'association du mot et de l'image dans *A Day Book* acquiert toutefois un aspect singulier, car le texte de Creeley est utilisé de différentes manières par le peintre. D'une part il est placé, sous forme d'écriture manuscrite, à la façon d'une étiquette au-dessous de l'image comme pour illustrer son contenu. C'est le cas du portrait d'une des vieilles dames évoquées par Creeley qui, comme le peintre le rappelle en citant son collaborateur, même si son corps vieillit, « est encore une jeune-fille à l'intérieur » : « Someone was speaking of the elderly lady who, looking in the mirror, saw the face she couldn't accept as hers, all the wrinkles, the changes in it, in that *inside* she was a girl still. *Me...* » [Note667](#). Le peintre toutefois, citant la phrase de Creeley, efface visiblement le mot « girl » par un trait bleu, selon une technique d'inscription-effacement qui

lui est propre et qu'il avait utilisée également dans *A Sight*. Par cet effacement, il marque son appropriation du lisible, insistant également sur l'inéluctabilité de la condition de la femme décrite par Creeley. La même utilisation du texte caractérise le portrait de Jim Dine, l'unique lithographie réalisée par l'artiste dans cette collaboration, au-dessous duquel nous lisons notamment « Jim Dine, frozen and bruised », phrase extraite du paragraphe suivant :

At last. Jim Dine writes: "i just returned from a football match and i am frozen and bruised. my oldest son and i were thrown and crunched to the ground by a partisan crowd. these English are a queer bunch..."^{Note668}. . [sic]

Dans ce cas, tout comme dans l'image inspirée de la phrase « Mrs Gutierrez describes what the doctor told her », la fonction d'étiquette de l'écriture est plus marquée par rapport à l'image précédente : aucun effacement n'est pratiqué et les mots extraits de la prose sont clairement réécrits par Kitaj au-dessous des images.

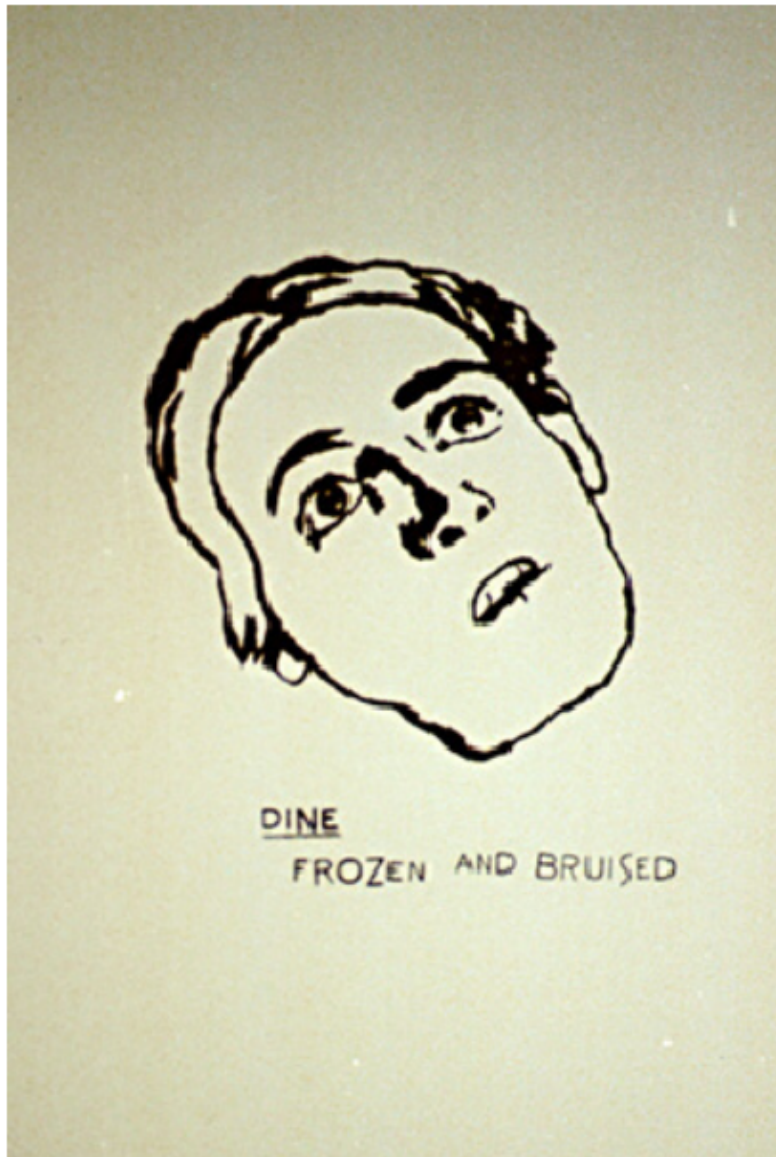
81. Sérigraphie de R.B. Kitaj. *A Day Book*. (73,66 x 50,80). (I)



82. Sérigraphie de R.B. Kitaj. *A Day Book*. (73,66 x 50,80). (II)



83. Lithographie de R.B. Kitaj. *A Day Book*. (73,66 x 50,80).



D'autre part, le texte n'est pas réinscrit manuellement par l'artiste mais il est présenté typographiquement sur la toile: il ne s'agit pas alors de décrire les qualités d'un personnage mais d'isoler une situation narrative en la reconstruisant sur la toile, parfois figurativement, d'autres fois abstractivement. Il existe toutefois des exceptions, comme le confirme la sérigraphie réalisée à partir de la phrase : « but that was in another country and besides, the wench is dead ». Comme le rappelle Jane Kinsman, la singularité de la phrase est due au fait qu'elle est une citation d'une citation : T.S. Eliot avait utilisé ces vers tirés de *The Jew of Malta* de Christopher Marlowe en tant qu'épigraphe pour son poème « Portrait of a Lady »^{Note669}. Ainsi, par l'action du peintre, la prose de Creeley s'enrichit de références et l'œuvre dans son ensemble se complexifie. Kitaj, par l'insertion de cette citation, imite ainsi la complexité du style de Eliot, riche en références à d'autres œuvres et en citations d'auteurs anciens et contemporains.

84. Sérigraphie de R.B. Kitaj. *A Day Book*. (73,66 x 50,80). (III)



Cette insertion de matériel dérivant d'autres sources paraît pourtant contraster avec la tendance à la simplification qui nous semblait dominer dans le travail de l'artiste développé à partir du texte. Un contraste dont le sens est à rechercher au niveau de la reproduction du travail de l'écrivain de la part du peintre. Kitaj en effet, pour répondre à l'œuvre textuelle, a besoin tout d'abord de la comprendre, et donc de simplifier le travail de Creeley. Cette simplification consiste d'une part dans la mise en évidence des éléments organisateurs du discours (éléments structuraux de la prose qui permettent au lecteur de s'orienter, comme les phrases que nous avons citées précédemment concernant Mrs Gutierrez et Jim Dine), d'autre part par la distinction de ces éléments par rapport aux éléments interpolés (citations d'autres auteurs, d'autres œuvres etc.). C'est à partir de cette « familiarisation » avec l'œuvre écrite que l'artiste peut, ensuite, produire son travail créatif, ajoutant d'autres éléments (dans ce cas la citation de Eliot) et enrichissant le texte de Creeley plutôt que le simplifiant. Par cette technique Kitaj imite alors le travail de Creeley : les deux essaient d'interrompre la linéarité de la perception du lecteur/spectateur en créant des sauts ou en déviant la trajectoire du discours [Note670](#).

Par ce travail, le peintre dévoile ainsi la coïncidence existant entre son regard et celui du poète. Dans la plupart de ses sérigraphies, Kitaj extrait des passages de l'œuvre de Creeley et leur donne une expression plastique : le texte émerge du fond de la toile tout comme les images qui l'entourent. L'œil de l'observateur/lecteur bouge ainsi constamment du texte à l'image selon un mouvement qui imite le fonctionnement de la pensée avec ses sauts d'une idée à une autre, avec ses passages de détails à une vision d'ensemble et que Creeley reflète si bien dans son écriture. Les images de Kitaj, grâce également aux effacements qu'il pratique, reproduisent ainsi une façon de voir caractérisée par une alternance de clarté et de confusion : comme le souligne John Ashbery, les objets (et les mots dans le cas de *A Day Book*) apparaissent un instant pour ensuite perdre leur netteté. Ainsi, il définit l'art de Kitaj comme: « A miming of a way of seeing wherein objects will clear for a moment and then blur, adjacent phenomena are compressed into a puzzling homogeneity, and clear outline abruptly turns illegible » [Note671](#). Définition qui, dans *A Day Book*, peut être appliqué à l'art de Kitaj tout comme à l'écriture de Creeley où, comme nous l'avons vu, les personnages et les événements se présentent comme les éléments saisissables d'un flux apparemment

incohérent inséré à l'intérieur de la grille représentée par les jours du mois. De plus, les images de Kitaj tout en s'approchant de l'abstraction, ne renoncent jamais à leur lien avec le réel : tout comme Creeley, le peintre refuse les procédés aléatoires et affirme la nécessité de percevoir le travail des structures à l'intérieur des œuvres d'art.

When art became reduced to automatic brushstroking it was doomed because, to use an inexact analogy from verse, it wouldn't scan anymore, its structure and "correctness" could no longer be felt or tested by most intelligent people and almost everyone lost interest except for the inevitable artistic gauleiters and fortune-tellers who know everything there is to know about art. I'm not talking about abstraction, but about licentious brushing [Note672](#).

L'artiste et le peintre nous proposent ainsi, dans *A Day Book*, ce que Ashbery appelle « a stable world of change », où le désordre est contenu à l'intérieur de structures qui ne limitent pas la spontanéité mais qui, au contraire, l'exaltent : « Threats of disorder are contained to be exhibited ... Disparities are stabilized, or at least can be seen arrested in instability » [Note673](#). Le texte de Creeley fonctionne pour le peintre comme un territoire à partir duquel l'artiste crée, répondant à ses propres préoccupations esthétiques et testant les limites de son langage : l'inversion des rôles à laquelle nous assistons dans cette collaboration nous confirme la qualité à la fois stimulante et rassurante de la création à partir d'un autre système sémiotique. Ainsi, si Creeley est à la fois rassuré et conscient d'être compris grâce à la lecture que l'artiste fait de son texte, Kitaj trouve de son côté, dans le travail de l'écrivain, une source d'inspiration inépuisable. « Partly my text *A Day Book* was giving him [Kitaj] a ground or provocation for his own activity », explique le poète.

In turn I was getting an exceptional reassurance, both in the work he did (which read me very closely) and in the fact I was also given money and a portfolio and/or book utterly unique. That was a dear pleasure [Note674](#).

Le fonctionnement de l'activité collaborative devient ainsi une métaphore du rapport existant, dans le travail de Creeley, entre le support et l'écriture. Dans cette collaboration, tout comme dans la suivante, le support est représenté par la prose de Creeley qui se solidifie et se renforce en étant « lue » par l'artiste. La liberté de l'écriture est au contraire représentée par le travail de Kitaj qui gagne en liberté grâce à la présence du support. Ainsi, opérant une inversion de ces rôles, nous acquérons une vue différente de l'œuvre collaborative du poète qui, créant la plupart du temps à partir de l'image, cherche dans le visible un support pour donner libre expression au lisible.

Mabel, collaboration réalisée avec Jim Dine [Note675](#), se développe à partir d'un texte en prose écrit par Creeley pendant les années 1970 et structuré, comme *Presences* et *A Day Book*, à l'aide d'une grille formelle constituée par un nombre limité de cinq chapitres. A la différence de *Presences*, Creeley établit ici une périodicité où le dernier numéro de la séquence 1, 2, 3 devient ensuite le premier selon la série 1 2 3, 3 1 2, 2 3 1, 1 2 3, 3 1 2. L'écrivain établit ainsi encore une fois le contexte structurel de son écriture, choisissant un format précis, poussé par la conscience que la taille et les qualités du support façonnent inévitablement l'œuvre. L'encadrement de la prose et l'esprit formaliste de l'œuvre sont également confirmés par l'épigraphe, « Points define a periphery », empruntée à Ezra Pound [Note676](#).

La narration est organisée en cinq parties (« Again », « Also », « To Be », « More », « Enough ») dont les titres, plus qu'aux événements caractérisant la prose, semblent se référer au processus d'écriture lui-même, marqué par la reprise (*again*) de la part de Creeley, après *A Day Book* et *Presences*, d'une narration développée à l'aide de structures formelles. Pendant le processus créatif, l'écrivain fera ainsi l'expérience du développement de son texte et de l'accumulation des événements caractérisant la narration (*also, to be, more*) jusqu'au moment où, limité par le support choisi, il aura l'impression d'en avoir assez dit (*enough*). A l'intérieur des cinq cadres narratifs, Creeley développe un texte abordant la thématique du rapport entre le « je » et les « autres » et fait correspondre au deuxième terme de la dichotomie le monde féminin. Comme il le rappelle dans l'introduction de *Mabel : A Story*, le texte naît comme une sorte « d'imagination des femmes » :

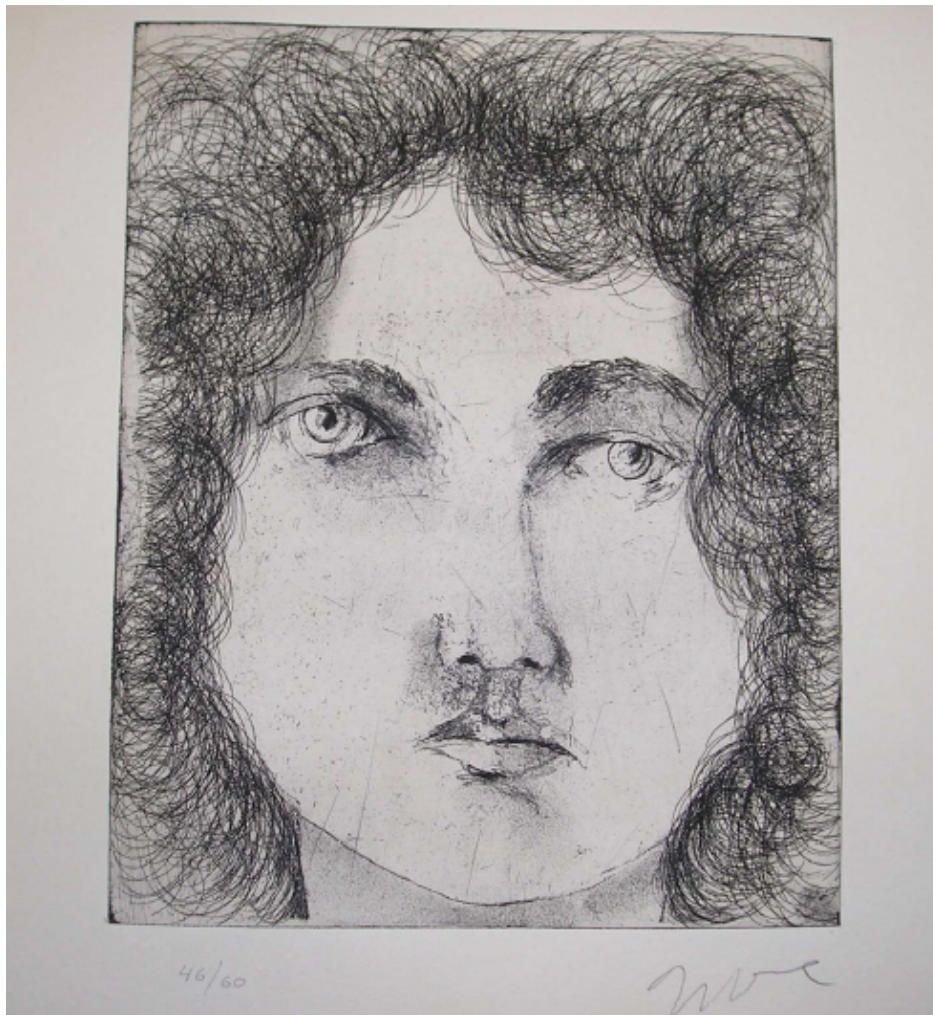
« The text itself begun as an imagination of women for a collaboration with Jim Dine ». A partir du nom Mabel, dérivé de la formule française *ma belle*, l'écrivain construit une image féminine qui se compose d'un ensemble de souvenirs et de visions et qui donc n'acquiert jamais le statut de véritable personnage mais qui se métamorphose constamment tout au long du texte^{Note677}. En effet, même si elle est introduite à partir du début du premier chapitre, Mabel est présentée d'une façon vague et indéfinie : elle reste insaisissable aux yeux du lecteur qui essaye de lui donner un visage.

She is a large, rather than sturdy, young woman. She does not particularly enjoy this aspect of herself except that it carries her through, so to speak. She can be, variously, the expected demure young lady, or else the bar-stool swinging drunken broad. It doesn't really seem to matter that much to her. She is an age hard to determine. Very young quite probably, five or six, in her own mind, but also markedly old, looking down on it, whatever some other persons or circumstance, from that abstract wiseness.

She is attractive, was, either way. Be her daddy, if you want too, or brother, also possible^{Note678}.

Creeley construit le personnage de Mabel en alternant l'affirmation et la négation : après l'avoir présentée, dans la phrase suivante le poète nie ce qu'il vient de dire à son sujet. Alors Mabel se présente à la fois comme une jeune femme réservée et comme une femme ivre, affectée par l'effet de l'alcool (« She can be, variously, the expected demure young lady, or else the bar-stool swinging drunken broad »). Elle apparaît très jeune et, en même temps, visiblement âgée (« Very young quite probably, five or six, in her own mind, but also markedly old ») et elle peut être vue à la fois comme une fille et comme une sœur par le lecteur (« Be her daddy, if you want too, or brother, also possible »). Son image assume ainsi successivement des connotations différentes qui la font osciller entre la beauté et la laideur, la pureté et la corruption. En tant que lecteurs nous faisons l'expérience d'un glissement constant de l'une à l'autre vision de Mabel, un passage qui est parfois plutôt brusque, comme dans la dernière phrase du paragraphe où Creeley, par un changement du temps verbal, opère (sur trois temps) une annulation immédiate de ce qu'il vient de dire à propos du personnage (« She is attractive, was, either way »). Lorsque nous avançons dans la lecture du texte, nous comprenons alors qu'il n'y a pas qu'une Mabel mais que l'écrivain nous en présente une infinité : chaque fois qu'un nouveau souvenir est évoqué, une nouvelle « Mabel » est introduite dans le texte.

85. Dessin de Jim Dine. Robert Creeley et Jim Dine. *Mabel*. Paris : Crommelynck, 1977. Poetry/Rare Books Collection, State University of New York at Buffalo. (I)



En effet Mabel en tant que personnage n'existe pas, elle représente « la femme » et non pas *une* femme, comme le confirme ce paragraphe où l'écrivain propose une scène familiale qu'il avait déjà présentée dans *A Day Book* :

He was now home. He was sitting in a chair adjacent to a television set, not as yet turned on, that he thought perhaps to turn on. Just like that. He could feel the markedly large pieces of meat (he laughed ?) not too far from him, although he was certain enough of their very possible location, in the house. The sounds of the pans, or pots, dishes, moving in the kitchen. That was Mabel undoubtedly. Noises from the floor above him – seemingly more Mabels, these younger, more critical in the sense, a critical mass. Nothing, however, struck him as being potentially disaster Note679 .

A mesure que la narration se développe, le processus de multiplication de Mabel devient de plus en plus évident :

The whole situation is wallowing in an apparent hearsay of Mabels, all of whom he has actually met at one time or another in their life together. What he has loved is this flashing, challenging change in the person, now this one, now that one Note680 .

La présence de plusieurs « Mabels » dans la narration complexifie la dichotomie « he/she » sur laquelle le texte est construit : la femme n'étant pas un terme stable (elle est constamment redéfinie par le narrateur), l'autre terme de la dichotomie (l'homme) ne peut que se définir par rapport à ces changements. Ainsi, une large partie du texte est consacrée à l'analyse de la position d'un « he » dont les contours, extrêmement flous,

semblent correspondre de temps en temps à ceux de l'auteur.

La focalisation narrative n'est pas stable non plus : la narration alterne entre la première et la troisième personne, ce qui fait que le narrateur est à la fois sujet et objet de la narration. Parfois alors il apparaît en tant que protagoniste du rapport avec Mabel/la femme, (« I had been thinking of Mabel, dumb, poor thing »), d'autres fois il observe de l'extérieur les relations entre elle et un autre personnage masculin, (« Given Mabel, and her miniatures, their children, he had no very actual regrets »). Le seul élément constant des deux narrations semble être la présence de Mabel. Toutefois, elle aussi paraît disparaître à mesure que nous avançons dans la lecture pour laisser sa place à un ensemble d'images féminines anonymes, juxtaposées par l'auteur sans aucun critère précis. Cette disparition est d'ailleurs visible au niveau du nom (Mabel). Dans les trois premières parties du texte, il apparaît dans la forme « Mabel » mais aussi dans la forme réduite « M », ce qui contribue à diminuer le statut et l'épaisseur du personnage (« *No question of M's conceiving, unless something of this sort happens – and can tell when conception takes place* » [sic]). Dans les deux dernières parties, toutefois, le nom semble disparaître complètement, créant une opposition entre le début et la fin du texte qui ne semble avoir aucun rapport avec le titre et le personnage évoqué au début de la première partie. Les deux poèmes qui encadrent l'ensemble de la narration (l'un proposé au début, l'autre à la fin des cinq parties) confirment ce processus de disparition de Mabel : si en effet dans le premier poème on s'adresse à elle directement (« Oh Mabel we/ will never walk/ again the streets// we walked in/ 1884, my love,/ my love »), dans le deuxième nous n'entendons que l'écho de son nom (« Air's way,/ fire's home,/ water's/ won again.// *Ma belle, // heart's/ peace/ passes/ into earth* »).

Douglas Gunn affirme que la caractéristique principale de la prose de Creeley est la « dissemblance » : l'apparence d'ordre que l'écrivain veut donner à son texte par l'utilisation de procédés formels ne fait que contraster avec l'effectif désordre chronologique de la narration. Les répétitions n'assument donc pas leur fonction unificatrice et stabilisatrice : au contraire elles ne font que transporter le lecteur encore plus loin du sens. C'est le cas de ces paragraphes tirés de la quatrième partie du texte où, par l'application de la technique de variation dans la répétition (à partir du syntagme « door closed, move back »), l'écrivain joue avec les associations dictées par la langue, avançant dans son texte sans s'imposer aucune direction et aucun point d'arrivée. L'écriture s'arrêtera alors là où le support formel le décidera.

Door closed, move back in to singular point of person, and hands, or feet, appear as strangers somehow hanging at the ends of unexpectedly meaty sticks. In there, bubble of head joggles in a heavy dense, odorous air. Not pleasant, specifically. Sickening, unavoidable apparently, fixed in place.

Door closed, shaft back to one, eyes locked on absent space now no one, sounds absent, listening, murmur of constant refrigerator, heater, something still outside. Door closed, move back to bed, light, wall. Body angular, protrusions of fat here and there, belly, ass, parts of previous to knees, side of chest. Exploded veins in ankles. Expanding grey growths on back of each hand. Patches of mottled hair occurring in random pattern, also increased splotches on what can be seen of chest and stomach, moles. Upper head stick, constricted ability in breathing, dry phlegm residuum in upper throat back of nose hole. Cough, hurt. Dry insistent headache. Tightness in flexing fingers, toes.

Door closed, move to bed, sit, light low. Focus slowly of image in mind, naked. Body parts, fenders, breasts. Old days in warm weather. Bring to mind images, cards in the deck, jack, queen, king, ace. Fours. Animal patterns and abandon again. Panorama of indistinct people, slow motion, slow coercions, changes. One in turn becoming another, one after another. Use words as place, find people^{Note681}.

Même si ce paragraphe reste essentiellement ambigu, il est possible de reconnaître, en l'insérant à l'intérieur du « cadre » auquel il appartient (quatrième partie) la présence d'une narration à la première personne. Ce narrateur, qui, comme nous l'avons vu, entretient de temps en temps des liens avec Mabel/s, n'apparaît pas

physiquement en tant que personnage : Creeley ne le décrit pas, mais crée un réseau de référence autour de lui à l'aide de juxtapositions verticales et horizontales. D'une part, il juxtapose des détails de son corps vidé de toute apparence esthétique et présenté avec froideur, presque scientifiquement (« meaty sticks » ; « protrusions of fat here and there » ; « exploded veins in ankles » ; « expanding gray growths on back of each hand » ; « patches of mottled hair » ; « dry phlegm residuum in upper throat back of nose hole »). D'autre part, il insère horizontalement, entre ces éléments juxtaposés, des termes généraux concernant d'autres parties du corps sans pourtant les décrire, mais se limitant à les présenter comme dans une liste (« belly » ; « ass » ; « parts of previous to knees » ; « side of chest » ; « stomach » ; « moles »). Il y a un contraste frappant entre l'abstraction de ce corps présenté en fragments et la spécificité des détails que le lecteur arrive à figurer. Le lecteur ainsi oscille entre divers points de vue qui vont du très général au très spécifique et inversement. Le corps du personnage suggéré est ensuite inséré à l'intérieur d'un lieu construit, lui aussi, par des juxtapositions. Ce lieu reste toutefois à peine esquissé, car il est évoqué uniquement à travers l'expérience qu'en fait le personnage : la voix narrative explore ainsi ce lieu où on reconnaît une porte, un lit, un mur et le bruit du réfrigérateur, une exploration qui se développe selon un rythme en quatre temps introduits par le syntagme « door closed ». Nous assistons à un processus d'affaiblissement et presque de déshumanisation du personnage à l'intérieur de ce lieu, processus auquel semble correspondre une déshumanisation de la langue : les phrases se dessèchent perdant non seulement les pronoms personnels mais aussi les articles, la parataxe gouverne les rapports entre les mots qui traduisent des impressions instantanées de douleur (« Cough, hurt » ; « Dry insistent headache » ; « Tightness in flexing fingers, toes ») ou qui révoquent des images mentales fugitives et indistinctes (« Bring to mind images, cards in the deck, jack, queen, king, ace. Fours. Animal patterns and abandon again. Panorama of indistinct people, slow motion, slow coercions, changes. One in turn becoming another, one after another »). La démarche de l'écrivain est ensuite exposée dans la dernière phrase du paragraphe qui renvoie au travail réalisé par Creeley dans *Presences* : la phrase (« use words as place, find people ») indique le désir de Creeley de vivre dans ses mots, de les voir comme des « lieux » à l'intérieur desquels et parmi lesquels il suit un chemin marqué par des rencontres avec d'autres mots, d'autres souvenirs.

Le désordre de *Mabel* est également produit par l'accumulation d'éléments provenant de plusieurs sources : fragments de correspondance, histoires appartenant à l'enfance du narrateur, citations, poèmes. Au début de la troisième partie notamment, l'auteur insère une sorte de dialogue que le narrateur semble entretenir avec sa mère dont la voix devient presque audible. Il cite alors des fragments de conversation qu'il aurait eu avec elle :

Mother ? hearing voice "... that that's a natural position that one would take, but you shouldn't really ever bring it up, or force one to make that decision ... if I could just arrange it, so it might be a year or so before I could go..."Note682.

Quelques pages avant la fin du cinquième chapitre au contraire, le narrateur (ici, encore plus qu'avant, miroir de l'auteur) insère un fragment de lettre qui ne paraît pas avoir de rapports directs avec le développement de la narration:

'Dear Robert :
I mean dear Bob :
What a funny slip of the pen: because I am never called Bob and never called you Robert, but probably it means that I feel friendly to you'Note683 .

Par l'insertion de ces matériaux divers, l'expérience autobiographique de l'auteur émerge entre les lignes de la narration, ce qui confirme comment la dichotomie « he/she » (je/autre) caractéristique de tout le texte traduit le rapport entre Creeley et le monde féminin. Étant le deuxième terme de la dichotomie instable (mère, femme, sœur, fille etc.) le premier aussi ajuste constamment son rôle, apparaissant successivement en tant que père, mari, frère, fils, ami. Ces rôles ne sont toutefois pas présentés selon un ordre chronologique mais alternent, ce qui contribue à créer un personnage masculin aussi ambigu que Mabel. L'élément constant à l'intérieur de ce texte mouvant, et à première vue chaotique, est représenté par le fait que l'homme et la

femme ne peuvent pas être définis indépendamment : Creeley montre comment les deux termes de la dichotomie sont interdépendants et acquièrent du sens en tant que « couple ».

Face à ce texte énigmatique Jim Dine admet ne pas avoir su quoi faire au début. « I didn't know what to do when he [Creeley] sent me *Mabel* », affirme-t-il. La prose de Creeley était certainement difficile, sinon impossible, à illustrer car manquant de stabilité. Tout comme pour Kitaj, la collaboration devient alors pour Dine l'occasion de tester son propre langage et de se consacrer à la technique du dessin qu'il voulait explorer depuis longtemps. Une occasion qu'il embrasse positivement, car elle lui offre un confort produit par le cadre proposé par l'écrivain à l'intérieur duquel le travail du peintre trouve sa justification.

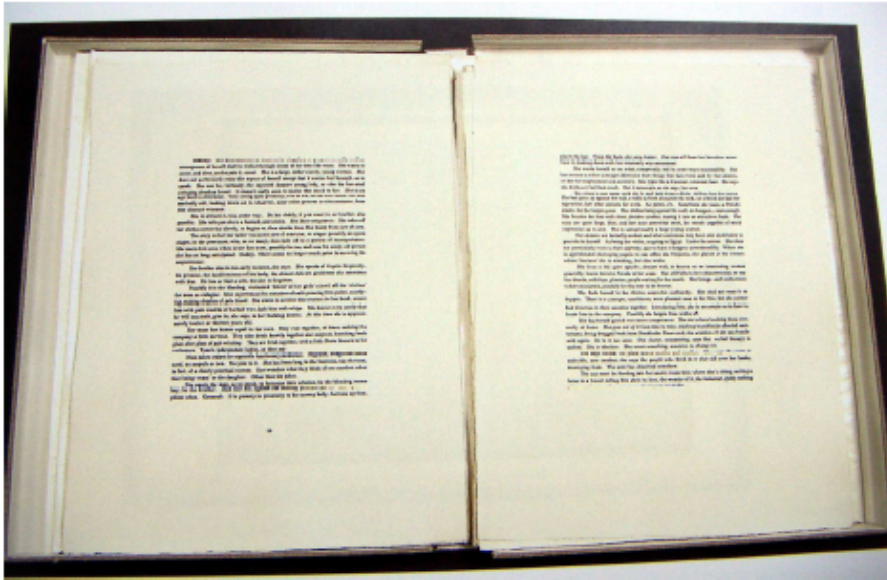
I didn't have any idea about what to do but I thought it was as good a chance to do what I wanted to do in etching as anything else. And Creeley embraced it – and this is a big point about Bob – that he embraces everything. If it's you, he embraces it^{Note684}.

Dine réalise ainsi dix portraits de femmes qui, dans leur ensemble, proposent la même « imagination des femmes » qui est à la base du travail de l'écrivain : jeunesse et vieillesse, innocence et corruption, beauté et monstruosité coexistent donnant un visage temporaire à ce personnage à la fois concret et abstrait nommé Mabel.

86. Robert Creeley et Jim Dine. *Mabel*. (Pages d'images. 60,96 x 40,64 cm). Paris : Crommelynck, 1977. Poetry/Rare Books Collection, State University of New York at Buffalo.



87. Robert Creeley et Jim Dine. *Mabel*. (Pages de texte) Paris : Crommelynck, 1977. Poetry/Rare Books Collection, State University of New York at Buffalo.



Ces portraits sont insérés à l'intérieur d'un ouvrage qui, par son aspect extérieur, a tout du « livre d'artiste ». Réalisé par l'atelier d'impression Crommelynck de Paris, avec lequel Dine avait déjà travaillé, *Mabel* est un ouvrage imposant. La prose et les images alternent et sont imprimées sur du papier d'Auvergne très épais, conçu expressément pour la collaboration par le Moulin Richard-de-Bas. Chacun des soixante exemplaires du livre, tous signés, est protégé par une boîte rigide. Cet aspect précieux du livre semble avoir été principalement le produit du travail de Crommelynck et ne correspond pas à un désir des artistes, qui, comme l'explique Dine, tout en considérant *Mabel* une œuvre très élégante, n'auraient pas opté pour la forme du « livre d'artiste » :

If I did it today I wouldn't do it this way because I don't feel that the text would have called for that [...] we did it in a very austere classic way because Crommelynck is like that, rather than Bob and [INote685](#) .

Les dessins de Dine ne semblent pas s'inspirer des modèles mais résultent d'un processus de création-destruction de visages inventés par l'artiste [Note686](#) . A la différence de la tradition Pop à laquelle son travail est souvent associé, le dessin occupe une place privilégiée parmi les formes expressives utilisées par l'artiste. Tout en traitant généralement des objets communs et banals, Dine leur fait acquérir une dimension romantique et expressionniste grâce au dessin, ce qui s'oppose au traitement formel et mécanique des mêmes sujets de la part d'artistes tels que Warhol [Note687](#) . Comme le peintre l'explique, le dessin représente son moyen expressif privilégié: « Drawing is the way I speak the best, the clearest. Essentially, I am a draftsman » [Note688](#) . La spécificité de sa technique, et c'est là que réside la base de l'union entre Creeley et Dine, consiste dans la construction et la destruction progressive de l'image sur la page selon une technique qui rend évident le travail de l'artiste. Ceci témoigne de la singularité de la position du poète et du peintre dans le milieu littéraire et artistique des années 1960 : tout en utilisant des procédés formels, l'écriture et le dessin témoignent de la présence du geste de leurs auteurs. Dine fait en effet émerger le dessin d'un fond brumeux fait de traits inutilisés, de lignes à peine esquissées et qui ne sont pas développées ou de formes partiellement effacées. Il travaille perpétuellement le même sujet selon un processus de construction-destruction qui théoriquement pourrait durer à l'infini. Les dessins réalisés pour *Mabel* ont ainsi traversé plusieurs étapes : comme il l'explique à Elisabeth Licata, ils sont le résultat d'un processus de « reconstruction » perpétuelle [Note689](#) .

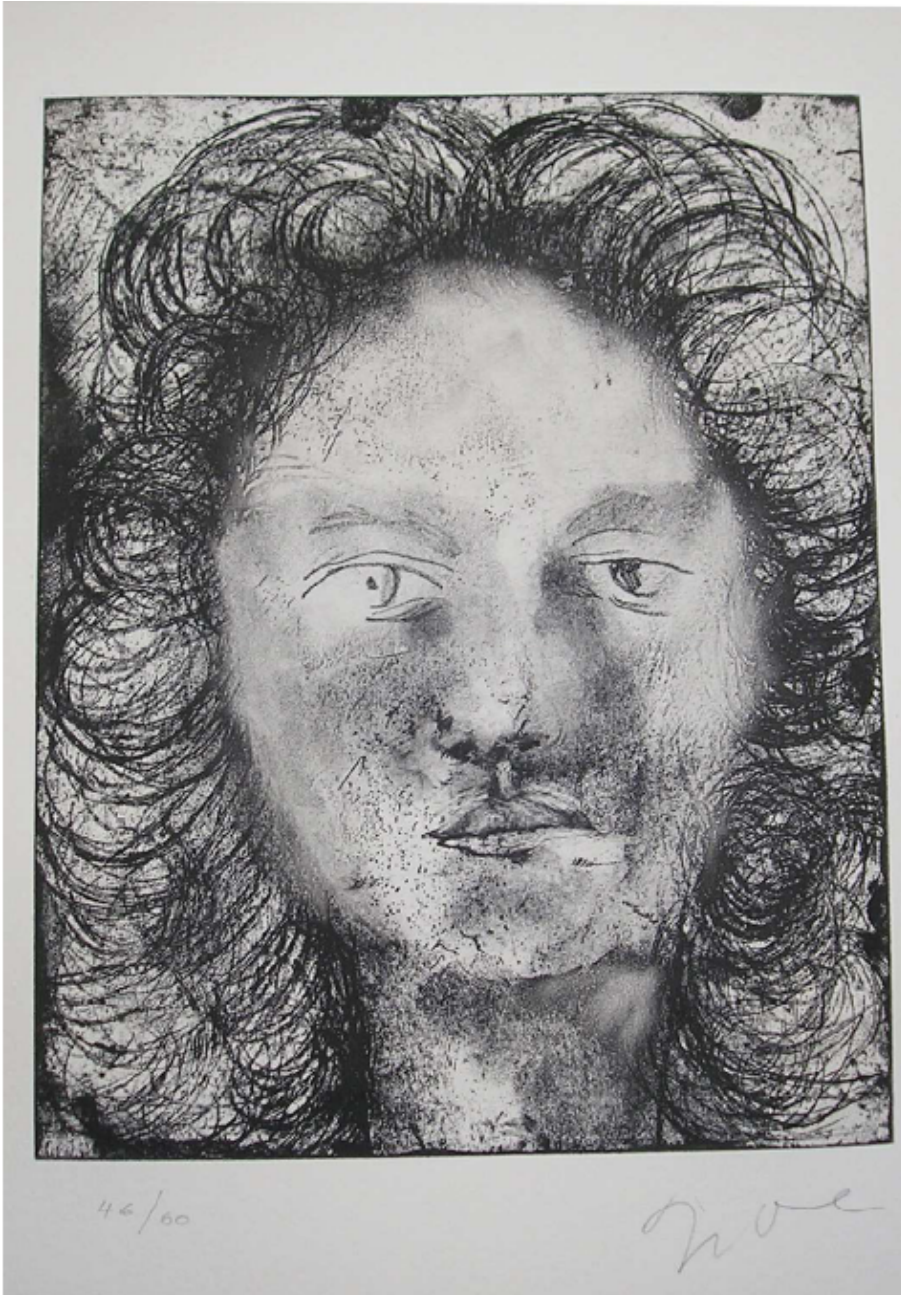
I could make a hundred drawings for each one I get. I am positive that by rubbing out and trying to do better, and knowing that I could do better, the whole drawing gains a kind of history and substance that it didn't have before ... overlay and rubbing out come not so much from frustration at what I'm getting as from the conscience that I can do it again and because

of that specific exercise I know I am going to get something richer than had I left it alone Note 690 .

Par ce processus, Dine semble imiter ainsi le travail de Creeley dans *Mabel*, où l'écrivain crée et récrée son personnage par addition (juxtaposition) et soustraction (effacement) de certains détails. L'addition et la soustraction ont lieu sur deux niveaux. D'une part, nous l'avons vu, Creeley juxtapose plusieurs phrases caractérisées par un haut niveau de précision, et ensuite les fait suivre par un terme très général, faisant ainsi disparaître partiellement les détails précédemment accumulés (« Expanding grey growths on back of each hand. Patches of mottled hair occurring in random pattern, also increased splotches on what can be seen of chest and stomach, moles »). Ceci semble correspondre, au niveau visuel, à la façon dont Dine dessine avec précision une forme (bouche, yeux, nez) en superposant plusieurs traits de crayon et ensuite l'estompe en en faisant disparaître les contours.

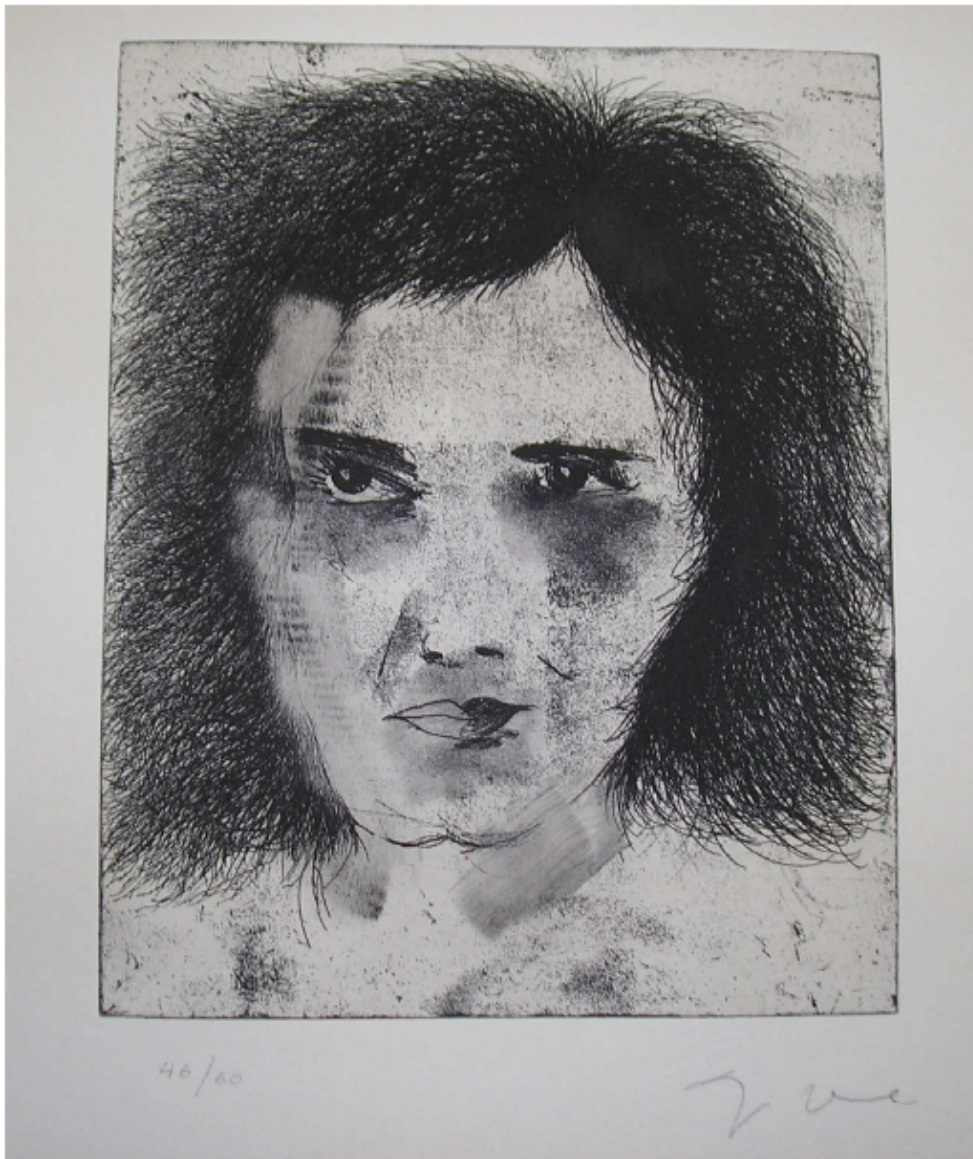
D'autre part, l'écrivain juxtapose des contradictions ou introduit des autocorrections les présentant d'une façon immédiate, ce qui crée une alternance entre l'affirmation et la négation et fait apparaître Mabel comme un personnage extrêmement ambigu (« She is attractive, was, either way »). Parallèlement, Dine exalte certains aspects des visages dessinés soulignant leur qualités féminines (cheveux, cils allongés, bouche charnue) qu'ensuite il associe à des éléments masculins (forme du visage, nez, menton) ou encore contraste la représentation de la jeunesse du visage avec la présence des signes de l'âge (rides, cernes). Par ces dessins donc, l'artiste ne donne pas uniquement une forme aux « Mabels » décrites dans le texte, mais représente visuellement la dichotomie masculin/féminin autour de laquelle le texte est organisé.

88. Dessin de Jim Dine. *Mabel*. (II)



Le texte et les dessins résultent ainsi être le produit d'un processus parallèle d'accumulation et d'effacement perpétuel. Pour les collaborateurs les limites du cadre tout comme les limites imposées par le support formel semblent représenter les seuls obstacles à l'expansion perpétuelle du texte et de l'image. Dans les deux cas, les supports ne servent donc qu'à exalter la spontanéité en la rendant effectivement visible. Surtout, dans les deux cas, la collaboration permet de faire émerger un même regard et une même attitude créative prise entre contrôle et spontanéité, formalisme et expressionnisme, caractérisant deux langages différents mais qui restent essentiellement « communs ». Dans la collaboration ainsi, les œuvres du poète et de l'artiste fonctionnent comme des cadres respectifs, comme des « lieux » à partir desquels ils peuvent produire leurs variations.

89. Dessin de Jim Dine. *Mabel*. (III)



2) *It* : stéréotype et série, un rapport d'interdépendance

It est le produit de la première expérience collaborative entre Creeley et Francesco Clemente, réalisée en 1989. Suite à la suggestion de Raymond Foye, Creeley avait écrit des poèmes à partir d'une série d'images de Clemente qui lui avaient été envoyées à Helsinki, où il enseignait à l'époque. Clemente raconte que la raison pour laquelle il avait décidé de collaborer avec Creeley était, à l'origine, la concrétisation du désir d'être proche d'un des poètes qu'il admirait [Note69L](#) : la véritable symbiose créative entre le peintre et le poète se développera suite à la réussite de ce premier projet.

L'ouvrage, dont 2500 exemplaires ont été édités et distribués par la galerie Bruno Bischofberger de Zurich, se présente comme un volume très épais de soixante-six pages reliées en lin et mesurant 30 x 26,5 cm. Il est constitué d'un cycle de soixante-quatre pastels réalisés par Clemente en 1988 à Southampton, New York. Dix ans auparavant il s'était déjà mesuré à ce genre de composition, poussé par son intérêt pour les techniques sérielles, réalisant les fameux *Pondicherry Pastels*, où son amour pour la culture et l'imaginaire indien était déployé avec grâce et subtilité. Sa maîtrise de la technique du pastel d'ailleurs, ainsi que les résultats qu'il obtient en la travaillant depuis des années, incitent l'artiste à se confronter avec un nouveau projet prévoyant la collaboration avec Creeley. Comme le rappelle Raymond Foye, Clemente réalise ses dessins pendant une période où il vit avec sa famille dans l'est de Long Island, où la nature est particulièrement luxuriante.

The sixty-four pastels in *IT* were drawn in Southampton, New York, in a house by the sea where the artist and his family spent a year (1988). It was the most ambitious drawing cycle Clemente had undertaken since “The Pondicherry Pastels” nearly ten years earlier. Certainly the natural setting of eastern Long Island, with its profusion of wooded areas and flora, induced a softer, more pastoral body of work than what Clemente had been producing in the city proper^{Note692}.

Ce paysage inspire le peintre à tel point qu’il choisit comme sujet de son cycle de pastels la nature et plus particulièrement le monde floral qu’il peint en étant fidèle à la fois à son univers imaginaire et à sa passion de botaniste. Il semble en effet que le peintre soit considérablement influencé par la lecture des ouvrages du botaniste suédois du XVIII^e siècle Linnée, qui avait classifié les espèces de plantes en deux groupes, masculin et féminin^{Note693}. Après avoir réalisé les pastels, Clemente les envoie à Robert Creeley qui, à partir des images et selon un processus typique des collaborations entre les deux artistes, compose les poèmes qu’aujourd’hui nous retrouvons dans *It*, présentés à côté des images respectives.

Le titre de la collaboration dans son apparente banalité incarne la dualité du stéréotype : il affiche sa nature à la fois commune et ambiguë. Le pronom personnel de la troisième personne du singulier peut être à la fois sujet et objet du discours : sa fonction peut être repérée uniquement à l’intérieur d’une phrase et elle n’est pas visible lorsqu’il apparaît isolé de son contexte. De plus, étant le pronom de genre neutre, le titre ne contribue pas à illustrer le motif de la collaboration permettant au lecteur de s’orienter, mais introduit une ambiguïté, il affiche une rétention du message que Clemente et Creeley mettent en place également dans d’autres collaborations^{Note694}. D’une part, il est possible que « *It* » se réfère à la fleur, motif du cycle de pastels de Clemente. D’autre part, il peut être une référence indirecte à Jack Kerouac, un auteur admiré par Clemente tout comme par Creeley. Dans son célèbre roman, *On the Road*, Kerouac fait souvent référence à « *IT* » comme à un concept qui ne peut pas être nommé, et donc, articulé. Il incarne un instant d’extase et d’euphorie où l’individuel devient commun et dans cela il se relie au concept de stéréotype vu en tant que lieu *en commun*^{Note695}.

Ce qui rapproche toutefois les deux artistes dans cette collaboration est principalement l’intérêt pour les possibilités de variation dans un ordre sériel. Clemente, avec les *Pondicherry Pastels*, avait déjà expérimenté le travail en série. La qualité des résultats obtenus l’avait ensuite incité à faire de cette technique du « thème et de la variation » un aspect constitutif de sa pratique artistique.

“The Pondicherry Pastels” are also significant in that they firmly establish a method Clemente would settle into throughout his mature career – that of working in series. Clemente has always been interested in what one might call organizing principles; how and why objects or ideas are grouped according to subject, size, shape, number, or that most arbitrary of all methods, alphabetization [...] The “theme and variation” aspect of serial work likewise allows the artist to explore the same idea in different contexts until the circuit is closed or the idea is exhausted^{Note696}.

La « fermeture du circuit » évoquée par Foye à propos du travail en série nous semble néanmoins être le produit d’un désir d’exhaustivité idéal et impossible à exaucer : un motif ne sera jamais complètement exploité et le retour de l’artiste sur des mêmes thèmes à distance de plusieurs années en témoigne. La limite de l’activité est ainsi plutôt le produit d’une chute d’énergie créative qui peut donner à l’artiste l’impression d’avoir tout dit à propos d’un sujet mais qui ne se révèle être qu’une sensation provisoire, car un motif peut théoriquement être exploité à l’infini^{Note697}. La valeur de l’art sériel réside donc d’une part dans l’exploitation systématique d’un motif qu’il permet, d’autre part dans l’observation du comportement de l’écriture qu’il consent lorsqu’elle est insérée à l’intérieur d’un système de référence.

Il faut d’ailleurs souligner comment les rapports entre la répétition et la différence représentant l’objet de l’étude des deux collaborateurs dans *It*, deviennent possibles et visibles lorsque l’artiste introduit dans son

univers imaginaire des concepts de conventionalité. Achille Bonito Oliva explique comment « la répétition naît de l'usage intentionnel des stéréotypes » qui ensuite sont enrichis et transformés par l'artiste selon un processus de défamiliarisation :

Son image [de Clemente] joue avec la répétition et la différence. La première naît de l'usage intentionnel des stéréotypes et des stylisations qui conduisent dans l'art à un apparent concept de conventionalité. En effet une telle conventionalité n'est qu'un don initial pour le regard et elle est prête à des variations subtiles et imprévisibles qui créent dans la chose reproduite un dépaysement, une suspension temporelle et un état de ralentissement menant à d'imperceptibles différences^{Note698}.

Tout en partageant l'idée de la nécessaire présence des stéréotypes pour la réussite du processus de défamiliarisation, nous croyons toutefois que l'attention est à déplacer de l'objet représenté au spectateur : le dépaysement ne concerne pas l'objet mais le regard car l'étrangéisation, tout en déformant la réalité, agit directement sur la perception de l'observateur. C'est donc la perception qui subit des ralentissements, des suspensions temporelles à cause du doute semé par l'artiste chez l'observateur.

L'intérêt de Creeley et Clemente pour ce type de travail développé à partir de la fixité des stéréotypes semblerait, toutefois, mettre en question les théories concernant le processus créatif qu'ils partagent. A la base de leur œuvre réside l'idée d'un art produit par un processus qui refuse les idées préconçues et qui remplace la hiérarchie par la simultanéité. Creeley et Clemente partagent principalement l'idée que l'œuvre se révèle à travers le processus créatif : l'art alors, devient un instrument pour explorer l'inconnu, pour articuler les émotions de façon à mieux les comprendre et à mieux les assumer. « I write what I don't know »^{Note699}, affirme Creeley en citant Franz Kline qui, à propos de son propre processus créatif, avouait découvrir lui-même l'œuvre pendant l'acte de création. « What unites is what you don't know »^{Note700}, répond Clemente. Réaliser des œuvres basées sur l'ordre sériel semble alors nier ces mêmes principes de spontanéité que le peintre et le poète revendiquent, car cela impliquerait une étude des sujets et des formes à utiliser préalablement à la composition de l'œuvre. En réalité, comme nous l'avons vu dans *A Day Book* et *Mabel*, les schémas et les principes gérant l'ordre sériel fonctionnent pour les deux artistes comme des cadres à l'intérieur desquels la création spontanée peut avoir lieu. La variation et la liberté compositionnelles deviennent encore plus intéressantes pour eux lorsqu'ils peuvent en étudier les comportements à l'intérieur d'une forme qui encadre (et donc localise) la composition et à laquelle il faut faire constamment référence.

It constitue un bon modèle pour illustrer le concept de lieu commun dans les deux acceptions que nous avons distinguées au début du chapitre, celle basée sur le substantif « place » et donc liée aux idées d'encadrement et de localisation de l'écriture, et celle basée sur l'adjectif « common », associée aux concepts de stéréotypie et de banalité. L'encadrement (le « common place ») est présent dans la collaboration comme conséquence du choix de l'artiste de travailler en série et d'exploiter la technique du « thème et de la variation ». Il choisit ainsi un support fixe représenté par un cadre de forme rectangulaire (66,5 x 48,3 cm) à l'intérieur duquel il insère un modèle caractérisé par la persistance des formes végétales (principalement des fleurs) et par l'insistance avec laquelle le peintre les associe à l'utérus et aux organes sexuels masculins ou féminins.

90. Francesco Clemente. *I Hear*, 1988. Pastel sur papier (66,5 x 48,3 cm). Collection privée.



L'humain et le végétal fusionnent dans les corps de créatures mystérieuses, évoquant à la fois la voracité des plantes carnivores et la fragilité des fleurs des champs. Les organes sexuels représentés par les fleurs sont souvent positionnés dans un contenant, apparemment un vase, représenté par le corps féminin, lui aussi pris entre la beauté et la monstruosité. Les poèmes de Creeley reflètent cette organisation sérielle des images de Clemente par le choix et la réitération d'une mesure fixe, constituée par une strophe de douze vers, caractérisant chacun des douze poèmes écrits à partir des tableaux de l'artiste. À l'intérieur de chaque « cadre », le poète suit les suggestions de l'artiste en ce qui concerne les motifs abordés et leur traitement : il évoque ainsi le rapport entre le végétal et l'humain et, surtout, comme nous le verrons dans « Flower », il alterne l'utilisation d'un lexique ordinaire et d'un lexique géométrique. Tous les tableaux de Clemente mettent en effet en place un contraste entre l'abstraction géométrique et la figuration : les images des fleurs oscillent entre le formalisme et l'imprécision car elles sont le produit d'une technique qui, si elle décompose les formes les faisant paraître presque abstraites, rappelle également par la nature gestuelle de chaque trait, la présence indiscutable du sujet et de ses émotions.

91. Francesco Clemente. *Clouds*, 1988. Pastel sur papier (66,5 x 48,3 cm). Collection de David Salle.



Le stéréotype (the *commonplace*) est ensuite présent dans la collaboration en tant que source de la variation : une fois fixé le motif stéréotypé incarné par le rapport entre la fleur et la femme, le peintre, et par la suite le poète, opèrent des variations concernant la série en elle-même tout comme la tradition à laquelle le topos appartient. Ces variations vont ainsi miner la stabilité du support formel (de l'encadrement) fixé au début par les collaborateurs qui ainsi, tout comme dans *A Day Book* et *Mabel*, semble se battre contre le caractère mouvant du texte et de l'image pour accomplir sa tâche d'assurer la cohérence de l'œuvre.

Un exemple de ce travail est évident dans « Flower », un des deux poèmes appartenant au cycle de *It* ayant le même titre que le pastel réalisé par Clemente et dont Creeley n'avait pas reçu le titre. Cette similitude indique le degré de complicité et de compréhension mutuelle qui est déjà à la base de cette première expérience collaborative entre le poète et le peintre. Le tableau de Clemente représente une rose typiquement occidentale dessinée au milieu de la toile et placée dans un vase de forme arrondie. La couleur noire et les traits plutôt aigus de la fleur contrastent avec le fond rose vif dont elle ressort. La rose et le fond sont ensuite encadrés dans une forme allongée et arrondie réalisée à l'aide d'un tracé en zigzag qui, agissant comme un deuxième cadre, les entoure et les sépare du reste de la toile. Le fond de la toile est orange et des formes rectangulaires de dimensions variées, vertes, bleues et rouges le recouvrent de façon irrégulière. La fonction défensive du contour en zigzag est confirmée par la façon dont les rectangles sont positionnés : il semblent vouloir pénétrer dans l'espace protégé et sacré de la rose mais ils sont repoussés par la barrière qui l'entoure. Le mouvement de l'image est imprimé par ces formes rectangulaires et par leur disposition : elles semblent se déplacer constamment autour d'un espace (celui de la fleur) à l'intérieur duquel le silence et l'immobilité dominant. D'ailleurs, la légèreté de ces petites formes, conférée par l'artiste grâce à sa maîtrise de la technique du pastel qui lui permet d'étaler la couleur de façon à peine esquissée, contraste avec la pesanteur suggérée par la rose et son vase. Le caractère vif des couleurs rappelle aussi l'imaginaire du Pop art ; néanmoins la source fondamentale à partir de laquelle Clemente travaille ses couleurs est la culture populaire indienne, avec ses affiches, ses bazars et ses étoffes aux couleurs brillantes.

La pesanteur et la force constituent les traits spécifiques de la rose occidentale représentée dans *Flower*. Une sorte d'animalité et de monstruosité se dégage de cette fleur dont la tige paraît trop fine pour pouvoir la soutenir. La beauté qu'elle symbolise est donc issue d'un contraste entre la douceur de la fleur et la douleur qu'elle suggère à travers les épines et ses pétales pointus^{Note701}. La solidité de la fleur, produite par les jeux du clair-obscur et par la nature sculptée de ses contours renvoyant à la décomposition cubiste du même *topos* abordé par Juan Gris dans *Flowers*^{Note702}. (1914), semble évoquer la fixité du stéréotype abordé. Le contraste entre le dynamisme des formes par lesquelles elle est entourée et son apparence statique, suggère le contraste entre la solidité du cliché et l'énergie de l'artiste qui essaye de le déstabiliser en le défamiliarisant.

92. Francesco Clemente. *Flower*, 1988. Pastel sur papier (66,5 x 48,3 cm). Collection privée.



Clemente travaille en effet à partir d'un des stéréotypes les plus typiques : celui de la rose en tant que métaphore de la beauté, de la jeunesse et, surtout, de la dame^{Note703}. Toutefois, le développement du stéréotype est ici accompagné par sa déconstruction opérée par l'artiste. Selon la tradition, la dame se présente comme l'idéal de la beauté et de la pureté et dont le rougissement représente l'unique apparition d'une émotivité qui allume instantanément la blancheur de sa peau avant d'être refoulée. Elle représente un idéal

souvent inaccessible, parfois menacé, généralement fragile. Cette image de la dame ainsi que la tradition nous l'a transmise est au contraire renversée par Clemente : la sexualité et la gestation ont une place principale dans ses représentations des fleurs. Les organes sexuels masculins sont exposés dans *Raga* où le peintre les entoure de formes arrondies renvoyant au corps féminin, soulignant la fusion de l'humain et du végétal caractérisant toute la collaboration. Au contraire, dans la suite de pastels suivant *Flower* selon l'organisation qui nous est proposée dans le volume *It*, le corps nu d'une femme est représenté de façon répétitive en tant que lieu de la fécondation : les pétales remplacent le visage et le corps semble prêt à accueillir l'insémination. La pureté et la naïveté de la tradition sont ici remplacées par une sorte de monstruosité renvoyant plutôt à un autre stéréotype lié au féminin à partir duquel s'est développé également une véritable mythologie, celui de la « femme fatale »^{Note704}. Comme nous le verrons également à propos de la collaboration entre Creeley et Robert Indiana, *The American Dream*, la défamiliarisation de certains stéréotypes a produit, dans le temps, d'autres formules stéréotypées et cela du fait que tout art se fonde sur un processus de défamiliarisation. Ainsi, en voulant se battre contre des clichés, les artistes en évoquent d'autres dévoilant l'extrême puissance du lieu commun. C'est alors par la forme que l'innovation par rapport à la tradition peut être effectuée, comme le montre le poème « Flower ».

Écrit par Creeley comme réponse à l'image de Clemente, le poème poursuit l'opération de déconstruction du stéréotype de la rose en tant que métaphore de la beauté et de la dame opérée par le peintre. Utilisant la mesure qu'il s'était fixée au début de la collaboration (une strophe unique de douze vers) le poète n'exalte pas la musicalité de ses vers comme le voudrait la tradition courtoise mais crée une sorte de monologue interrompu dont le manque de lisibilité produit par l'organisation syntaxique, s'oppose à la banalité du sujet abordé.

All my peculiar sense
of life I've wanted to
tear out of the bounds
of it be less or more
than meat and feel the
edges less bloody now I
circle am conscious now
the exact pieces of oblong
world make a leaden place-
ment I match the colors follow
the articulate limits measure
the black flower of weights.

La complétude sémantique est minée par l'absence de liens de subordination entre les phrases à cause de l'omission de la ponctuation : les enjambements fracturent les vers dans lesquels la voix lyrique fait un bilan de son rapport au monde en utilisant l'image comme le terrain à partir duquel développer son discours. Le poète reprend en effet les thèmes du tableau concernant la douleur et le danger liés aux épines et le contraste entre la beauté et la violence (« to tear out », « the edges », « bloody », « meat »). L'existence d'un espace clos et de limites est aussi évoquée par les mots « bounds », « edges », « limits » qui sont associés à des termes censés véhiculer l'idée de pesanteur : « leaden placement », « black flower of weights ». Les formes géométriques et leur opposition au « cercle » entourant et protégeant la rose (et le stéréotype) sont indiquées au travers d'adjectifs spécifiques comme « oblong », « articulate », « exact » qui, avec le verbe « measure », contribuent à développer des idées de stabilité, de solidité et d'ordre. Le mouvement des rectangles enfin est reproduit par la forme du poème caractérisé par une suite ininterrompue de mots placés les uns après les autres jusqu'au point final.

L'absence de rime, en même temps, donne à cette cascade de mots une structure peu régulière, ce qui évoque à nouveau la façon dont les rectangles sont disposés. Cette irrégularité est néanmoins invisible au premier regard : elle ne concerne pas l'aspect visuel du poème mais son aspect sonore et conceptuel. La mesure

choisie par le poète garde ainsi un aspect extérieur régulier et solide même si, tout comme dans les œuvres en prose que nous avons analysées précédemment, la fragmentation caractérise l'écriture qu'elle encadre. Celle-ci se concentre sur deux conceptions de la vie qui, à leur tour, évoquent d'autres dichotomies (jeunesse-âge adulte, inconscience-conscience, illusion-désillusion). L'opposition divise le poème en deux parties égales : elle intervient au sixième vers où la voix lyrique introduit l'adverbe de temps « now » pour distinguer le discours au passé du début du poème des considérations au présent caractérisant sa deuxième partie. La rigidité de la deuxième partie du texte, caractérisée par un ton de résignation et riche en éléments référentiels caractéristiques de l'image de Clemente (« exact pieces », « oblong world », « I match the colors », « articulate limits », « black flower of weights ») contraste avec le dynamisme évoqué dans la première partie, où le poète ne se réfère à l'image qu'indirectement et par analogie.

Le pouvoir de signification du poème est toutefois réduit par Creeley afin de privilégier la transposition de l'énergétique de la ligne plastique du tableau de Clemente. La lisibilité du poème en effet est relativement complexe à cause du développement de certains facteurs qui en augmentent la « visibilité ». Parmi eux, la présence d'une seule strophe constituée par une suite de vers privés de ponctuation. Le poème s'impose comme un bloc de mots unique et solide qui reflète la pesanteur de la fleur peinte par l'artiste. Ensuite, l'usage d'adjectifs appartenant au langage scientifique et rappelant des formes géométriques contribue à renforcer l'impact visuel du poème. Enfin, les juxtapositions d'images, typiques chez Creeley, insèrent dans le discours des références à des lignes et à des couleurs absentes du tableau de Clemente, et pourtant évoquées indirectement par certains détails qui le caractérisent. Le mot « meat » et l'adjectif « bloody » par exemple dérivent, par analogie, des épines de la rose même si aucune couleur utilisée dans l'image n'évoque le rouge du sang. Le stéréotype est en outre abordé par Clemente d'un point de vue contemporain, ce qui contribue à l'éloigner de la tradition courtoise à laquelle le cliché est couramment associé. Le poème de Creeley témoigne de cet éloignement. « Flower » confirme ainsi le désir du poète d'explorer les procédés sériels dans l'écriture tout en restant fidèle au modèle visuel qu'il a devant les yeux.

Comme nous l'avons vu, le travail en série dépend pour sa variation, de la présence d'un motif stéréotypé à défamiliariser. A l'inverse, le cliché nécessite un encadrement répétitif afin que sa fixité mais aussi sa nature ambiguë puissent être exposées. Exploité ainsi à partir des techniques de la création sérielle et du rapport entre le thème et sa variation, le concept de lieu commun en tant que stéréotype (*commonplace*) se développe dans toute l'écriture de Creeley devenant un des motifs centraux de collaborations telles que *The American Dream*, *Commonplace* et *En Famille*.

B : « The Commonplace » ou le lieu commun en tant que stéréotype : entre défamiliarisation et célébration du familier

Le rapport de Robert Creeley avec le lieu commun en tant que stéréotype relève d'une contradiction essentielle : d'une part le poète trouve dans le commun et l'ordinaire une source de confort qu'il exalte, d'autre part la stéréotypie conduit son écriture à la pratique de la défamiliarisation.

Le lieu commun d'une part est, comme nous l'avons souligné plus haut, un lieu en commun, c'est-à-dire un lieu de partage où le « I » et le « common » se rencontrent : le poète abolit ainsi sa différence par rapport aux autres, exaltant la valeur de l'ordinaire et découvrant dans le partage et dans l'union une forme de confort. D'autre part, il est propre à l'activité artistique en général de présenter la réalité sous une nouvelle lumière, déstabilisant ainsi les visions stéréotypées de la réalité à l'aide de procédés de défamiliarisation. Roman Jakobson définit le processus de déformation des « idéogrammes » (représentations familières) comme la caractéristique essentielle des innovations artistiques : c'est par la présentation de l'objet ou de l'expression sous une nouvelle forme que l'artiste et l'écrivain arrivent à les libérer respectivement des formules auxquelles ils sont liés par un rapport de contiguïté. Selon Jakobson il n'y a pas de poésie sans déformation, ce qui renvoie au concept d'*ostranenie* élaboré par Victor Chklovski en 1917 et développé par l'école formaliste russe.

B : « The Commonplace » ou le lieu commun en tant que stéréotype : entre défamiliarisation et célébration du familier

L'« étrangisation »[Note705](#), ou la « singularisation », traductions françaises du terme qui indique à la fois un processus de mise à distance, d'écartement, et de « faire étrange », marquent selon les formalistes, tout processus artistique visant à présenter une idée ou un concept familier sous une forme nouvelle, le faisant ainsi apparaître à première vue comme « étrange ». Les formalistes, tout comme Jakobson, considèrent l'étrangisation comme la véritable énergie de la création artistique et comme le moyen permettant de distinguer, dans le cas de l'écriture notamment, le langage littéraire du langage ordinaire. Ce qui nous intéresse dans cette théorie est surtout le principe selon lequel la défamiliarisation a besoin du lieu commun pour fonctionner : sans la stéréotypie l'étrangisation ne pourrait pas avoir lieu car c'est à partir des stéréotypes que les perturbations peuvent se produire. Ce qui nous semblait donc être une contradiction inhérente à l'œuvre de Creeley est en réalité une praxis : la célébration de l'ordinaire et la défamiliarisation font partie d'un même processus poétique.

Un exemple du travail avec les lieux communs est offert par « Inside my Head », le premier poème constituant *Anamorphosis*, collaboration réalisée par Creeley avec Francesco Clemente[Note706](#). A cette occasion, Creeley et Clemente dévoilent l'ambiguïté inhérente des lieux communs qui découle, comme le souligne Clemente lors d'une entrevue avec Elisabeth Licata, du fait que tout le monde croit les comprendre alors que personne ne les connaît véritablement. C'est principalement pour cette raison que, selon le peintre, ils peuvent être l'objet d'une révélation[Note707](#).

Dans « Inside my Head », les deux artistes soulignaient la lisibilité de leurs œuvres qui, néanmoins, gardaient des qualités mystérieuses et inquiétantes. En présentant un lieu commun (celui de l'individu qui, plongé dans le sommeil, fait face à ses conflits intérieurs) par un langage simple et parfois même banal, les artistes opéraient ainsi une anamorphose du lieu commun lui-même : par l'exaltation de son aspect banal, ils mettent en réalité en valeur sa nature mystérieuse de même que, dans l'anamorphose, l'artiste, exaltant les lois de la perspective de façon extrême, produit une déformation de l'image et une annulation de la perspective traditionnelle. Un renvoi indirect au terme « lieu commun » était d'ailleurs présent dans le poème de Creeley qui pourtant le dissimulait au début du deuxième vers de la première strophe, le faisant apparaître comme le produit de la répétition de l'adjectif « commun » (« Inside my head a common room/ a common place, a common tune/ a common wealth, a common doom/ inside my head »).

Nous nous sommes concentrés sur cette collaboration car l'anamorphose, déformant la réalité tout en mettant à nu le procédé de façon à provoquer une prise de conscience chez l'observateur, représente un exemple classique de défamiliarisation. La caractéristique essentielle de l'étrangisation consiste donc dans le fait d'être fondamentalement liée à la perception et d'affecter le rapport existant entre le regard du spectateur et l'œuvre. Elle capture tout d'abord l'intérêt du spectateur, pour ensuite augmenter la durée et la complexité de la perception, ce qui conduit à un phénomène de re-familiarisation consistant dans la réintégration, de la part du spectateur, de la déformation dans son univers familier. Comme l'ont bien démontré David S. Miall et Don Kuiken dans leur étude du procédé littéraire d'actualisation ou « mise en évidence » (foregrounding)[Note708](#), par lequel l'on se sert des artifices du langage pour saisir l'attention du lecteur ou de l'observateur dans le cas d'une œuvre visuelle, la perception du récepteur suit un parcours déterminé : « Literary response follows a distinctive course in which foregrounding prompts defamiliarization, defamiliarization evokes affect, and affect guides “refamiliarizing” interpretive efforts ».

Cette conception du jeu stylistique en tant que facteur essentiel pour opérer une réduction, voire une annulation, des automatismes de la perception est l'objet d'étude des théories littéraires depuis l'Antiquité[Note709](#). Dans les arts visuels nous avons également plusieurs exemples d'étrangisation notamment dans le dépaysement mis en place dans les œuvres des peintres dadaïstes et surréalistes ou dans la transfiguration du lieu commun caractéristique du Pop art où, par l'isolement, l'agrandissement, la répétition et la variation chromatique des motifs, les artistes produisent des artefacts de la réalité tout en permettant au spectateur de saisir l'absence d'équivalence entre l'objet réel et l'objet représenté. La caractéristique commune à toutes ces traditions (picturale et littéraire) est, comme nous l'avons vu, la nécessité de se fonder sur des stéréotypes et le travail de défamiliarisation des lieux communs caractéristiques des collaborations de

B : « The Commonplace » ou le lieu commun en tant que stéréotype : entre défamiliarisation et célébration ~~du~~ familier

Creeley s'inscrit dans cette pratique.

Ainsi, la coprésence dans l'œuvre du poète de célébration et déformation du stéréotype semble être un reflet de la double nature de ce dernier. Les lieux communs d'une part ignorent l'unicité, la remplaçant par la généralisation et le rassemblement. D'autre part, ils stimulent l'affirmation de l'ego artistique, car par la défamiliarisation du stéréotype l'artiste revendique l'unicité de son regard. L'écriture de Creeley donne alors la voix au conflit caractéristique de la vie de chaque homme entre son désir d'unicité et la nécessité de faire partie d'une communauté. Le confort offert par le lieu commun, et la célébration de l'ordinaire qui se produit dans l'œuvre de Creeley, sont les reflets d'une recherche de repères et du besoin du poète d'une « compagnie » concrétisée par la pratique de la collaboration.

C'est donc de cette sorte d'attraction-répulsion par rapport au lieu commun dont il témoigne dans des collaborations telles que *The American Dream*, *Commonplace* et *En Famille* où l'on assiste à une alternance entre la négation et l'affirmation de l'ordinaire et où la défamiliarisation laisse parfois place à la célébration du stéréotype.

1) *The American Dream* : défamiliarisation des stéréotypes américains

Les collaborations de Robert Creeley avec le peintre Robert Indiana abordent directement le motif du lieu commun. L'art d'Indiana fait des stéréotypes américains ses sujets principaux, se reliant ainsi à la traditionnelle déformation des icônes de la culture populaire opérée par le Pop art. Néanmoins, comme nous l'avons déjà vu dans *Numbers*, les lieux communs évoqués par le peintre restent essentiellement liés à sa biographie, ce qui fait acquérir à ses œuvres une dimension intime inédite par rapport au formalisme et à l'impersonnalité du Pop art.

The American Dream, réalisé en 1998, confirme cette tendance. L'œuvre unit le traitement ironique des valeurs constituant le rêve américain avec l'évocation de l'enfance de l'artiste qui passe dans le visible par le symbolisme des couleurs, des numéros, des objets peints. Comme l'explique Susan Ryan, l'autobiographisme de l'art d'Indiana n'est pas véhiculé par la forme de ses images qui ne sont pas figuratives et qui ne témoignent pas de la présence de l'artiste par le trait qui reste, tout en étant le produit d'un travail manuel, essentiellement précis et formel. La nature intime de ses images dérive principalement de la présence de symboles cachés et dont la valeur nous est révélée par l'artiste lui-même [Note710](#).

Ce contraste entre le formalisme et l'impersonnalité des images d'une part et l'autobiographisme d'autre part, s'unit à l'opposition originalité-banalité caractéristique de l'aspect matériel de la collaboration et que nous avons déjà remarquée dans *Numbers* [Note711](#). Le travail du peintre et du poète assume la forme ici d'un véritable « livre d'artiste ». De dimensions imposantes (43,18 x 55,88 cm) et constitué de cent pages, l'ouvrage se présente comme un objet précieux, relié en cuir noir sur lequel est gravé le titre « Robert Indiana ». Introduites par une préface de Susan Ryan, les images sont organisées en six sections s'ouvrant chacune avec des photos en noir et blanc de l'artiste. L'ouvrage constitue en effet une rétrospective du travail du peintre (d'où le titre « Robert Indiana » choisi pour la couverture) à partir de laquelle Creeley a réalisé ses poèmes, un pour chaque section [Note712](#). L'aspect luxueux du volume est intensifié par la façon dont les poèmes sont présentés. Imprimés sur des feuilles de vélin transparentes, les mots précèdent les images qui pourtant apparaissent derrière la surface du vélin [Note713](#). Ainsi, tout en étant imprimés sur des pages distinctes, le poème et l'image se posent l'un sur l'autre, créant une sorte de palimpseste. D'une part, la présence de plusieurs couches de signification, celles propres à l'image de Indiana, celles caractéristiques du poème et celles produites par leur superposition, renvoie effectivement à la surdétermination des palimpsestes. D'autre part, les accommodations optiques que cette structure demande obligent le spectateur/lecteur à des constants allers-retours de l'image au poème, ce qui permet une perception presque simultanée des deux langages. Les poèmes de Creeley entretiennent ici avec l'image un rapport privilégié car, même si le mot poétique ne fusionne pas avec l'image comme dans *Theaters*, il arrive, sinon à la toucher, au moins à l'effleurer.

La complexité perceptive de l'œuvre est intensifiée par l'utilisation du code langagier de la part du peintre lui-même qui insère des lettres ou parfois des mots entiers à l'intérieur des images. Les critiques ont développé la formule « sign painting » pour définir le travail d'Indiana ou la tendance de la plupart des peintres Pop à associer les mots et les images imitant des techniques typiques du langage publicitaire :

Gene Swenson and Emili Genauer, placing Robert Indiana at the forefront of the trend, independently coined the phrase sign painting in early fall 1962, referring to the evocation of road signs or commercial signs. The term reflected the partnership of words and pictures in much of the new art, just as these are conjoined in real world signage and advertising^{Note714}.

Cette forme de défamiliarisation agit directement sur la perception de l'observateur visant à la déstabiliser : dans le cas de *The American Dream* ainsi, le lecteur doit constamment redéfinir sa position face aux langages utilisés par les collaborateurs car le code géométrique fusionne avec le code langagier, demandant une adaptabilité perceptive considérable. L'incorporation de deux codes a lieu en effet à l'intérieur des tableaux de Indiana tout comme à l'extérieur de ceux-ci à cause du rapport de contiguïté qui s'établit entre l'image et le texte poétique.

La complexité perceptive de la collaboration, tout comme son aspect extérieur extrêmement soigné, contrastent avec la banalité des sujets abordés. Cet ouvrage précieux contient des poèmes et des images inspirés des éléments les plus communs de la vie quotidienne. L'étrangéisation produite par ce contraste fait de cette collaboration un véritable produit de l'esthétique Pop visant notamment d'une part à ironiser sur la création d'objets d'art à partir de l'imitation de la vulgarité du monde commercial, d'autre part à prouver l'existence même de cette réalité commerciale. Comme nous l'avons vu précédemment toutefois, l'élément autobiographique des images du peintre semble s'opposer à l'aspect froid et impersonnel de l'imaginaire et des techniques Pop. Dans *The American Dream* nous sommes en effet face à un réinvestissement personnel, de la part de l'artiste, des clichés constituant la culture populaire américaine qui sont donc explorés dans l'œuvre d'un point de vue subjectif. Ainsi, à partir d'un imaginaire collectif, Indiana remonte jusqu'à son univers personnel, dramatisant au niveau pictural la rencontre entre le « I » et le « common » produite par le stéréotype. Il explore alors la nature à la fois banale et ambiguë des lieux communs qui l'ont entouré depuis son enfance et avec qui il entretient un rapport à la fois nostalgique et critique. Le réinvestissement n'est toutefois pas rendu évident : comme nous l'avons vu, Indiana cache à l'intérieur de ses images les symboles renvoyant à son enfance, semblant se détacher de cet univers familier qu'il évoque. De la même façon, Creeley renonce à l'omniprésence du « I » dans ses vers : à l'exception du poème inspiré de Pablo Picasso (« Double P ») inséré dans la section « American Signs », la présence du sujet lyrique émerge dans ses vers uniquement sous la forme du questionnement, ce qui confère à l'écriture le même ton impersonnel que les images dont elle s'inspire.

The American Dream I, (1961) tableau appartenant à un groupe réalisé par Indiana à partir de 1960 et consacré à l'exploitation du thème du rêve américain, aborde directement la problématique de la défamiliarisation du lieu commun et de l'exposition de sa nature ambiguë. Comme le peintre le rappelle, le terme « dream » est utilisé de façon ironique^{Note715} : l'image ne veut pas exalter le rêve mais constater sa fin ainsi que la nature obsolète des valeurs qu'il véhicule. Elle est ainsi chargée de plusieurs couches de significations produites par l'entrecroisement de plusieurs codes (linguistique, géométrique, numérique) confirmant l'ambiguïté du concept même de rêve américain, une ambiguïté cachée derrière une expression (« the american dream ») qui est devenue elle-même un lieu commun.

93. Robert Indiana. *The American Dream I*, 1961. Huile sur toile. (182,88 x 152,71 cm). Museum of Modern Art, New York.



Sur une toile rectangulaire divisée en quatre parties par une croix, Indiana crée respectivement quatre représentations du rêve américain les organisant autour de la combinaison de deux formes géométriques classiques de son langage pictural, le cercle et le carré, qu'il associe ici à l'étoile (icône de l'américanité). Chacun des quatre « cadres » obtenus par la division de la surface picturale présente ainsi une structure constituée par un cercle, à l'intérieur duquel l'artiste inscrit d'autres formes (étoile, carré, pentagone) selon une organisation concentrique dirigeant le regard de l'observateur vers le centre de chaque cadre. Il crée ainsi des structures où l'œil est constamment reconduit vers le centre symétrique de l'œuvre, le point dont chaque image dépend et qui est, à la fois, commun à toutes les autres. Susan Ryan, se référant au concept de « champs de force » élaboré par Ernst Gombrich, souligne son importance pour la compréhension de ces structures optiques. Analysant la symétrie radiale Gombrich explique:

In the Kaleidoscope the radial symmetry pulls the eye towards the center from which the redundancies are most easily surveyed. Conversely, the repeated elements ... lose something of their identity as they merge in the overall form^{Note716} .

Notre œil, face à l'image d'Indiana, suit donc une double direction : d'une part il est attiré vers le centre de chaque cadre, d'autre part il essaye d'établir des liens entre chacun d'entre eux, passant de l'un à l'autre selon une lecture séquentielle. La complexité de cette structure géométrique est intensifiée par son association avec des numéros et des lettres : sur chacun des quatre cercles l'artiste imprime des signes renvoyant d'une part au motif stéréotypé du rêve américain, d'autre part à son expérience personnelle liée à celui-ci. L'impératif « take all », inséré dans le cadre occupant la partie supérieure droite de l'image, synthétise l'essence du « Dream » dans toute sa splendeur trompeuse : entouré d'étoiles il évoque la fausse promesse de prospérité que le rêve propose. Le mécanisme toutefois ne semble pas fonctionner : dans le cadre suivant, par l'utilisation de l'exclamation « tilt ! », le peintre évoque l'imaginaire des casinos tout en soulignant la faille présente dans le rêve. Dans le dernier cadre ainsi, l'étoile noircie symbolisant le pouvoir du rêve émerge du centre d'un cercle, autour duquel les mots « The American Dream » s'allument sur un fond noir évoquant l'ambiguïté du lieu commun. Le choix du noir, tout en étant dicté par des raisons d'ordre stylistique dépendantes du fait que cette couleur met en valeur la brillance des autres nuances, est ici également le produit de raisons symboliques, le noir symbolisant pour Indiana le « côté obscur du motif ». Le marron, présent également dans *The American Dream*, ajoute des connotations négatives à l'image, cette couleur étant considérée par l'artiste comme « difficile » liée, tout comme le jaune, à la mémoire des panneaux sur les autoroutes américaines indiquant un

danger (« Beware of danger »)[Note717](#). Le système numéral et le choix chromatique ajoutent d'autres couches symboliques à l'image renvoyant principalement à la dimension autobiographique du peintre[Note718](#).

La défamiliarisation du stéréotype a donc lieu à travers le choix d'utiliser plusieurs codes et grâce au jeu que le peintre met en place entre ceux-ci. En plus, par la mise en évidence de l'ambiguïté de la ligne, qui oscille entre la signification et le sens plastique dans chacun de ces codes (linguistique-géométrique-numérique), Indiana creuse une distance entre ceux-ci et le spectateur qui perçoit les numéros et les mots à la fois comme des objets indépendants et abstraits, et comme les signes dont il fait l'usage chaque jour. C'est cette alternance entre l'abstraction et la familiarisation qui génère la puissance visuelle de l'image frappant l'œil du spectateur : comme nous l'avons dit précédemment, la caractéristique essentielle de l'étrangissement est de capturer l'attention du spectateur pour ensuite ralentir le processus perceptif, l'obligeant à des réexamens progressifs de ce qu'il a vu.

Le travail de Creeley avec le stéréotype abordé par le peintre témoigne d'une part d'un désir de répondre à l'impact visuel de l'œuvre d'Indiana, d'autre part de déconstruire la banalité du sujet abordé :

Edges and disjuncts, shattered, bitter planes,
a wedge of disconsolate memories to echo fame,
fear of the past, a future still to blame –
Multiple heavens, hells, nothing is straight.
You earn your money, then you wait
for so-called life to see that you get paid.
Tilt! Again it's all gone wrong.
This is a heartless, hopeless song.
This is an empty, useless song.

La complexité et l'ambiguïté de l'image d'Indiana sont évoquées dès le premier vers et jusqu'au début de la deuxième strophe, où l'absence de clarté est affirmée par l'expression « nothing is straight », se référant à la fois au message véhiculé par l'artiste et à la nature des lignes présentées sur la toile : ce que nous avons défini précédemment comme « centric vision » empêche de saisir immédiatement les symétries présentes à l'intérieur de chaque cadre. Les lignes droites tracées par l'artiste semblent être annulées par le mouvement imprimé par les formes circulaires à l'ensemble des structures géométriques qui sont inscrites en leur intérieur. L'observateur saisit donc la prédominance du cercle, forme qui, étant réitérée, produit un effet kaléidoscopique mais privé de profondeur.

Le paradoxe du rêve américain est ensuite illustré dans la deuxième strophe, où le poète souligne le décalage entre les valeurs que le rêve exalte (l'optimisme, le travail, le courage) et le résultat de leur poursuite. La réussite sociale ne coïncide pas avec l'atteinte du bonheur. La reprise du « tilt » de l'image d'Indiana confirme la faille dans le système idéal que le rêve américain affirme, dédoublant en même temps la puissance de la rupture car des effets d'écho viennent s'établir entre l'image et le poème du fait de l'émergence du même mot peint par l'artiste entre les lignes du poème imprimé sur le vélin transparent. L'ironie avec laquelle l'artiste aborde le stéréotype et la déformation qui en découle sont imitées dans la première strophe du poème où Creeley déconstruit deux expressions stéréotypées (« avoir peur de l'avenir » et « blâmer le passé »). Opérant une inversion des termes (« fear of the past, a future still to blame ») le poète force le lecteur à reconsidérer le sens de ces expressions tout en évoquant la confusion perceptuelle de l'image de son collaborateur. Cette confusion est également suggérée au niveau linguistique par le jeu d'échos caractérisant les constructions parallèles des deux derniers vers du poème. Chacun de ces vers, introduits par une anaphore, est coupé en deux hémistiches et est caractérisé par un jeu d'échos verticaux et horizontaux : cette structure reflète celle de l'image d'Indiana, elle aussi organisée en quatre parties superposées sur deux niveaux et caractérisées par la reprise et la variation des mêmes formes géométriques (le cercle, le carré et l'étoile).

La défamiliarisation du cliché de la part du peintre et du poète semble toutefois rencontrer un obstacle. Tout en déconstruisant le stéréotype du rêve américain, les deux artistes semblent tomber dans le piège d'un autre lieu commun. Le poème de Creeley, tout comme l'image d'Indiana, parlent de la fin du rêve américain. Mais, si le concept de rêve constitue un stéréotype du XIXe siècle, la critique du rêve et l'affirmation désenchantée de sa fin représentent un cliché de la littérature et de l'art américains du XXe siècle. Le développement de la société de consommation et l'aliénation produite par l'apparition de systèmes bureaucratiques anonymes marquent la fin du rêve américain, ce qui devient, à partir de 1950, un *topos* de l'art américain. Le tableau d'Indiana a été réalisé en 1961, donc en pleine période d'exploitation (et de déformation) du motif du « American Dream » au niveau pictural et littéraire^{Note719}. Au contraire, parler de la fin du rêve américain en 1998, date de la réalisation du poème et de la constitution de l'œuvre collaborative, équivaut à aborder un lieu commun, une évidence.

Ceci nous montre la différence de perspective caractérisant la création des deux artistes et souligne la distance temporelle du travail du poète par rapport au motif choisi par le peintre. Donc si Indiana défamiliarise le stéréotype du rêve américain, Creeley répond au contraire à une défamiliarisation devenue elle aussi, à l'époque de la composition du poème, un cliché. Creeley semble d'ailleurs en être conscient comme le suggère le ton de résignation des deux derniers vers où il paraît commenter le travail du peintre affirmant l'inutilité du procédé de défamiliarisation car, au XXe siècle, le rêve ne constitue plus un stéréotype actif, celui-ci ayant été remplacé par la critique du rêve.

Les deux vers abordent en effet le motif du rêve américain de deux perspectives différentes. Lorsque il écrit « This is a heartless, hopeless song », Creeley semble encore se rattacher à la critique du rêve abordée par Indiana, soulignant le décalage entre la promesse d'un futur meilleur exaltée par le rêve et la triste réalité des faits. Dans le dernier vers, au contraire, le poète s'éloigne de la perspective du peintre et regarde le tableau, tout comme le motif du rêve américain, avec une certaine distance, marquant ainsi son point de vue par rapport à la critique d'un mythe devenue elle aussi, à son époque, un cliché. Il remplace ainsi les adjectifs « heartless » et « hopeless » avec « empty » et « useless », ce qui marque l'anachronisme de toute critique du rêve en 1998.

Dans *The Metamorphosis of Norma Jane Mortenson*, autre tableau inséré dans la collaboration, Indiana et Creeley explorent la notion de lieu commun à partir de l'image stéréotypée de Marilyn Monroe.

Dans son tableau, le peintre présente ainsi un des stéréotypes classiques associés au rêve américain, celui de la star. Au centre d'une toile de forme carrée, entourée de cercles concentriques, l'image de Marilyn Monroe ainsi qu'elle était apparue pour la première fois dans un calendrier au début de sa carrière, s'impose aux yeux du spectateur. Les lettres composant ses deux noms (son vrai nom et son nom de scène), associés par l'artiste aux deux chiffres symboliques (le six et le deux) qui ont accompagné toute la carrière de Marilyn, semblent s'allumer et s'éteindre alternativement. La valeur symbolique des numéros est clarifiée par le peintre qui souligne comment la plupart des événements de la vie de l'actrice ont été marqués par l'association de ces deux chiffres^{Note720}.

94. Robert Indiana. *The Metamorphosis of Norma Jane Mortenson*, 1967. Huile sur toile. (259,08 x 259,08 cm). Collection de R.L.B. Tobin, New York.



Les coïncidences numériques ne représentent toutefois pas le centre de l'analyse du personnage de Marilyn réalisée par le peintre qui affirme avoir été extrêmement frappé par la métamorphose qui avait caractérisé son vrai nom :

From the letters of her original name someone drew – almost anagrammatically – those of her fame. Three were added; three were subtracted. Six again. In grey. Encircled by the telephone dial-like ring of her destiny and death (it was this instrument she was clutching) Marilyn is posed – in the cosmetic colors of her much-vaunted femininity – against the golden star of her dreams though its tips, however, point to the letters I MOON. Her stylized image comes, of course, from the famous nude calendar “Golden Dreams,” which, upon finding by chance in a Greenwich Village shop called “The Tunnel of Love,” I turned over and discovered that our last Goddess of Love had been printed in Indiana [Note721](#).

Indiana va jusqu'à trouver des analogies entre le sort de la star et le sien : tous deux ont été adoptés et ont également changé leur nom, le vrai nom du peintre étant Robert Clark. Le choix de remplacer son nom de famille par « Indiana » dérive du désir d'évoquer l'état dans lequel il est né, l'Indiana [Note722](#). L'image ainsi, comme pour la plupart des tableaux du peintre, présente une polysémie dépendante de la biographie de l'artiste.

La nature ambiguë du stéréotype, tout comme le contraste entre la réalité et l'apparence mis en place par le peintre, sont repris par Creeley qui, organisant son poème en quatre strophes correspondant aux quatre cadres utilisés par Indiana (le cadre du tableau plus les trois cercles concentriques), crée une structure rythmique basée sur la rime, évoquant ainsi les répétitions des formes et des couleurs de l'œuvre du peintre.

Marilyn's was Norma Jean.
 Things are not always as they seem.
 Skin she lived back of like some screen
 kept her wonder in common view,
 said what she did, you could too,
 loved by many, touched by few.
 She married heroes of all kinds
 but no one seemed to know her mind,
 none the secret key could find.
 Scared kid, Norma Jean?
 Are things really what they seem?
 What is it that beauty means?

Par un langage très simple le poète saisit ainsi le message de l'image (ce qui est confirmé par le titre du poème, *Names*) et le développe dans une structure dont la lisibilité contraste avec la mise en valeur de l'ambiguïté des stéréotypes utilisés. Dans la première strophe Creeley établit un lien entre le sort d'Indiana et celui de Marilyn, faisant écho au travail du peintre qui, comme nous l'avons vu, voyait dans le destin de l'actrice le reflet du sien. Par l'ellipse caractéristique du premier vers (« Marilyn's »), Creeley souligne comment, si le vrai nom de Marilyn Monroe était Norma Jean, celui de Robert Indiana était Robert Clark. Il emploie ensuite la phrase très stéréotypée « les choses ne sont pas toujours comme elles semblent » qui équivaut au dicton « il faut se méfier des apparences ». Répétant la phrase dans la dernière strophe sous la forme d'interrogation et en la plaçant en position symétrique par rapport à la première strophe, le poète n'évoque pas uniquement les jeux de variation et de répétition caractéristiques de l'art du peintre avec lequel il collabore, mais crée une structure circulaire qui, tout comme dans l'image d'Indiana, oscille entre la banalité et l'ambiguïté. En répétant l'expression, le poète la vide de son contenu, exposant sa banalité. En même temps, en la présentant sous la forme d'une interrogation et en la faisant précéder d'une inversion de l'image stéréotypée de la star, qui dans cette strophe est nommée par son vrai nom et définie comme un « enfant effrayé » (« scared kid »), il conduit le lecteur à un questionnement du rapport réalité-apparence lié à l'image de Marilyn, reproduisant ainsi l'action que le visuel a sur lui en tant que spectateur. Regardant l'image d'Indiana, Creeley est obligé de s'interroger sur l'identité de la star car, déjà dans le titre, l'artiste opère une défamiliarisation en choisissant d'utiliser son nom de baptême. L'intérêt de la déformation du stéréotype opérée par Indiana consiste en effet dans le fait que, dans le cas de Marilyn, la défamiliarisation a lieu à l'inverse : c'est en utilisant son vrai nom que l'actrice perd son identité face au spectateur. Toutefois, comme dans le cas de *The American Dream*, le décalage chronologique existant entre le travail du peintre et celui du poète affecte le procédé de défamiliarisation : si Indiana réalise son tableau entre 1963 et 1967, période suivant immédiatement la mort de la star advenue en 1962, Creeley écrit son poème seulement en 1998. A cette époque le mythe de Marilyn avait déjà été défamiliarisé plusieurs fois notamment par le travail d'un autre artiste pop, Andy Warhol, qui, tout comme Indiana, avait répondu au choc de la mort tragique de l'actrice par la réalisation d'une ensemble de sérigraphies qui la prenaient comme sujet [Note 723](#). Creeley ainsi répond à l'image d'Indiana en suivant d'une part sa suggestion concernant le rapport entre les deux « noms » de Marilyn, d'autre part en mettant en évidence, par la banalité des questions posées dans la dernière strophe (« Are things really what they seem ? / What is it that beauty means ? »), la stéréotypie (à la fin des années 1990) du questionnement concernant l'identité de la star.

Le jeu avec le stéréotype et la défamiliarisation atteint son paroxysme dans *Love*. Le peintre se consacre à l'exploitation de ce motif central dans son esthétique entre 1964 et 1966 : pendant une période où le courant Pop est extrêmement présent et influent.

95. Robert Indiana. *Love*, 1966. Huile sur toile (182,88 x 182,88 cm). Indianapolis Museum of Art.



Inséré dans la section de la collaboration intitulée « Icons », le tableau expose la correspondance entre le visuel et le verbal en ce qui concerne l'expression des stéréotypes. Les icônes, constituées par des signes facilement reconnaissables, représentant des qualités communes et évidentes, constituent alors des « stéréotypes visuels », correspondant à des lieux communs verbaux caractéristiques de la tradition orale. Elles sont des « lieux communs » dans le sens qu'elles représentent des lieux de partage où le collectif et le familier se substituent à l'unique et à l'étrange. Leur spécificité réside dans le fait d'illustrer des concepts sans l'utilisation des mots : dans le cas du tableau de Indiana, toutefois, c'est le mot lui-même qui acquiert le statut d'icône, ce qui confirme le haut niveau de défamiliarisation caractérisant l'art du peintre. Il est intéressant de voir en effet comment une image telle que *Love*, qui dépersonnalise l'amour comme le langage, est devenue une véritable icône de la modernité partageant ce destin de répétition et de recyclage caractéristique de tous les stéréotypes. L'image, considérée pour son économie et son impact visuel comme un véritable « talisman public », a été si banalisée par la répétition qu'elle a acquis le même statut que les stéréotypes. Tout comme eux, elle est devenue, du fait d'un usage excessif, plus que familière^{Note724}.

Dans le tableau original d'Indiana, la défamiliarisation a lieu à deux niveaux : d'une part l'artiste insère le mot dans l'image, le faisant apparaître comme une forme abstraite et le vidant partiellement de son contenu ; d'autre part il le décompose en deux blocs dont il change la position (d'alignés à superposés), lui faisant perdre son statut linguistique. Le mot n'est donc pas à lire, mais à voir. En plus, il établit un contraste avec la représentation visuelle de l'amour la plus convenue, celle du cœur, qui n'est pas du tout évoquée dans son tableau. Ces deux procédés ont un même effet sur le spectateur : ils créent une distance par rapport au motif qui encourage le questionnement. Celui-ci est provoqué également par les jeux optiques mis en place par le peintre qui, établissant une équivalence parfaite entre les formes et le fond, fait émerger le mot par alternance : le spectateur passe d'un état de reconnaissance du mot à un état d'abstraction lorsqu'il perçoit les lignes composant les lettres uniquement pour leur valeur plastique. Indiana est ainsi en train de jouer avec la double nature de la ligne définie par Lyotard : il met en évidence son oscillation entre le devoir de signifier et le désir d'exposer son statut plastique. Tout mot toutefois, étant composé de lignes, peut apparaître à la fois concret et abstrait selon que l'on considère sa signification ou que l'on observe sa forme graphique. La spécificité du

travail de l'artiste, qui ici imite le graphisme publicitaire et confirme la présence aux États-Unis d'une « culture visuelle » où les images, accompagnées par l'écriture, acquièrent une véritable fonction dans l'expérience, est de rendre l'observateur conscient de la dialectique signification-sens plastique caractéristique du langage. Il expose le double aspect de la ligne par un langage hybride fait d'éléments visuels et verbaux et défini par l'artiste lui-même comme « verbal-visual » c'est-à-dire comme le produit d'idées qui ne sont ni uniquement littéraires ni purement visuelles :

What I am thinking about is the very elementary part that language plays in man's thinking processes and this includes his identification of anything visual. And that is... that the word, the object, and the idea are almost inextricably locked in the mind, and to divide them and to break them down doesn't have to be done. The artist has usually done it in the past. I prefer not to Note725 .

Dans un de ses poèmes écrits au début de sa carrière d'artiste, Indiana confirme son intérêt pour le double aspect de la ligne Note726 . Son pouvoir de signifier et de s'éloigner à la fois de toute signification est exploré dans WHEREFORE THE PUNCTUATION OF THE HEART (1958) Note727 , un poème où, travaillant avec la forme graphique des lettres et donc alternant son rôle entre celui d'un écrivain et celui d'un peintre, l'artiste développe le motif « love » à partir du concept d'amour chrétien représenté par le mot grec *agapè* Note728 , jusqu'à son statut d'icône de la modernité ainsi qu'il est présenté dans *Love* (1966).

96. Sérigraphie de Robert Indiana. WHEREFORE THE PUNCTUATION OF THE HEART, 1996. (61 x 50,5 cm). *The Book of Love* (200 exemplaires).



Après avoir opéré, à l'aide des signes de ponctuation, plusieurs variations à partir du mot stéréotypé choisi à l'origine et écrit en majuscules (LOVE), l'artiste arrive, dans la dernière partie de son poème, à ce qu'il définit comme une forme « éternelle » de l'amour représentée par la scission du mot en deux parties symétriques, l'une positionnée au-dessus de l'autre, formant une structure carrée :

TO MAKE

LO

VE

ARCHITECTED IN ETERNAL FORM.

C'est à partir de cette architecture du mot que Indiana va ensuite peindre son célèbre tableau réalisé sur une toile carrée (182,88 x 182,88 cm) divisée, tout comme *The American Dream*, par une croix en quatre parties égales. Dans chaque cadre ainsi délimité, l'artiste insère une lettre, la représentant individuellement comme dans un portrait, mais la reliant aux autres par l'expansion de ses bords : chaque lettre touche les autres lettres dont elle partage les contours. Ceci permet à l'artiste d'intensifier l'effet optique de l'image, les lettres semblant les produits de la distribution de la couleur et non du dessin. A l'aspect frontal des lettres s'oppose la présentation oblique du « O » qui, incliné vers la droite, constitue le seul élément imprimant du mouvement à l'image dont la stabilité est véhiculée par la solidité architecturale de la police des lettres tout comme par l'uniformité des couleurs [Note729](#) .

Lorsqu'il collabore avec Indiana, Creeley aborde un sujet qui lui est familier et qu'il a déjà traité plusieurs fois dans son écriture [Note730](#) . Parmi les poèmes consacrés à ce motif, « The Language » [Note731](#), nous paraît sans doute être l'un des plus intéressants, surtout en ce qui concerne le processus de défamiliarisation mis en place par l'écrivain. Il semble en effet que l'écriture du poète, lorsqu'il ne travaille pas en collaboration, soit caractérisée par un plus haut niveau d'abstraction :

Locate *I*
love you some-
where in
teeth and
eyes, bite
it but
take care not
to hurt, you
want so
much so
little. Words
say everything.
I
love you
again,
then what
is emptiness
for. To
fill, fill.
I heard words
and words full
of holes
aching. Speech
is a mouth.

Par la fracturation du syntagme au niveau du pronom personnel de première personne (*I / love you*) le poète souligne le vide existant entre le « je » et « l'autre », un vide apparemment comblé par le verbe. Ainsi, par la

versification, il ne défamiliarise pas uniquement le motif stéréotypé abordé mais aussi le langage, obligeant le lecteur à reconsidérer son rapport avec les mots. Il n'est pas étonnant d'ailleurs que le poème soit intitulé « Le langage ». Le poète ainsi, tout comme le peintre, opère une déformation du thème comme du langage utilisé. Dans « Love », au contraire, le poème inspiré de l'image d'Indiana, Creeley semble insister plutôt sur la banalité du motif abordé utilisant ainsi un langage plus simple, presque banal. Le fort niveau d'abstraction caractérisant l'image semble le conduire vers une forme de simplification extrême :

One can't know love like a tree in the ground
 nor can one determine where it will be found.
 One day it's there, the next day gone.
 But that seems a bleak *before and after*.
 Best think of it as another matter,
 which comes simply by changing one letter.
 Blue of sky, green of earth's cover,
 blood's red pulse, these go together,
 make place for love now and forever.

Dans la première et la deuxième strophe le poète donne voix à l'opposition interne à l'image entre la stabilité des lettres et le dynamisme suggéré par le « O » à l'aide d'une métaphore qui revendique la liberté essentielle à l'amour : il oppose ainsi le désir de stabilité auquel l'on associe souvent le mot, à la nature aléatoire et illogique du sentiment qui ne répond pas à la volonté individuelle. La particularité de cette réponse au message visuel suggéré par Indiana consiste dans le fait que Creeley utilise volontairement des formules stéréotypées : la première strophe, et principalement son dernier vers (« One day it's there, the next day gone »), est bâtie à l'aide des lieux communs les plus classiques concernant l'amour qui « un jour est là, le lendemain a disparu ». Cette expression stéréotypée (qui selon Creeley véhicule l'idée d'un « un *avant et après* déprimant ») est également associée, par la culture populaire, à la vie en général et à sa nature éphémère et précaire, comme le confirme la deuxième strophe, où le poète s'appuie directement sur la suggestion de l'image d'Indiana pour développer son discours poétique. L'aspect incliné du « O » (évoqué graphiquement dans le poème par l'italique utilisé dans la deuxième strophe) est lu par le poète comme un signe de son instabilité opposée au caractère solide des autres lettres : il est donc possible selon lui d'opérer un changement au niveau de cette lettre mobile en la remplaçant par le « I » de « live » (« Best think of it as another matter, // which comes simply by changing one letter »). Ce faisant, il déplace l'attention du mot « love » (qui peut être à la fois lu comme un nom et comme un impératif) à l'impératif « live », introduisant dans la dernière strophe des images, elles aussi stéréotypées, renvoyant au thème de la vie (ciel, terre, sang).

Une fois le changement au niveau de la lettre mis en place virtuellement, Creeley poursuit le développement du stéréotype se référant directement aux nuances du tableau. Il utilise ainsi encore une fois des formules stéréotypées : outre aux associations traditionnelles bleu-ciel, vert-herbe et rouge-sang opérées à partir des couleurs symboliques du tableau [Note732](#), les adverbes de temps « maintenant » et « jamais », et encore plus la formule par laquelle ils sont présentés (« now and forever »), constituent le langage classique associé à l'expression du motif traité dans le tableau.

Creeley répond donc à la défamiliarisation mise en place par l'artiste par une sorte de re-familiarisation : il réintroduit le motif dans son horizon d'appartenance c'est-à-dire dans un cadre commun et familier, intensifié par l'utilisation de la rime. Si, d'une part, la simplicité du poème paraît pouvoir satisfaire le lecteur à la recherche de formules claires et compréhensibles face à l'abstraction de l'image du peintre, d'autre part la banalité de l'écriture ne fait qu'exposer en l'intensifiant l'étrangéité opérée par le tableau. Dans cette collaboration plus que jamais le poème et le tableau vont ensemble : ils reposent l'un sur l'autre et dépendent l'un de l'autre. L'image a besoin du texte pour que la banalité du motif tout comme la défamiliarisation opérée par l'artiste soient dévoilées ; le texte à son tour a besoin de l'image pour que son contenu apparemment ordinaire puisse être activé, poussant le « spectateur » à une réévaluation dynamique de la valeur du message et de sa signification par rapport à son expérience.

2) *Commonplace* : l'ambiguïté du stéréotype

Lors de la réalisation de leur dernière collaboration, *Tandoori Satori*, pendant l'été 2004, Robert Creeley et Francesco Clemente ont également conçu un autre projet constitué par un cycle de quarante aquarelles peintes par l'artiste en Inde et accompagnées par deux poèmes de Creeley. Le titre *Commonplace* choisi par Clemente confirme son intérêt pour l'ordinaire qu'il explore dans ce travail exaltant sa double nature à la fois banale et étrange. D'une part, les qualités de répétition et de banalité associées au terme concernent les motifs abordés par l'artiste qui se concentre sur l'exploitation des thématiques communes liées au cycle de la vie, à la sexualité, à la religion, au mythe, à la vie quotidienne. D'autre part, l'acceptation de familiarité caractérise directement l'univers pictural du peintre, car dans cette collaboration il reprend, en les modifiant, des motifs parmi les plus typiques de son œuvre comme les ciseaux et les papillons.

Raphela Platow identifie, dans ce cycle d'aquarelles, cinq sections, déterminées par les variations chromatiques: « The shifts of color within the series loosely identify five sequences that are also defined by their related imagery, and which structure the cycle into entities that can be compared to the stanzas of a poem »[Note733](#). . Ce parallèle établi entre la structure de la série et celle d'un poème est intéressant car Clemente indique effectivement dans ce cycle sa volonté d'imiter l'art poétique, en particulier celui de son collaborateur. Le lien instauré entre chaque image et la suivante, inédit dans l'œuvre de l'artiste, est comparable à l'attitude typique de Creeley de souligner les rapports entre les strophes par l'utilisation des enjambements qui, s'ils fracturent le vers en complexifiant les liens syntaxiques, mettent également au premier plan les relations entre les éléments séparés en les insérant dans un espace hybride (celui entre deux strophes) où le silence et la parole coexistent dans l'esprit du lecteur. C'est en effet exactement entre les bords de chaque cadre séparant une image de l'autre que l'œil du spectateur face aux images de Clemente stationne à la recherche des rapports entre les formes appartenant aux « strophes » visuelles réalisées par l'artiste.

97. Francesco Clemente. *Commonplace*. Série d'aquarelles. The Rose Art Museum, Brandeis University, novembre 2004.



Cette insistance sur les relations caractérise également chacune des images appartenant à la série d'aquarelles : Clemente, tout en choisissant des motifs convenus, les présente sous la forme d'énigmes, ce qui dévoile leur nature étrange. Le choix de retenir une certaine quantité d'information afin de pousser l'observateur vers le questionnement est le produit du processus de défamiliarisation mis en place dans ces images : tout en traitant de l'ordinaire elles nous le proposent sous une forme ambiguë caractérisée par la fusion des traditions orientales et occidentales, par le choix de faire émerger les formes d'un fond méconnaissable (mouvant dans la première partie du cycle à cause des tâches produites par le jeu de l'eau et des couleurs, et neutre et immobile dans la deuxième), et enfin par la présentation agrandie des formes qui, selon une technique chère à Clemente, ne semblent pas pouvoir être contenues à l'intérieur des bords définis par le cadre, en s'étendant au-delà de ceux-ci. Nous avons ainsi l'impression de manquer constamment une partie de l'information véhiculée par le visuel : le message paraît se perdre aussi bien entre les espaces des formes peintes sur la toile qu'entre les vides entourant chaque tableau et le séparant des autres. Si toutefois les sauts entre une forme et l'autre sont plus graduels lorsque l'on passe d'un tableau à l'autre de la série, ils sont au contraire très brusques à l'intérieur de chaque image : au début de son cycle Clemente peint notamment des couronnes de fleurs et d'épines aux connotations évidemment symboliques qui se transforment progressivement dans les tableaux suivants pour laisser place à des abeilles dont la menace représentée par le dard renvoie aux épines de l'image précédente, tout comme leur couleur jaune brillante reflète celle des fleurs. Dans les tableaux suivants au contraire, il associe, à l'intérieur de la même image, un oeuf et une tête de mort, une fleur rouge très stylisée et aux connotations extrêmement naïves au corps d'une femme, ou encore un scorpion qu'il relie aux organes sexuels masculins et féminins.

98. Francesco Clemente. *Commonplace*. Détail de la première partie de la série d'aquarelles. (45,72 x 60,96 cm chacun).



Il est donc évident que Clemente est en train de contenir, par ces jeux métaphoriques et métonymiques mis en place dans chaque image, une certaine quantité d'informations qui fait que l'ordinaire dont il traite dans la série se présente sous une lumière ambiguë et onirique, renvoyant d'une part aux images ambivalentes de Georgia O'Keeffe, d'autre part au surréalisme de Salvador Dali et, surtout dans la dernière partie du cycle, au chromatisme onirique de Marc Chagall. Comme nous l'avons vu dans *It*, c'est par les jeux formels que la défamiliarisation peut avoir lieu car, comme le souligne Clemente, le vocabulaire caractéristique des expériences humaines est toujours le même :

We have to accept the fact, that, no matter how much the world changes, the vocabulary of human experiences is the same. Just like the skeleton of the human body is the same, the senses are the same, the function of the brain is the same. So, to discover a familiarity within these images is not wrong. It's reassuring, and it provides a link with the past, which means

that there is hope for the future^{Note734} .

Dans la série des dessins constituant *Commonplace*, ces jeux formels consistent en des changements de perspective immédiats qui permettent de passer du personnel au collectif instantanément. « Clemente can shift from the intimate to the global in a second »^{Note735} , souligne Vincent Katz : les analogies établies entre les objets présentés sur la toile véhiculent précisément ces passages demandant à l'observateur un effort interprétatif considérable car, tout en recherchant le rapport entre les éléments proposés par le peintre, il est en même temps confronté à la valeur que ces objets familiers possèdent dans son univers personnel.

The object is supposed to be the fulcrum of a field of experiences. We are used to making catalogues of our experiences, in a linear way. But in actuality, there are fields of experiences, which do not have a linear existence. They happen simultaneously, and have various degree of materiality^{Note736} .

L'ordinaire présenté par Clemente est donc d'une nature différente de celui présenté par Indiana dans *The American Dream*. La différence entre ces deux collaborations n'est pas uniquement d'ordre stylistique. Allant à la recherche du vocabulaire universel de l'expérience humaine, et restant fidèle à l'idée de tantra en tant que « primaire » et « primordial », Clemente propose une vision de l'ordinaire basée sur un dialogue avec le primitif. Il révèle ainsi le rôle des lieux communs transculturels : si, d'une part, il existe des stéréotypes culturels liés à un certain type de culture et de société (ou à l'âge, au genre, à la classe sociale, etc.) d'autre part, nous reconnaissons également des stéréotypes qui vont au-delà de ces limitations et qui remontent au rapport primitif de l'homme au monde (naissance, vie, amour, mort). Si dans la collaboration étudiée précédemment nous pouvions remarquer la présence d'un cadre culturel très marqué (occidental et américain) à l'intérieur duquel les clichés étaient étudiés, face aux dessins de Clemente nous sommes confrontés à la coexistence de l'Orient et de l'Occident, du contemporain et de l'ancien, du sacré et du profane. Remontant aux origines Clemente arrive à montrer « la présence du monde archaïque dans le contemporain »^{Note737} dévoilant un même vocabulaire de l'ordinaire et du familier dans des cultures et à des époques différentes.

Le rapport avec l'archaïque est confirmé par la structure narrative de la série d'aquarelles : racontant une histoire par ses images le peintre renvoie d'une part à la tradition pictographique, par laquelle on utilisait des images pour communiquer des messages ou des idées. D'autre part les dessins de Clemente, manquant de la simplicité des pictogrammes, semblent nier l'aspect communicatif caractérisant ces formes primitives d'expression. C'est en effet précisément par ce jeu entre l'apparente transmission d'un message et la rétention d'une partie de celui-ci que le peintre arrive à présenter l'ordinaire sous une forme à la fois familière et étrange. La « constellation de qualités familières » qu'il évoque assume une signification rare et en cela le peintre imite le travail d'écrivains tels que Ezra Pound et James Joyce, dont il affirme qu'ils comptent parmi ses modèles :

In their [Pound's, Joyce's] writing, the distinctions between private and public, important and unimportant, trivial and overwhelming, the big scheme and the little detail all fall away. They create a secular world of meaning, a constellation of familiar qualities that have an unfamiliar meaning [...]^{Note738} .

De son côté, Creeley, saisit parfaitement ce jeu entre le familier et l'étrange célébré par l'artiste comme le confirme la structure des deux poèmes écrits à partir de l'observation de la série narrative réalisée par Clemente. « The Red Flower » et « The Puzzle » constituent deux exemples révélateurs de la réaction à la fois de familiarité et d'émerveillement produite par l'observation des images du peintre : à la reconnaissance des formes succède le questionnement et la découverte de leur nature ambiguë.

« The Red Flower », écrit à partir de l'observation des douze premières aquarelles, confirme le désir de Creeley, déjà énoncé à propos de *Tandoori Satori*, d'éviter toute complexité intellectuelle et de s'appuyer directement sur le pouvoir communicatif des images. Il suit ainsi les suggestions proposées par le peintre

lisant ses images de façon linéaire et chronologique. L'aspect linéaire de la narration visuelle est partiellement perdu dans le catalogue car le format impose que la séquence soit coupée plusieurs fois, ce qui n'était pas le cas lors de l'exposition de ces œuvres au Rose Art Museum de l'université Brandeis, où la linéarité et l'interdépendance des images était parfaitement visible. D'autre part, lors de l'exposition, les poèmes de Creeley n'étaient pas présentés à côté des images : le catalogue constitue alors le seul lieu de rencontre du visuel et du verbal si l'on exclut la lecture publique organisée par le musée à l'occasion de la collaboration en novembre 2004, pendant laquelle Creeley, entouré des tableaux de Clemente, avait lu et commenté ses poèmes.

99. Francesco Clemente. *Commonplace*. Première partie de la série d'aquarelles. The Rose Art Museum, Brandeis University, novembre 2004.



A l'intérieur du catalogue, le poème est positionné en guise d'introduction à la série : il est imprimé sur une page qui, fonctionnant comme une « pochette », se déplie dévoilant à l'intérieur les reproductions des aquarelles. La mesure choisie par le poète témoigne du parallèle entre la structure du texte poétique et les images : le poème se compose de sept quatrains séparés par un point, ce qui leur confère un statut de cadres séquentiels à l'intérieur desquels le poète imprime sa réponse au visuel. Même si les aquarelles auxquelles Creeley se réfère sont au nombre de douze, la présence de sept quatrains est due à la lecture de la narration produite par Clemente qui crée à l'aide de douze toiles, sept images principales.

100. Francesco Clemente. *Tandoori Satori and Commonplace*. (Catalogue de l'exposition). Waltham : The Rose Art Museum, 2004.



L'ambiguïté du lieu commun est introduite au début de la première strophe où l'écrivain énonce le credo qu'il partage avec Clemente concernant la nature à la fois banale et mystérieuse du familier :

What one thinks to hold
 Is what one thinks to know,
 So comes of simple hope
 And leads one on.

En établissant une identité entre les deux constructions parallèles (ce qu'on croit contrôler est ce qu'on croit savoir), mais la déstabilisant par l'utilisation du verbe « to think », Creeley souligne l'instabilité de tout contrôle et donc de toute connaissance conçue en tant que « contrôle ». La syntaxe énigmatique de deux vers suivants semble ainsi être le résultat de la perturbation mise en place au début de la strophe : Creeley en défamiliarisant la langue nous montre la fragilité de tout système de connaissance que nous croyons, ou mieux espérons, être stable.

Dans les strophes suivantes le poète s'appuie directement sur les images, lisant Clemente avec précision sans craindre parfois de paraphraser le visuel, chose très rare dans ses travaux collaboratifs. Les vers deviennent alors plus lisibles, contrastant visiblement avec l'abstraction de la première strophe:

The others there the same
 With no one then to blame
 These flowered circles handed.
 So each in turn was bonded.
 There the yellow bees will buzz,
 And eyes and ears appear
 As listening, witnessing hearts
 Of each who enters here.
 Yet eyes were closed –
 As if the inside world one chose
 To live in only as one knows.
 No thing comes otherwise.
 Walk on, on crippled leg,
 Because one stumped with cane,
 Turned in and upside down
 As with all else, bore useless weight.

La rime véhiculée par chaque mesure relie le poème à la tradition orale (où les répétitions et les échos sonores sont nécessaires pour que le message puisse s'imprimer dans la mémoire du public), par laquelle l'histoire de l'homme a été narrée pendant des siècles. Le cycle de la vie, suggéré par l'artiste avec ses glissements

d'images représentant les clichés de la jeunesse et de la beauté (associés aux fleurs et aux abeilles) aux signes de la souffrance et de la vieillesse (représentés par une canne et une tête de mort) est également évoqué par le poète. Celui-ci réaffirme ainsi, d'une façon directe et immédiate, le cliché de la nature cyclique du destin humain proposé par les images, conservant en même temps l'ambiguïté produite par les calembours visuels réalisés par l'artiste :

The way from here is there
 And back again, from birth to death,
 From egg to echo, flesh to eyeless skull.
 One only sleeps to breathe.
 The hook, the heart, the body
 Deep within its dress, the folds of feelings,
 Face to face to face, no bandaged simple place,
 No wonder more than this, none less.

Faisant la liste des objets peints par l'artiste et proposant leurs associations ainsi qu'elles sont traitées dans l'image, sans les expliquer, Creeley conserve dans son écriture cette rétention de message typique des images de Clemente. Ainsi, même si la simplicité reste le désir fondant le discours du poète, le texte se présente comme étant bâti sur un contraste entre un vocabulaire très commun et une forme qui, à l'intérieur de quatrains réguliers, opère par juxtaposition. Les éléments juxtaposés, comme les objets peints par Clemente, alternent entre un rapport logique de similitude ou d'opposition et l'absence de toute relation : ainsi si les syntagmes « from birth to death » et « [from] flesh to eyeless skull » présentent une logique évidente, le syntagme « from egg to echo », ou encore la phrase « the road from here is there », introduisent dans les vers une logique autre, faite de vides et de blancs conceptuels parallèles aux vides mis en place par l'artiste sur la toile. Dans « The Red Flower », Creeley lit donc la narration de Clemente avec justesse, mais, ce faisant, il contredit son propre désir d'éviter toute complexité intellectuelle car, en se basant sur le discours du peintre, il reproduit le contraste entre la simplicité du vocabulaire et la complexité de la forme caractéristiques de ses images.

101. Francesco Clemente. *Commonplace*. Détail de la première partie de la série d'aquarelles à partir de laquelle Robert Creeley a écrit « The Red Flower ».



102. Francesco Clemente. *Commonplace*. Détail de la deuxième partie de la série d'aquarelles à partir de laquelle Robert Creeley a écrit « The Puzzle ».



Dans « The Puzzle », la nature mystérieuse de l'ordinaire présentée par l'artiste semble affecter encore plus la forme de l'écriture. Le titre d'ailleurs met l'accent sur le questionnement produit par l'observation des images de l'artiste : « défamiliarisant » l'ordinaire Clemente crée de véritables puzzles visuels auxquels l'observateur/lecteur de la série cherche à trouver une solution. Celle-ci semble en apparence introuvable aux yeux de Creeley :

Insoluble.
 Neither one nor the other.
 A wall.
 An undulating water.

L'écriture, face aux images composant la dernière partie de la série, devient moins discursive : elle garde la mesure du quatrain établie lors de la composition du poème précédent et utilisée en tant que support équivalent aux cadres présentés en série par l'artiste, mais elle se réduit et s'étire, abolissant les liens syntaxiques et présentant les objets et les idées comme dans une liste. La contiguïté métonymique caractéristique des aquarelles constituant la fin de la série est poussée à l'extrême : à la différence des images précédentes, le rapport entre les cadres est moins évident, les vides conceptuels sont plus marqués, ce qui conduit Creeley à renoncer à une lecture linéaire et à sauter d'une image à l'autre suivant le rythme de sa perception. Il se limite ainsi à énumérer les formes devant ses yeux, reproduisant leur juxtaposition :

A weather.
 A point in space.
 Waste of time.
 Something missed.
 The faces.
 Trees.
 The unicorn
 with its horn.
 Able
 as ready.
 Fixed on heart
 on head's prerogative.

L'indécision perceptive face à ces images pourtant lisibles est évoquée dans la cinquième strophe où le poète « mesure », comme toujours, sa place à l'intérieur des lieux créés par l'artiste :

Which way to go
Up down
Backward
Forward.

La richesse et la complexité du message véhiculé par ces images, où les références mythologiques, ainsi que les symboles de la culture occidentale et orientales prolifèrent, n'induit pas le poète à une analyse des rapports entre ces différentes cultures et systèmes de signes mais le pousse vers le minimalisme le plus extrême qui se traduit dans l'économie de ses vers et dans la mise en valeur des blancs créés par l'artiste. Si dans « The Red Flower » les rapports entre les couples dichotomiques présentés par le poète étaient parfois encore visibles et compréhensibles grâce à la mise en évidence des rapports de causalité et de subordination (« from birth to death »), maintenant Creeley se limite à présenter ces couples sans établir aucun lien entre les mots (« up down/ backward/ forward »). La parataxe domine la structure du poème qui est donc bâti sur l'absence, sur la présence de « vides » à remplir. Clemente d'ailleurs confirme, dans son entrevue avec Diego Cortez, que ses images sont effectivement concentrées sur la conception bouddhiste du vide en tant qu'interdépendance (« emptiness as interdependence ») [Note739](#) : c'est dans les espaces vides internes aux images comme dans ceux existant entre celles-ci dans la série que s'articulent invisiblement les rapports entre les formes peintes. Parallèlement, c'est dans les vides typographiques et, surtout, conceptuels mis en place par le poète que se nouent les rapports entre les mots :

In the sky
stars flash by.
Boats
head for heaven.
Down below
the pole
thrusts up
into the diamond.
Found, fills
its echo.
A baby.
Sound.

La rime cède sa place ici à une forme plus discursive, même si les jeux métonymiques continuent de caractériser l'écriture de Creeley qui, dans la première strophe, paraphrasant l'un des tableaux de Clemente (où, sur un fond noir, deux étoiles rayonnent au-dessus d'un groupe de bateaux qui sont en train de couler), en imite la structure basée encore une fois sur la juxtaposition. Le silence qui semble caractériser les poèmes et les images, construits autour de vides conceptuels à remplir, semble enfin être annulé par le son évoqué dans le dernier vers de « Puzzle ». La dernière image par laquelle Creeley termine son poème est en effet une image de naissance. Le mystère qui se cache derrière cet événement familier et presque ordinaire s'affirme aussi bien dans les images que dans le poème. L'énigme de l'existence humaine ne peut pas être percée, elle est « insoluble ». Néanmoins la communauté des expériences est une certitude. L'artiste et le poète bâtissent ainsi leur système de certitudes, de lieux communs, dont ils savent qu'ils se perpétuent dans le temps et par lesquels ils se sentent appartenir à un même lieu, commun :

Here is an accumulation of signs which provide a safety net for oneself. That's the way I viewed those original drawings from the '70s. They were amulets, signs which would protect a territory where I could live. These new works suggest the same potential, to build an immense storage of protective signs [Note740](#) .

Dans *Commonplace* nous assistons donc à une célébration de la valeur de l'ordinaire qui, tout en gardant une dimension mystérieuse et impossible à pénétrer, assure des appuis auxquels s'accrocher afin d'atteindre une

possible stabilité, même si elle n'est que provisoire.

3) *En Famille* : le lieu commun comme lieu *en commun*

La collaboration de Robert Creeley avec la photographe Elsa Dorfman^{Note741} fait du lieu commun son motif central. L'ordinaire et le familier investissent la forme aussi bien que le contenu de leurs travaux collaboratifs, ceux-ci se développant à partir d'un même intérêt pour les détails les plus concrets et évidents qui définissent le rapport de l'individu avec les autres. C'est en effet sur ce territoire commun où le « je » rencontre « l'autre » que Creeley et Dorfman décident de fonder leur travail collaboratif. Plutôt que de le nier ou de le contourner ils exaltent l'ordinaire l'élevant au rang de motif essentiel de leur art.

L'art du portrait photographique d'Elsa Dorfman est basé sur cette célébration du commun : étant une photographe commerciale, Dorfman exalte l'aspect ordinaire et familier de son travail. Focalisant son regard sur les relations entre les individus, elle produit des séries de portraits concentrés sur des motifs qui se répètent cycliquement (famille, couples, amis, frères et sœurs, animaux, etc.) et qui dessinent des structures répétitives à l'intérieur de son œuvre. Tous ses portraits sont en effet des variations d'un même et unique thème : l'amour sous toutes ses formes.

I think as a fact, my portraits are all on the same theme. I don't know how it happened, except that I made them all, and I attract a kind of person/client that is similar one to the other. I think you can take any part of my work and make it "serial"^{Note742}.

L'aspect sériel de son art est toutefois le produit du cadre commercial dans lequel cette pratique s'inscrit: l'artiste ne réalise pas consciemment et volontairement des œuvres sérielles, mais celles-ci émergent de son travail produit à partir des exigences de ses clients qui lui demandent de fournir une « preuve » de leur amour réciproque. D'ailleurs, comme nous l'avons vu plus haut, la rapport entre la stéréotypie et la série est un rapport de dépendance : si la série, pour fonctionner, nécessite un stéréotype à partir duquel l'on opère des variations, lorsque l'on est face à un travail sériel nous savons que ce dernier est développé à partir d'une base fixe et généralement reconnue.

L'amour pour le commun de Dorfman a plusieurs origines. D'une part, comme l'artiste le souligne, il est le produit de son amitié avec des écrivains tels que Allen Ginsberg et Robert Creeley qui lui ont transmis leur conviction de l'importance de l'ordinaire héritée de leurs prédécesseurs et modèles parmi lesquels, avant tout, William Carlos Williams : « Surely my interest in the common ... my confidence that the common is interesting, is a direct result of my friendship with Creeley and Ginsberg. Absolutely. »^{Note743}. D'autre part, la passion pour l'ordinaire de l'artiste est le produit de son regard essentiellement photographique qui la conduit à observer et à admirer les apparences. Dorfman affirme vouloir faire des apparences son unique centre d'intérêt, ce qui constitue un fantasme classique chez les photographes. Elle exalte alors l'aspect dénotatif de ses images qu'elle considère comme leur unique vérité : voulant abolir le deuxième niveau de l'image (connotatif) l'artiste s'oppose ainsi à la célèbre affirmation de Roland Barthes énoncée dans la « Rhétorique de l'image » selon laquelle une image purement dénotative ne peut pas exister^{Note744}. Par sa pratique et son credo artistique la photographe cherche à prouver le contraire, essayant d'atteindre cette idéale « platitude » de l'image : « For me the key word is "apparently". All I hope my photographs say is *this person lives* and *this person was here* »^{Note745}. Simplifiant ainsi son langage photographique, elle essaye de mettre en valeur les détails qui constituent les apparences de ses modèles : par l'utilisation d'un fond blanc et par la décision de photographier ses sujets d'un point de vue fixe et frontal, elle élimine toute référence au contexte et au lieu qui sont véhiculés uniquement par ses modèles. Ceux-ci portent les traces de leur appartenance à un lieu déterminé par leurs habits et les objets que l'artiste leur demande d'amener avec eux lors de la session photographique : le lieu reste toutefois implicite dans les images de Dorfman. Ainsi, l'artiste déclare son désir de « prouver » l'existence de ses sujets sans opérer aucune interprétation ou jugement : poussée par sa volonté de simplifier le monde, elle évite de surcharger ses images se limitant à témoigner de la présence de ses sujets :

I am interested in the surface appearance of the person. I don't try to strip off their so-called veneer. In fact, it is the veneer that attracts and charms me. I am perfectly comfortable with the idea that no portrait can ever be more than a version of the sitter. [...] As a photographer I am not interested in pointing my camera at the pathos of other people's lives. I don't try to reveal or to probe. I certainly don't try to capture souls. (If any soul is revealed, it's mine.) I am moved by the affection and the caring the people have for each other [Note746](#).

Le minimalisme des images de Elsa Dorfman est également une conséquence des restrictions imposées par l'appareil utilisé par l'artiste, le Polaroid 20 x 24 pouces (50,80 x 60,96 cm). Cet appareil est l'un des six exemplaires existant au monde [Note747](#), et sa rareté impose à Dorfman de travailler uniquement dans ses ateliers où l'espace est limité. L'appareil d'ailleurs est de grande taille et très lourd, ce qui ne permet pas des déplacements fréquents, même à l'intérieur de la pièce où les photos sont prises. Les décors, comme nous l'avons vu, sont eux aussi limités et le cadrage est vertical, réalisé toujours à l'aide du même objectif. La présence de nombreuses limitations n'empêche pourtant pas la photographe de réaliser des œuvres variées. D'une part, son regard est toujours nouveau et enthousiaste, d'autre part, la nouveauté de ses images est constituée par l'originalité et l'unicité de chaque sujet qu'elle photographie.

103. Polaroid 20 x 24 pouces. Photographie tirée du site www.elsa.photo.net



Le travail de l'artiste est néanmoins influencé par la spécificité du Polaroid. Celui-ci, extrêmement rare et fragile, est un prototype réalisé par des techniciens du groupe Polaroid dont la plupart ont cessé leur activité. La seule personne capable de le réparer en cas d'urgence est Peter Bass [Note748](#), mais les interventions sont toujours délicates et, à chaque occasion, les risques sont nombreux. Dorfman reconnaît le privilège représenté par la possibilité d'utiliser cet appareil si précieux et unique au monde : « I am very privileged to have this camera. [...] It's a very magical tool, [...]. Every picture is a miracle because it was never meant to be a volume machine » [Note749](#). Lorsqu'elle nous fait partager ses expériences, Dorfman montre la place fondamentale que la photographie a prise dans sa vie. Sa façon volontairement enfantine de regarder son travail comme un événement unique investi de connotations magiques est le produit de sa nature enthousiaste et de son regard constamment émerveillé face au monde. La relation physique qu'elle entretient avec le Polaroid 20 x 24 est donc une partie fondamentale du processus créatif et acquiert parfois des nuances romanesques. Elle voit alors ses humeurs filtrées par la machine qui, selon Dorfman, paraît ressentir les éventuelles tensions de sa maîtresse. Le moteur ainsi se bloque et la séance est interrompue: « This camera runs like a dream when I am relaxed and jams when I am anxious. When I am overtired or upset, its motor comes to a grinding halt » [Note750](#). Ce rapport physique investit également le processus de développement de l'image. Pour la photographe l'image « vient au monde » comme une créature vivante : « The film comes out

of the bottom of the camera. I always feel I am delivering a baby or praying to a cameragod because I pull the film out on my knees. The pod end comes out first »[Note751](#). Le rapport entre Elsa Dorfman et son appareil est également de nature psychologique. La machine permet d'établir un contact entre le photographe et ses sujets. Alors, un processus qu'elle caractérise de « magique » donne vie à ses créations : « It's really like being a psychic medium. People pass through me and the camera, and a portrait comes out. I must say, I don't understand it. It's magical »[Note752](#). Ce rapport est tellement ancré dans la vie de l'artiste qu'elle arrive même à comparer une éventuelle panne de son appareil à la mort d'un être vivant. « I would be brokenhearted », confesse-t-elle à Chris Wright[Note753](#).

104. Elsa Dorfman dans son atelier à Cambridge [Mass.]. Novembre 2004.



La passion de Dorfman pour la photographie et son amour pour les êtres humains sont perceptibles aussi bien dans chacune de ses images que lorsqu'elle parle de son travail. Ses commentaires marquent en effet son originalité par rapport à la tradition du portrait photographique : son humour et son attitude optimiste semblent s'opposer à la vague intellectuelle ou pessimiste qui souvent façonne cet art. L'humanité et l'apparente insouciance de Dorfman la placent dans une dimension très différente de la sensualité et de l'originalité de l'œuvre de Richard Avedon[Note754](#), ou du regard perçant et de l'amour pour l'étrange de Diane Arbus[Note755](#), photographes que pourtant elle admire profondément. Son œuvre s'inspire plutôt du photojournalisme de Fred MacDarragh[Note756](#), et des images de Annie Leibovitz[Note757](#), publiées dans *Rolling Stone*. Cette dernière inspire le travail de Dorfman surtout en ce qui concerne le cadrage vertical, l'intensité des couleurs et l'intérêt pour les attributs de ses sujets comme les habits, les bijoux ou le maquillage. Diane Arbus, malgré les différences évidentes entre son travail et celui de Dorfman, est un modèle pour la photographe, surtout en ce qui concerne l'organisation et la structure de l'image. L'étude de son usage du flash pour établir un contraste entre le fond et le sujet photographié, ou le choix d'un fond neutre pour faire apparaître ses sujets tous pareils sont des astuces que Dorfman sait s'approprier.

105. Elsa Dorfman. *Peter Orlovsky, Allen Ginsberg*. www.elsa.photo.net



L'artiste occupe donc une position particulière qui la situe à mi-chemin entre la culture populaire et l'art du portrait photographique : d'une part, par l'originalité de ses techniques et par l'honnêteté intellectuelle qui fonde son travail la poussant à refuser toute distorsion et toute amélioration, elle s'éloigne de la pratique de la photographie commerciale. D'autre part, du fait de son attitude optimiste et anti-intellectuelle, comme du rôle central de son activité commerciale, elle ne se situe pas complètement dans la tradition du portrait photographique. L'art de Dorfman semble donc être fondé sur un paradoxe : elle produit des objets appartenant à la culture populaire mais qui sont extrêmement rares et chers. Tout en faisant du minimalisme et de la simplicité les bases de sa technique, les objets qu'elle produit avec le Polaroid, du fait de leur taille et de leur qualité, acquièrent le statut d'objets d'art. Le paradoxe dans le paradoxe est ensuite représenté par l'appareil lui-même, un objet qui, du fait de son aspect physique et des limitations qu'il impose, diffère profondément de l'image du Polaroid en tant qu'objet icône de la culture populaire américaine, extrêmement commercialisé et dont l'omniprésence dans la vie quotidienne de l'Américain moyen avait conduit Andy Warhol à l'élire parmi ses objets fétiches.

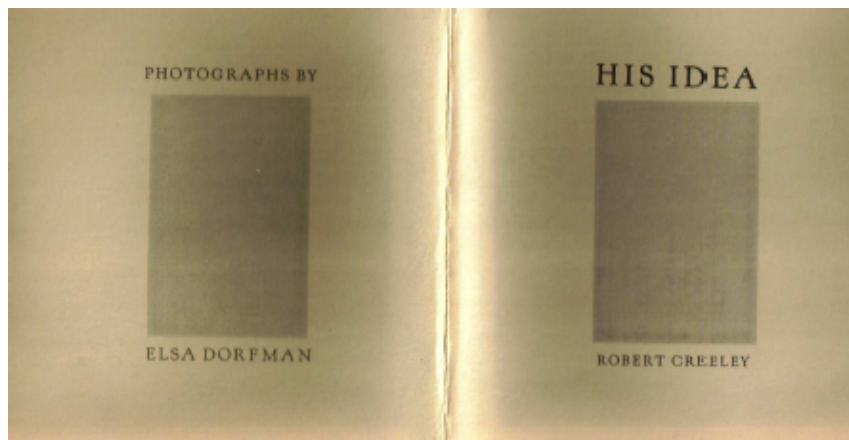
Cette coexistence du populaire et du rare dans l'art de la photographe se présente comme le produit d'une absence de distinction entre l'activité artistique et commerciale. Interrogée sur ce double aspect de son travail, elle affirme :

It never was a question for me to separate my commercial work from my quote artistic work. It was always the same for me. I couldn't imagine it any other way. There was no alternative. I am not clever enough to have two different worlds or manners of work. I really don't see

any difference in artistic/commercial work...and I don't think I am in denial about that Note758. !

Le langage hybride dérivant de cette fusion du rare et du commun semble ainsi insérer le travail de Dorfman dans l'esthétique Pop qui fait de ce contraste son principe essentiel. L'art de Dorfman manque néanmoins du cynisme et de l'ironie caractérisant les œuvres d'artistes tels que Warhol, Lichtenstein et Johns. En plus, la photographe ne se construit pas une image publique originale et transgressive. Elle ne fait, au contraire, que souligner la simplicité de sa pratique: ses images semblent manquer volontairement de statut, s'affirmant comme l'expression du commun. « The lack of status is really inherent in my pictures, absolutely » Note759, affirme-t-elle. Cette absence de statut évoquée par l'artiste la reconduirait toutefois à l'intérieur d'une esthétique Pop, où la reproduction sérielle des images et l'absence de signature de l'artiste visaient précisément à priver l'objet d'art de son statut d'unicité, tout comme l'artiste de son rôle d'auteur. Le travail de Dorfman, au contraire, oppose à la fabrication une savante opération manuelle dont le produit est une image tirée en deux, maximum trois exemplaires, tous dotés de la signature de l'artiste, qui imprime ainsi sa présence sur l'objet final. Ses images sont ainsi authentifiées, ce qui donne à son travail un statut différent par rapport à la photographie commerciale.

106. Robert Creeley et Elsa Dorfman. *His Idea*. (Couverture. 16,51 x 16,51 cm) Toronto: The Coach House Press, 1973. Creeley, collection personnelle.

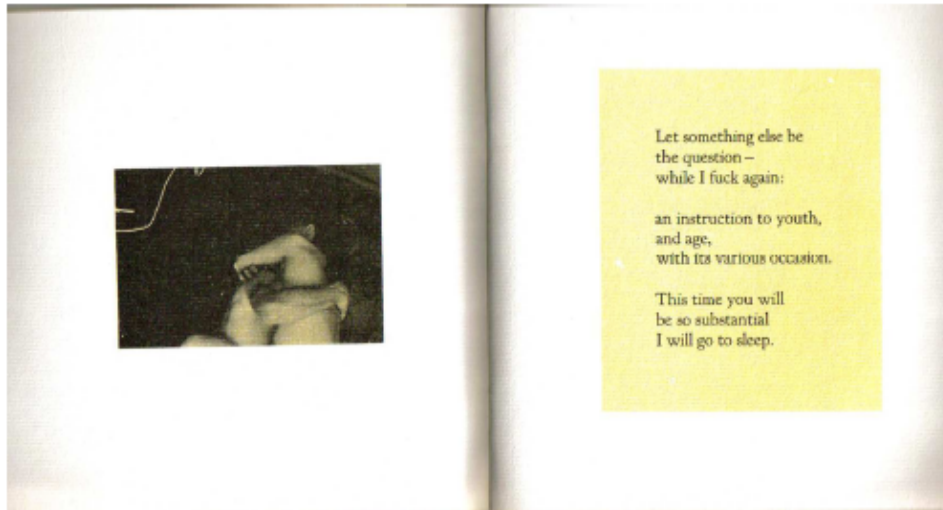


La banalité et la simplicité apparente des motifs caractéristiques du travail de Dorfman contrastent ainsi avec le statut d'œuvre d'art de ses images conféré par leur aspect précieux, leur originalité et par l'affirmation de la présence de l'artiste en tant qu'auteur. Cette opposition semble toutefois s'annuler lors des collaborations avec Creeley : *His Idea* et *En Famille* se présentent matériellement, plutôt que dans leur organisation interne qui dans la deuxième est assez soignée, comme des œuvres extrêmement simples et directes, ce qui contraste avec la traditionnelle élaboration et unicité du livre d'artiste.

Dans *His Idea* l'aspect occasionnel du travail tout comme l'absence de prétention du projet confirment ce statut « ordinaire » que les collaborateurs veulent donner à leurs œuvres. Réalisée en 1973, la collaboration est constituée par une série de sept photographies d'un couple faisant l'amour alternées avec les strophes d'un poème de Creeley. Le format de l'œuvre est relativement réduit, le livre étant de forme carrée de quinze centimètres de côté. Le titre est placé en haut de la première page au-dessus d'un rectangle gris et vide imprimé au centre. La forme de ce rectangle, légèrement agrandi, sera ensuite reprise dans chaque page fonctionnant comme un cadre à l'intérieur duquel figurent les strophes du poème. Dans chaque page de gauche, ces cadres sont remplacés par les images de Elsa Dorfman dont le format est parfois vertical, parfois horizontal. Les noms des deux artistes figurent l'un sur la première et l'autre sur la dernière page, ce qui confirme l'unité de l'œuvre. Le matériau utilisé (des feuilles cartonnées épaisses) et la simplicité de la reliure (les pages sont agrafées comme dans un cahier) revendiquent la nature ordinaire et familière du travail dont l'origine remonte à une rencontre de Elsa Dorfman avec un couple qui lui avait proposé de le photographier

dans leur intimité.

107. Robert Creeley et Elsa Dorfman. *His Idea*. (Page de texte et image I).

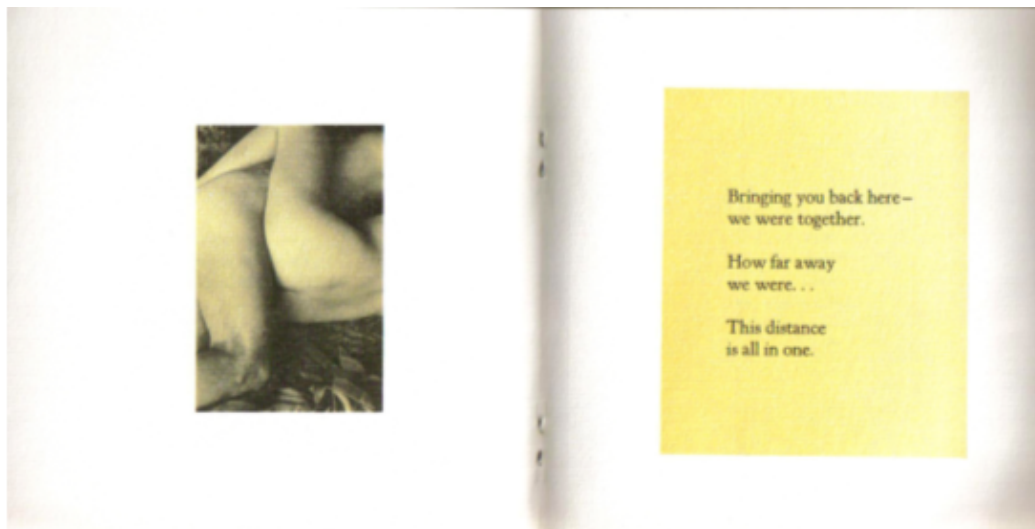


La photographe avait tout d'abord été choquée par la proposition mais ensuite, poussée par l'intérêt de l'expérience au niveau artistique, elle avait accepté. Comme le raconte Dorfman, le titre de l'œuvre se réfère au mari du couple :

It is called HIS IDEA because it was HIS idea, the picture taking. You might take good pictures, he said. I thought he was slightly mad, and so did his wife, I think. When he asked me it was the first or second time we met. I said I'd think about it, being somehow frightened by the idea. What did he/they want from me Note760. ?

Les images naissent d'une occasion inattendue, elles ne sont pas le produit d'un intérêt particulier de l'artiste pour l'art érotique. Elles gardent un aspect naïf, ce qui est intensifié par l'évident embarras de Dorfman qui, fondant sa pratique créative sur la communication et l'échange avec ses sujets, se sent à cette occasion exclue de l'action, son rôle devenant assimilé à celui de « voyeur ». La gêne de l'artiste du fait de son rôle inhabituel est perceptible en observant la façon dont elle évite de diriger la lumière directement vers les sujets qui restent dans la pénombre et dont nous ne percevons presque jamais les visages.

108. Robert Creeley et Elsa Dorfman. *His Idea*. (Page de texte et image II)



Si les images se présentent donc comme le résultat d'une expérience artistique plutôt inhabituelle et ne veulent pas s'affirmer en tant qu'exemples d'art érotique, restant timides et niant presque leur statut d'œuvre d'art, le poème de Creeley, de son côté, semble vouloir volontairement miner les clichés liés au poème d'amour, comblant le manque de détails des images par un langage direct et informel. Dorfman refuse de regarder l'intimité de ses sujets : même si elle n'assume pas un point de vue fixe, tournant autour du couple, elle hésite pourtant dans l'utilisation du zoom. De plus, elle se concentre sur l'unité des corps, ne révélant presque jamais les détails les plus intimes des sujets ni leurs mouvements, mais fixant principalement son regard sur des moments de stase, où les corps s'enlacent. Creeley semble au contraire vouloir fixer son regard sur leurs gestes pour en suite exposer les lieux communs caractérisant la sexualité. Une volonté de rupture avec la tradition et un désir de provoquer s'affichent dès la première strophe :

Let something else be
the question-
while I fuck again:
an instruction to youth,
and age,
with its various occasion.
This time you will
be so substantial
I will go to sleep^{Note761}.

Une subtile forme d'ironie voilée de sarcasme caractérise le poème entier comme le montre la deuxième strophe où le poète, par une juxtaposition d'images très originale, propose un commentaire du désir d'union ressenti par les hommes :

Insistent
this yearning
toward
union,
states,
bodies,
dogs.

L'écriture devient ainsi pour Creeley l'occasion de tester les limites de son genre poétique habituel, le poème d'amour, qu'il défamiliarise à partir de l'inspiration fournie par les images. A l'amour platonique caractéristique de cette tradition, il oppose ainsi l'amour physique : la typique idéalisation des détails du corps féminin (cheveux, yeux, bouche, seins) est ainsi remplacée par une présentation informelle des mêmes parties du corps (« Fantasies/ indulged, great/ bulking/ tits, men// come in, doors/ open »). Tout en se questionnant sur l'amour, Creeley dirige son attention sur l'acception uniquement sexuelle du terme « love » :

What is love-
so complete
feet also
are engaged,
nose turns
to look, eyes
find hands,
ears burn-
all a smaller
focus.

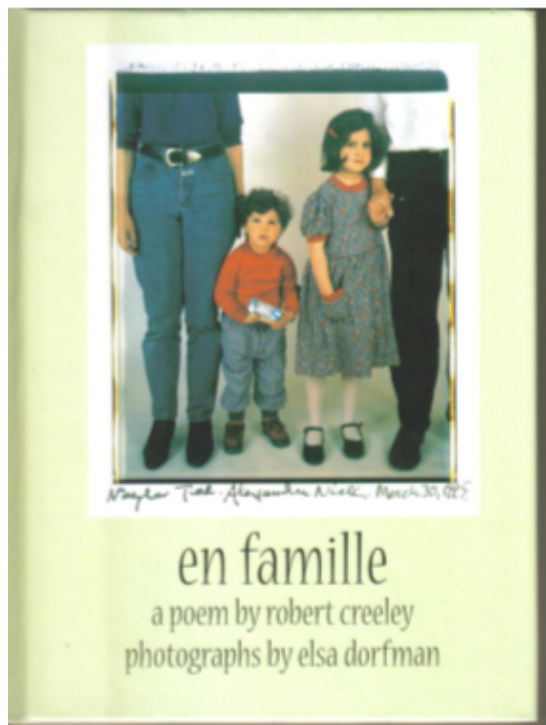
L'amour dont il parle est un amour des faits, concret, physique non pas un amour spirituel, idéal. Le clin d'œil

à D.H Lawrence est d'ailleurs une confirmation de son désir de mettre l'accent sur cette acception du terme (« Note read re/ letter of Lawrence's// to Mrs. Aldous/ Huxley ? That// films are obscene/ if when the young// man and woman come home,/ they masturbate one by one.// Not so-/ if they make love »). Son poème est ainsi privé des évocations classiques du paysage printanier, des comparaisons de la femme à la fleur, des transfigurations de l'amour dans la divinité, de la musicalité typique de la tradition courtoise, des dichotomies jeunesse-âge adulte, vie-mort, présent-passé. La structure des vers est fragmentaire : les strophes ne semblent pas développer un discours cohérent mais juxtaposer diverses considérations sur l'amour physique exprimées parfois à la première personne (« I can't wait/ for this variance/ wait »), parfois à la troisième (« For days neglected/ all because he wants to be,/ he sits in the afternoon/ thinking of love »). En effet, le poème est à voir comme une suite de « prises » consacrées à l'exploration des différents aspects de l'amour physique, ce qu'imite l'art photographique de Dorfman et la succession d'images présentées dans le livre.

His Idea reste en tout cas le produit d'une occasion spécifique voyant un artiste et un poète, liés par un rapport d'amitié très profond et admirateurs de leurs travaux réciproques, s'unir dans la réalisation d'un objet capable d'une part de célébrer l'amitié et le respect réciproque des collaborateurs par la présentation dans le même espace de leurs noms et de leurs expressions artistiques, d'autre part de permettre à Creeley et Dorfman de tester les limites de leurs langages. Dorfman, nous l'avons vu, saisit en effet l'occasion pour faire l'expérience d'un genre photographique qui demande au photographe de réduire son échange avec les sujets, ce qui est inédit dans sa pratique. De plus les sujets, privés de leur identité « construite » caractérisée par les habits, les accessoires et les objets auxquels ils sont attachés, se présentent à l'œil de la photographe comme anonymes. Tout ceci contraste profondément avec la pratique habituelle de Dorfman.

Creeley, de son côté, pousse les limites du poème d'amour, parodiant le genre pour lequel, à l'époque de la réalisation de la collaboration, il était principalement connu. *His Idea* (1973) suit en effet la même direction que *A Day Book* (1972) : dans les deux cas Creeley explore les relations entre les sexes utilisant un langage direct et informel. La valeur de l'œuvre est donc à rechercher principalement au niveau de ce qu'elle permet aux collaborateurs d'atteindre dans leurs domaines respectifs, plutôt qu'au niveau des interactions entre le lisible et le visible. Tout en bâtissant un contraste formel intéressant entre le texte et les images et en établissant un effet d'écho entre la structure du lisible et du visible, *His Idea* ne témoigne pas encore du dialogue actif qui caractérisera la deuxième collaboration de Creeley et Elsa Dorfman.

109. Robert Creeley et Elsa Dorfman. *En Famille*. (Couverture). Granary Books, 1999.



En Famille, partant du même principe de simplicité et de banalité que *His Idea*, est en effet une œuvre originale aussi bien du point de vue de la pratique collaborative que du travail effectué par les artistes à partir du lieu commun. La photographe de ce que l'on peut définir comme « The Common Person » et l'écrivain du « Common Place » s'unissent ici dans leur célébration d'un lieu commun convenu, représenté par la complexité et la profondeur des relations familiales, créant une œuvre qui, dans son apparence matérielle, incarne parfaitement les qualités de son contenu. S'opposant à l'aspect rare du livre d'artiste et à sa diffusion limitée, *En Famille* se présente comme une œuvre simple, évoquant par son aspect un objet typique de la culture populaire : l'album de famille. Publié par la maison d'édition new-yorkaise Granary Books utilisant des matériaux ordinaires, le livre, en vente depuis 1999, est actuellement disponible en ligne. L'œuvre est donc destinée à un large public et, parmi les collaborations réalisées par Creeley, est sans doute l'une des plus disponibles.

Comme le poète lui-même le rappelle, l'œuvre a été réalisée « en famille » c'est-à-dire sur la base de l'amitié qui rapproche les deux artistes mais aussi à partir de ce groupe social auquel ils appartiennent également. Le choix du titre souligne ce désir de rapprochement et d'inclusion dont toute la collaboration fait l'objet, et qui n'aurait pas pu être véhiculé par l'expression anglaise « all in the family » :

So it was “en famille,” ‘all in the family’ – but that English phrase does not have quite the compactness or the resonance of the French. It also means “In” the family in a way that “En” does not. In fact, I suppose what makes it more clear is the use of such phrase as “Vacances en famille ...” That, in English, would translate as “family vacations” – but if the book’s title were simply “Family,” that sense of being fact of a family, in a family, would be somewhat lost^{Note762}.

C'est Elsa Dorfman qui eut l'idée de travailler à nouveau ensemble après *His Idea*. L'occasion toutefois tardait à venir. Le poète raconte avoir été ensuite contacté par Steve Clay, éditeur de Granary Book, ce qui avait représenté pour lui une occasion parfaite à saisir pour mettre en place une nouvelle collaboration. Ainsi la photographe lui avait envoyé plusieurs images abordant le thème de la famille selon des points de vue différents. A partir de ces images, Creeley avait cherché à établir une structure apte à l'inspirer. Il avait donc choisi vingt-six images en tout, auxquelles il avait essayé de donner une organisation capable de produire un changement de cadre émotionnel à chaque page. De cette façon, la narration restait « active » car un rythme

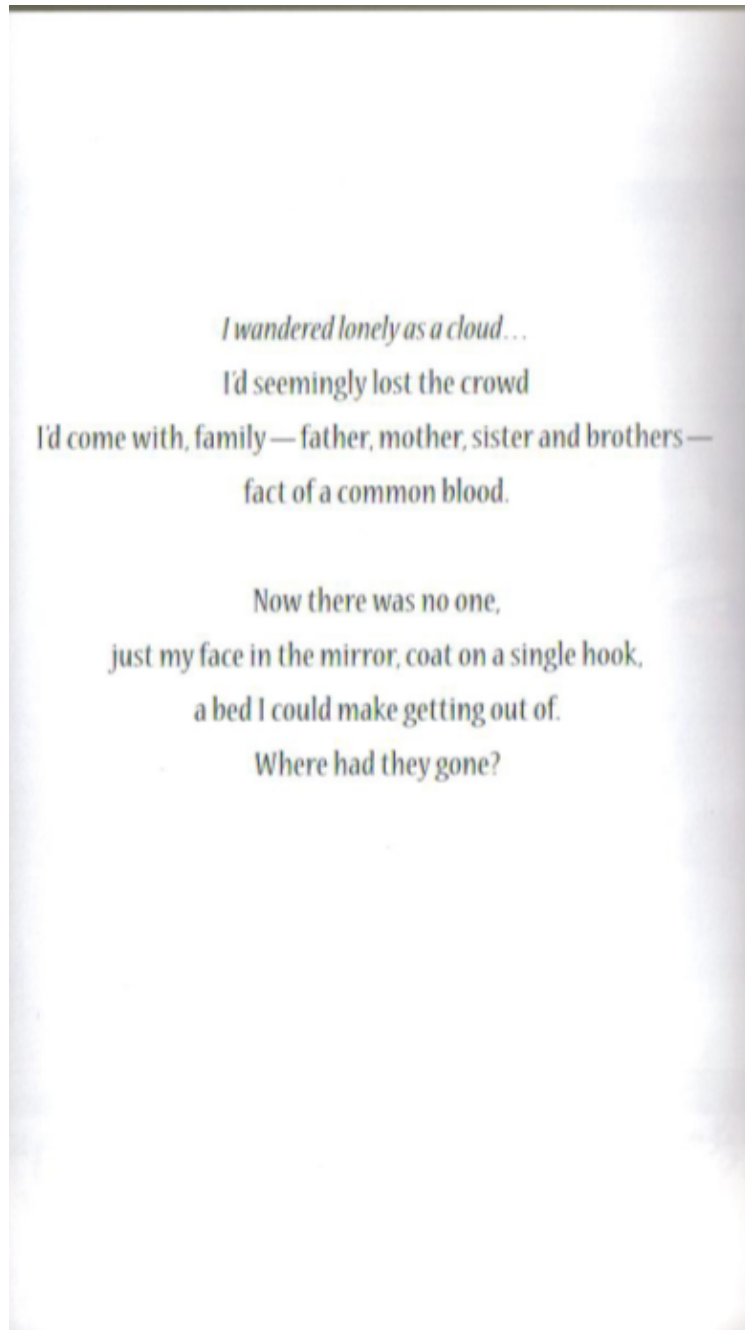
perceptif était préfixé et gardé jusqu'à la dernière page. Ensuite, à partir de cette sélection d'images, l'écrivain avait choisi dix photographies avec lesquelles travailler directement et qui auraient inspiré son écriture. Il avait alors composé un poème en quatrains très simples, organisé de façon à faire paraître deux quatrains sur chaque page qui, ensuite, étaient suivis par une photographie de Elsa Dorfman, selon une séquence texte-image. Le texte était conçu de façon à anticiper ce que le lecteur allait découvrir dans la page suivante où l'écriture laissait place à l'image. Le texte et les images donc, « vont ensemble » selon le sens le plus classique du terme: ils s'activent réciproquement et, même si le poème peut tout à fait être lu indépendamment, il acquiert une toute autre dimension lorsqu'il est accompagné par les images. Cela est confirmé par un détail caractérisant la structure de la collaboration : la séquence de dix images alternées par les quatrains, est insérée dans une sorte de support caractérisé par douze photographies (six pour le début et six pour la fin) introduisant et concluant le travail des deux artistes. Elles fonctionnent en tant que « silences » préparant et terminant respectivement le voyage du lecteur dans l'univers familial. Ces silences sont conçus pour présenter la scène, et ensuite pour favoriser la réflexion des lecteurs [Note763](#).

Ce soin avec lequel Creeley organise l'œuvre est le reflet de son interrogation sur les rapports entre le visible et le lisible qu'il veut dynamiser à l'aide d'une structure apte à frapper et à stimuler la perception du lecteur. Si l'œuvre, au niveau de son aspect extérieur, paraît simple, l'organisation qui la caractérise est au contraire le produit d'un travail conscient et savant de la part du poète plus que de l'artiste. Dorfman, tout comme dans *His Idea*, contribue avec ses images en fournissant un stimulus actif pour la création du poète : son travail, tout en étant indispensable car il fonctionne comme base pour la réalisation de la collaboration, reste néanmoins moins consciemment expérimental que celui de Creeley. L'aspect physique simple et direct de l'œuvre permet toutefois de résoudre le paradoxe inhérent à l'art de Dorfman que nous avons remarqué plus haut : le contraste existant entre la nature ordinaire de ses sujets et l'aspect rare et précieux de ses images est ici annulé par la reproduction de celles-ci dans un format réduit et simplifié au niveau du processus d'impression.

Les images et le poème explorent le motif des relations familiales proposant à nouveau la technique de la variation dans la série : le choix du stéréotype est fixé par le titre qui nous introduit dans la dimension des relations humaines, un sujet aussi typique de la tradition poétique que de la tradition photographique. Le poème de Creeley développe en vingt quatrains les différents aspects de ce que le terme « famille » évoque pour lui, de même que les vingt-deux photographies de Dorfman proposent des variations à partir du même thème. Ces variations ne sont pas à rechercher dans la technique qui, comme nous l'avons vu, est toujours la même : ce qui varie dans les œuvres de Dorfman sont justement les sujets avec lesquels elle interagit. Chaque histoire est unique, chaque individu est porteur d'émotions différentes et chaque famille apporte de nouveaux matériaux avec lesquels travailler. La variation est donc offerte par le caractère multiple de la réalité que l'artiste fait pénétrer dans son travail. De plus, entre le photographe et ses sujets, il s'établit chaque fois une relation nouvelle et c'est également la nature de cette relation qui enrichit le thème abordé.

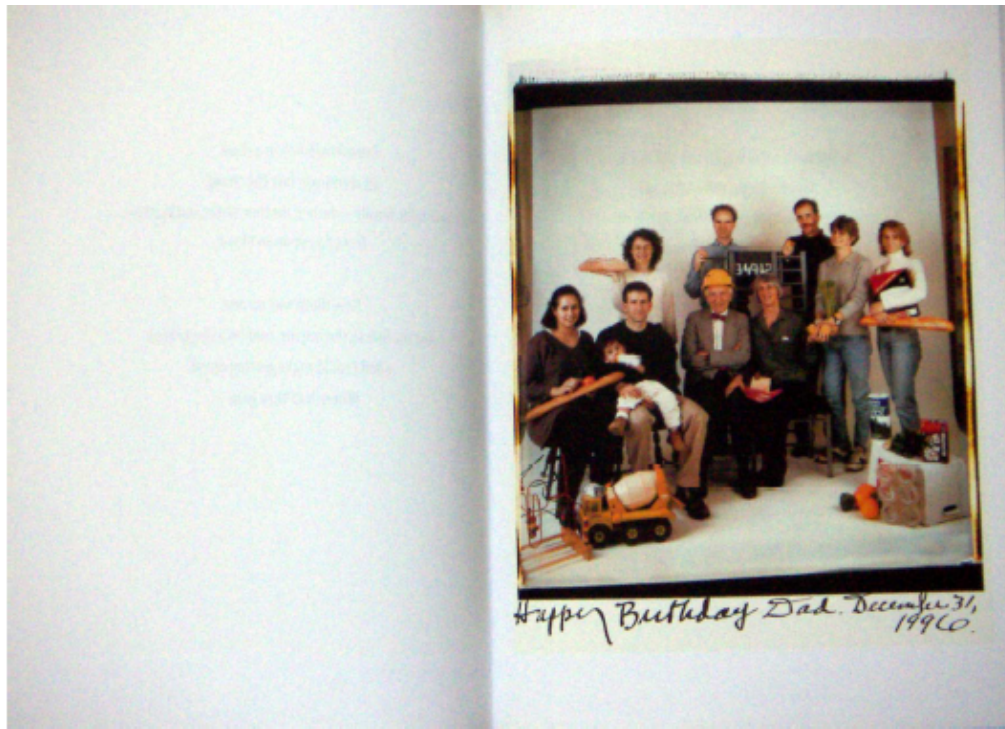
La reprise de la technique des variations dans l'ordre sériel, permet aux artistes de fixer également le rythme de développement de l'œuvre. Les relations entre les individus étant le thème central de la collaboration, sa structure doit se conformer à la nature de ces relations. Les rapports humains ne sont pas statiques, ils se transforment dans le temps, mais les changements sont souvent imperceptibles et visibles uniquement à distance. « Relationships must have seasons and rhythms » [Note764](#), explique la photographe. Ces rythmes sont transposés dans le poème de Creeley dans lequel la référence aux saisons de la vie est constante lorsque l'auteur regarde la notion de famille à partir de différentes phases de sa vie (en tant que fils, homme, et père). La même perspective est proposée par les images, qui alternent avec l'écriture, où des enfants posent avec leurs grands parents, des hommes avec leurs femmes et des fils avec leurs parents. La structure de la collaboration évoque ainsi le travail de découpage et de réencadrement typique de la photographie : d'une part le poème, étant interrompu par des silences représentés par les images, est constamment découpé et réencadré par le visuel, ce qui conduit le lecteur à une reconsidération du message véhiculé. D'autre part, les images elles-mêmes sont encadrées par le texte qui leur donne une existence sonore et une « profondeur » : le texte connote ainsi les images en leur fournissant ce « deuxième niveau » expressif que l'artiste semble vouloir nier.

110. Robert Creeley et Elsa Dorfman. *En Famille*. (Page de texte)



La linéarité de l'écriture est ainsi partiellement annulée par ce découpage qui, présentant le texte isolé et détaché de l'ensemble (les deux quatrains occupant chaque page introduisent chaque fois une nouvelle idée et se détachent des strophes précédentes et suivantes par un point), lui fait acquérir la simultanéité de l'image photographique. De plus, n'étant pas positionné à côté de l'image mais la précédant ou la suivant, le texte ne fonctionne pas comme un commentaire de celle-ci mais comme une sorte d'introduction, préparant le lecteur à la rencontre avec le visuel.

111. Robert Creeley et Elsa Dorfman. *En Famille*. (Page d'image)



Les images de leur côté, en étant positionnées les unes après les autres selon une structure qui, tout en étant fragmentaire, reste narrative, demandent au lecteur d'être « lues », assurant une continuité temporelle que l'écriture, du fait de sa disposition, semble nier. Tout comme dans *Presences*, ici le visuel contribue à définir le rythme perceptif de l'œuvre sur les traces d'une temporalité dilatée à première vue contraire à la nature instantanée de la perception [Note765](#). À la différence de la collaboration avec Marisol toutefois, dans *En Famille* le texte et les images ne sont pas tournés l'un vers les autres, ce qui ne permet pas au lecteur de faire des allers-retours constants. Le poème et les photos sont perçus individuellement, ce qui augmente la durée de la perception et instaure un effet d'écho d'une page à l'autre. La mémoire rétinienne influence la perception du message véhiculé par l'écriture de façon telle que le lecteur découvre des correspondances entre sa mémoire visuelle et les mots qu'il est en train de lire. Grâce à ce jeu d'échos produit par l'action de la mémoire rétinienne et du souvenir, le texte et les images semblent ainsi se superposer invisiblement. Le dynamisme de cette structure produit ce que Jay Sander définit à juste titre comme : « an unfolding permutation of 'family' that is both visceral and provocative » [Note766](#). Le texte et l'image travaillent ensemble pour atteindre cette zone liminale du message produite par l'exploitation du lieu commun où l'indicible et l'invisible se rencontrent : par l'écriture, l'invisible est nommé et donc partiellement vu ; par l'image l'indicible est exposé et donc partiellement nommé.

Le poème de Creeley [Note767](#), s'ouvre sur une reprise du célèbre poème de William Wordsworth « I Wandered Lonely as a Cloud » :

I wandered lonely as a cloud
 That floats on high o'er vales and hills,
 When all at once I saw a crowd,
 A host, of golden daffodils;
 Beside the lake, beneath the trees,
 Fluttering and dancing in the breeze.
 Continuous as the stars that shine
 And twinkle on the milky way,
 They stretched in never-ending line
 Along the margin of a bay
 Ten thousand saw I at a glance,

Tossing their heads in sprightly dance.
 The waves beside them danced; but they
 Out-did the sparkling waves in glee:
 A poet could not but be gay,
 In such a jocund company:
 I gazed--and gazed--but little thought
 What wealth the show to me had brought:
 For oft, when on my couch I lie
 In vacant or in pensive mood
 They flash upon that inward eye
 Which is the bliss of solitude;
 And then my heart with pleasure fills,
 And dances with the daffodils Note 768 .

Le motif cliché des relations familiales est abordé dans « En Famille » à partir d'une image stéréotypée : celle du poète romantique isolé et consumé par sa solitude. Comme le souligne John Yau, Creeley subvertit cette image assumant ainsi une position critique par rapport à la tradition romantique : en tant que poète contemporain il ne trouve pas son bonheur dans l'isolement mais dans le contact avec les autres. A l'image de rencontre caractéristique de la première strophe du poème de Wordsworth, il oppose ainsi la perte des repères provoquée par la disparition de sa « compagnie » :

I wandered lonely as a cloud...
 I'd seemingly lost the crowd
 I'd come with, family – father, mother, sister and brothers –
 fact of a common blood.

La « foule » représentée par les jonquilles dans le poème de Wordsworth est remplacée par Creeley par la « famille », que la voix lyrique confesse avoir perdu de vue opposant ainsi à l'image de la rencontre improvisée et heureuse présentée par le poète romantique (« When all at once I saw a crowd »), une scène de solitude, d'affliction et de perte de repères (« I'd seemingly lost the crowd »). Creeley, en utilisant l'article défini, confirme d'ailleurs la préexistence d'un rapport entre le sujet et la « foule » évoquée. Si le poème de Wordsworth chante donc l'interruption d'une situation d'isolement, les vers de Creeley dramatisent la situation inverse : le passage de la compagnie à la solitude.

Now there was no one,
 just my face in the mirror, coat on a single hook,
 a bed I could make getting out of.
 Where had they gone?

Un ton nostalgique caractérise le poème de Creeley qui s'oppose à la joie chantée par Wordsworth. Ce contraste s'étend jusque à la représentation de la nature, une constante de l'art du poète romantique, que Creeley figure par inversion : l'aspect bienveillant du paysage évoqué dans le poème sur les jonquilles est remplacé par la présentation d'une nature sombre et menaçante. Ainsi, à la danse des jonquilles s'oppose le mouvement violent des arbres secoués par un vent de tempête n'ayant rien de commun avec la brise présentée par Wordsworth.

The wind blows through the shifting trees
 outside the window, over the fields below.
 Emblems of growth, the older, the younger,
 of towering size or all the vulnerable hope
 as echoes in the image of these three
 look out with such reflective pleasure,

so various and close. They stand there,
waiting to hear a music they will know.

L'écho sonore établi entre les arbres et les trois personnes évoquées dans la strophe suivante (trees-three) reflète, au niveau linguistique, le jeu d'échos caractéristique du rapport entre le texte et l'image dont nous avons parlé plus haut : les trois personnes évoquées se révèlent être, en tournant la page, trois sujets des images de Dorfman. L'image est ainsi perçue à travers le filtre de l'écriture qui superpose au visible un paysage naturel absent dans l'image, caractérisée par le fond neutre classique utilisé par l'artiste. La photo acquiert alors une dimension symbolique, et une profondeur, inédites.

112. Elsa Dorfman. *Freema Shapiro + Her Granddaughter Sasha + Her Daughter Susie, November 2, 1999*. Image tirée de *En Famille*.



Freema Shapiro + Her Granddaughter Sasha + Her Daughter Susie, November 2, 1999

Dans son poème, Creeley parodie la joie chantée par Wordsworth qui parle de « company » en se référant aux jonquilles (« A poet could not but be gay, / in such a jocund company ») mais dont la rencontre avec l'autre n'est pas réelle : le poète romantique reste seul avec ses souvenirs alors que Creeley cherche à rétablir un contact direct avec ces « they » qu'il a perdu de vue. La compagnie à laquelle Creeley se réfère n'est pas à rechercher dans la nature mais dans le monde social, c'est-à-dire dans ce contexte que Wordsworth paraît refuser par principe. Le « inward eye » du poète romantique est ridiculisé par Creeley d'une part par l'utilisation de l'image photographique qui, en découpant les strophes du poème, propose un exemple d'art basé sur l'extériorité et sur l'apparence en opposition à l'invisible (souvenir) évoqué par Wordsworth. D'autre part, parce que lorsqu'il introduit le concept de mémoire, Creeley parle de mémoire des relations avec les autres, des relations que le poète romantique ne peut pas établir avec la nature représentée par les jonquilles.

Despite the sad vagaries,
Anchored in love, placed in the circle,
Young and old, a round—
Love's fact of this bond.
One day one will look back
And think of them—

Where they were, now gone—
Remember it all.

A l'image de la ligne infinie de jonquilles évoquée par Wordsworth (« They stretched in never-ending line/ along the margin of a bay »), Creeley oppose celle d'un cercle caractérisant les liens tissés par la voix lyrique avec les autres êtres humains (« Anchored in love, placed in the circle,/ Young and old, a round— »). La mémoire ainsi, dans son poème, n'est pas vue comme un outil grâce auquel le poète peut construire le bonheur, mais comme le seul moyen pour se rappeler d'un bonheur passé et qui se construit *dans* le monde, *avec* les autres. Ce dont Creeley se rappelle ce sont les relations tissées avec les autres et non pas une image d'un paysage naturel qui, par personnification (caractéristique constante de la poésie de Wordsworth), incarne la compagnie d'autres êtres humains avec lesquelles le poète n'arrive pas à tisser des liens.

Le va et viens du texte à l'image produit également des contrastes parodiques entre l'actualité de la réalité évoquée par le poète (dérivée de l'observation des photos) et le paysage idyllique et partiellement imaginaire présenté par Wordsworth. Tout en évoquant des lieux communs sur la famille, Creeley les insère à l'intérieur du paysage qu'il connaît : un paysage contemporain et ordinaire. L'organisation sonore des vers diffère également du rythme régulier du poème de Wordsworth sans pourtant renoncer à la musicalité du discours poétique : le texte de Creeley construit au niveau sonore le même jeu d'échos qui caractérise le rapport entre le texte et les images dans toute la collaboration. Il alterne ainsi la rime avec des dissonances qui rapprochent plus la poésie des rythmes de la langue parlée que du lyrisme romantique :

What was that vague determination
cut off the nurturing relation
with all the density, this given company –
what made one feel such desperation
to get away, get far from home, be gone from those
would know us even if they only saw our noses or our toes,
accept with joy our helpless mess,
taking for granted it was part of us?

Dans certaines strophes les contrastes entre la rythmicité lyrique et celle de la langue parlée sont plus évidents comme dans ce cas où à la régularité de la rime établie dans la troisième strophe (determination-relation-desperation) s'oppose à l'irrégularité des vers de la quatrième où la musicalité naît d'une dissémination d'échos internes aux vers (home-those-saw-noses-toes) tout comme de la réitération de certains mots (get-us-our), faisant acquiescer au texte la forme d'un discours en prose. Dans d'autres strophes au contraire le contraste est moins audible, la musicalité poétique cédant sa place aux sonorités de la langue parlée :

My friends, hands on each other's shoulders,
holding on, keeping the pledge
to be for one, for all, a securing center,
no matter up or down, or right or left –
to keep the faith, keep happy, keep together,
keep at it, so keep on
despite the fact of necessary drift.
Home might be still the happiest place on earth?

Dans ces vers Creeley évoque à la fois le motif central de la collaboration (l'idée de ce qu'il appelle « a securing center » autour duquel chaque individu établit sa vie) et le défamiliarise. Par le questionnement d'un cliché relatif à ce motif (l'idée que « la maison soit l'endroit le plus beau au monde »), Creeley d'une part met en doute une évidence, forçant le lecteur à réévaluer sa position par rapport au cliché abordé, d'autre part il déstabilise la chaîne de valeurs de solidarité, de courage et d'union qu'il vient d'évoquer. L'affirmation et

l'interrogation alternent alors, semant le doute à propos d'idées généralement considérées comme stables et universelles. Ainsi, lorsqu'il propose une suite de questions sans réponses dans les deux dernières strophes du poème, le poète d'une part ne fait qu'évoquer, et simultanément défamiliariser, le motif traité, d'autre part il marque son indépendance par rapport à la tradition romantique qu'il a subverti tout le long du texte.

Have we told you all you'd thought to know?
Is it really so quickly now the time to go?
Has anything happened you will not forget?
Is where you are enough for all to share?
Is wisdom just an empty word?
Is age a time one might finally well have missed?
Must humanness be its own reward?
Is happiness this?

La nature ouverte du questionnement s'oppose à la structure solide du poème sur les jonquilles (où aucune question n'est posée par la voix lyrique qui paraît sûre d'elle-même) ; en même temps, l'interrogation invite le lecteur à prendre position par rapport aux deux traditions et aux deux conceptions de la vie sur lesquelles Creeley a bâti son texte, l'une plongée dans le souvenir et dans l'isolement, l'autre ancrée dans le présent et dans le contact avec les autres. La dernière question du poème (« Is happiness this ? ») paraît ainsi se référer implicitement à la nature du bonheur chanté par Wordsworth, un bonheur qui semble donc être idéalisé par le poète romantique et qui ne correspond pas à la conception de Creeley. Il s'affirme ainsi, dans cette collaboration, une opposition évidente entre deux façons de concevoir l'art littéraire, l'une vue comme expression du travail individuel, l'autre basée sur le partage. En célébrant l'importance de la « famille », Creeley ne fait donc que réaffirmer les bases de sa pratique collaborative et l'importance du travail en commun l'opposant à la pratique solitaire de l'écriture. La notion de « famille » acquiert ainsi une autre dimension : il ne s'agit pas uniquement de famille au sens littéral du terme ici, mais aussi de communauté littéraire/artistique. Dans toute la collaboration, ainsi, Creeley et Dorfman d'une part soulignent la valeur de la création en commun (marquée également par l'action combinée du texte et de l'image que nous avons décrit précédemment), d'autre part font de leur œuvre un véritable « lieu » où toute personne peut se retrouver grâce à la nature immédiate du langage littéraire et photographique et au statut « ordinaire » du motif choisi. Les collaborateurs confirment ainsi comment tout lieu commun n'est rien d'autre qu'un lieu « en » commun. La nature polyphonique des dernières questions permet ainsi de donner une voix aux sujets photographiés, amplifiant l'effet d'écho au delà du texte. Elle permet aussi au poète et à l'artiste d'inviter le lecteur dans leur lieu commun : faisant de l'art leur « common place » et exaltant la valeur du « commonplace », Creeley et Dorfman montrent comment, par la pratique de la collaboration, l'art lui-même devient un lieu « en » commun où les artistes et les lecteurs/spectateurs se rencontrent, découvrant la valeur de l'ordinaire et du collectif à l'intérieur d'une œuvre originale et unique.

113. Elsa Dorfman. *Our Big Happy Family, October 14 1995*. Image tirée de *En Famille*.



Conclusion

Notre voyage dans l'univers collaboratif de Robert Creeley nous a fait suivre les étapes du rapprochement du poète avec l'art, nous le dévoilant en tant que reflet d'un rapprochement du « I » au « common ». Par son écriture collaborative Creeley témoigne de la difficulté de cette réconciliation. Le désir de garder son unicité et la crainte de la déstabilisation, la souffrance visuelle et la défamiliarisation des attitudes stéréotypées contrastent ainsi avec la nécessaire présence de l'autre dans son univers, avec la jouissance produite par l'apparition des traces de cette compagnie, tout comme avec le désir de créer et partager avec elle un lieu en commun.

Parallèlement à cette quête du « I », le « Eye », désireux d'affirmer son pouvoir visuel, fait face à ses limites, affrontant l'écart existant entre sa vision et celle des « autres ». Comme eux toutefois, l'œil du poète veut regarder. Son regard porte alors les traces d'une blessure originelle qui parfois s'efface derrière la jouissance perceptive, parfois émerge, conditionnant son écriture.

Ce rapprochement ambivalent du I/Eye au « commun » conduit inévitablement à des rencontres. C'est dans ces relations que, selon le poète, la vie acquiert toute son intensité: « I am given as a man to work with what is most intimate to me – these senses of relationship among people », affirme-t-il. « I think, for myself at least, the world is most evident and most intense in those relationships »[Note769](#). Une affirmation dans laquelle nous entendons l'écho de la préface à *The Island* où le poète affirmait : « It is only in the relationship men manage that they live at all »[Note770](#). Tout au long de notre étude nous avons ainsi vu comment la collaboration peut être considérée comme le produit de cette importance accordée à la rencontre du « je » avec l'« autre », une rencontre qui devient possible grâce à la place laissée par Creeley à l'expression de l'autre (artiste, objet d'art, lecteur, éditeur). Toute expression littéraire de Creeley (qu'elle soit en vers ou en prose) peut être vue comme une forme de collaboration : pour définir sa pratique poétique notamment, il cite souvent des poèmes d'Esra Pound, de William Carlos Williams, de Lois Zukofsky ou de Robert Duncan. Chaque phrase de Creeley permet à « l'autre » de participer activement.

Cette rencontre de Creeley avec l'« autre » a marqué toutes les étapes de notre recherche qui s'est concentrée sur trois problématiques principales : le rapport de Creeley avec l'art et la reconstitution du processus de rapprochement du poète au visuel ainsi que l'effet de ce rapprochement sur son écriture ; le concept de « collaboration » et la spécificité de Creeley dans le cadre de cette pratique si importante dans sa carrière d'écrivain ; le rapport entre le visible et le lisible dans le livre et la façon dont l'un passe dans l'autre.

En ce qui concerne le premier point, nous avons vu comment l'expérience de Creeley au Black Mountain College a été fondamentale pour le développement de son intérêt pour l'art et pour les relations entre les arts. La recherche de la part de l'écrivain d'une compagnie, s'est révélée être caractéristique d'un phénomène générationnel de recherche de repères dans le contexte culturel complexe de l'Amérique après la Deuxième Guerre mondiale. En parcourant le début de la carrière de Creeley, nous avons ainsi assisté au passage, vers la fin des années 1960, d'une conception de l'art en tant que « modèle » à une vision plus active des rapports entre le visible et le lisible : ceux-ci agissent réciproquement en tant que « stimulus actif », chacun encourageant et influençant la création de l'autre.

Nous avons ensuite défini ce que l'on entend par « collaboration » et, mettant en évidence les différents désirs qui peuvent être à l'origine d'une telle activité, nous avons remarqué la spécificité de Creeley dans cette pratique. Tout en célébrant l'art abstrait (principalement celui des expressionnistes abstraits et des peintres minimalistes), il collabore presque exclusivement avec des artistes figuratifs ou dont l'expression oscille entre la figuration et l'abstraction. Analysant le rapport de Creeley avec la tradition ekphrastique, nous avons ensuite remarqué sa méfiance par rapport au terme « description », mettant en évidence le contraste entre son désir d'éviter toute illustration du visible et la présence évidente d'éléments référentiels dans son écriture développée à partir d'une image. Ceci nous a fait remarquer le contraste existant, chez Creeley, entre le désir de rapprocher le langage des qualités de l'œuvre visuelle, et l'exigence opposée de permettre à l'écriture de garder sa spécificité : rapprochement et éloignement, distance et proximité caractérisent le rapport de Creeley avec les œuvres de ses collaborateurs. Une attitude que nous avons définie comme étant l'expression d'une « conscience ekphrastique » due à la capacité de négocier entre l'« espoir ekphrastique » d'un rapprochement de deux langages, et la « crainte ekphrastique » de leur possible coïncidence. La mise en évidence d'une ambivalence par rapport à la pratique de l'*ekphrasis* et l'étude de cette ambivalence à la lumière des théories de W.J.T Mitchell, nous ont portés à remarquer dans l'œuvre de Creeley une ambivalence par rapport à l'autre. Ceci nous a mené à une analyse du rapport qu'il engage avec les « autres » participants de l'activité collaborative : nous avons ainsi développé un modèle de la collaboration « à distance » de Creeley, où le dialogue avec l'artiste alterne avec la réponse du poète par rapport à l'image. Ces deux formes de dialogue (très différentes l'une de l'autre) sont accompagnées par un échange dialogique que l'écrivain engage avec l'éditeur et par un contact indirect établi avec le lecteur, qui est considéré par le poète comme participant actif du processus collaboratif. Toujours en essayant de dégager la spécificité de Creeley dans le contexte de la pratique collaborative, nous avons mis en évidence la singularité de la perception visuelle du poète, en montrant comment elle affecte son écriture lorsqu'elle s'inspire d'une image. Nous avons alors caractérisé la pratique collaborative comme le produit du désir de Creeley de dépasser la « division » inhérente à sa vision

(due à la perte de son œil gauche) par une activité qui demande d'une part un rôle actif en tant qu'observateur, d'autre part un questionnement constant à propos des mécanismes de la vision. L'exploration du rapport entre le « je » et les « autres » nous a ensuite portés à analyser le concept de « lieu commun », central dans l'œuvre de Creeley : nous avons ainsi distingué le lieu commun en tant que « base » de l'écriture du lieu commun en tant que « cliché », montrant la coexistence et l'interdépendance de ces deux acceptions du terme dans l'œuvre collaborative du poète et soulignant le statut essentiel du lieu commun en tant que « lieu de partage ».

Notre recherche s'est enfin concentrée sur le problème capital des rapports entre le lisible et le visible : nous avons tenté de comprendre la façon dont ils sont connectés dans le livre et de définir la nature de l'échange qu'ils établissent. Le concept de rythme, à la lumière des études de Jean-François Lyotard et Henry Maldinay, s'est révélé extrêmement pertinent pour l'étude des rapports entre des systèmes sémiotiques différents.

A travers l'étude de la pratique collaborative dans l'œuvre de Creeley nous avons ainsi pu remarquer la complexité de fonctionnement qui la caractérise. La collaboration demande de remettre en question le rapport de l'écrivain (ou de l'artiste) avec l'autre, de réévaluer sa propre pratique créative, de tester les limites de son propre langage et de redéfinir les limites de son propre rôle de créateur. Encore beaucoup de terrain peut toutefois être parcouru. Il serait notamment possible d'explorer le rapport entre les collaborations que Creeley a réalisées avec des peintres et plasticiens et celles qu'il a produit avec des musiciens, ou encore de comparer la pratique collaborative de Creeley avec celle d'un autre « poète des peintres » contemporain, notamment Frank O'Hara. Il serait également intéressant d'établir des rapports entre l'expérience collaborative de Creeley avec celle d'autres écrivains européens, et de dégager la spécificité de la collaboration aux États-Unis par rapport à la tradition européenne [Note771](#) .

Face à l'ampleur des études qui peuvent encore être menées à partir de l'œuvre de Creeley, nous sommes portés à nous questionner sur la nature de l'héritage que nous a laissé le poète. D'une part Creeley a montré, par son travail collaboratif, la valeur que l'expérience communautaire peut avoir sur le travail individuel, une valeur qui est témoignée par la richesse expressive produite par l'union de deux langages différents dans ses collaborations. D'autre part, il a mis en évidence l'importance de construire un lieu en commun pour créer et partager l'art. La fréquence avec laquelle la pratique collaborative s'est inscrite dans son œuvre, nous a également montré la valeur du « recommencement » : le faire et le voir ensemble inhérents à l'acte collaboratif produisent un espace qui est toujours en voie de construction, et qui permet aux collaborateurs d'acquérir une nouvelle vision du monde au travers de chaque expérience collaborative. Surtout, les collaborations de Creeley rappellent aux lecteurs que l'art doit rester un plaisir, qu'elle ne se fait pas en s'isolant du monde mais qu'elle se fait *dans* le monde, *avec* les autres.

Il convient donc, à ce stade de notre analyse, de tenter répondre à une dernière question concernant la pratique de la collaboration dans l'œuvre de Robert Creeley : que représente la collaboration effectivement pour lui ? Ou mieux : comment l'écriture collaborative participe-t-elle au processus de socialisation du poète ?

Samuel Moon, dans « The Springs of Action », met en évidence l'utilisation compulsive du langage par Creeley. Le critique affirme: « This compulsive talking or letter writing is frequently associated with his [Creeley's] effort to make friends » [Note772](#) . Chez Creeley, la pratique de la collaboration elle-même est quasi-compulsive. Nous avons d'ailleurs associé cette pratique à la nécessité d'établir des liens avec les autres, caractéristique de toute la carrière du poète. Par la collaboration, Creeley semble surtout mettre à l'épreuve ses relations : il en vérifie la solidité, la permanence dans le temps, enregistrant leurs plus petites variations. Creeley compare d'ailleurs son habitude de réutiliser répétitivement les mêmes thèmes dans ses poèmes au plaisir qu'il éprouve à retourner dans un lieu pour voir ce qu'il s'est passé pendant son absence : « It's like coming again to a place to see what's happened in the meantime » [Note773](#) , explique-t-il. Le même désir guide la pratique collaborative, par laquelle le poète trouve un moyen de tester ses relations avec sa « company », de mesurer leur poids, leurs changements éventuels et de vérifier périodiquement la « relation » que son langage entretient avec le visuel.

Écrivant à propos de Creeley, Elsa Dorfman souligne cette attitude caractéristique du poète et qu'elle pense également partager :

We have the same impulse to nail down, to assure ourselves of our places in our friends' hearts, to be sure that everything is all right, to be sentimental about place, where we grew up, locality. Family. We both like to define feelings, work around and around them, spend hours figuring out and laying out a relationship [Note774](#) .

En collaborant, l'écriture se révèle alors être la base d'un processus dynamique de socialisation qui a lieu à travers et grâce à la collaboration, qui devient pour l'écrivain un moyen non seulement pour développer une « relation », mais aussi pour l'analyser, la décomposer, se l'approprier. Elle permet d'une part de se rassurer, de savoir que quelqu'un d'autre voit ce que l'on voit. « When two people believe the [same] thing it becomes a fact », affirme Francesco Clemente. « For an artist I don't think there is anything more than that – when another person sees what you see » [Note775](#) . D'autre part, la collaboration permet aussi au poète de se battre contre ses propres faiblesses visuelles en se prouvant qu'il peut voir.

L'étude de la pratique collaborative nous a montré, toutefois, que pour le poète il ne s'agit pas simplement de voir, mais de voir une image. Or, comme le souligne Marie-José Mondzain, il existe une différence de fond entre voir et voir une image, une différence qui réside dans la notion de spectateur. Se poser la question « qu'est-ce que voir une image », demande de s'interroger sur la notion de spectateur et sur la place qu'il occupe. Avant tout, il faut définir la nature de l'acte de « voir ». « Voir, pour l'homme », explique-t-elle, « n'est pas un simple geste organique, mais une opération complexe, où se joue la capacité pour chacun de se séparer, de se penser séparé de ce qu'il voit, de se savoir vu par d'autres regards » [Note776](#) . L'analyse de la « division » caractéristique de la vision de Creeley nous a permis de remarquer les traces de cette « séparation » inhérente à toute vision dans son œuvre collaborative. Si toutefois le poète ne se préoccupe, dans ses vers, que de montrer qu'il a vu et de célébrer la puissance de la vision nous dévoilant les mécanismes de celle-ci, ses œuvres collaboratives (par la mise en évidence des rapports existants entre le sujet et l'autre en tant qu'œuvre d'art, artiste et lecteur) témoignent indirectement de ce qu'est « voir une image ». Comme l'explique Mondzain, voir une image demande au sujet qui voit d'accepter sa place de spectateur, ce qui exige du courage. En citant Jean-Luc Godard, elle affirme :

Jean-Luc Godard a ainsi énoncé la nature de ce non-lieu où s'inscrit le sujet qui voit, c'est-à-dire désormais pour nous le spectateur. « Pour voir », dit-il, « il ne faut pas avoir peur de perdre sa place ». Ce déplacement, cette perte de place, indique non seulement la nature métaphorique de toute image (de déplacement), mais aussi, il faut l'entendre, la nécessité intrinsèque d'être sans peur. Je crois tout à fait capital de souligner la dimension du courage qu'il faut pour voir une image. Car c'est là que se constitue la dimension éthique et politique du voir. « Voir l'image c'est ne pas craindre de perdre sa place, de ne voir qu'une image, juste une image ». « Juste une image » chez Godard signifie l'impossibilité pour celui qui désire voir de s'approprier une place qui viendrait combler le désir, le fantasme, de se saisir soi-même, ou de se saisir de ce qu'il voit [Note777](#) .

A la lumière de ces observations nous voyons comment Creeley, malgré la conscience de ses faiblesses visuelles, fonde son écriture sur la vision. Il choisit la vue en tant qu'activité physique plutôt que de plonger dans ses visions intérieures, pour lesquelles, nous le savons, il n'a pas besoin des yeux. Il accepte alors d'être spectateur et, ce faisant, il reconnaît l'impossibilité de se saisir soi-même, il fait face avec courage au déplacement, à la division, inhérente à la vision. Ceci le mène inévitablement à redéfinir son rapport avec l'autre, un autre duquel il dépend pour l'affirmation de son identité. Car voir une image, souligne encore Mondzain, c'est « partager le visible par l'usage de la parole ».

A la recherche d'une réponse à nos questions concernant le rapport de Creeley avec la collaboration artistique, il est alors possible d'analyser le rôle de sa pratique collaborative à partir d'une définition qu'il en fait

lui-même au début de sa carrière. Dans une lettre à Charles Olson, faisant référence à sa collaboration avec le peintre René Laubiès, Creeley explique : « What he [Laubiès] did for 3 Fate Tales is a more deep acknowledgment than what I did in writing it; I mean, I wrote it down, and *he acknowledged it to be there*. He made it of, or from, his own character; it is a damn deep thing »[Note778](#). Définissant la collaboration comme une activité permettant « la reconnaissance de l'autre » à travers sa propre subjectivité, Creeley met en lumière deux aspects de cette activité dans son œuvre. D'une part, en collaborant il célèbre la présence de l'autre dans son monde, il « fête » l'aboutissement de sa quête, le fait d'avoir enfin une compagnie. Comme un musicien jazz, pendant une *jam session*, répond au stimulus lancé par les autres musiciens et, ce faisant, reconnaît leur présence et souligne ainsi l'importance de leur expression artistique, Creeley, au travers de la collaboration, fait l'expérience de cette création commune et de cette alternance des « voix », faisant ainsi véritablement partie d'un « groupe ». Le plaisir collaboratif réside précisément dans la possibilité de rejouer cette « rencontre » avec l'autre. Un autre qui, comme nous l'avons vu, assume plusieurs formes. L'objet d'art, l'artiste, l'éditeur et le spectateur sont tous « reconnus » par Creeley dans chaque acte collaboratif : leur place dans sa compagnie est ainsi « prouvée ». D'autre part, et c'est cela qui nous intéresse principalement, en reconnaissant l'importance de l'autre Creeley « se reconnaît » lui-même, il comble son désir d'être reconnu, d'exister pour l'autre et donc d'exister tout court. La présence de Creeley est en effet nécessaire pour que l'activité collaborative ait lieu et pour que l'objet d'art, l'artiste, l'éditeur et le spectateur puissent s'affirmer dans le cadre de cette pratique.

L'« autre » est ainsi nécessaire pour que le « I/Eye » soit reconnu et pour qu'il reconnaisse lui-même son importance. Regarder l'autre permettrait de se compléter, de dépasser la division par la communion. Cette exigence de se reconnaître à travers le regard de l'autre est confirmée par Creeley, qui confesse :

I've certainly looked when I wasn't meant to with or without discovery, or with an invitation I of course presumed. Often I was simply afraid to, was displaced, wanted myself to be seen, seen to, taken apart as part[Note779](#).

Ainsi, encore une fois le désir du poète d'être reconnu par une compagnie passe à travers l'activité du « Eye/I » qui voit pour « être vu » et qui ne veut être vu que pour « voir ». Pour Creeley alors, la collaboration est une activité qui, permettant la reconnaissance de l'autre, permet en même temps de se reconnaître à travers et grâce à l'autre. « Il suffit qu'autrui me regarde pour que je sois ce que je suis »[Note780](#), explique Jean-Paul Sartre. « Le regard d'autrui me confère la spatialité. Se saisir comme regardé c'est se saisir comme spatialisant-spatialisé »[Note781](#). Le regard de ses collaborateurs permet alors au poète de mesurer sa place dans sa « compagnie ». Si, au début de sa carrière, le « I » et la « company » constituaient deux entités séparées, dans le temps et grâce à la pratique de la collaboration, Creeley arrive à trouver sa place non pas à côté de sa « company », mais à l'intérieur de celle-ci : il voit avec les autres, il écrit avec les autres. Des autres qui, en même temps, le voient et reconnaissent sa présence. Ses poèmes insérés dans le livre à côté des images lui fournissent alors un témoignage de cette communion : la collaboration se révèle représenter une véritable « preuve », concrétisée par le livre, de l'existence de Creeley pour les autres et « avec » les autres, elle est le signe évident de son appartenance à une compagnie.

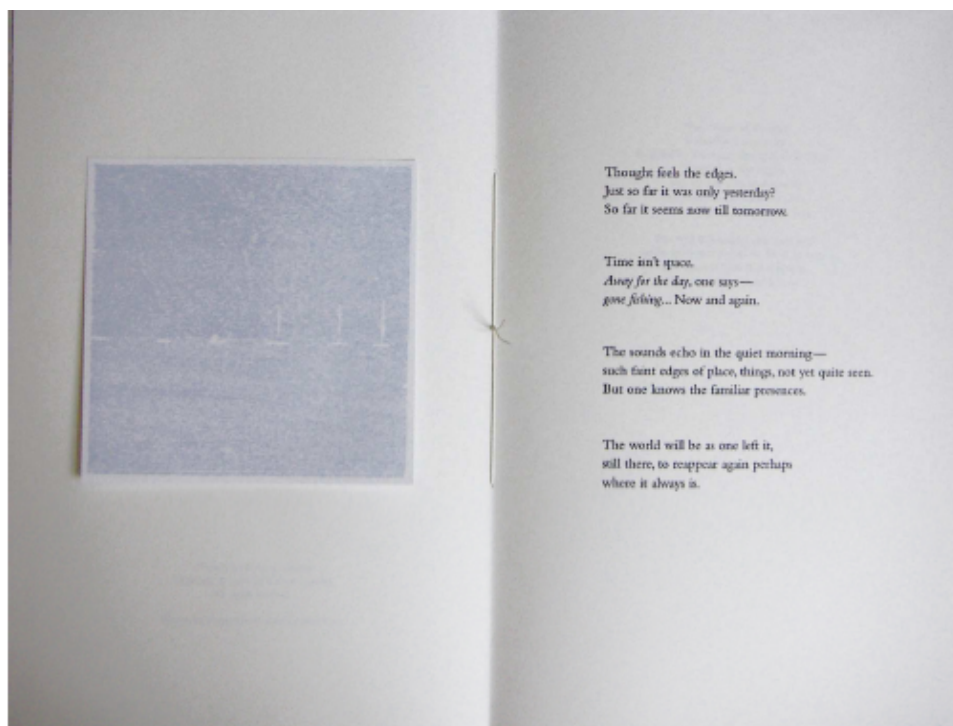
L'œuvre collaborative, preuve matérielle de l'existence de Creeley pour les autres, est ainsi d'une part un objet à contempler, un objet qui, affichant son nom à côté de celui de ses partenaires, rappelle constamment au poète l'aboutissement de sa quête. Comme le souligne bien John Yau, l'intérêt pour la conception du livre manifesté par Creeley, et que nous avons eu l'occasion de remarquer au début de notre voyage dans l'univers collaboratif du poète, témoigne de l'importance qu'il donne à l'œuvre en tant qu'objet :

The book must function as both book and object, as something that can be read, looked at, contemplated, and enjoyed. It becomes the physical place where words and images meet and illuminate each other. As Creeley understands it, if a collaboration is to be at all successful, it must be the result of different individuals [...] working together to make something that is larger than any one sensibility[Note782](#).

Admirant et lisant ses livres réalisés en collaborations, Creeley agit alors en tant que spectateur/lecteur, renouant les liens qu'il a tissés avec les « autres » depuis le début de sa carrière.

D'autre part, l'objet livre est à voir comme un véritable *lieu* commun créé par les collaborateurs et à l'intérieur duquel ils partagent leur « être ensemble ». Le désir de créer ce lieu commun explique l'existence, dans le corpus collaboratif de Creeley, d'œuvres telles que *Thinking*, réalisé avec Alex Katz. Publiée en deux cent exemplaires par le peintre lui-même, l'œuvre, caractérisée par une lithographie de Katz et un poème en quatre tercets de Creeley, se présente comme un cahier d'une simplicité extrême. Reliée par une corde très fine et couverte par une chemise cartonnée, la collaboration témoigne d'un désir de la part des collaborateurs d'exister ensemble dans le livre, créant un lieu alternatif à celui du marché : le poème, imprimé sur la feuille de gauche, regarde l'image de laquelle il s'inspire et avec laquelle il témoigne de la coïncidence des regards du peintre et du poète. Une coïncidence qui ne demande qu'à exister, qui ne veut qu'être vue par les collaborateurs et par peu d'autres, comme le confirme le nombre limité des exemplaires.

114. Robert Creeley et Alex Katz. *Thinking*. (12,70 x 10,16 cm). Calais [Vermont] : Alex Katz, 2000.



Dans sa simplicité *Thinking* propose alors des éléments caractéristiques des poèmes collaboratifs de Creeley : outre la présence de mots clés comme « edges », « echoes », « presences », ou la tendance classique du poète de mesurer le rapport entre le temps et l'espace (« Time isn't space »), le poème inclut une phrase (dont la longueur équivaut à celle d'un vers) par laquelle Creeley se réfère directement à l'image de son collaborateur (« such faint edges of place, things, not yet quite seen »), selon un procédé déjà utilisé dans d'autres collaborations parmi lesquelles principalement *Anamorphosis*. L'apparition et la disparition, la jouissance et la souffrance réapparaissent aussi dans ces vers où le poète, imitant le peintre, nous propose un aperçu d'un paysage à peine esquissé, évoquant d'autres collaborations comme *Edges* et *Possibilities*. De plus, l'œuvre met en place deux caractéristiques essentielles de « la collaboration » de Creeley : d'une part, elle témoigne de la façon dont, par la collaboration, Creeley rejoue la mise en scène d'une rencontre avec l'autre, rencontre qui, grâce au processus collaboratif, se renouvelle chaque fois. Dans la dernière strophe de son poème il écrit :

The world will be as one left it,
still there, to reappear again perhaps
where it always is^{Note783}.

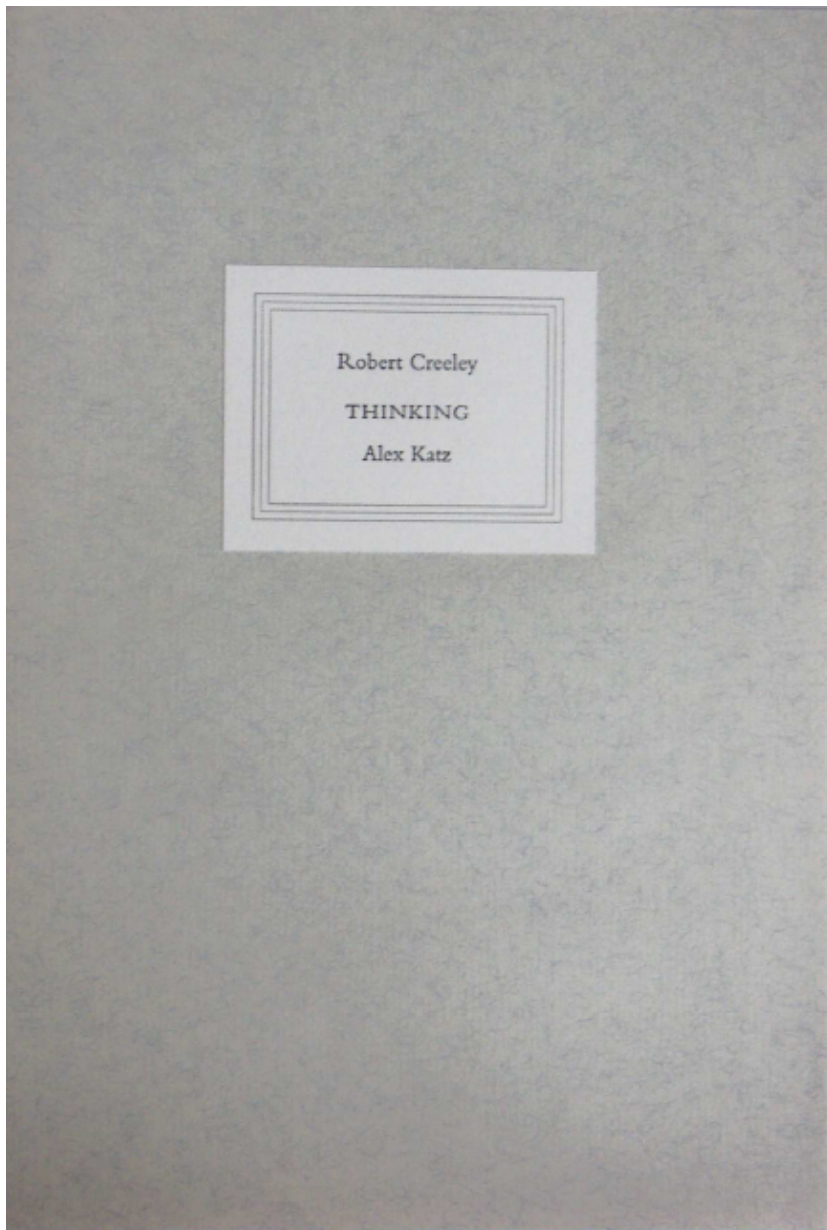
Tout en se référant au paysage évoqué par Katz, Creeley propose indirectement une métaphore de la collaboration par laquelle le monde créé par le poète et l'artiste réapparaît à chaque rencontre collaborative. Les collaborateurs, à plusieurs reprises, iront ainsi explorer leur monde commun, mesurant l'évolution de leur rapport, se prouvant que leur « compagnie » existe toujours et qu'elle ne nécessite qu'une nouvelle expérience collaborative pour « réapparaître ».

D'autre part, *Thinking* confirme la séparation texte-image que nous avons identifiée comme caractéristique de la plupart des collaborations de Creeley et qui semble refléter le paradoxe fondant l'attitude sociale du poète, caractérisée par la recherche d'une compagnie et, en même temps, par une sorte d'inquiétude de se confronter avec l'autre. Un paradoxe que nous pouvons maintenant, à la lumière de notre étude de la pratique collaborative de Creeley, tenter d'expliquer.

« The characteristic pose one found him in was CONVERSATION », raconte Stephen Fredman faisant un bilan de la place de Creeley dans le monde littéraire après sa mort. « The paradox that a person of such exquisite self-consciousness and insistent self-effacement was always out there in dialogue with others »[Note784](#). Tout en craignant partiellement l'« autre » et en étant porté à l'auto-effacement face à lui (objet d'art ou bien artiste), Creeley trouve dans le dialogue (et dans la collaboration qui en est le produit), un moyen pour concilier son besoin de l'autre et son exigence de s'affirmer en tant qu'individu. L'écriture collaborative est alors une écriture pour vivre : Creeley vit à travers à l'échange collaboratif, son mode de vie se réalise par le dialogue, par la collaboration, à travers laquelle a lieu le processus de socialisation du poète. Dans le dialogue, les voix, tout comme le texte et l'image dans *Thinking*, coexistent mais ne se superposent pas : ils vivent ensemble dans le même espace et se respectent. C'est grâce à ce respect que les deux peuvent tirer des bénéfices de l'échange, mesurant l'espace qui les sépare et les liens qui s'y tissent.

Par l'activité collaborative le « I » se reconnaît en reconnaissant l'autre, en le laissant parler son langage, en l'écoutant. En « écoutant avec l'œil » le discours des « lignes » de ses collaborateurs, Creeley découvre alors les traces d'une même vision du monde, d'un même besoin d'être deux pour se savoir exister.

115. Robert Creeley et Alex Katz. *Thinking*.



Bibliographie

Archives

1. *Robert Creeley's Papers*. Department of Special Collections, Stanford University.
2. Poetry/Rare Books Collection, State University of New York at Buffalo.
3. Special Collections: American Poetry and Plays, John Hay Library, Brown University.
4. The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature; Spencer Collection, New York Public Library.

Correspondance avec l'auteur

1. Robert Creeley : 16 janvier 2004 – 5 mars 2005.
2. Elsa Dorfman : 9 mars 2004 – 31 décembre 2005.
3. Arthur Okamura : novembre 2004.

Readings et Entrevues Audio

1. Creeley, Robert. *Séminaires*. 12 octobre-30 novembre 2004. Brown University.
2. Creeley, Robert. *Reading*. 17 novembre 2004. *The Rose Art Museum*, Brandeis University.
3. Creeley, Robert and Charles Bernstein. "LINEbreak Radio Interview and reading". EPC-Electronic Poetic Center SUNY, Buffalo. 1995. <<http://wings.buffalo.edu/epc>>
4. Creeley, Robert and Alan Riach. "Robert Creeley in Conversation with Alan Riach". 26 July, 1995. <<http://wings.buffalo.edu/epc>>

Sites web

1. Robert Creeley, Homepage. <http://epc.buffalo.edu/authors/creeley/>
2. Creeley/Okamura. $1^{\circ}2^{\circ}3^{\circ}4^{\circ}5^{\circ}6^{\circ}7^{\circ}8^{\circ}9^{\circ}0^{\circ}$. www.bigbridge.org/Issue3/creeley/rc00.htm
3. Elsa Dorfman, Homepage. <http://elsa.photo.net/>

Collaborations de Robert Creeley

1. Laubiès, René, and Robert Creeley. *An Immoral Proposition*. Karlsruhe: Jonathan Williams, 1953.
2. Rice, Dan, and Robert Creeley. *All That is Lovely in Men*. Asheville: Jonathan Williams, 1955.
3. Dawson, Fielding, and Robert Creeley. *If You*. San Francisco : Porpoise Bookshop, 1956.
4. Altoon, John, and Robert Creeley. *About Women*. Los Angeles: Gemini Ltd., 1966.
5. Kitaj, R.B., and Robert Creeley. *A Sight*. London: Cape Goliard Press, 1967.
6. Hawkins, Bobbie Louise (Bobbie Creeley), and Robert Creeley. *The Finger*. Los Angeles : Black Sparrow, 1968.
7. Katz, William, and Robert Creeley. *5 Numbers*. New York: The Poets Press, 1968.
8. Indiana, Robert, and Robert Creeley. *Numbers*. Dusseldorf: Galerie Schela, 1968.
9. Hawkins, Bobbie Louise (Bobbie Creeley), and Robert Creeley. *Pieces*. Los Angeles, Black Sparrow Press, 1968.
10. Katz, William, and Robert Creeley. *A Wall*. New York: Bouwerie Editions, 1969.
11. Indiana, Robert, and Robert Creeley. *Hero*. New York: Indianakatz Productions, 1969.
12. Okamura, Arthur, and Robert Creeley. $1^{\circ}2^{\circ}3^{\circ}4^{\circ}5^{\circ}6^{\circ}7^{\circ}8^{\circ}9^{\circ}0^{\circ}$. San Francisco/Berkeley: Mudra/Shambala, 1971.
13. Hawkins, Bobbie Louise (Bobbie Creeley), and Robert Creeley. *St. Martins*. Los Angeles, Black Sparrow Press, 1971.
14. Kitaj, R.B., and Robert Creeley. *A Day Book*. Berlin: Graphis, 1972.
15. Hawkins, Bobbie Louise (Bobbie Creeley), and Robert Creeley. *Listen*. Los Angeles, Black Sparrow Press, 1972.
16. Dorfman, Elsa, and Robert Creeley. *His Idea*. Toronto: Coach House Press, 1973.
17. Brainard, Joe, and Robert Creeley. *The Class of '47*. New York: Bouwerie Editions, 1973.
18. Hawkins, Bobbie Louise (Bobbie Creeley), and Robert Creeley. *Thirty Things*. Los Angeles, Black Sparrow Press, 1974.
19. Escobar, Marisol, and Robert Creeley. *Presences: A Text for Marisol*. New York: Charles Scribner's Sons, 1976.
20. Hawkins, Bobbie Louise (Bobbie Creeley), and Robert Creeley. *Away*. Los Angeles, Black Sparrow Press, 1976.
21. Dine, Jim, and Robert Creeley. *Mabel*. Paris: Editions Crommelynck, 1977.
22. Clark, Tom and Robert Creeley. *Mother's Voice*. Am Here Books Immediate Editions, 1981.
23. Chamberlain, John, and Robert Creeley. *Famous Last Words*. Toronto: Ten Coconut, Inc. 1988.
24. Therrien, Robert, and Robert Creeley. *7 & 6*. Albuquerque: Hoshour Gallery, 1988.
25. Visser't Hooft, Marta, and Robert Creeley. *Window*. The Poetry/ Rare Books Collection, SUNY at

- Buffalo, 1988.
26. Michals, Duane, Karl Klingbiel and Robert Creeley. *Dreams*. Periphery & The Salient Seedling Press, 1989.
 27. Clemente, Francesco, and Robert Creeley. *It*. Zurich: Bruno Bischofberger Editions, 1989.
 28. Surls, James, and Robert Creeley. *There Used to be a Lake*. (Installation de sculptures, Los Angeles, "Poet's Walk"), 1989.
 29. Johnson, Cletus, and Robert Creeley. *Theaters* (Sculptures, 1990-1993). *Gnomic Verses*. Canary Islands: Zasterle Press, 1991.
 30. Rothenberg, Susan, and Robert Creeley. *Parts*. San Francisco: Limestone Press and Grave/Hine, 1993.
 31. Clemente, Francesco, and Robert Creeley. *Life & Death*. New York: Grenfell Press/Gagosian Gallery, 1993.
 32. LeWitt, Sol, and Robert Creeley. *Echo*. Edinburgh : Morning Star, 1993.
 33. Clemente, Francesco, and Robert Creeley. *There*. New York: Gagosian Gallery, 1993.
 34. Clemente, Francesco, and Robert Creeley. *Anamorphosis*. New York: Gagosian Gallery, 1997.
 35. Indiana, Robert, and Robert Creeley. *American Dream: Collected Works of Robert Indiana*. El Segundo, [CA] : MFA Contemporary Atelier, 1998.
 36. Gimblett, Max, and Robert Creeley. *The Dogs of Auckland*. Auckland, New Zealand: The Holloway Press, 1998.
 37. Millei, John, and Robert Creeley. *Personal*. Berkeley, California: Peter Koch, 1998.
 38. Sultan, Donald, and Robert Creeley. *Visual Poetics*. El Segundo [CA]: MFA Contemporary Atelier, 1998.
 39. Katz, Alex, and Robert Creeley. *Edges*. New York: Peter Blum Edition, 1999.
 40. Rand, Archie, and Robert Creeley. *Drawn and Quartered*. New York : Granary Books 1999.
 41. Baselitz, Georg, and Robert Creeley. *Signs*. Tampa [Florida]: Graphicstudio, 1999.
 42. Dorfman, Elsa, and Robert Creeley. *En Famille*. Granary Books, 1999.
 43. Clemente, Francesco, and Robert Creeley. "Conversion to Her" and "Clemente's Paintings". *Clemente*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2000.
 44. Rothenberg, Susan, and Robert Creeley. "Possibilities". *Susan Rothenberg: Paintings from the Nineties*. New York: Rizzoli Publications, 2000.
 45. Katz, Alex, and Robert Creeley. *Thinking*. Calais [Vermont]: Alex Katz, 2000.
 46. Dine, Jim, and Robert Creeley. *Pictures*. Albuquerque: The Tamarind Institute, 2000.
 47. Clemente, Francesco, and Robert Creeley. *Tandoori Satori and Commonplace*. Waltham: The Rose Art Museum of Brandeis University, 2004.

Ouvrages de Robert Creeley

1. *Autobiography*. New York: Henuman Books, 1990.
2. *Collected Prose*. Chicago: Dalkey Archive Press, 2001.
3. *Collected Poems: 1945-1975*. Berkeley: University of California Press, 1982.
4. *Context of Poetry: Interviews 1961-1971*. Bolinas: Four Seasons Foundation, 1973.
5. *Have a Heart*. Boise: Limberlost Press, 1990.
6. *Just in Time: Poems 1984-1994*. New York: New Directions, 1982.
7. *Mabel: A Story and Other Prose*. London: Marion Boyars, 1976.
8. *So There*. Poems 1976-1983. New York: New Directions, 1975.
9. *Tales Out of School: Selected Interviews (Poets on Poetry)*. University of Michigan Press, 1993.
10. *The Collected Essays of Robert Creeley*. Berkeley: University of California Press, 1989.
11. *The Collected Poems of Robert Creeley 1945-1975*. Berkeley: University of California Press, 1982.
12. *The Gold Diggers and Other Stories*. New York: Scribners, 1965.
13. *The Island*. New York : Scribners, 1963.

Articles de Robert Creeley

1. "Afterword to 'Die Goldgraber'". *Review of Contemporary Fiction* 15.3 Fall 1995: 97.
2. "A Note: from 'Notebook January 31 – April 3, 1977'". *Boundary* 2, 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 78-79.
3. "Bill the King". *Art Journal* Fall 1989: 237-239.
4. "Poets Q&A at smartishspace.com". <<http://smartishspace.com>>
5. "Remembering Walter". *Afterimage* 28. 3 Nov.-Dec. 2000.
6. "The House". *Boundary* 2, 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn, 1978: 94-95.

Ouvrages

1. Arbus, Doon, ed. *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. New York: Aperture, 1972.
2. *Art, regard, écoute : la perception à l'œuvre*. Presses Universitaires de Vincennes, 2000.
3. Allen, Donald, ed. *A Quick Graph, Collected Notes and Essays*. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1970.
4. ---. *The New American Poetry: 1945-1960*. Berkeley: University of California Press, 1999
5. ---. *Was That a Real Poem and Other Essays*. Bolinas [Ca]: Four Seasons Foundation, 1979.
6. Altieri, Charles. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
7. ---. *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the 1960s*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1979.
8. Ashbery, Shannon, Livingstone and Hyman. *Kitaj: Paintings, Drawings, Pastels*. London: Thames and Hudson, 1983.
9. Avedon, Richard. *Richard Avedon: Portraits*. New York: Harry New Abrams, 2002.
10. Barthes, Roland. *Œuvres complètes IV, 1972-1976*. Paris: Seuil, 2002.
11. Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
12. Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
13. Blevins, Richard, ed. *Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence*. Vols IX, X. Santa Rosa: Black Sparrow Press
14. Bois, Yves-Alain, and Rosalind Krauss. *L'informe : mode d'emploi*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1996.
15. Borges, Jorge Luis. *This Craft of Verse*. Cambridge [Mass]: Harvard University Press, 2000.
16. Butterick, George F., ed. *Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence*. Vols I-VIII. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1980.
17. Cage, John. *Theme & Variation*. New York: Station Hill Press, 1982.
18. Calvino, Italo. *Leçons américaines : Aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Paris: Gallimard, 1989.
19. Cappellazzo, Amy, and Elisabeth Licata, eds. *In Company: Robert Creeley's Collaborations*. University of North Carolina Press: 1999.
20. Centre George Pompidou, ed. *Francesco Clemente: Early Morning Exercises*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1994.
21. Cicelyn, Eduardo, and Mario Codognato. *Francesco Clemente: Museo Archeologico Nazionale*. Napoli: Electa, 2003.
22. Clark, Tom. *Robert Creeley and the Genius of the American Common Place*. New York: New Directions, 1993.
23. Coffman, Stanley K. Jr. *Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry*. Norman: University of Oklahoma Press, 1951.
24. Dewey, John. *Art as Experience. The Later Works, 1925-1953*. Vol. X, 1934. Carbondale: Southern Illinois, 1987.

25. Duberman, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community*. New York: Norton, 1972.
26. Eccher, Danilo. *Francesco Clemente: Opere su carta*. Torino: Umberto Allemandi and Company, 1999.
27. Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1965.
28. Eliot, Thomas Stern. *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber Ltd., 1961.
29. ---. "Tradition and the Individual Talent". *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methune, 1920.
30. Escobar, Marisol. *Marisol*. Worcester [Mass]: Worcester Art Museum, 1971.
31. Faas, Ekbert, ed. *Towards a New American Poetics: Essays and Interviews*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978.
32. Faas, Ekbert, and Maria Trambacco. *Robert Creeley: A Biography*. University Press of New England, 2001.
33. Fauchereau, Serge. *Lecture de la poésie américaine*. Paris: Somogy, 1998.
34. Feinberg, Jean E. *Jim Dine*. New York: Abbeville Press, 1995.
35. Feinstein, Sascha. *Jazz Poetry: From the 1920s to the Present*. Westport [Ct]: Greenwood Press, 1997.
36. Fenollosa, Ernst. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Ezra Pound ed. San Francisco: City Lights, 1986.
37. Ferlinghetti, Lawrence. *The Poet as Painter : Dipinti dal 1959 al 1996*. Roma : Progetti Museali Editore, 1996.
38. Fiedler, Konrad. *Sur L'origine de l'activité artistique*. (Sous la direction de Danièle Cohn). Paris : Presses de l'École normale supérieure, 2003.
39. Foster, Edward Halsey. *Understanding the Black Mountain Poets*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.
40. Foucault, Michel. *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 1994.
41. ---. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
42. Fredman, Stephen. *Poet's Prose: the Crisis in American Verse*. New York: Cambridge University Press, 1994.
43. Fromm, Erich. *The Sane Society*. New York: Rinehart & Company, 1955.
44. Fundacion Caja de Pensiones, ed. *Francesco Clemente Affreschi : Pinturas al fresco*. Madrid : Fundacion Caja de Pensiones, 1987.
45. Gianelli, Ida. *Transavanguardia*. Milano : Skira, 2002.
46. Ginsberg, Allen. *Kaddish and Other Poems, 1958-1960*. San Francisco: City Lights Publishers, 1960.
47. Ginsberg, Allen and Francesco Clemente. *White Shroud*. Madras, India: Kalakshetra Publications Press, 1984.
48. Groupe µ. *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1977.
49. Guggenheim Museum, ed. *Clemente*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2000.
50. Halter, Peter. *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
51. Harris, Mary Hemma. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge, [Ma]: MIT Press, 1988.
52. Hartman, Charles O. *Jazz Text: Voice and Improvisation in Poetry, Jazz, and Song*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
53. Hoffman, Daniel G., ed. *American Poetry and Poetics*. New York: Anchor Books, 1962.
54. Hoover, Paul, ed. *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology*. New York: Norton, 1994.
55. Indiana, Robert. *Robert Indiana*. New York: Galerie Denise René, 1972.
56. Iser, Wolfgang. *The Act Of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
57. ---. *The Implied Reader: Patterns of Communications in Prose Fiction from Bunyam to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
58. Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de minuit, 1999.
59. Jenny, Laurent. *La parole singulière*. Paris : Belin, 1990.
60. Kandinsky, Vassili. *Concerning the Spiritual in Art*. (1914). Transl. by M.T.H. Sadler. Dover

- Publications, 1977.
61. ---. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris : Gallimard, 2003.
 62. Katz, Vincent, ed. *Black Mountain College: Experiment in Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
 63. ---. *Life is Paradise: The Portraits of Francesco Clemente*. New York: powerHouse Books, 1999.
 64. Kerouac, Jack. *On the Road*. London: Penguin, 1972.
 65. Kinsman, Jane. *The Prints of R.B. Kitaj*. USA Scholar press Ashgate Pub., 1994.
 66. Kitaj, Ronald Brooks. *Kitaj: Painting, Drawings, Pastels*. London: Thames and Hudson, 1983.
 67. Krieger, Michael. *The Play and Place of Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1967.
 68. Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1974.
 69. ---. *Polylogue*. Paris : Seuil, 1977.
 70. Lanthony, Philippe. *Les yeux des peintres*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1999.
 71. Leibovitz, Annie. *Photographs: Annie Leibovitz 1970-1990*. New York : HarperPerennial, 1992.
 72. Lehman, David. *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. New York: Doubleday, 1998.
 73. Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon: An Essay on the Limits on Painting and Poetry*. Transl. by Edward Allen McCormick. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
 74. Livingstone, Marco. *R.B. Kitaj*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1999.
 75. Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Editions Klincksieck, 1971.
 76. Maldinay, Henri. *Regard, parole, espace*. Lausanne : L'Age de l'homme, 1994.
 77. McClatchy, J.D. *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. Berkeley: University of California Press, 1988.
 78. McCloud, Scott. *Understanding Comics*. Kitchen Sink Press, 1999.
 79. McDarrah, W. Fred, and Gloria S. McDarrah. *Beat Generation: Glory Days in Greenwich Village*. New York: Schirmer Books, 1996.
 80. Melville, Stephen, and Bill Readings, eds. *Vision and Textuality*. London: MacMillan, 1995.
 81. Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
 82. ---. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
 83. Meschonnic, Henri. *Critique du rythme*. Paris : Verdier, 1982.
 84. ---. *Pour la poétique*. Paris : Gallimard, 1970.
 85. Mitchell, William J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
 86. ---. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
 87. --- ed. *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
 88. Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste*. Paris : Editions de la Bibliothèque Nationale de France, 1997.
 89. Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Le Livre de Poche, 1992.
 90. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, eds. *Jim Dine: Paintings, Drawings, Sculptures 1973-1993*. Boras : Boras Konstmuseum, 1994.
 91. Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, ed. *Transavanguardia*. Milano: Skira, 2002.
 92. Neff, Terry A., ed. *Donald Sultan*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1987.
 93. Noel, Bernard, ed. *Jim Dine: Monotypes et gravures*. Paris: Repères: Cahiers d'Art Contemporain, 1983.
 94. Novik, Mary. *Robert Creeley: An Inventory, 1945-1970*. Kent: Kent State University Press, 1973.
 95. Patterson, James T. *Grand Expectations*. Oxford: Oxford University Press, 1996
 96. Peyré, Yves. *Peinture et poésie : Le dialogue par le livre*. Paris: Gallimard, 2001.
 97. Philadelphia Museum of Art, ed. *Francesco Clemente: Three Worlds*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1990.
 98. Rabb, Jane Marjorie. *Literature and Photography: Interactions 1840-1990*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.
 99. *René Laubiés, quarante ans d'activité* (catalogue de l'exposition). Paris: Galerie de Navarre, 1989.
 100. Rexroth, Kennet. *American Poetry on the Twentieth Century*. New York: Herder and Herder, 1971.

101. ---. *Rolling Renaissance: San Francisco Underground Art in Celebration: 1945-1968*. San Francisco: Interseccion, 1968.
102. Ricard René, and Luca Babini. *Francesco Clemente: A Portrait*. New York: Aperture, 1999.
103. Riffaterre, Michel. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
104. Ryan, S. Elisabeth. *Robert Indiana: Figures of Speech*. New Heaven: Yale University Press, 2000.
105. Sanders, Jay, and Charles Bernstein. *Poetry Plastique*. New York : Marianne Boesky Gallery and Granary Books, 2001.
106. Sandler, Irving. *Le triomphe de l'art américain: les années soixante*. Tome II. Traduit par Frank Straschitz. Paris: Carré, 1990.
107. Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.
108. Sergeant, Philippe. *Donald Sultan : Appoggiatures*. Paris : Éditions de la différence, 1989.
109. Solomon R.Guggenheim Museum. *Clemente*. New York: Harry N. Abrams, 2000.
110. Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
111. Stein, Gertrude. *Gertrude Stein: Writings 1932-1946*. New York: The Literary Classics of the United States, 1998.
112. Tokoro, Akiyoshi, ed. *Marisol: Recent Sculptures*.Tokyo : Galerie Tokoro, 1989.
113. Weinhardt, Carl J. Jr. *Robert Indiana*. New York: Harry N. Abrams, 1990.
114. Wimsatt, W. K. Jr. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. London: Methuen & Co., 1970.
115. Whitehead, Alfred Norton. *Process and Reality*. New York: Macmillan, 1929.
116. Williams, Jonathan, and Guy Davenport. *A Palpable Elysium*. Boston [Mass]: David R. Godine, 2002.
117. Yau, John. *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties*. New York: Harper and Row, 1978.
118. Zelevansky, Lynn & Thomas Frick. *Robert Therrien*. Los Angeles: Los Angeles Museum Of Modern Art, 2000.

Articles

1. [The] Academy of American Poets. "Robert Creeley: Picking Up the Painting's Vibes". <www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5932>
2. Alexander, Michael. "William Carlos Williams and Robert Creeley". *Agenda* 4.3-4 Summer 1966: 56-67.
3. Altieri, Charles. "The Unsure Egoist: Robert Creeley and the Theme of Nothingness". *Contemporary Literature* 13. 2. Spring 1972: 162-185.
4. Antin, David. "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American poetry". *Boundary 2* 1.1. Autumn 1972: 98-133.
5. Bacon, Terry R. "Closure in Robert Creeley's Poetry". *Modern Poetry Studies* Winter 1977: 227-47.
6. Barone, Dennis. "Awake to Particulars: The Prose of Robert Creeley". *Review of Contemporary Fiction* 15.3 Fall 1995.
7. Bartlett, Lee. "Poetry: The 1940s to the Present". *American Literary Scholarship* 2000: 391-415.
8. Barthes, Roland. "Rhétorique de l'image". *Communications* 4 1964.
9. Bernstein, Charles, Ann Lauterbach, Jonathan Monroe and Bob Perelman. "Poetry, Community, Movement: A Conversation". *Diacritics* 26.3-4 (1996): 196-210.
10. Bernstein, Charles. "Creeley's Eye and the Fiction of the Self". *Review of Contemporary Fiction* 15.3 Fall 1995.
11. Berry, Eleanor. "The Free Verse Spectrum". *College English* 58.8 December 1997: 873-897.
12. Bly, Robert. "The Work of Robert Creeley". *The Fifties* 2 (1959): 10-21.
13. Broadhead, Heidi. "Verse and Vision: A Major American Poet Talks About What Happens when Artists and Poets Get Together". *F News magazine* 2000. The School of the Art Insititue of Chicago. <www.poetrycenter.org/involved/news/creeley.html>
14. Clark, Tom. "Double Take: Creeley's New Poems". *Jacket* 21 Feb. 2003.

15. Coblenz, Françoise. "Konrad Fiedler : Sur l'origine de l'activité artistique". *RFE -Revue Française d'Esthétique*. <<http://www.r-f-e.net/archivesactualites10.php>>.
16. Comens, Bruce. "Robert Creeley: in Conversation". *Review of Contemporary Fiction* 15.3 Fall 1995.
17. Covi, Giovanna. "Words of Poetry, Words of Theory: At Breakfast with Donn Byrd, Robert Creeley, Douglas Gunn, Judith Johnson, Charles Stein and Wiliam Spanos". *Boundary 2* 15.3 Spring - Autumn 1988: 73-96.
18. Cox, Kenneth. "Address and Posture in the Early Poems of Robert Creeley". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 241-246.
19. Davidson, Michael. "From Margin to Mainstream: Post-war Poetry and the Politics of Containment". *American Literary History* 10.2 Summer 1998: 266-290.
20. ---. "The Presence of the Present: Morality and the Problem of Value in Robert Creeley's Recent Prose". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 545-564.
21. Diehl, Paul. "The Literal Activity of Robert Creeley". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 335-346.
22. Dorfman, Elsa. "Camera Lucida". *The Journal of Photography in New England* 3.3.
23. ---. "Names, Dates, Places". *Field of Vision* Spring 1985.
24. ---. "Portrait of the Portrait Photographer." *The Journal of Photography in New England* 2.2. Winter 1981.
25. ---. "Untitled". *The Women's Review of Books* Jan. 1996.
26. ---. "Here we Are". <<http://elsa.photo.net/>>
27. ---. "Elsa's Housbook". <www.elsa.photo.net>
28. Dorn, Edward. "Of Robert Creeley". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 447-448.
29. Dubin Edelberg, Cynthia. "Robert Creeley's Words: the Comedy of the Intellect". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 265-292.
30. Eichele, Robin. "A Personal re-cognition". *Work* 2 Fall 1965: 76-78.
31. Entwistle, Alice. "Robert Creeley and Robert Duncan: A World of Contradiction". *Journal of American Studies* 32.2 (1998): 263-279.
32. Escallon, Ana Maria. "Marisol". Art Museum of the Americas, Washington DC. <http://www.museum.oas.org/exhibitions/museum_exhibitions/marisol/writings_about.html#interview>.
33. ---. "Marisol and Her Freedom of Space". *Sculpture Review*. Winter 2003.
34. Fles, John. "The Root". *Kulchur* 1.1 Spring 1960: 39-41.
35. Flohic, Catherine. "Francesco Clemente." *Ninety: Art in the 90's* 16: 10-13.
36. Fluck, Winfried. "Aesthetic Experience of the Image". *Iconographies of Power: The Politics and Poetics of Visual Representation*. (Sous la direction de Ulla Haselstein, Berndt Ostendorf and Peter Schneck). Heidelberg : 2003. 11-41.
37. Fredman, Stephen. "The Measure of the Man". <<http://www.tomraworth.com/dcreeley.html>>
38. Gander, Forrest. "The King is Old? Long Live the King!". *Boston Review*. <www.bostonreview.net/BR23.5/Gander.html>
39. Garboden, Clif. "A Career in Focus: Elsa Dorfman, Portrait Photographer." *The BostonPhoenix*, 19 Feb. 1993.
40. Goldoni, Annalisa. "Parole poetiche per dire la moltiplicazione impossibile dell'Io". *Il Manifesto* 2 giugno 2005:13.
41. Grenier, Robert. "A Packet for Robert Creeley". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 421-442.
42. Gunn, Douglas. "Inappropriate Literary Performances: the Unstable Texts of Robert Creeley's Mabel: A Story, and Other Prose". *Review of Contemporary Fiction* 15.3 Fall 1995.
43. ---. "In Dissemblance Deft: Robert Creeley's 'Undisciplined' Prose". *Boundary 2* 16.2-3. Winter - Spring 1989: 277-304.
44. Hoffman, Katherine. "Portraits that Heal: The Art of Elsa Dorfman." *Victory Park - The Journal of New Hampshire Institute of Art* 1.2 Spring-Summer 1998.
45. Howe, Susan. "Robert Creeley and the Politics of the Person". *Poetics Journal* 9 1991: 152-158.

46. Irmsher, Christoph. "Lovely Damn Things". *Canadian Literature* 180 Spring 2004: 129.
47. Jackson, Bruce. "Robert Creeley and Bruce Jackson on the subject of Company". *Buffalo Report* 5 Apr. 2005. <<http://buffaloreport.com/2005/050405.creeley.company.html>>.
48. ---. "Remembering Creeley". *Artvoice* May 18-24 2006: 18-20.
49. Kern, Robert. "Composition as Recognition: Robert Creeley and Postmodern Poetics". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 211-232.
50. Kimmelman, Burt. "George Oppen's Silence and the Role of Uncertainty in Post-War American avant-garde". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 36.2 June 2003: 142.
51. Kirby, David. "Home and Hut". *The New York Times* 3 Nov. 1991, late ed., sec. 7: 14.
52. Lanthony, Philippe. "Les peintres monoptalmes". *Points de vue* 36 Printemps 1997 : 34.
53. Lee, Phil. "Eye and Gaze". The University of Chicago Departement of Art History. <<http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/eyegaze.htm>>.
54. Martin, Charles. "The Three Voices of Contemporary Poetry". *New Criterion* 22.8 April 2004: 34.
55. Maslow, Ellen. "A Discussion of Several of Creeley's Poems". *Kulchur* 5.20 Winter 1964-1965: 66-71.
56. McHale, Brian. "Poetry as Prosthesis". *Poetics Today* 21.1 Spring, 2000: 1-32.
57. McHugh, Heather. "Love and Frangibility: An Appreciation of Robert Creeley". *The American Poetry Review* 26.3 May-June 1997: 9.
58. Miall, David S. and Don Kuiken. "Foregrounding, Defamiliarization and Affect: Response to Literary Stories". *Poetics* 22 1994.
59. Midgette, Anne. "Words Worth a Thousand Pictures – Juxtaposing Poetry and Painting, Robert Creeley's Collaborations Give Art New Meaning". *LEISURE & ART Wall Street Journal* 22 Septembre 1999.
60. Miltner, Robert. "Where the Visual Meets the Verbal: Collaboration as Conversation". *Enculturation* 3.2 Fall 2001.
61. Moon, Samuel. "The Springs of Action: A Psychological Portrait of Robert Creeley (Part I: The Whip)". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 247-264.
62. Muske Dukes, Carol. "Straight from the Hearth". *Los Angeles Times Book Review* 23 June 1991: 8.
63. Navero, William. "Robert Creeley: Close. In the Mind. Some Times. Some What". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 347-352.
64. Obermayer, Roberta. "Good Company: An Interview with Roberta Obermayer", *American Poetry Review* 28.5 Sept.-Oct. 1999.
65. Quartermain, Peter. "Robert Creeley: What Counts". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 329-334.
66. Rosenberg, Jim. "A Prosody of Space / Non-linear Time". *Postmodern Culture* 10.3 May 2000.
67. Rumaker, Michael. "Robert Creeley at Black Mountain College". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 137-172.
68. Sanders, Jay. "All in the Family". BiBLiOFiLES, Willamette Week, Portland [OR] 10 Nov. 1999.
69. Sherman, Paul. "A Letter on Rosenthal's 'Problems of Robert Creeley's'". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 747-760.
70. Shoptaw, John. "Lyric Cryptography". *Poetics Today* 21.1 Spring 2000: 221-262.
71. Sorrentino, Gilbert. Rev. of *The Moderns* 1963 (64). *Kulchur* 4.14 Summer 1964: 81-87.
72. Spalding, J.M. "Interview with Robert Creeley". *The Cortland Review* Apr. 1998.
73. Stephen, Michael. "The Poet in Robert Creeley's Prose", *Review of Contemporary Fiction* 15.3 Fall 1995: 110.
74. Swan, Jim. "'Life Without Parole': Metaphor and Discursive Commitment". *Style* 36.3 Fall 2002: 446.
75. Sylvester, William. "Robert Creeley's Poetics: I Know That I Hear You". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 193-210.
76. Tallman, Warren. "Haw: A Dream for Robert Creeley". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 461-468.
77. ---. "Robert Creeley's Portrait of the Artist". *Kulchur* 4.13 Spring 1964: 15-26.

78. ---. "Robert Creeley's Rimethought". *A Nosegay in Black* 1.1 Autumn 1966.
79. Tarlow, Lois. "Profile: Elsa Dorfman." ARTNEWENGLAND June 1990.
80. Treacle, Geoffrey. "New York School". *Chicago Review* Summer-Fall 1999: 196.
81. Twitchell-Waas, Jeffrey. "Robert Creeley". *Review of Contemporary Fiction* 24.2 Summer 2004.
82. Vernon, John. "The Cry of Its Occasion: Robert Creeley". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 309-328.
83. Von Hallberg, Robert. "Robert Creeley and the Pleasures of System". *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 365-380.
84. Waldrop, Rosemarie. "Form and Discontent". *Diacritics* 26.3-4 (1996): 54-62.
85. Wanlin, Nicolas. "Littérature et peinture : de la méthode". *Fabula : la recherche en littérature*. <www.fabula.org/revue/cr/283.php>.
86. Wright, Chris. "Portraits by Elsa on the Polaroid 20x24 camera". *Stuff Magazine* Feb. 1999.

Communications

1. Fluck, Winfried. « The Implied Viewer : American Art and Changing Theories of Aesthetic Effect ». Musée d'Art Américain de Giverny – Terra Foundation for the Arts, 17 Juillet 2006.
2. Mondzain, Marie-José. "Qu'est-ce que voir une image ?". Conférence de l'Université de tous les savoirs, 13 juillet 2004. <<http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3328,36-371097,0.html>>
3. Rossetti, Yves. "Images, regard et images mentales : illustration neuroscientifique du hiatus entre la représentation et son objet". *L'œil, la vue, le regard : création littéraire artistique contemporaine*. Université Lyon II, 8-9 décembre 2005.

Annexes

Annexe I. Poèmes

Dans cette annexe on propose les poèmes issus des collaborations dans leur forme complète. Les poèmes qui ont déjà été cités dans leur forme complète dans le texte ne seront pas repropoés. Les poèmes sont présentés en ordre chronologique par rapport à leur apparition dans le texte. La date indiquée entre parenthèses correspond à la date de réalisation du poème.

Conversion to Her (1999)

Parts of each person,

Lumber of bodies,

Heads and legs

Inside the echoes –

I got here slowly

Coming out of my mother;

Herself in passage

Still wet with echoes –

Little things surrounding,
Little feet, little eyes,
Black particulars,
White disparities –
Who was I then?
What man had entered?
Was my own person
Passing pleasure?
My body shrank,
Breath was constricted,
Head confounded,
Tongue muted.
I wouldn't know you,
Self in old mirror.
I won't please you
Crossing over.
Knife cuts through.
Things stick in holes.
Spit covers body.
Head's left hanging.
The hole is in the middle.
Little boy wants one.
Help him sing here
Helpless and wanting.
.
My odor?

My name?

My flesh?

My shame?

My other

than you are,

my way out –

My door shut –

In silence this

happens, in pain.

•

Outside is empty.

Inside is a house

of various size.

Covered with skin

one lives within.

Women are told

to let world unfold.

Men, to take it,

make or break it.

All's true

except for you.

•

Being human, one wonders at the others,

men with their beards and anger,

women with their friends and pleasure –

and the children they engender together –

until the sky goes suddenly black and a monstrous thing
comes from nowhere upon them
in their secure slumbers, in their righteous undertakings,
shattering thought.

One cannot say, *Be as women,*
be peaceful, then. The hole from which we came
isn't metaphysical.

The one to which we go is real.

Surrounding a vast space
seems boundless appetite
in which a man still lives
till he become a woman.

Clemente's Paintings (1999)

Sleeping birds, lead me,
soft birds, be me
inside this black room,
back of the white moon.

In the dark night
sight frightens me.

Who is it nuzzles there
with furred, round headed stare?

Who, perched on the skin,
body's float, is holding on?

What other one stares still,
plays still, on and on?

Stand upright, prehensile,

squat, determined,
small guardians of the painful
outside coming in –
in stuck-in vials with needles,
bleeding life in, particular, heedless.

Matrix of world

upon a turtles broad back,
carried on like that,
eggs as pearls,
flesh and blood and bone
all borne along.

I'll tell you what you want,

to say a word,

to know the letters in yourself,

a skin falls off,

a big eared head appears,

an eye and mouth.

Under watery here,

under breath, under duress,

understand a pain

has threaded a needle with a little man –

gone fishing.

And fish appear.

If small were big,

if then were now,

if here were there,

if find were found,
if mind were all there was,
would the animals still save us?
A head was put
upon the shelf got took
by animal's hand and stuck
upon a vacant corpse
who, blurred, could nonetheless
not ever be the quietly standing bird it watched.
Not lost,
not better or worse,
much must of necessity depend on resources,
the pipes and bags brought with us
inside, all the sacks
and how and to what they are or were attached.
Everybody's child
walks the same winding road,
laughs and cries, dies.
That's "everybody's child,"
the one who's in between
the others who have come and gone.
Turn as one will, the sky will always be
far up above the place he thinks to dream as earth.
There float the heavenly
archaic persons of primordial birth,
held in the scan of ancient serpent's tooth,

locked in the mind as when it first began.
Inside I am the other of a self,
who feels a presence always close at hand,
one side or the other, knows another one
unlocks the door and quickly enters in.
Either as or, we live a common person.
Two is still one. It cannot live apart.
Oh, weep for me –
all from whom life has stolen
hopes of a happiness stored
in gold's ubiquitous pattern,
in tinkle of commodious, enduring money,
else the bee's industry in hives of golden honey.
He is safely put
in a container, head to foot,
and there, on his upper part, wears still
remnants of a life he lived at will –
but, lower down, he probes at that doubled sack
holds all his random virtues in a mindless fact.
The forms wait, swan,
elephant, crab, rabbit, horse, monkey, cow,
squirrel and crocodile. From the one
sits in empty consciousness, all seemingly has come
and now it goes, to regather,
to tell another story to its patient mother.
Reflection reforms, each man's life,

makes its stumbling way from mother to wife –
cast as a gesture from ignorant flesh,
here writers in fumbling words to touch,
say, *how can I be,*
when she is all that was ever me?

Around and in –
And up and down again,
and far and near –
and here and there,
in the middle is
a great round nothingness.
Not metaphoric,
flesh is literal earth.
turns to dust
as all the body must,
becomes the ground
wherein the seed's passed on.
Entries, each foot feels its own way,
echoes passage in persons,
holds the body upright,
the secret of thresholds, lintels,
opening body above it,
looks up, looks down, moves forward.
Necessity, the mother of invention,
father of intention,
sister to brother to sister, to innumerable others,

all one as the time comes,
death's appointment,
in the echoing head, in the breaking heart.

In self one's place defined,
in heart the other find.

In mind discover *I*,
in body find the sky.

Sleep in the dream as one,
wake to the others there found.

Emptying out
each complicating part,
each little twist of mind inside,
each clenched fist,
each locked, particularizing though,
forgotten, emptying out.

What did it feel like
to be one at a time –
to be caught in a mind
in the body you'd found
in yourself alone –
in each other one?

Broken hearts, a curious round of echoes –
and there behind them the old garden
with its faded, familiar flowers,
where all was seemingly laced together –
a trueness of true,

a blueness of blue.

The truth is in a container

of no size or situation.

It has nothing inside.

Worship –

Warship. Sail away.

Edges (1999)

Expectably slowed yet unthinking

of outside when in, weather

as ever more than there when

everything, anything, will be again

Particular, located, familiar in its presence

and reassuring. The end

of the seeming dream was simply

a walk down from the house through the field.

I had entered the edges, static,

had been walking without attention,

thinking of what I had seen, whatever,

a flotsam of recollections, passive reflection.

My own battered body, clamorous

to roll in the grass, sky looming,

the myriad smells ecstatic, felt insistent prick of things

under its weight, wanted something

Beyond the easy, commodious adjustment

to determining thought, the loss of reasons

to ever do otherwise than comply –

tedious, destructive interiors of mind
As whatever came in to be seen,
Representative, inexorably chosen,
Then left as some judgement.
Here thought had its plan.
Is it only in dreams
can begin the somnambulistic rapture?
Without apparent eyes?
Just simply looking?
All these things were out there
waiting, innumerable, patient.
How could I name even one enough,
call it only a flower or a distance?
If ever, just one moment, a place
I could be in where all imagination would fade
to a center, wondrous, beyond any way
one had come there, any sense,
And the far off edges of usual
place were inside. Not even the shimmering
reflections, not one even transient ring
come into a thoughtless mind.
Would it be wrong to say, the sky is up,
the ground is down, and out there
is what can never be the same –
what, like music, has gone?
Trees stay outside one's thought.

The water stays stable in its shifting.

The road from here to there continues.

One is included.

Here is all is then –

As if expected,

waited for and found

again.

Possibilities – For Susan Rothenberg (1999)

What do you wear?

How does it feel

to wear clothes?

What shows

what you were or where?

This accident, accidental, person,

feeling out, feelings out –

outside the box one's in –

skin's resonances, reticent romances,

the blotch of recognition, blush?

It's a place one's going,

going out to, could reach

out just so far to be at the edge

of it all, there, no longer inside,

waiting, expectant, a confused thing.

One wanted skin to walk in,

be in. One wanted each leg to stand,

both hands to have substance,

both eyes to look out, recognize,
all of it, closer and closer.
Put it somewhere, one says.
Put it down. But it's not a thing
simply. It's of all it here,
of all it near and dear,
everywhere one is, this and that.
Inside, it could have been included.
There was room for the world.
One could think of it, even be simple, ample.
But not "multitudes," not that way *in* –
It's out, *out*, one's going. Loosed.
Still – wistful in heaven, happy in hell?
Sky was an adamant wall,
earth a compact of dirty places,
faces of people one used to know.
Air – smell, sound and taste – was still wonderful.
One dreamed of a thoughtless moment,
the street rushing forward, heads up.
One willed almost a wave of silence
to hear the voices underneath.
Each layer, each particular, recalled.
But now to be *here*?
Putting my hand on the table,
I watch it turn into wood,
Fibrous, veins like wood's grain,

But not that way separated – all one.
I felt a peace come back.
No longer needed to say what it was,
nothing left somehow to name only –
still was each each, all all,
evident mass, bulky sum, a complex accumulation?
My mother dying sat up, ecstatic,
coming out of the anaesthetic, said,
It's all free! *You don't have to pay*
for any of it ... It's there
if you can still get to it?
Come closer, *closer*. Come as near
as you can get. Let me know
each edge, each shelf of act,
all the myriad colors, all the shimmering presences,
each breath, finger of odor, echoed pin drop.
Adumbrate nature. Walk a given path.
You are as much its fact as any other.
You stand a scale far smaller than a tree's.
A mountain makes you literal as a pebble.
Look hard for what it is you want to see.
The sky seems in its heaven, laced with cloud.
The horizon's miles and miles within one's sight.
Cooling, earth gathers in for night.
Birds quiet, stars start out in the dark.
Wind drops. Thus life itself can settle.

Nothing apart from all and seeing is
the obvious beginning of an act
can only bring one closer to the art
of *being* closer. So feeling all there is,
one's hands and heart grow full.

People – For Arthur Okamura (1971)

I knew where they were,
in the woods. My sister
made them little houses.
Possibly she was one,
or had been one
before. They were there,
very small but quick,
if they moved.

I never saw them.

How big is small. What
are we in. Do
these forms of us take shape, then.

Stan told us of the shape
a march makes, in
anger, a sort of small
head, the vanguard, then
a thin *neck*, and then,
following out, a kind of billowing,
loosely gathered *body*, always
the same. It must be

people seen from above
have forms, take place,
make an insistent pattern,
not suburbs, but the way
they gather in public places,
or, hidden from others,
look one by one, must be
there to see, a record if
nothing more. "In a tree
one may observe the hierarchies
of monkeys," someone says. "On
the higher branches, etc." But
not like that, no, the kids
run, watch the *wave* of them
pass. See the form of their
movement pass, like the wind's.
I love you, I thought,
suddenly. My hands
are talking again. In-
side each finger must
be several men. They
want to talk to me.
On the floor the dog's eye
reflects the world, the people
passing there, before him.
The car holds possibly

six people, comfortably,
though each is many more.
I'll never die or else will
be the myriad of people all
were always and must be-
in a flower, in a
hand, in some
passing wind.

These things,
seen from inside, human,
a head, hands
and feet. I can't
begin again to make
more than was made.

You'll see them
as flowers, called
the flower people-
others as rocks,
or slit, some
crystalline or even
a stream of smoke.

Why here at all
-the first question-
no one easily answers,
but they've taken place
over all else. They live

now in everything, as everything.

I keep hearing

their voices, most happily,

laughing, but the screaming

is there also. Watch

how they go together.

They are not isolated

but meld into continuous

place, one to one, never alone.

From whatever place

they may have come from,

from under rocks,

that moistness, or the sea,

or else in those

slanting places of darkness,

in the woods they

are here and ourselves

with them. All

the forms we know,

the designs, the

closed-eye visions of

order – these too they are,

in the skin we

share with them.

If you twist one

even insignificant part

of your body
to another, imagined
situation of where it
might be, you'll
feel the pain of all
such distortion and
the voices will
flood your head with
terror. No thing
you can do can
be otherwise than
these *people*, large
or small, however
you choose to think
them – a drop of
water, glistening
on a grassblade, or
the whole continent,
the whole world of *size*.
Some stories begin,
when I was young-
this also. It tells
a truth of things,
of people. There used
to be so many, so
big one's eyes went

up them, like a ladder,
crouched in a wall.
Now grown large, I
sometimes stumble, walk
with no knowledge of
what's under foot.
Some small
echo
at the earth's edge
recalls
these voices,
these small
persistent
movements,
these people,
the circles,
the holes they
made, the
one
multiphasic
direction,
the going,
the coming,
the lives.
I
fails in

the forms
of *them*, I
want
to go home.

His Idea (1973)

Insistent
this yearning
toward union,
states,
bodies,
dogs.

Fantasies
indulged, great
bulking
tits, men
come in, doors
open.

Note read re
letter of Lawrence's
to Mrs. Aldous
Huxley? That
films are obscene
if when the young
man and woman come home,
they masturbate one by one.
Not so-

if they make love.

What is love-

so complete

feet also

are engaged,

nose turns

to look, eyes

find hands,

ears burn-

all a smaller

focus.

I can't wait

for this variance

wait.

So sweet

the body

so expected.

Who comes,

comes

on time.

Bringing you back here-

we were together.

How far away

we were...

This distance

is all in one.

Smells,

sounds,

pillows.

All the fantasies that

interrupt condition of

sweet union, inex-

orable movement forward.

You haven't

fucked for months now

outside.

Slow slowing-

little

comes of it.

Pretension's

period.

Days in the train, a

sudden *breast*, flatten-

ing model. Walks

with harsh flat

effectiveness past,

and gone forever.

Flesh's

signals-

little

ones.

What's to be said.

The bed says nothing.

The place

is many places.

What his idea was,

of no consequence-

hope only

he was one.

All this flesh, meat,

dreams of eating-

making the water *waves*,

a place to play.

Days go by

uncounted.

En Famille (1999)

I wandered lonely as a cloud ...

I'd seemingly lost the crowd

I'd come with, family – father, mother, sister and brothers –

fact of a common blood.

Now there was no one,

just my face in the mirror, coat on a single hook,

a bed I could make getting out of.

Where had they gone?

What was that vague determination

cut off the nurturing relation

with all the density, this given company –

what made one feel such desperation

to get away, get far from home, be gone from those
would know us even if they only saw our noses or our toes,
accept with joy our helpless mess,
taking for granted it was part of us?
My friends, hands on each other's shoulders,
holding on, keeping the pledge
to be for one, for all, a securing center,
no matter up or down, or right or left –
to keep the faith, keep happy, keep together,
keep at it, so keep on
despite the fact of necessary drift.
Home might be still the happiest place on earth?
You won't get far by yourself.
It's dark out there.
There's a long way to go.
The dog knows.
It's him loves us most,
or seems to, in dark nights of the soul.
Keep a tight hold.
Steady, we're not lost.
Despite the sad vagaries,
anchored in love, placed in the circle,
young and old, a round –
love's fact of this bond.
One day one will look back
and think of them –

where they were, now gone –

remember it all.

Turning inside as if in a dream,

the twisting face I want to be my own,

the people loved and with me still,

I see their painful faith.

Grow, dears, then fly away!

But when the dark comes, then come home.

Light's in the window, heart stays true.

Call – and I'll come to you.

The wind blows through the shifting trees

outside the window, over the fields below.

Emblems of growth, the older, the younger,

of towering size or all the vulnerable hope

as echoes in the image of these three

look out with such reflective pleasure,

so various and close. They stand there,

waiting to hear a music they will know.

I like the way you both look at me.

Somehow it's sometimes hard to be a human.

Arms and legs get often in the way,

making oneself a bulky, awkward burden.

Tell me your happiness is simply true.

Tell me I can still learn to be like you.

Tell me the truth is what we do.

Tell me that care for one another is the clue.

We're here because there's nowhere else to go,
we've come in faith we learned as with all else.
Someone once told us and so it is we know.
No one is left outside such simple place.
No one's too late, no one can be too soon.
We comfort one another, making room.
We dream of heaven as a climbing stair.
We look at stars and wonder why and where.
Have we told you all you'd thought to know?
Is it really so quickly now the time to go?
Has anything happened you will not forget?
Is where you are enough for all to share?
Is wisdom just an empty word?
Is age a time one might finally well have missed?
Must humanness be its own reward?
Is happiness this?

Thinking (2000)

Thought feels the edges.
Just so far it was only yesterday?
So far it seems now till tomorrow.
Time isn't space.
Away for the day, one says –
gone fishing...Now and again.
The sounds echo in the quite morning–
such faint edges of placen things, not yet quite seen.
But one knows the familiar presences.

The world will be as one left it,

still there to reappear again perhaps

where it always is.

Annexe II. Autres Collaborations

Dans cette annexe nous proposons les images des collaborations de Robert Creeley qui n'ont pas été analysées dans le texte. Les collaborations sont organisées en ordre chronologique.

[montefalcone b these annexe2.pdf](#)

Index

- A

- ◆ Altoon, John · 60, 63, 64, 353, 458, 511

- B

- ◆ Baselitz, Georg · 13, 76, 79, 85, 452, 459

- ◆ Binoculaire · 165, 166, 167, 192, 240, 245

- ◆ Black Mountain College · 15, 27, 29, 31, 32, 41, 42, 43, 55, 59, 60, 61, 66, 70, 168, 225, 446, 463, 464, 470

- ◆ Brainard, Joe · 76, 84, 88, 89, 90, 458

- ◆ Butor, Michel · 216, 223, 524, 525

- C

- ◆ Cage, John · 38, 140, 281, 339, 342, 344, 461

- ◆ Calvino, Italo · 113, 153, 154, 342, 462

- ◆ Cappellazzo, Amy · 65, 67, 191, 462

- ◆ Chamberlain, John · 13, 75, 231, 241, 336, 459, 527

- ◆ Clemente, Francesco · 13, 21, 32, 64, 65, 67, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 143, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 213, 221, 232, 242, 248, 290, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 333, 340, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 387, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 449, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 468, 478, 529, 530, 531

- ◆ Common Place · 306, 334, 336, 337, 378, 387, 442

- ◆ Commonplace · 17, 334, 336, 337, 380, 385, 402, 442

- ◆ *Company* · 13, 14, 21, 22, 25, 26, 27, 31, 70, 195, 196, 208, 214, 238, 437, 439, 441, 448, 451, 469, 506

• D

- ◆ Dawson, Fielding · 13, 43, 54, 59, 60, 61, 62, 64, 458
- ◆ Défamiliarisation · 17, 89, 193, 232, 284, 337, 377, 383, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 396, 400, 401, 402, 404, 406, 409, 410, 445
- ◆ Dialogue · 18, 26, 31, 34, 37, 55, 65, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 90, 91, 176, 184, 188, 190, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 226, 255, 285, 292, 293, 360, 368, 411, 431, 446, 454, 465
- ◆ Dine, Jim · 13, 16, 67, 68, 69, 76, 128, 215, 243, 333, 345, 357, 361, 362, 363, 365, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 458, 460, 462, 465, 536, 537
- ◆ Di-vision · 184, 218, 237, 246, 249, 251, 252, 258, 261, 263, 266, 267, 268, 269, 293, 335, 393, 447, 449, 450, 451
- ◆ Dorfman, Elsa · 13, 67, 76, 232, 233, 337, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 442, 443, 449, 457, 458, 459, 468, 469, 471

• E

- ◆ Eco, Umberto · 122, 145, 270, 462
- ◆ *Ekphrasis* · 15, 93, 96, 113, 116, 117, 118, 124, 125, 151, 211, 212, 218, 446
- ◆ Ekphrastique, conscience · 116, 127, 153, 213, 446
- ◆ Ekphrastique, espoir · 116, 118, 126, 153, 211, 213, 239, 446
- ◆ Ekphrastique, indifférence · 116
- ◆ Ekphrastique, objet · 113, 123, 126, 127, 146, 212, 218
- ◆ Ekphrastique, peur · 116, 125
- ◆ Eliot, Thomas Stern · 25, 34, 117, 123, 172, 355, 359, 361, 462
- ◆ Escobar, Marisol · 13, 76, 93, 118, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 144, 145, 150, 153, 154, 157, 158, 220, 343, 436, 458, 462, 466, 468
- ◆ Etrangisation · 377, 386, 387, 388, 391, 394, 406
- ◆ Expressionnisme Abstrait · 29, 34, 35, 36, 55, 95, 99, 126, 127, 153, 283, 290, 374
- ◆ *Eye* · 14, 15, 42, 119, 226, 231, 233, 236, 237, 239, 246, 247, 249, 258, 259, 283, 292, 293, 317, 323, 393, 437, 440, 480, 495, 498

• F

- ◆ Fenollosa, Ernst · 31, 33, 119, 462
- ◆ Formalisme · 230, 334, 374, 379, 390
- ◆ Foye, Raymond · 21, 67, 86, 98, 178, 375, 378, 449

• G

- ◆ Gimblett, Max · 459, 531, 532, 533
- ◆ Grille · 17, 70, 144, 336, 340, 345, 347, 348, 349, 352, 353, 361, 362

• H

- ◆ Hawkins, Bobbie Louise · 13, 43, 64, 69, 173, 351, 458, 513, 514, 515, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523
- ◆ Hine, Hank · 79, 216, 217, 459, 527
- ◆ Hoshour, Lise · 216, 218, 459, 524

• I

- ◆ Imagisme · 33, 247
- ◆ Indiana, Robert · 13, 16, 67, 75, 76, 128, 130, 165, 175, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 247, 283, 383, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 411, 458, 459, 463, 466, 515, 520

• J

- ◆ Jazz · 37, 38, 55, 57, 77, 95, 143, 259, 308, 321, 338, 450, 462, 463
- ◆ Johnson, Cletus · 13, 16, 73, 118, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 214, 215, 247, 339, 459, 468

• K

- ◆ Kandinsky, Vassili · 33, 34, 35, 307, 308, 464
- ◆ Katz, Alex · 66, 76, 130, 190, 252, 253, 254, 256, 259, 260, 261, 263, 265, 318, 335, 411, 452, 453, 454, 455, 458, 459, 460, 464, 515
- ◆ Katz, William · 130, 144, 190, 216, 515
- ◆ Kitaj, R.B. · 13, 65, 69, 76, 84, 128, 215, 224, 235, 345, 346, 347, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 369, 458, 461, 464, 511, 512, 513
- ◆ Klee, Paul · 34, 231, 239, 248, 285
- ◆ Klingbiel, Karl · 78, 79, 459

• L

- ◆ Lanthony, Philippe · 240, 245, 464, 469
- ◆ Laubiès, René · 13, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 58, 59, 227, 228, 229, 345, 450, 458
- ◆ Lessing, Gotthold Ephraim · 118, 464
- ◆ LeWitt, Sol · 78, 341, 528, 529
- ◆ Licata, Elisabeth · 19, 45, 49, 65, 176, 191, 283, 369, 371, 375, 387, 462
- ◆ Lieu commun · 17, 18, 81, 89, 164, 187, 190, 191, 218, 334, 336, 337, 378, 383, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 394, 396, 397, 414, 420, 432, 436, 442, 447, 452
- ◆ Livre de dialogue · 80, 81, 82, 90, 213, 225, 233
- ◆ Lyotard, Jean-François · 168, 248, 269, 297, 298, 306, 309, 315, 402, 447, 464

• M

- ◆ Maldinay, Henri · 269, 273, 278, 279, 285, 298, 328, 330, 447, 464
- ◆ Michals, Duane · 78, 79, 459
- ◆ Minimalisme · 35, 36, 37, 95, 126, 127, 252, 283, 286, 418, 422, 426
- ◆ Mitchell, William J. Thomas · 15, 96, 114, 116, 117, 118, 123, 125, 126, 127, 151, 211, 212, 213, 215, 218, 219, 298, 446, 465
- ◆ Monoculaire · 9, 15, 166, 192, 238, 239, 240, 246, 268, 312
- ◆ Monophtalme · 240, 310
- ◆ Monophtalmie · 148, 245, 310

• N

- ◆ New Criticism · 25, 56, 230

• O

- ◆ O'Hara, Frank · 29, 36, 447
- ◆ Okamura, Arthur · 13, 60, 76, 241, 248, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 339, 457, 458, 493
- ◆ Olson, Charles · 19, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 38, 46, 66, 91, 112, 120, 122, 123, 125, 129, 156, 171, 174, 231, 236, 237, 246, 269, 277, 335, 338, 343, 450, 461

• P

- ◆ Parker, Charlie · 29, 37, 38, 57, 308, 309
- ◆ Peyré, Yves · 67, 68, 69, 71, 80, 81, 82, 83, 85, 90, 163, 213, 217, 233, 465
- ◆ Pollock, Jackson · 30, 35, 36, 45, 46, 50, 51, 59, 118, 120, 143, 308, 309, 348, 377
- ◆ Poons, Larry · 36
- ◆ Pop art · 36, 99, 129, 144, 190, 283, 284, 347, 381, 388, 390
- ◆ Pound, Ezra · 19, 25, 30, 31, 33, 34, 45, 46, 95, 115, 117, 119, 122, 124, 126, 220, 247, 307, 309, 317, 321, 328, 347, 355, 363, 412, 445, 462
- ◆ Poussin, Nicolas · 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153

• R

- ◆ Rand, Archie · 67, 73, 76, 459, 536
- ◆ Recodage · 15, 188, 212, 213, 214, 218, 219, 232
- ◆ Rice, Dan · 13, 43, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 458
- ◆ Rothenberg, Susan · 75, 79, 232, 241, 249, 252, 263, 264, 267, 459, 460, 490, 527
- ◆ Rythme · 16, 56, 59, 63, 74, 84, 105, 106, 112, 133, 149, 166, 174, 217, 239, 246, 248, 259, 273, 280, 281, 292, 297, 298, 299, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 317, 318,

• S

- ◆ Série · 17, 43, 70, 93, 101, 144, 162, 164, 176, 181, 183, 194, 198, 201, 207, 259, 319, 321, 337, 340, 347, 362, 375, 376, 377, 378, 380, 385, 400, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 416, 417, 418, 420, 427, 434
- ◆ Spectacleteur · 223, 224, 225, 407
- ◆ Stein, Gertrude · 32, 50, 121, 165, 195, 328, 342, 466
- ◆ Stella, Frank · 36, 119, 121, 228, 324, 325, 330, 341, 342
- ◆ Stéréotype · 23, 66, 336, 337, 375, 376, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 392, 394, 395, 396, 399, 400, 406, 408, 420, 434
- ◆ Sultan, Donald · 13, 76, 221, 248, 269, 270, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 314, 318, 338, 339, 391, 459, 465, 466
- ◆ Surls, James · 76

• T

- ◆ Therrien, Robert · 76, 93, 216, 218, 223, 459, 466, 524, 525, 526, 527

• W

- ◆ Whitehead, Alfred Norton · 30, 31, 122, 466
- ◆ Williams, Jonathan · 15, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 216, 458
- ◆ Williams, Neil · 36
- ◆ Williams, William Carlos · 24, 25, 30, 32, 33, 34, 39, 45, 48, 49, 50, 51, 53, 58, 59, 95, 119, 120, 124, 125, 192, 307, 308, 317, 381, 421, 458, 463, 466, 467

• Y

- ◆ Yau, John · 19, 45, 50, 57, 71, 75, 160, 218, 219, 226, 437, 452, 466

• Z

- ◆ Zukofsky, Louis · 121, 165, 186, 187, 188, 247, 328, 342, 445

Note1. Howe. « Robert Creeley and the Politics of the Person ». *Poetics Journal* 9 1991 : 158.

Note2. Creeley n'a pas uniquement collaboré avec des peintres, des photographes et des sculpteurs mais aussi avec des musiciens parmi lesquels Steve Lacy ("Word and Music", performance, 2004) and Steve Swallow (*Have We Told You All You'd Thought to Know?*, 1998; *The Way Out is Via the Door*, 2002). A propos de ces collaborations Creeley raconte: « I worked with a great cluster of musician friends dubbed Trio Courage for

the occasion, in Austin, Texas' One World Theater. Some of the same group had had a great evening earlier at Hallwalls here in Buffalo - and that's coming out as a CD thankfully: *Have We Told You Everything You Thought to Know?* The friends for that occasion were the great and abiding bass player, Steve Swallow. Then a younger friend from here [Chicago], drummer Chris Massey, and a friend of his, David CasTi, reeds. And great guitar and technomix genius, David Torn. Steve Swallow had generously set ten poems of mine some years back for another CD, *Home*, and that was a great delight. Then there was a CD by soprano sax master, Steve Lacy – who loves poets! – *Fururities*. Finally there were some students of mine who became Mercury Rev, and they did a couple of singles with two tracks of my poems. I've been well treated, to put it mildly. But only the first would seem an active collaboration in fact of my being directly involved ». (Creeley. « Verse and Vision ». The Poetry Center of Chicago <www.poetrycenter.org>). Dans cette étude, tout en soulignant le rôle central de la musique dans le développement de l'écriture de Creeley, nous avons toutefois choisi de nous concentrer uniquement sur ses collaborations avec des peintres, photographes et plasticiens, d'une part à cause de leur nombre, largement plus important par rapport à celui des collaborations avec des musiciens, d'autre part car notre sujet d'études étant déjà très vaste (rapports entre l'écriture, poésie et prose, et la peinture, la photographie, la sculpture, le dessin) nous ne voulions pas perdre de vue la spécificité des collaborations de Creeley, ce qui aurait pu être le cas si on avait dû considérer la notion de « performance » et l'échange oral inhérents à la collaboration entre un poète et un musicien. Convaincue que cet aspect de la carrière de Creeley ne soit pas toutefois à ignorer, nous souhaitons le proposer comme une possible piste de recherches futures concernant aussi bien la pratique de la collaboration dans l'œuvre du poète que le rapport entre les différentes formes de « collaboration ».

Note3. Voir la deuxième partie de notre texte.

Note4. Voir le chapitre A, partie I.

Note5. Collège expérimental situé en Caroline du Nord, le Black Mountain College, fondé en 1933, répète l'expérience du Bauhaus de Walter Gropius dans un contexte américain et interdisciplinaire. Toutes les disciplines y trouvent leur place : il n'existe pas de forme artistique principale comme l'était l'architecture dans le Bauhaus, ni de programme précis. Le but principal est d'encourager l'expérimentalisme et l'interdisciplinarité. Parmi les personnalités qui ont marqué l'histoire du collège figurent Josef Albers, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Merce Cunningham, Paul Goodman, Robert Rauschenberg, Jonathan Williams, Robert Duncan, Denise Levertov, John Wieners.

Note6. Mitchell. « Ekphrasis and the Other ». *Picture Theory*. 157.

Note7. Creeley cité dans « Robert Creeley : Picking Up the Painting's Vibes ». *The Academy of American Poets*. <www.poets.org>

Note8. Par le terme « collaborateur » nous indiquons un artiste qui joue le rôle de partenaire de Robert Creeley pendant le processus créatif. La collaboration étant une activité qui implique la communauté du travail, le collaborateur n'est pas à voir comme subordonné au poète mais comme un participant actif du processus créatif au même titre que le poète lui-même.

Note9. Creeley. Entretien avec Heidi Broadhead. « Verse and Vision ». *The Poetry Center of Chicago*. <www.poetrycenter.org>

Note10. Wanlin. « Littérature et peinture : de la méthode ». *Fabula*. <www.fabula.org>

Note11. Wimsatt. « The Intentional Fallacy ». *The Verbal Icon*. 3-18.

Note12. La liste complète des collaborations de Creeley est présentée en ordre chronologique dans la bibliographie (section « Collaborations de Robert Creeley »).

Note13. Notre étude est complétée par deux annexes, une consacrée aux poèmes de Creeley analysés dans le texte, l'autre aux images de ses œuvres collaboratives qui, tout en ayant été citées dans ce texte, n'ont pas été l'objet d'analyses spécifiques. Le lecteur pourra ainsi avoir une vision plus complète de l'œuvre collaborative de Creeley.

Note14. L'ouvrage de référence concernant les collaborations de Creeley est actuellement le catalogue *In Company : Robert Creeley's Collaborations* publié sous la direction de Amy Capellazzo et Elisabeth Licata (University of North Carolina Press, 1999). Le catalogue est issu d'une exposition des collaborations de Creeley qui a eu lieu aux Etats-Unis d'avril 1999 à janvier 2001. L'exposition itinérante a été présentée en plusieurs lieux: Castellani Art Museum of Niagara University, New York Public Library, Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina at Greensboro, The University of South Florida Contemporary Art Museum, Green Library Stanford University. Le catalogue représente le produit du premier (et unique) travail consistant consacré à la pratique de la collaboration dans l'œuvre de Robert Creeley : il permet de se familiariser avec ses projets grâce également à la présence d'un CD-ROM où sont recueillies toutes ses collaborations réalisées jusqu'en 1999. Un excellent essai de John Yau (« Active Participant : Robert Creeley and the Visual Arts ») et de nombreuses entrevues avec les artistes, font de *In Company* un ouvrage fondamental pour le lecteur souhaitant se familiariser avec l'œuvre collaborative de Creeley. Toutefois, du fait de son statut de catalogue, *In Company* ne présente pas beaucoup d'analyses directes des œuvres et de la pratique collaborative elle-même qu'il faut étudier de plus près.

Note15. Creeley. Entrevue avec Richard Jackson. *The Poetry Miscellany* 1981. *Robert Creeley's Papers*, Stanford University, Department of Special Collections, Series 7 Box 1 Folder 22. Lors de cette entrevue, Creeley affirme: « I think of art as a *various* measure of and response to the world. There isn't one way only. And back of it all, presumably, is the fact of being human? So I "meld" with the best of them. Otherwise one gets stuck with an "I only work here" sense of things, a very small imagination of place and function. Far better to think of it as Duncan, "I make poetry as other men make war or make love or make states or revolutions: to exercise my faculties at large..." One is proposing to live in the *whole* world – "Come into the world ...", as Olson says. The "subjects" are divisive, distracting. The arts are not antagonist to one another. Only the manipulators of their 'product' have that relation. Art is a primary information, *any* art – again, as Duncan might say, an *in-forming*. It's Pound's "news that stay news". Any "news". So one doesn't depend on or admit even to categories. They prove a useless distraction ».

Note16. Dans l'ensemble de notre texte nous allons nous référer au terme « company » souvent utilisé par Creeley pour indiquer la communauté d'écrivains et d'artistes à laquelle il se sentait appartenir. Ainsi, nous parlerons la plupart du temps d'« une compagnie » (« a company ») car le poète ne cherche pas uniquement « de la compagnie » mais signifie à plusieurs reprises son désir d'appartenir à une communauté littéraire/artistique spécifique.

Note17. Fromm. *The Sane Society*. 1955. Dans cet ouvrage Fromm explique comment la diffusion au niveau social des lois du marché provoquerait un processus d'abstraction selon lequel, étant le commerce géré par cet élément abstrait qui est l'argent, les êtres humains sont considérés comme des marchandises, c'est-à-dire comme la personnification d'une valeur d'échange. Ceci mènerait à « l'aliénation » de l'individu qui semble ne plus être capable d'actions spontanées et autonomes.

Note18. Belgrad. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 224.

Note19. Creeley. « The Writer's Situation ». *Context of Poetry: Interviews 1961-1971*. 185.

Note20. Dylan. Dans *Like a Rolling Stone* (1965) il écrivait: « How does it feel/ how does it feel/ to be without a home/ like a complete unknown/ like a rolling stone? ».

Note21. Sandler. *Le triomphe de l'art américain: les années soixante*. 68.

Note22. *Idem*

Note23. Creeley. « A Note on the Objective ». *A Quick Graph: Collected Notes and Essays*. Donald Allred ed.

Note24. Creeley. Entrevue avec Ekbert Faas. *Towards a New American Poetics*. 172.

Note25. Creeley. *Tales Out of School*. Préface.

Note26. Patterson. *Grand Expectations*. Oxford : Oxford University Press, 1996. Patterson souligne la contradiction caractéristique de l'Amérique d'après Deuxième Guerre mondiale qu'il voit prise entre l'enthousiasme produit par le *boom* économique et l'univers de banalité et de saturation qu'il produit inévitablement.

Note27. Creeley raconte comment, tout en ayant eu une enfance heureuse, la sensation de solitude et le besoin d'une compagnie l'ont toujours accompagné. En conversation avec Bruce Jackson, il explique : « I think partly because of growing up in a small town, which on the one hand, had a very intimate and to this day has still that, echoes of that real fact of people, both my people from that time but also the habits of this town, although it's now largely suburbia. In any case, because my father had moved us in as a family, and although my mother was the town nurse, so that was certainly a real identification, I never felt quite person to the place. I mean I felt, on the one hand, who else could I be, I lived there. I had my friends there. They'd stay friends all my life. But I curiously never, I didn't know quite how I'd got there. I felt like a foundling, as though I'd been left on the doorstep. So it was, it was always a curious ambivalence. Also our household didn't have much company. There wasn't, in the old-fashioned sense of "company come for dinner" or something. There weren't many people coming and going from our house. It wasn't physically isolated, but the nature of my mother's work and her fatigue obviously when she had finished. Although she was a warm and responsive person, she was not a comfortably social person. That kind of "you all come in" was not her ability ». (« Robert Creeley and Bruce Jackson on the subject of Company ». *Buffalo Report*, 5 Apr. 2005. <<http://buffaloreport.com>>). En évoquant le mythe de la petite ville par des références à l'existence d'une communauté homogène et soudée ou à la maison individuelle, Creeley souligne en même temps le malaise éprouvé pendant son plus jeune âge. Ce qu'il définit comme une « étrange ambivalence » (*a curious ambivalence*) n'est que l'expression de la confrontation du mythe avec la réalité d'exclusion sociale qu'il cache souvent, et le témoignage d'un manque inhérent à son enfance et qui semble l'accompagner jusqu'à l'âge adulte.

Note28. Creeley. « The Writer's Situation ». *Context of Poetry: Interviews 1961-1971*. 184.

Note29. La San Francisco Renaissance et le mouvement Beat tout comme les communautés liées au Black Mountain College et à la New York School constituent les produits d'une recherche de repères généralisée caractéristique de l'Amérique des années 1950.

Note30. La communauté artistique et littéraire du Black Mountain College sera vue par Creeley comme sa première « compagnie ».

Note31. Pour connaître l'état d'esprit de Creeley à l'époque de la rencontre avec Olson au Black Mountain voir l'article de Michael Rumaker « Robert Creeley at Black Mountain College ». *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 137-172.

Note32. Creeley. « On the Road: Notes on Artists and Poets, 1950-1965 ». *Was That a Real Poem and Other Essays*. 76.

Note33. La passion de Creeley pour les nouvelles technologies comme Internet était connue par la plupart des personnes qui le côtoyaient. Dans les dernières années de sa vie le courriel vient ainsi remplacer la lettre traditionnelle en tant que « lieu » d'échange et de rencontre, lui assurant des contacts avec les autres encore

plus fréquents et nombreux.

Note34. Creeley. « Charles Olson: *The Maximus Poems, 1-10* ». *A Quick Graph*. 157.

Note35. Creeley. Séminaire du 10 décembre 2004, Université Brown.

Note36. Voir l'article de J-L. Nancy. « Les arts se font les uns contre les autres ». *Art, regard, écoute : la perception à l'œuvre*. Presses Universitaires de Vincennes, 2000.

Note37. O'Hara. « Why I Am Not a Painter ». *The New American Poetry 1945-1960*. 243.

Note38. Lehman. *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. New York: Doubleday, 1998.

Note39. Même si les modèles artistiques des débuts sont surtout américains, Creeley va ensuite collaborer également avec des artistes européens.

Note40. Creeley. Entrevue avec Lewis McAdams. *Tales Out of School*. 86-87.

Note41. Dans ce passage Creeley se révèle plutôt contradictoire. Tout en soulignant des éléments fondamentaux de l'art de Pollock et d'autres expressionnistes abstraits qu'il admire (« their ways of experiencing activity, energy – that whole process, like Pollock's "When I'm in my painting" – that the whole condition of their way of moving and acting and being in this activity ») il insiste aussi sur la façon dont ces artistes vivaient et sur leur anticonformisme. Le jeune Creeley nous semble ainsi, à cette époque, être aussi fasciné par l'art que par le milieu de l'art en général.

Note42. Ezra Pound et William Carlos Williams avaient également entretenu avec les arts des liens actifs même si le rapport entre Creeley et les mouvements artistiques de son époque nous semble essentiellement différent de celui existant entre ses deux maîtres et des peintres tels que Henri Gaudier-Brzeska et Percy Wyndham Lewis pour Pound ou encore Georges Braque et Paul Cézanne pour Williams. A son époque Creeley était encore dans une position de dépendance par rapport à ses modèles artistiques et il n'était pas aussi influent que Pound ou Williams l'avaient au contraire été dans le passé pour les artistes.

Note43. Whitehead. *Process and Reality*. (1929). Dans cet ouvrage le mathématicien et philosophe affirmait que le processus (et non pas la substance) devait être considéré comme le constituant métaphysique principal du monde. Nous aurons l'occasion de reprendre cette théorie et d'analyser ces implications dans l'écriture de Creeley dans le chapitre consacré à la « poétique de la présence » (partie I, chapitre C).

Note44. Creeley. « On the Road: Notes on Artists & Poets 1950-1965 ». *Was That a Real Poem and Other Essays*. 77. L'influence des théories d'Ernst Fenollosa concernant le caractère chinois est également évidente. Nous allons souligner le rôle central de Fenollosa dans le développement de l'écriture de Creeley dans les pages suivantes.

Note45. Creeley. « Robert Creeley and Bruce Jackson on the subject of Company ». *Buffalo Report*, 5 April 2005. <<http://buffaloreport.com>>

Note46. Creeley. « The Writer's Situation » (*New American Review* 10, August 1970). *Context of Poetry: Interviews 1961-1971*. 188.

Note47. Creeley. « On the Road: Notes on Artists & Poets 1950-1965 ». *Was That a Real Poem and Other Essays*. 79.

Note48. Le rôle central de la perception visuelle dans l'écriture collaborative de Creeley sera souligné dans la deuxième partie de notre texte (chapitre A).

Note49. Williams connaissait les écrits critiques de Gris (surtout « On the Possibilities of Paintings ») à partir desquels il avait essayé de trouver des correspondances au niveau de l'écriture des principes énoncés par le peintre cubiste. Les deux ont collaboré dans « The Rose » dont nous parlerons dans les chapitres consacrés à *Anamorphosis* et *It*, collaborations réalisées par Creeley et le peintre Francesco Clemente.

Note50. Williams. Cité par J.D. McClatchy. *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. Berkeley: University of California Press, 1988. Introduction.

Note51. Le célèbre essai de Ernst Fenollosa, « The Chinese Written Character as a Medium for Poetry », constitue un modèle pour les théories littéraires de Pound et pour le développement de l'Imagisme.

Note52. Olson. « Projective Verse ». *The New American Poetry*. 387.

Note53. Eliot. « Tradition and the Individual Talent ». *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. 1922.

Note54. L'essai auquel Creeley fait référence avait été composé en 1924. La première édition du livre *On Modern Art* publié par Faber & Faber date de 1959.

Note55. Creeley. *The Complete Correspondence Vol. III*. 157.

Note56. Kandinsky. *Concerning the Spiritual in Art*. Traduction de M. T. H. Sadler, publiée originalement sous le titre *The Art of Spiritual Harmony*, 1914.

Note57. Creeley. Cité par Ekbert Faas. *Towards a New American Poetics*. 151.

Note58. Creeley. Entrevue avec Charles Tomlinson. *Context of Poetry: Interviews 1961-1971*. 26.

Note59. Creeley. « Frank Stella : A Way to Go ». *A Quick Graph*. 349. Soulignant ce passage Creeley d'ailleurs nous informe du lien entre des mouvements *a priori* si différents tels que l'Expressionnisme Abstrait, le Minimalisme et le Pop art, entre lesquels nous sommes souvent portés à voir une rupture. Notamment l'ironie de « Why I am not a Painter » de O'Hara, tout comme la banalité des sujets qu'il aborde constituent des éléments qui caractériseront ensuite le Pop art.

Note60. Creeley. Entrevue avec Ekbert Faas. *Towards a New American Poetics*. 178.

Note61. A ce propos voir le chapitre C 2, partie I.

Note62. Voir le chapitre : « Inside out » : le rôle du « I » et la re-présentation (partie I, chapitre C).

Note63. Creeley. Entrevue avec Lewis McAdams. *Tales Out of School*. 87. Lors de cette entrevue, Creeley affirme : « That's why Charlie Parker and Miles Davis and Thelonious Monk and those people were extraordinarily interesting to me. Simply that they seemed to have only the nature of the activity as limit ».

Note64. Creeley. Entrevue avec John Sinclair and Robin Eichele. *Tales Out of School*. 5-6.

Note65. Feinstein. « Chasin' the Bird: Charlie Parker and the Enraptured Poets of the Fifties ». *Jazz Poetry: From the 1920s to the Present*. Westport [CT]: Greenwood Press, 1997. 89. Pour d'autres informations concernant l'influence de la musique jazz sur l'écriture de Creeley voir le livre de Charles O. Hartman. *Jazz Text: Voice and Improvisation in Poetry, Jazz, and Song* (Princeton: Princeton University Press, 1991) et en particulier le deuxième chapitre consacré à la poésie de Robert Creeley.

Note66. Belgrad. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Note67. Creeley. « I am Given to Write Poems ». *A Quick Graph*. 63.

Note68. *Ibid.* 66-67.

Note69. Faas. *Towards a New American Poetics*. 159.

Note70. Creeley. Entrevue avec Ekbert Faas. *Ibid.* 186.

Note71. Voir page suivante à propos de *The Charm*.

Note72. Creeley. « Poem for D.H. Lawrence ». *Collected Poems*. 7.

Note73. Dans « A Fragment », un des derniers poèmes insérés dans *The Charm*, il écrit: « On the street I am met with constant hostility/ and I would have finally nothing else around me,/ except my children who are trained to love/ and whom I intend to leave as relics of my intentions ». *Ibid.* 101.

Note74. Creeley. « The Conspiracy ». *Collected Poems*. 131.

Note75. Creeley. « Out of Sight ». *Ibid.* 220.

Note76. Creeley. « The Hole ». *Ibid.* 344.

Note77. Creeley. « Joy ». *Ibid.* 350.

Note78. La première collaboration de Creeley date de 1953. Elle sera suivie par deux autres projets collaboratifs réalisés respectivement avec Dan Rice (1954) et Fielding Dawson (1956). C'est toutefois à partir de 1966 que l'activité collaborative de Creeley devient régulière se développant parallèlement à sa carrière de poète.

Note79. Creeley. « Echo ». *Ibid.* 418.

Note80. L'assurance et l'équilibre dont témoigne Creeley à la fin des années soixante, fondamentales pour le développement de sa carrière de collaborateur, sont le résultat de plusieurs facteurs. D'une part, en ce qui concerne sa vie privée, les années soixante sont marquées par son deuxième mariage avec Bobbie Louise Hawkins, écrivain et artiste, qui va non seulement l'encourager à expérimenter des nouvelles techniques d'écriture mais qui va être aussi un de ses principaux collaborateurs pendant cette période. La stabilité au niveau de sa vie privée se reflète dans son travail : après avoir reçu des diplômes du Black Mountain College (1956) et de l'Université du Nouveau Mexique (1960), Creeley reçoit ses premiers prix : Levington Prize (1960), Guggenheim Fellowship et Oscar Blumenthal Prize (1964), Rockefeller Grant (1965). En plus, après quelques expériences d'enseignement, (Black Mountain College, University of British Columbia, University of New Mexico), en 1967 il est nommé professeur d'anglais à SUNY (Buffalo) où il restera presque toute sa carrière. D'autre part, l'équilibre personnel de Creeley se reflète dans le fait qu'il semble désormais avoir trouvé sa voix lyrique. Pendant ces mêmes années, très productives au niveau littéraire, il écrira entre autres son unique roman (*The Island*, 1963), un livre d'histoires courtes (*The Gold Diggers and Other Stories*, 1965) et il se consacrera plus sérieusement à sa pratique collaborative.

Note81. Le poème qui donne son nom à la collaboration, « The Immoral Proposition », est d'ailleurs publié également dans le recueil *For Love* (*Collected Poems*, 125.)

Note82. René Laubies, né près de Saïgon en 1924, est le premier collaborateur de Creeley. Passionné de poésie, il avait traduit les « Cantos » d'Ezra Pound en français. Son travail a été exposé entre autres à la galerie Georges Wittenborn à New York et à la galerie Paul Fachetti à Paris.

Note83. Creeley. Lettre à Jonathan Williams du 30 juin 1953. *The Kind of Act of* est le deuxième recueil de poèmes publié par Creeley en 1953, après *Le Fou* (1952).

Note84. Midgette. « Words Worth a Thousand Pictures ». *LEISURE & ART Wall Street Journal* 22 September 1999.

Note85. Creeley. « On the Road: Notes on Artists and Poets 1950-1965 ». *Was that a Real Poem and Other Essays*, 76-77. Dans ce passage Creeley révèle comment, au début de sa carrière, son rapport avec l'art européen est encore instable (et en partie conflictuel). On lit à la fois une vraie gaucherie sociale et culturelle (« I felt rather gauche and heavy around his work ») et, en même temps, l'assertion d'une liberté américaine face à ce qui devient un académisme (« [his work] was in some respects an extension of usual School of Paris preoccupations »).

Note86. Martial Raysse, cité dans *René Laubiès, quarante ans d'activité* (catalogue de l'exposition). Paris : Galerie de Navarre, 1989.

Note87. Palma Bucarelli. *Ibid.*

Note88. Nous savons que l'influence de Pound est fondamentale pour le développement de l'écriture de Creeley. Néanmoins, dans le chapitre précédent nous avons eu l'occasion de souligner comment le jeune poète restera toujours éloigné des théories purement imagistes desquelles il héritera principalement le désir de traduire la simultanéité d'une image visuelle par le langage.

Note89. Claude Rivière. *Ibid.*

Note90. Il faut également souligner l'influence de la culture orientale sur le travail et la pratique créative de Laubiès tout comme la distance de Creeley par rapport à la vague d'émergence de la culture zen aux États-Unis après la Deuxième Guerre mondiale. Même si la plupart de ses camarades écrivains comme Allen Ginsberg ou Gary Snyder seront profondément influencés par cette culture, Creeley restera toujours réservé par rapport à ces influences.

Note91. Henri Nesme. *Ibid.*

Note92. Olivier de Magny. *Ibid.*

Note93. Creeley. « René Laubiès : An Introduction ». *A Quick Graph*. 340.

Note94. Creeley, lettre à Jonathan Williams du 28 septembre 1953. Lettre reproduite dans *In Company* CD-ROM.

Note95. Creeley, lettre à Jonathan Williams du 24 juillet 1953. *Idem.* « RL » ici indique bien évidemment René Laubiès.

Note96. A ce propos, voir la classification des collaborations de Creeley opérée dans le chapitre B2, partie I.

Note97. Licata. *In Company*. 12.

Note98. Creeley, lettre à Jonathan Williams du 18 juillet 1953. *In Company* CD-ROM.

Note99. Creeley, entrevue avec Lewis McAdams. *Tales Out of School*. 80.

Note100. *In Company*. 45.

Note101. A ce propos voir le chapitre précédent où l'on souligne comment Creeley affirme avoir connu l'œuvre de Pollock en 1953, date de sa collaboration avec Laubiès. En ce qui concerne Rauschenberg, sa première exposition personnelle date de 1951, période pendant laquelle Creeley vivait dans une ferme à Littleton (New Hampshire), tandis que Rosenquist ne commence vraiment sa carrière qu'au début des années soixante (sa première exposition date de 1962).

Note102. Sartre. *L'être et le néant*. 295.

Note103. Altieri. « The Unsure Egoist: Robert Creeley and the Theme of Nothingness ». *Contemporary Literature* 13.2 Spring 1972. 172.

Note104. Creeley. *Context of Poetry*. 97.

Note105. Creeley. Lettre à Jonathan Williams du 16 octobre 1953. *In Company* CD-ROM.

Note106. Dan Rice. Né à Long Beach, Californie, en 1926. Il a fréquenté le Black Mountain College pendant les années 1950.

Note107. Jonathan Williams est encore une fois l'éditeur de l'œuvre. Comme dans tous les projets collaboratifs auxquels il participe, il joue un rôle essentiel aussi bien dans la conception du livre que dans la gestion du dialogue entre les collaborateurs. Il représente d'ailleurs le point de référence pour les publications liées au contexte du Black Mountain College dont les élèves et les enseignants avaient des difficultés à publier leurs œuvres dans des maisons d'édition traditionnelles. Dans cette collaboration, en plus, il participe activement par la photographie de la couverture qui met en valeur les principes d'union et de partages inhérents à l'activité collaborative.

Note108. Creeley. *All That is Lovely in Men*. Asheville: Jonathan Williams, 1955. Introduction.

Note109. *Idem*

Note110. A ce propos voir l'essai de John Yau dans *In Company*. 56.

Note111. Creeley. Lettre à Williams du 6 octobre 1954. *In Company* CD-ROM.

Note112. *Idem*

Note113. *Idem*

Note114. Dans ses lettres à Jonathan Williams Creeley affirme son désir de pousser au-delà de la simple illustration (qu'il évoque à propos de *The Immoral Proposition*) le rapport image-texte. « I haven't really a very exact sense of what Dan plans for relation between poems & drawings, i.e., I think he intends a kind of running juxtaposition rather than that character of "illustration" Laubiès did – which I think will go better in something of this length » [*sic*]. (Creeley à Williams, 27 août 1954). En même temps il affirme refuser toute décoration du langage par l'image: « Anyhow I think it will show you how it wd not end up looking like decoration – actually that's what I'm trying to damn well avoid. Little gems etc. ». (Creeley à Williams, 6 octobre 1954).

Note115. Fielding Dawson, né à New York en 1930. Il a fréquenté le Black Mountain College du 1949 au 1953.

Note116. A ce propos voir la deuxième partie de notre texte, « The Eye ».

Note117. Creeley. « Oh No ». *Collected Poems*. 158.

Note118. Creeley. *The Island*. Préface.

Note119. La collaboration est disponible en Annexe II.

Note120. Entre *The Immoral Proposition* et *About Women*, Creeley avait réalisé, nous l'avons vu, deux autres projets collaboratifs (*All That is Lovely in Men* (1955) avec Dan Rice et *If You* (1956) avec Fielding Dawson). Ces projets ont été suivis par une période, marquée par le mariage avec l'écrivain et artiste Bobbie Louise Hawkins, consacrée uniquement à son écriture (*For Love, The Island, The Gold Diggers and Other Stories*). La reprise de sa pratique collaborative aura lieu, justement, en 1966 lorsqu'il collaborera avec Altoon.

Note121. Barthes. « Jeunes chercheurs ». *Œuvres complètes* IV, 1972-1976. 129. A propos de l'interdisciplinarité Barthes souligne: « Pour faire de l'interdisciplinaire, il ne suffit pas de prendre un "sujet", (un thème) et de convoquer autour deux ou trois sciences. L'interdisciplinaire consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne ».

Note122. Dans son essai introductif du catalogue *In Company: Robert Creeley's Collaborations*, Amy Cappellazzo écrit: « Artistic practice and art history have not always looked favorably upon collaborations. They are often discussed in terms of compromise both for the artist and the writer, or at best as a "departure" from each respective artist's signature work ». *In Company*. 9.

Note123. Creeley. Discussion avec l'auteur. Université Brown, 6 octobre 2004.

Note124. Creeley. *Context of Poetry*. 107.

Note125. Dans « Robert Creeley's Collaborations : A History », Elisabeth Licata écrit : « The actual history involves a long chain of chance encounters [...] but the impulse behind them – from R.B. Kitaj to Francesco Clemente – always comes from the symbiosis between poet and painter, each acting as the other's ideal audience ». *In Company*. 11.

Note126. Creeley. Discussion avec l'auteur. Université Brown, 6 octobre 2004.

Note127. Katz. Cité dans *In Company*. 27.

Note128. Creeley. Entrevue avec Bill Spanos. *Tales Out of School*. 145.

Note129. Ce désir de se constituer des « lieux » de rencontre et d'union est évident dans la centralité de l'échange épistolaire caractérisant toute la carrière de Creeley mais aussi dans son expérience en tant que directeur de la *Black Mountain Review*. Celle-ci est considérée par le poète comme un véritable « emplacement » (*location*) : elle constitue un lieu de rencontre et d'échange. Lors d'un entretien avec Bruce Jackson au sujet de son expérience au Black Mountain College et de sa recherche d'une compagnie, Creeley explique : « Olson was there [Black Mountain College], Ed Dorn was there. The nexus of other poets was through the *Black Mountain Review*, which I was funded to begin. That was a further location. That brought in friends as Duncan, for example, and Paul Blackburn, Denise Levertov, et cetera. It began to be not simply our gang. It really was ; it was our emotional and defining cluster ». (« Robert Creeley and Bruce Jackson on the subject of Company ». *Buffalo Report*, 5 Apr. 2005. <<http://buffaloreport.com>>). A propos du concept de « location » voir le chapitre A dans la partie III.

Note130. Cappellazzo. *In Company*. 9.

Note131. Archie Rand. Cité dans *In Company*. 27.

Note132. Clemente. Cité par Raymond Foye. « Books, Palimpsests, Collaborations ». *Clemente*. 392.

Note133. Peyré. *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*. Paris : Gallimard, 2001. 18.

Note134. Voir *Ferlinghetti : The Poet as Painter : Dipinti dal 1959 al 1996*. Rome : Palais des Expositions 17 mai – 30 juin 1996. (Catalogue de l'exposition).

Note135. Creeley. Courriel à l'auteur. 31 janvier 2005.

Note136. Dine. Lettre à Creeley du 8 octobre 1969. Stanford University: Special Collections. Box 37, Series 1. Correspondance 1968-1969.

Note137. Peyré. *Peinture et poésie*. 14.

Note138. Ludwig Wittgenstein. Cité par Creeley dans son entrevue avec Ekbert Faas. *Towards a New American Poetics*. 174-175. (C'est moi qui souligne).

Note139. Voir l'analyse de *Theater* et *Presences* dans le chapitre C2, Partie I.

Note140. Peyré. 32.

Note141. Foucault. « Ceci n'est pas une pipe ». *Dits et écrits*. 639.

Note142. Le calligramme est, bien sûr, autre chose par rapport au produit des collaborations de Creeley : dans le calligramme l'objet est un et il est du même auteur. Ce que nous souhaitons souligner ici est l'analogie entre le désir d'un artiste comme Magritte (qui, comme l'explique Foucault, utilise le texte et l'image pour « traquer » la chose) et celui de Creeley et ses collaborateurs (qui semblent poursuivre un idéal « dépassement des limites personnelles et expressives » par le recours à un autre langage).

Note143. Voir la troisième partie (chapitre A) et, en particulier, « Grille et Spontanéité : *Mabel* et *A Day Book*, du texte à l'image ».

Note144. Bobbie Louise Hawkins, deuxième femme de Creeley connue également comme Bobbie Creeley, est écrivain et artiste.

Note145. Les collaborations sont disponibles en Annexe II.

Note146. Voir la troisième partie, chapitre A.

Note147. Peyré. *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*. Paris : Gallimard, 2001.

Note148. Miltner. « Where the Visual Meets the Verbal: Collaboration as Conversation ». *Enculturation* 3.2 Fall 2001.

Note149. Yau. « Active Participant: Robert Creeley and the Visual Arts ». *In Company*. 48.

Note150. Foucault. « Ceci n'est pas une pipe ». *Dits et écrits*. 643.

Note151. Voir le tableau « Les collaborations de Robert Creeley ». Les situations « *in absentia* » peuvent également être définies comme des « fausses collaborations » car l'étude de la pratique collaborative montre comment ces projets, n'étant pas issus d'un échange direct entre les collaborateurs, ne peuvent pas être considérés comme collaboratifs. A ce propos voir les pages suivantes.

Note152. Lorsque l'on parle de travail commun on se réfère à la création d'une œuvre qui était inexistante avant le début de l'activité collaborative : aucune image ne précède la création du poème et, à l'inverse, aucun poème n'est réalisé avant l'image mais ils sont tous deux créés ensemble au moment de la collaboration.

Note153. Comme nous le verrons dans le chapitre C2, partie I (« A Form Cut in Space : poétique de la

présence »), *Theaters* est une des seules collaborations dont Creeley estime qu'elle est le produit d'un véritable travail réalisé en commun comme le témoigne le produit du travail, constitué par des sculptures qui intègrent directement dans leur matière des poèmes de Creeley. Toutefois, la distance physique entre les collaborateurs perdure. Dans *Drawn and Quartered* au contraire, comme le titre le suggère, l'art précède chronologiquement l'écriture. Néanmoins, les artistes ont été en contact direct et donc un dialogue serré s'est produit lors de la réalisation des poèmes que Creeley a écrit directement, en dessous des dessins réalisés par Rand, lors d'une unique session collaborative qui a eu lieu au *Castellani Museum*, Niagara University. (Voir « Archie Rand » dans *In Company* CD-ROM). Il est vrai que, à cause de la distance chronologique du texte et de l'image, *Drawn and Quartered* pourrait également être considérée comme une collaboration « à distance ». Toutefois, ce qui la distingue de ce groupe est le fait que la collaboration est le produit d'un échange dialogique direct entre l'artiste et le poète : ainsi, même si l'image préexiste au texte, elle est toujours susceptible de modifications lors de cet échange. Cette possibilité de variation accordée à l'image distingue ce projet des collaborations « à distance » où, comme nous le verrons, une fois que Creeley reçoit l'image de la part de son collaborateur, elle est rarement retravaillée par l'artiste, et toute modification ne concerne que son assemblage avec le texte.

Note154. Dans *Drawn and Quartered* nous assistons à un positionnement singulier de l'image et du texte. A la différence de *Theaters*, ils ne se superposent pas. Pourtant leur cohabitation dans l'espace de la page différencie cette collaboration de la plupart des projets de Creeley où le texte et l'image demeurent sur deux pages séparées. Il semble que la coprésence des collaborateurs dans le même lieu façonne l'emplacement des deux langages qui, s'ils n'arrivent pas à se fondre l'un dans l'autre à cause du retard du texte par rapport à l'image, se rapprochent néanmoins d'une façon inédite, réduisant l'espace blanc et la distance qui les séparent normalement. (Voir Annexe II) A propos du rapport texte/image dans les collaborations de Creeley voir le chapitre suivant (B3).

Note155. Yau. *In Company*. 48.

Note156. Creeley. Entrevue avec Michel André. *Tales Out of School*. 111.

Note157. Voir *Parts* dans *In Company* CD-ROM. La collaboration est disponible en Annexe II.

Note158. La collaboration est disponible en Annexe II.

Note159. Chamberlain. Fax envoyé à Creeley le 8 mars 1988. Reproduit dans *In Company* CD-ROM.

Note160. La collaboration est disponible en Annexe II.

Note161. Le statut de *Mabel*, tout comme de *A Day Book* (collaboration entre Creeley et R.B. Kitaj) est ambigu. Le texte est un produit évident du désir de l'écrivain d'explorer un nouveau type de création dans la prose. Néanmoins l'on sait que Creeley conçoit *Mabel* pour une collaboration avec le peintre Jim Dine, ce qui nous pousserait à rechercher dans le texte les traces d'éléments formels aptes à stimuler le travail de son collaborateur. La prose de *Mabel* toutefois, ne nous semble évoquer l'art de Dine que de façon indirecte, ce qui n'est pas comparable au désir de favoriser son collaborateur évident dans les textes d'œuvres telles que *The Immoral Proposition* ou *A Day Book*. Ceci nous mène donc à insérer cette collaboration dans ce groupe.

Note162. Le cas de *A Day Book* est également singulier. Tout en appartenant à ce groupe, cette collaboration témoigne également du désir de Creeley d'explorer un nouveau type de composition en prose et donc d'utiliser la collaboration comme l'occasion de développer des recherches personnelles qui l'intéressaient depuis longtemps (ce qui introduirait *A Day Book* dans le groupe auquel appartiennent *Mabel* et *The Dogs of Auckland*). Néanmoins, le choix de la structure du journal intime est le produit de sa conscience que le texte dont Kitaj avait besoin pour sa séquence d'images devait être plutôt long et présenter des divisions internes relativement nettes. Ce désir évident de préparer le terrain pour son collaborateur situe donc l'œuvre à l'intérieur du groupe représenté par *The Immoral Proposition*. Nous aurons l'occasion d'analyser en détail A

Day Book dans le chapitre A1, partie III.

Note163. Creeley. Discussion avec l'auteur. Université Brown, 6 octobre 2004.

Note164. Creeley et Duane Michals/Karl Klingbiel. *Dreams*. Periphery & The Salient Seedling Press, 1989. L'œuvre est insérée dans *In Company*, le catalogue rassemblant tous les projets collaboratifs de Creeley. Au même groupe de projets réalisés principalement par l'éditeur (ou, en général, par une troisième personne) appartiennent des *broadsides* comme *Echo* (1993) réalisé avec l'artiste Sol LeWitt (la collaboration est disponible en Annexe II) et *Pittsburgh's Poetry on the Bus* (1981), où l'écriture de Creeley est associée à des images d'œuvres de Land Art (Christo). Comme on le souligne dans *In Company* (CD-ROM), même si ces projets n'ont pas un véritable statut collaboratif, ils contribuent néanmoins à diffuser la culture au niveau populaire.

Note165. Klingbiel participe à l'œuvre avec un « monotype » utilisé pour la couverture du livre. La reproduction d'une photographie de Michals accompagne à l'intérieur du livre le poème « Dreams » de Creeley.

Note166. Interrogé à propos de cette collaboration Creeley avait affirmé: « There was no true collaboration between us ». Discussion avec l'auteur. Université Brown, 6 octobre 2004.

Note167. Il nous semble en effet que, s'il s'agit de collaboration, celle-ci concerne uniquement les éditeurs. Il est en effet tout à fait paradoxal que, suite à l'explication des termes de la collaboration que nous venons de citer et qui insiste sur la collaboration entre Ann Noonan et Katy Kuhlen, nous trouvions les signatures de Michals et Creeley et non celles des concepteurs du livre.

Note168. *Parts*, collaboration réalisée par Creeley et Susan Rothenberg, représente une exception à cette règle. Le projet collaboratif a eu lieu « à distance », comme le raconte l'éditeur Hank Hine, mais les deux artistes se sont rencontrés uniquement après l'achèvement du projet. « The entire project developed in an epistolary fashion, artist and poet not meeting until the project's completion – even the proofs travelled by U.S. Mail », explique-t-il. (*In Company*. 85). Le dialogue à distance n'empêche pas pourtant l'échange entre les collaborateurs comme le confirme le produit final de la collaboration.

Note169. Hine. « On the Publisher's Role ». *In Company*. 83.

Note170. Peyré. 14.

Note171. Le rôle capital de l'éditeur dans la pratique collaborative de Creeley est souligné dans le chapitre D, partie I.

Note172. Peyré. 32.

Note173. *Ibid.* 54.

Note174. *Idem*

Note175. Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste*. Introduction.

Note176. *Idem*

Note177. Le « livre à figures » est caractérisé par un texte accompagné par une image qui a pour fonction de l'introduire. Le « livre de peintre » voit l'artiste être « le maître du livre » produisant une lecture d'un texte classique comme dans le cas des *Métamorphoses* d'Ovide par Picasso. Le « livre de peintre » est souvent un livre de luxe et « conçu dans la facilité ». Dans l'album le texte et les images sont séparés et, à l'inverse du « livre à figures », c'est ici le texte qui introduit les images. Dans le « livre à frontispice » enfin, selon Peyré,

« l'image reste le seuil » et se tient à l'écart, respectant le texte. Ce genre semble pourtant le plus proche du « livre de dialogue » à cause du désir de rencontre des deux expressions dont il témoigne. (Voir *Peinture et Poésie*, Chapitre II).

Note178. Peyré. 100. Le critique souligne le rôle actif assuré à l'écrivain par les deux domaines (« livre de dialogue » et petite édition) lorsqu'il s'agit de contrôler l'organisation de son matériel avant la publication. Ceci correspond à la centralité que la conception matérielle du livre acquière dans l'activité collaborative de Creeley. D'ailleurs, *The Immoral Proposition* nous a montré le rôle de la petite édition (Jargon Press) dans l'activité collaborative de Creeley confirmant son lien avec la tradition du « livre de dialogue ».

Note179. *Ibid.* 62.

Note180. Ces œuvres sont portées comme exemples de « livres de dialogue » par Peyré.

Note181. Il existe, comme nous l'avons vu précédemment, des exceptions représentées par *Theaters, Drawn & Quartered, A Sight* (R.B. Kitaj), par les nombreux *broadsides* produits parfois comme « supports » pour les expositions des œuvres de ses collaborateurs, et par *The Class of '47* (Joe Brainard) dont nous parlerons dans les pages suivantes.

Note182. Nous aurons l'occasion de parler de la structure originale de cette collaboration dans le chapitre C 2.1, partie I.

Note183. Même si Creeley a écrit une partie de ses poèmes face aux tableaux de Clemente dans son atelier, la communication avec l'artiste a eu lieu principalement par fax, ce qui a inévitablement influencé la nature du dialogue entre les collaborateurs. Pour une analyse de cette collaboration voir le chapitre C 3.1, partie I.

Note184. Ce jeu d'écho et de réponse établi entre le visible et le lisible est perçu par le lecteur de ces œuvres collaboratives qui, comme nous le verrons dans le chapitre D1, alterne entre l'image et le texte pendant le processus de lecture.

Note185. Peyré. 30.

Note186. La collaboration est disponible en Annexe II.

Note187. *White Shroud*. Madras, India: Kalakshetra Publications Press, 1984.

Note188. Foye. « Books, Palimpsests, Collaborations ». *Clemente*. 411.

Note189. Dennison. « I ». *Ibid.* 39.

Note190. Foye. *Ibid.* 411.

Note191. L'illustration du texte de Alberto Savinio, *The Departure of the Argonaut* (New York : Petersburg Press, 1986. Texte intitulé à l'origine *Hermaphrodito*, 1918), par Clemente confirme son absence de crainte par rapport au mariage des lettres et des lignes : son trait se superpose à la prose de l'écrivain italien créant un admirable tissu de références comme un magnifique exemple de « livre d'artiste ». Il est donc autant plus intéressant, à la lumière de ces expériences collaboratives du peintre, de remarquer la spécificité de son dialogue avec Creeley, un dialogue que le poète instaure avec la plupart de ses collaborateurs et qui rend donc sa pratique unique et reconnaissable.

Note192. Foucault. « Ceci n'est pas une pipe ». *Dits et écrits*. 642.

Note193. *The Class of '47*. New York : Bouwerie Editions, 1973. L'œuvre a été imprimé à 300 exemplaires dont 200 destinés à la vente. Le 100 premières copies ont été signées par l'artiste et l'écrivain.

Note194. Creeley et Brainard se connaissaient depuis l'époque où ils vivaient tous deux à Bolinas [Ca].

Note195. Creeley. Cité dans « Joe Brainard ». *In Company* CD-ROM.

Note196. Nous remarquons ici un travail de défamiliarisation et de provocation à partir du lieu commun visant à produire une réaction chez le spectateur/lecteur qui est caractéristique de certaines collaborations de Creeley. A ce propos voir le chapitre B, partie III.

Note197. McCloud. *Understanding Comics*. Kitchen Sink Press, 1999.

Note198. Peyré. 44.

Note199. Creeley. « On the Road: Notes on Artists and Poets ». *Was that a Real Poem and Other Essays*. 84.

Note200. Le mouvement contraire, du verbal au visuel, caractérise également un certain nombre de collaborations comme nous avons eu l'occasion de souligner dans le chapitre « Les collaborations à distance de Robert Creeley ». Il nous semble toutefois nécessaire de nous concentrer principalement sur la pratique collaborative issue d'une réponse de la part du poète par rapport à l'image car c'est dans cette activité que la créativité de Creeley joue un rôle essentiel.

Note201. Creeley, nous l'avons dit, collabore également avec des sculpteurs. Toutefois son écriture se développe dans la plupart des cas à partir de l'observation d'images des sculptures comme les collaborations avec Marisol et Robert Therrien le montrent. Cela ne signifie pas toutefois que l'écrivain ne connaît pas le travail de ses collaborateurs : même s'il ne crée généralement qu'à partir d'images, avant le début de la collaboration il essaye toujours de se rendre dans les ateliers de ses collaborateurs et d'avoir un contact direct avec les objets d'art.

Note202. Dans « I'm Given to Write Poems » Creeley écrit: « Not long ago, in conversation, Robert Duncan qualified his sense of *choice* as being *recognition*, that is, choice is significantly the act of recognition, and I believe it. What one "chooses" in writing is importantly of this nature, for me, and composition is the fact and effect of such activity. One isn't putting things *into* poems, then, at least not as my own experience of writing informs me ». *A Quick Graph*. 71-72.

Note203. Creeley. « To Define ». *A Quick Graph*. 23.

Note204. Creeley. « Introduction to the New Writing in the USA ». *A Quick Graph*. 51.

Note205. Creeley. Réponse à des questions d'internautes sur le site web <www.smartishpace.com>

Note206. Creeley. *The Complete Correspondence Volume III*. 157.

Note207. Molinié. *Dictionnaire de rhétorique*. 121.

Note208. Mitchell. « Ekphrasis and the Other ». *Picture Theory*. 152. Cette définition de l'*ekphrasis* (« the verbal representation of visual representation ») est empruntée par Mitchell à James Heffernan qui l'utilise dans son article « Ekphrasis and Representation », *New Literary History* 22.2 Spring 1991 : 297-316.

Note209. Creeley. Séminaire du 16 novembre 2004. Université Brown.

Note210. Francesco Clemente, peintre né à Naples en 1952, est connu aujourd'hui comme « le prince de la Transavantgarde », mouvement artistique développé en Italie vers la fin des années 1970 et caractérisé par une exaltation des techniques artistiques traditionnelles, dans la sculpture tout comme dans la peinture. Les artistes appartenant à ce mouvement, dont le terme « Transavantgarde » a été créé par le critique d'art Achille Bonito Oliva, réalisent des œuvres que l'on pourrait qualifier de néo-impressionnistes où le mythe, le symbolisme et

l'émotion occupent une position primordiale et fusionnent avec des éléments contemporains. (Les représentants majeurs de ce mouvement sont Enzo Cucchi, Sandro Chia, Nicola De Maria, Mimmo Paladino, Remo Salvadori). Clemente a également été influencé par l'art d'Alighero Boetti et par l'*Arte Povera* (Art Pauvre) « attitude artistique » plus que véritable mouvement développé en Italie vers 1967. L'artiste fidèle à cette attitude réévalue les matériaux pauvres tout comme le processus créatif plus que le produit de ce dernier, en s'opposant manifestement à la société de consommation et à l'industrie culturelle. Le travail de Clemente a été exposé entre autres au Whitney Museum of Modern Art, à la galerie Sperone à New York et au Guggenheim Museum de New York.

Note211. « Before the show went up, the museum director determined to change two [paintings] I recall, so my poem/text was no longer in that way entirely specific. But I managed to insist that the original sequence and images be used in the catalogue, so there you will find all twenty-five images with the texts responding to them in the order in which I wrote them ». Creeley. Courriel à l'auteur, 25 février 2004.

Note212. Solomon R. Guggenheim Museum. *Clemente*. New York : Harry N. Abrams, 2000.

Note213. Peut-être le seul défaut du catalogue est-il constitué précisément par ce choix de reproduire certains tableaux sur deux pages ce qui fait que l'image se perd partiellement à cause de la reliure.

Note214. Le poème complet est disponible en Annexe I.

Note215. La partie du catalogue consacrée à la collaboration entre Creeley et Clemente est ainsi structurée : le poème *Conversion to Her* introduit la section des vingt-cinq tableaux. Ceux-ci sont disposés selon une séquence où chaque image alterne avec un poème très bref composé par Creeley et dont l'ensemble est connu sous le nom de *Clemente's Paintings*. (Nous parlerons de cette séquence dans les pages suivantes). Le catalogue étant le produit de la réunion de la plupart des œuvres de Clemente, nous y trouvons aussi d'autres images que l'artiste a créées pour des collaborations avec Creeley (*Anamorphosis, There*) ainsi que les reproductions d'autres collaborations de Clemente avec Allen Ginsberg, John Wieners et Gregory Corso.

Note216. « Echo » fait partie des mots clef caractérisant le vocabulaire du poète avec d'autres termes tels que « edge », « passage », « sight », « windows », « here », « there », « it » « time », « place ». Un nombre important de ses poèmes voient ce terme figurer dans leurs titres tout comme dans le corps du texte. (Voir *Collected Poems*).

Note217. Nous parlerons de ce tableau dans les pages suivantes, lorsque nous traiterons de *Clemente's Paintings*.

Note218. Comme le confirment ces vers, l'opposition féminin-masculin caractéristique des images de Clemente est reprise par Creeley qui la réinvestit de connotations négatives principalement en ce qui concerne l'image de l'homme, souvent proposé par le poète comme « destructeur » en opposition à l'activité créatrice féminine.

Note219. A ce propos, voir le chapitre « L'œil de l'écriture » (A, partie II) et plus en particulier l'analyse du rapport que l'écriture de Creeley entretient avec la profondeur.

Note220. Blanchot. *L'espace littéraire*. 28.

Note221. Foucault. *Les mots et les choses*. 25.

Note222. Tous les poèmes sont disponibles en Annexe I.

Note223. Creeley. Courriel à l'auteur, 25 février 2004.

Note224. *Idem*

Note225. Creeley. *The Complete Correspondence* Vol. IX. 90.

Note226. *Ibid.* 96.

Note227. Foucault. *Les mots et les choses*. 31.

Note228. Calvino. *Leçons Américaines*. 125.

Note229. Foucault. *Les mots et les choses*. 23.

Note230. Blanchot. *L'espace littéraire*. 38.

Note231. Foucault. *Les mots et les choses*. 79.

Note232. *Ibid.* 83.

Note233. Pound cité par Stanley K. Jr Coffman. *Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry*. 129.

Note234. Creeley. « A Day Book ». *Mabel: A Story and Other Prose*. 35.

Note235. Mitchell. « Ekphrasis and the Other ». *Picture Theory*. 152.

Note236. *Ibid.* 153.

Note237. *Ibid.* 152.

Note238. Creeley. « The Creative ». *Was that a Real Poem and Other Essays*. 33-34.

Note239. Krieger. « The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or *Laokoon* Revisited ». *The Play and Place of Criticism*. Baltimore : John Hopkins University Press, 1967. (Voir: Mitchell. *Picture Theory*. 153-154).

Note240. Mitchell. *Ibid.* 154.

Note241. Eliot. « Tradition and the Individual Talent ». Dans son célèbre essai l'écrivain affirme: « The historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order ». L'importance d'actualiser le passé dans l'écriture est d'ailleurs un enseignement que Creeley héritera de Pound qui, lui aussi, partageait cette idée avec T.S. Eliot. La coïncidence de la pensée de Creeley avec celle d'un écrivain duquel il cherchait, surtout au début de sa carrière, à se distinguer n'est donc pas si étonnante. Le jeune poète s'éloignait de la pensée de Eliot surtout au niveau de concepts tels que l'impersonnalité ou le « corrélatif objectif », techniques qui visaient à réduire la spontanéité de l'écriture et qui ne mettaient pas en valeur le « processus », toutefois il n'a jamais affirmé un désir de rupture totale avec le passé et la tradition.

Note242. Creeley. *The Complete Correspondence* Vol. II. 63.

Note243. Blanchot. *L'espace littéraire*. 14-15.

Note244. Lessing. *Laocoon: An Essay on the Limits on Painting and Poetry*, 1976.

Note245. Creeley. « Poems are a Complex ». *A Quick Graph*. 53.

Note246. Creeley. « A Note on Ezra Pound ». *A Quick Graph*. 97.

- Note247. Pound, cité par Stanley K. Jr Coffman. *Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry*. 157-158.
- Note248. Halter. *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. 171.
- Note249. Creeley. Entrevue avec Michel André. *Tales Out of School*. 112.
- Note250. Foucault. *Les mots et les choses*. 58.
- Note251. Creeley. « Words ». *The Collected Poems of Robert Creeley 1945-1975*. 261.
- Note252. Creeley. Entrevue avec Linda Wagner. *Tales Out of Schools*. 50.
- Note253. Blanchot. *L'espace littéraire*. 42.
- Note254. Eco. *Œuvre ouverte*. 29-30.
- Note255. Olson. « Projective Verse ». *The New American Poetry*. 391.
- Note256. *Idem*
- Note257. Foucault. *Les mots et les choses*. 74.
- Note258. Théorie défendue dans le célèbre essai « Hamlet », 1919.
- Note259. Creeley. Entrevue avec Linda Wagner. *Tales Out of School*. 49.
- Note260. Foucault. *Les mots et les choses*. 63.
- Note261. Creeley. « A Note on Poetry ». *A Quick Graph*. 25.
- Note262. Creeley. « The Fact ». *A Quick Graph*. 118.
- Note263. L'expression est d'origine poundienne. À plusieurs reprises Creeley l'utilise comme base de son credo littéraire. Dans « To Define » notamment il souligne: « Pound was of great use to me as a young writer, as were also Williams and Stevens. Pound's point was that poetry is a form cut in time as sculpture is a form cut in space ». *A Quick Graph*.
- Note264. Olson. *The Complete Correspondence Vol. VII*. 115.
- Note265. Spanos. Entrevue avec Creeley. *Tales Out of School*. 129.
- Note266. Mitchell. *Picture Theory*. 154.
- Note267. Le respect des matériaux, tout comme le désir de mettre en valeur leurs pouvoirs, constitue d'ailleurs un autre principe de l'Expressionnisme Abstrait.
- Note268. L'écriture expressionniste de O'Hara semble en effet incarner parfaitement la phase « d'espoir ekphrastique » où le rapprochement de deux langages est vu comme possible et même essentiel.
- Note269. Voir Mitchell. *Picture Theory*. 155. En ce qui concerne le rôle de l'« autre » incarné par l'objet ekphrastique voir le chapitre D, partie I.
- Note270. Vernon. «The Cry of Its Occasion: Robert Creeley». *Boundary 2* 6.3. Robert Creeley: A Gathering. Spring - Autumn 1978: 315.

Note271. Blanchot. *L'Espace littéraire*. 253.

Note272. Creeley. *Mabel: A Story and Other Prose*. London: Marion Boyars, 1976. Dans ce volume figurent les textes en prose expérimentale écrits par Creeley à l'occasion des collaborations avec R.B. Kitaj (*A Day Book*), Marisol (*Presences*), Jim Dine (*Mabel : A Story*).

Note273. Marisol Escobar, sculptrice d'origine vénézuélienne née à Paris en 1930. Elle a étudié la sculpture à Paris et à New York et est connue aujourd'hui pour des sculptures réalisées avec des objets trouvés. Son travail a été exposé entre autres à la galerie Malborough de New York et au Whitney Museum of American Art.

Note274. Marisol Escobar. Entrevue avec Ana Maria Escallon. « Marisol ». <<http://www.museum.oas.org>>

Note275. L'influence de Hans Hoffman et de son exploitation du pouvoir des matériaux est évidente dans l'art de la sculptrice vénézuélienne. Ses œuvres combinent des matériaux différents comme le bois, le plastique et le papier.

Note276. Escallon. « Marisol and Her Freedom of Space ». *Sculpture Review*. Winter 2003.

Note277. A ce propos voir la troisième partie de notre texte et en particulier le chapitre A.

Note278. *Presences* est l'une des rares collaborations où Creeley préfère la prose à la poésie. Les autres collaborations en prose réalisées par l'écrivain sont *A Day Book* et *Mabel*, dont nous parlerons dans la troisième partie de notre texte.

Note279. Creeley. *Mabel: A Story and Other Prose*. Introduction.

Note280. Le rôle central de William Katz est souligné par Creeley lui-même dans les remerciements insérés au début du livre : « Especial thanks is given to William Katz – who first thought of this book as a possibility, who kept it together throughout its composition, and who finally took on the labor of its design and saw it into press. Without him – nothing ».

Note281. Creeley. *Collected Poems*. 379-380.

Note282. L'originalité de la prose de Creeley dans *Presences* est confirmée par la réaction de l'éditeur suite à la lecture du manuscrit : critiquant le manque de correspondance entre le texte et les images et affirmant que la prose de Creeley n'était pas « sur » les images mais tout à fait indépendante et abstraite, il s'était d'abord refusé à publier l'œuvre. Celle-ci, comme le raconte Creeley, a été le produit d'une période de « gestation » très complexe pendant laquelle le manuscrit original avait même été perdu. « The subsequent history of this text [*Presences*] suggests a “spell” very much unintended, insofar as its publication has met with particular physical difficulties and confusions, e.g., the New York firm, which has contracted to bring it out, at one point discovered that the manuscript had been lost ». (Creeley. *Mabel A Story and Other Prose*, Introduction). La réticence de l'éditeur nous confirme l'originalité de l'approche de l'écrivain par rapport aux images et le défi que cet œuvre lance au lecteur.

Note283. Creeley. « Notes for a New Prose ». *A Quick Graph*.

Note284. Creeley. « How to Write a Novel ». *Ibid.* 21.

Note285. *Ibid.* 22.

Note286. Les extraits de *Presences* ne seront pas accompagnés par des références en bas de page car l'œuvre a été conçue selon une structure qui ne prévoit pas les numéros de page. Le texte se développe ainsi librement, marqué uniquement par les interruptions entre les cinq parties qui le constituent.

Note287. Davidson. « The Presence of the Present ». *Boundary 2* 6.3. Spring-Autumn 1978 : 558.

Note288. A ce propos voir: Warren Tallman. « Robert Creeley's Portrait of the Artist ». *Kulchur*. 4.13. Spring 1964: 15-26. Stephen Fredman. « "A Life Tracking Itself": Robert Creeley's Presences: A Text for Marisol ». *Poet's Prose: the Crisis in American Verse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 57-100. Douglas Gunn, « In Dissemblance Deft: Robert Creeley's "Undisciplined" Prose ». *Boundary 2*. 16.2/3. Winter-Spring 1989: 277-304. « Inappropriate Literary Performances: the Unstable Texts of Robert Creeley's Mabel: a Story, and Other Prose ». *Review of Contemporary Fiction*. 15.3. Autumn 1995. Michael Davidson. « The Presence of the Present: Morality and the Problem of Value in Robert Creeley's Recent Prose ». *Boundary 2*. 6.3. Spring-Autumn 1978: 545-564. Sherman Paul. « A Letter on Rosenthal's "Problems of Robert Creeley's" ». *Boundary 2*. 3.3. Spring 1975: 747-760.

Note289. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. 482.

Note290. Creeley. « Entrevue avec Ekbert Faas ». *Towards a New American Poetics*. 196.

Note291. A ce propos voir l'influence de la théorie du thème et de la variation de John Cage sur l'écriture de Creeley dont on souligne l'importance dans le chapitre A, partie III.

Note292. A propos de la double compétence demandée par Creeley à ses lecteurs, voir le chapitre D1, partie I.

Note293. Nous rappelons que *Presences* est une des rares collaborations où Creeley préfère la prose à la poésie.

Note294. Creeley. *The Complete Correspondence Vol.III*. 47.

Note295. A propos de l'influence de cette technique dans l'écriture de Creeley voir aussi le chapitre consacré à l'étude de *Tandoori Satori* (B2, partie II), collaboration réalisée avec Francesco Clemente.

Note296. A ce propos voir l'influence des techniques formelles de la grille et de la série sur l'écriture de Creeley dans le chapitre A, partie III.

Note297. Creeley. *The Complete Correspondence Vol. III*. 50.

Note298. Creeley. *The Complete Correspondence Vol. VIII*. 27.

Note299. Umberto Eco donne une définition des « œuvres ouvertes » dans *Œuvre ouverte* (1962), où il fait de constantes références à l'art américain des années 1950 et où il semble faire correspondre sa définition d'œuvre ouverte à des formes d'art principalement abstrait. Il est certainement vrai que toute œuvre a besoin du lecteur pour exister de la même façon que chaque lecture est, bien sûr, personnelle. Néanmoins, il y a des œuvres qui, grâce à leur structure, laissent plus de place au travail du lecteur. Le fait que dans *Presences* chaque chapitre soit simplement numéroté (il n'est fait aucune référence au contenu), le fait qu'il n'y ait pas de numéros de page, tout comme le fait qu'il n'y ait pas vraiment de trame, permettent au lecteur de « se déplacer » librement à l'intérieur de l'œuvre et de choisir, s'il le désire, son début tout comme sa fin.

Note300. Toute pratique collaborative produit bien évidemment des œuvres hybrides qui peuvent être vues et lues à la fois. Lorsque l'on évoque le concept d'installation toutefois, on met en évidence premièrement la liberté offerte au spectateur qui peut décider partiellement du sort que l'objet aura dans le temps limité de son interaction avec lui : le lecteur de *Presences*, choisissant où commencer sa lecture, peut déterminer le mouvement de l'œuvre, ce qui lui fait acquérir un aspect toujours nouveau. Ce mouvement est bien sûr limité par la forme et les dimensions que l'artiste a données à son « objet » ; toutefois, malgré ces contraintes, chaque interaction reste unique.

Note301. Ce manque de confiance évident contraste néanmoins avec le choix d'entreprendre la présentation d'une œuvre si importante que celle de Poussin ce qui impliquerait, au contraire, une confiance dans ses moyens de la part de l'écrivain. Dans ce passage nous reconnaissons ainsi la tendance, caractéristique de la pratique collaborative de Creeley, à vouloir défier ses possibilités visuelles tout comme les possibilités de son langage.

Note302. Le rapport de Creeley avec sa vue est exploré avec plus de précision dans la deuxième partie de notre texte (« The Eye »).

Note303. Par le développement d'un texte à partir d'un objet fonctionnel comme la carte postale, Creeley semble d'ailleurs faire un autre clin d'œil (ironique) à la tradition ekphrastique car, au début de son développement, l'*ekphrasis* était principalement consacrée à la description d'objets quotidiens (vases, tasses, armes etc.). W.J.T. Mitchell souligne cette caractéristique de l'*ekphrasis* : « The earliest examples of ekphrastic poetry are not, it seems, principally focused on painting, but on utilitarian objects that happened to have ornamental or symbolic visual representations attached to them. Goblets, urns, vases, chests, cloaks, girdles, various sorts of weapons and armor, and architectural ornaments like friezes, reliefs, frescoes, and statues *in situ* provide the first objects of ekphrastic description, probably because the detachment of painting as an isolated, autonomous, and movable object of aesthetic contemplation is a relatively late development in the visual arts ». « Ekphrasis and the Other ». *Picture Theory*. 165.

Note304. Par ce renvoi à l'art populaire incarné par la carte postale Creeley souligne également, d'une façon indirecte, son respect pour des formes d'expression rendant l'art accessible au grand public. Sa réalisation de *broadsides* ou des poèmes écrits pour les *Bus Projects* sont d'ailleurs des exemples de son respect pour toute forme d'expression artistique qu'elle soit populaire ou non.

Note305. Jackson. *The Poetry Miscellany*. 1981. 4. Stanford University. *Creeley's Papers*. Series 7 Box 1 Folder 22.

Note306. Tout en soulignant le respect de Creeley pour la présence et l'immédiateté de l'œuvre classique, un respect qui le mène à célébrer l'inscription dans le présent de cet art, il est évident que le texte de Creeley, dans sa totalité, s'insère dans une tradition postmoderne. D'ailleurs l'équilibre du classicisme, tout en étant célébré dans ce passage, semble être contrasté par la structure mouvante et apparemment incohérente de l'œuvre entière. En réalité, le concept même de postmodernisme, dans sa nature polymorphe et difficile à définir avec précision, évoque, selon la célèbre définition qui en donne Frederic Jameson, des décalages frappants et fait du mélange des genres et de l'ironie deux de ses caractéristiques fondamentales (voir : Jameson. *The Cultural Turn : Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. New York/London : Verso, 1998. 2-5.). Il faut également rappeler comment la technique picturale du *Push and Pull* élaborée par Hans Hoffman (technique selon laquelle l'on pouvait atteindre un équilibre compositionnel par le rapprochement d'éléments en tensions qui pourtant ne s'excluent pas), extrêmement influente dans le milieu de L'Expressionnisme Abstrait, évoque indirectement l'équilibre fait de tension caractéristique de l'art classique. Il faut donc voir cette référence à l'art classique de la part de Creeley pour ce qu'elle représente effectivement : un courant interne à une œuvre où passé et présent visent à une coexistence. Le passé cité par Creeley, et représenté par l'œuvre de Poussin, est en effet réactualisé et fusionné dans ce passage avec la réalité quotidienne à laquelle il est intégré (le tableau devient carte postale).

Note307. Calvino. « Exactitude ». *Leçons américaines*. 118.

Note308. Dans son entrevue avec Michel André, Creeley affirme : « The only definition of form that really stuck in my head for years is really an instance, an example which I think is one of the very few interesting definitions of anything. It's a lovely quote that an old friend named Slater Brown once gave me. He said it was a definition from Blake though I've not ever found it. It simply goes "Fire delights in its form." That to me is the context I'm involved with ». *Tales Out of School*. 105.

Note309. Calvino. « Légèreté ». *Leçons américaines*. 27-28.

Note310. Creeley. *The Complete Correspondence Vol.III*. 52.

Note311. Cletus Johnson (1941) est connu pour la réalisation de ce que la plupart des critiques définissent comme des « architectonic facades » : des sculptures dont la nature architectonique les situe à mi-chemin entre des maquettes et des scénographies. Son travail a été exposé entre autres à la galerie Leo Castelli à New York.

Note312. Creeley, entrevue avec Charles Bernstein pour le cycle d'émissions radio *LINEbreak*. Entrevue disponible sur le site Internet de l'université de Buffalo à la page personnelle de l'auteur.

Note313. Cletus Johnson cité dans « Cletus Johnson ». *In Company: Robert Creeley's Collaborations*. CD-ROM.

Note314. Creeley, entrevue avec Charles Bernstein pour le cycle d'émissions radio *LINEbreak*.

Note315. En conversation avec Bruce Jackson, Creeley souligne son intérêt pour la boucle. A propos de certains poèmes publiés dans le recueil *Life and Death* il explique: « I'm fascinated by the loop, things going round and round. There are classic loops, sestinas for example, or sonnet is an instance obviously, where "in my end is my beginning". Where there is a kind of sense of that sort ». « Remembering Creeley ». *Artvoice* May 18-24 2006: 20.

Note316. Groupe μ . *Rhétorique de la poésie*. 165.

Note317. Yau. « Active Participant: Robert Creeley and the Visual Arts ». *In Company*. 45.

Note318. Creeley, entrevue avec Charles Bernstein.

Note319. Magritte cité par Foucault dans « Ceci n'est pas une pipe ». *Dits et Écrits*. 646.

Note320. Peyré. *Peinture et Poésie*. 30.

Note321. Foucault. « Ceci n'est pas une pipe ». 646.

Note322. Creeley, entrevue avec Charles Bernstein.

Note323. Stein. « Poetry and Grammar ». *Lectures in America. Gertrude Stein: Writings 1932-1946*. 316.

Note324. La symétrie de la structure proposée par Johnson sera ensuite conservée par Creeley. Il est intéressant de voir en effet que le poème « OH OH », publié dans le recueil *Just in Time : Poems 1984-1994* (New York : New Directions, 2001. 245.), conserve cette forme symétrique. La version originelle du poème, celle à « symétrie déstabilisée » est proposée uniquement dans *Gnomic Verses*.

Note325. Creeley. Courriel à l'auteur, 23 octobre 2004.

Note326. A ce propos voir la deuxième partie de notre texte (« The Eye »).

Note327. Lyotard. *Discours, figure*. 370-371.

Note328. Creeley. Courriel à l'auteur, 23 octobre 2004.

Note329. Creeley. « Poems are a Complex ». *A Quick Graph*. 54.

Note330. Creeley. « The Creative ». *Was That a Real Poem and Other Essays*. 30.

Note331. Voir le chapitre A, partie III.

Note332. Creeley. Entrevue avec l'auteur, 15 octobre 2004.

Note333. Creeley. *The Complete Correspondence Vol. III*. 27.

Note334. Creeley propose un exemple de cette approche conjecturale en comparant l'acte d'écrire à celui de conduire une voiture. L'écrivain, tout comme le chauffeur face à une route inconnue, avance sans savoir où l'écriture/route va le conduire. Il reste ainsi attentif à tout ce qu'il rencontre pendant le voyage pour éviter tout accident. Parfois, des obstacles peuvent le forcer à changer de direction en le conduisant vers un nouveau monde de la même façon que des erreurs peuvent devenir la source de nouvelles possibilités pour l'écriture. « Notes Apropos Free Verse ». *A Quick Graph*.

Note335. Creeley. *The Complete Correspondence Vol. VIII*. 28. Ce que Creeley appelle « SI » correspond à la « Singular Intelligence » dont il parle dans sa correspondance avec Olson.

Note336. Goldoni. « Parole poetiche per dire la moltiplicazione impossibile dell'Io » (« Paroles poétiques pour dire l'impossible multiplication du Je »). *Il Manifesto* 2 giugno 2005. 13. Traduit de l'italien par l'auteur.

Note337. Creeley. « Entrevue avec Bill Spanos ». *Tales Out of School*. 130.

Note338. Creeley. *The Complete Correspondence Vol. VIII*. 29. Par cette conception de l'existence comme perpétuellement présente Creeley se rapproche de la définition qu'en donne T.S. Eliot qui, dans les *Four Quartets* (Burnt Norton), énonce exactement cette condition d'équilibre entre le réel et le possible affirmé par le jeune poète : « What might have been and what has been / Point to one end, which is always present ».

Note339. Creeley. « Entrevue avec Bill Spanos ». *Tales Out of School*. 130-131.

Note340. En énonçant la méthode créative de Bobbie-Louis Hawkins, artiste et deuxième femme de Creeley dont la création de collages par le glissement de fragments d'images sur l'écran d'une photocopieuse pendant le processus d'impression représentait, pendant la fin des années 1960, une véritable innovation, le poète nous offre une définition de la nature de trace de son écriture : « Like Bobbie's "trace" in the move of objects on the Xerox. Like this – writing – "fitful tracing ..." No copies, nor intent, nor much at all – but *phases*, be they phases of the moon. Or mine(d). Or the *d* added, and paper gone ». [sic]. Creeley. « A Day Book ». *Mabel: A Story and Other Prose*. 36.

Note341. Jenny. *La parole singulière*. 18.

Note342. Goldoni. « Parole poetiche per dire la moltiplicazione impossibile dell'Io ».

Note343. Creeley. « Inside out: Notes on the Autobiographical mode ». *Was That a Real Poem and Other Essays*.

Note344. Creeley. Conversation avec l'auteur. Université Brown, 6 octobre 2004.

Note345. Il est intéressant à ce propos de considérer l'analyse effectuée par Thom Clark dans *Robert Creeley : The Genius of the American Commonplace* (New Directions), à propos de l'obsession compulsive de Robert Creeley par rapport à l'ordre. Creeley fait souvent référence à son habitude de « ranger » les objets dans l'espace autour de lui ce qui nous informe de son intérêt pour l'espace, les objets qui le composent et sa position parmi eux. Un exemple nous est proposé dans un paragraphe de *A Day Book* (*Mabel : A Story and Other Prose*, 16) cité dans le chapitre consacré à cette collaboration (A1, partie III). Nous retrouvons le désir compulsif d'ordonner les choses et les mots dans une affirmation de Robert Duncan que Creeley citait souvent

et par laquelle il associait l'activité de l'écrivain à un travail de rangement de l'univers dans lequel il vit : « Poets love that: 'calling disorder to order' as Duncan would say ». Discussion avec l'auteur. Université Brown, 6 octobre 2004.

Note346. La position de Creeley évoque les théories de John Dewey concernant l'expérience esthétique. Dans *Art as Experience* le critique affirme que l'expérience esthétique n'est pas le produit des qualités intrinsèques d'un objet mais de l'attitude du sujet par rapport à cet objet. (Dewey. *Art as Experience. The Later Works, 1925-1953*. Vol. X, 1934. Carbondale: Southern Illinois, 1987).

Note347. Creeley. Conversation avec l'auteur. Université Brown, 6 octobre 2004.

Note348. Creeley. « The Window ». *The Collected Poems of Robert Creeley 1945-1975*. 284.

Note349. Creeley. « Three Fate Tales ». *The Gold Diggers and Other Stories*.

Note350. Tallman. « Robert Creeley's Portrait of the Artist ». *Kulchur* 4.13. Summer 1964 : 15-26.

Note351. Goldoni. « Parole poetiche per dire la moltiplicazione impossibile dell'io ».

Note352. A ce propos voir le chapitre D, partie I.

Note353. Les tableaux sont des sérigraphies réalisées en assemblant plusieurs panneaux (2 ou 3 selon le tableau) et en utilisant plusieurs couches de pigment cuivré (métallique ou verdâtre). Leur format est vertical et ils mesurent environs 335 x 182 cm. Le contraste entre le contemporain et l'ancien mis en place par l'utilisation de la technique de la sérigraphie pour la réalisation d'images ancrées dans la culture orientale ancienne est frappant. Il témoigne d'ailleurs d'une caractéristique classique de l'art de Clemente et qui consiste dans la mise en place d'un dialogue constant entre ses modèles (dans ce cas l'art de Andy Warhol et l'art oriental).

Note354. Clemente. Entrevue avec Elisabeth Licata (New York, novembre 1998). *In Company* CD-ROM.

Note355. *Idem*

Note356. Clemente. Cité par Gita Mehta. « Unbound ». *Clemente*.

Note357. Clemente. Cité par Francesco Pellizzi. « Rooms ». *Clemente*.

Note358. Clemente. Cité par Raymond Foye. « Madras ». *Francesco Clemente: Three Worlds*.

Note359. Clemente. Cité par Rainer Crone. « "Buon Fresco": The art of Painting: Colours and Forms ». Fundacion Caja de Pensiones ed. *Francesco Clemente: Affreschi*.

Note360. L'œuvre se présente comme un objet très précieux. Les reproductions des images (des photogravures occupant le côté gauche du livre) alternent avec les poèmes imprimés sur les pages de droite. La couverture est rigide et argentée tandis que le titre est doré et apparaît comme gravé sur la première page de la couverture.

Note361. Creeley. Fax envoyé à Leslie Miller le 16 novembre 1993. Copie disponible dans *In Company* CD-ROM.

Note362. Creeley. Fax envoyé à Francesco Clemente le 11 octobre 1993. Copie disponible dans *In Company* CD-ROM. Penelope est Penelope Creeley, femme de Robert Creeley.

Note363. Mourey. « Rythme, schème et règle ». *Art, regard, écoute : la perception à l'œuvre*. 90.

Note364. Ces formules renvoient également à un ensemble d'histoires pour enfants au premier rang desquelles *Le Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault ou l'enfant, s'émerveillant de l'aspect de sa grand-mère malade (en réalité un loup qui, après avoir mangé la grand-mère, prend sa place dans le lit), fait la liste de ses caractéristiques physiques, « grandes jambes », « grandes oreilles », « grands yeux » et « grandes dents ». En postposant les adjectifs (thoughtful, sharp), séparés d'ailleurs des noms par deux enjambements, Creeley insiste sur la visibilité de l'écriture mettant en évidence les qualités de l'image de Clemente.

Note365. Creeley. Fax envoyé à Leslie Miller le 16 novembre 1993.

Note366. Concept appartenant à l'Hindouisme qui définit le processus à travers lequel l'élève (« sishya ») poursuit la lignée du maître (« guru ») en se faisant porteur, à son tour, de son message. Comme l'explique Jyotindra Jain, ce concept est central dans l'art de Clemente: « The Indian concept of parampara (one permeating the other), a sort of simultaneous and polymorphous transmigration of images, each rooted in its essence but equal in relation to the other, appeals immensely to Clemente, for who one image is as good as another, each having the same expressive power ». Jain. « Amulets and Prayers ». *Clemente*.

Note367. Creeley. « Goodbye ». *Life & Death*. New Directions, 1998.

Note368. Riffaterre. *La production du texte*. 48.

Note369. Tout en étant attribuée à Zukofsky la phrase est en réalité une citation d'une citation, Zukofsky l'ayant empruntée au musicien français Erik Satie. Ce dernier, dans son « Projet pour un buste dédié à M. Erik Satie (peint par lui-même) », (une esquisse d'un autoportrait réalisée par le musicien lui-même), écrit : « Je suis venu au monde très jeune dans un monde très vieux ». Creeley est d'ailleurs conscient de cette transmission d'héritage du musicien au poète comme il l'écrit dans « A Note » (*A Quick Graph*. 139). L'intérêt de Creeley pour les lieux communs sera traité de façon plus exhaustive dans la troisième partie de notre texte.

Note370. Le père de Robert Creeley est décédé en 1932, lorsque il avait quatre ans. Souvent l'écrivain parle de cette perte comme un des deux moments qui ont le plus marqué son enfance et par la suite sa vie adulte, l'autre étant la perte de son œil gauche suite à un accident. Pour d'autres informations voir la biographie de Creeley : Thom Clark. *Robert Creeley and the Genius of the American Commonplace*. New York: New Directions, 1993.

Note371. Lorsque l'on parle de transmission à l'aide d'un autre langage l'on implique, au niveau cognitif, un processus de recodage. Celui-ci est le produit du rapport établi entre Creeley et l'image. Il ne faut pas oublier toutefois que ses collaborations impliquent toujours un dialogue avec l'artiste, et c'est pour cela d'ailleurs qu'elles peuvent être définies comme telles. A ce propos voir le chapitre D1, partie I, où l'on propose un modèle des collaborations de Creeley essayant de mettre en valeurs tous les processus inhérents à son activité collaborative.

Note372. Voir le chapitre A, partie III.

Note373. Né en 1928 à Newcastle (Indiana), Robert Indiana (de son vrai nom Robert Clark) est généralement associé au mouvement du Pop art. Utilisant des lettres en tant qu'éléments de ses sculptures et de ses tableaux, Indiana montre l'influence que le langage et les techniques publicitaires ont exercée sur son style. Son travail a été exposé entre autres au Museum of Modern Art de New York.

Note374. Pendant le processus de conception de *Numbers*, William Katz et Robert Creeley avaient réalisé 5 *Numbers* (New York : The Poets Press, 1968), un livret constitué par les cinq premiers poèmes manuscrits par Creeley à partir des tableaux d'Indiana (poèmes qui seront ensuite insérés dans *Numbers*) et une image réalisée par Katz pour la couverture avec la technique du tampon caoutchouc (*rubberstamp*). Les illustrations sont disponibles en annexe II.

Note375. Les poèmes de Creeley ont été traduits de l'anglais par Klaus Reichert. Le choix de la maison d'édition allemande a été le produit de la présence de William Katz qui avait déjà travaillé avec eux.

Note376. L'œuvre est disponible en format relié et en format portfolio.

Note377. Voir *Numbers* dans *In Company* CD-ROM.

Note378. Honish. *Numbers*. Stuttgart: Domberger Press, 1968. Introduction.

Note379. L'organisation des images d'Indiana, tout comme la correspondance qu'elles établissent avec l'écriture de Creeley, nous renvoient à la collaboration réalisée par Charles Demuth et William Carlos Williams et dont le résultat est le célèbre tableau *The Figure 5 in Gold* (1928). Plus que d'une véritable collaboration il s'agit ici d'une réponse de l'artiste suite à la lecture du poème de Williams « The Great Figure » (1921), dont il propose une représentation picturale. On sait que l'œuvre de Demuth a influencé l'art d'Indiana comme en témoignent les tableaux *The Figure Five, X-5* et bien sûr *Five*. Williams d'autre part est un des modèles littéraires majeurs de Creeley. Dans *Numbers* ainsi les deux collaborateurs rendent hommage à l'art de leurs modèles tout comme à l'acte (collaboratif) qui les unit.

Note380. Honish. *Ibid.*

Note381. Il s'agit d'un processus de défamiliarisation bien courant dans l'art américain des années 1960. A ce propos voir le chapitre B, partie III.

Note382. La défamiliarisation dans ce cas a lieu paradoxalement grâce à la stimulation de la contemplation chez l'observateur, ce qui pourrait étonner l'activité contemplative étant souvent regardée avec suspicion car généralement vue comme synonyme de passivité réceptive. N'étant pas habitué à admirer les chiffres mais à les utiliser, l'observateur est ainsi poussé par l'artiste vers une prise de conscience de leur valeur esthétique.

Note383. Indiana. Cité dans Ryan. *Robert Indiana: Figures of Speech*. 117.

Note384. Ryan. 100.

Note385. Creeley. Entrevue avec Michel André. *Tales Out of School*. 111.

Note386. Stein. « Poetry and Grammar ». *Lectures in America. Gertrude Stein: Writings 1932-1946*. 324-325.

Note387. Creeley. *Presences*. New York: Scribner's, 1976.

Note388. Indiana. Cité par Ryan. 10.

Note389. Creeley. Courriel à l'auteur, 15 octobre 2004.

Note390. Selon le bouddhisme tibétain, le *mandala* (mot sanscrit pour « cercle » et par dérivation « territoire ») représente la condition centrale de l'être humain dans le monde. Pour changer sa propre vision du monde il faut, selon cette philosophie, d'abord se changer soi-même. Le terme indique à la fois le centre et la circonférence (l'essence et l'acte de saisir l'essence) et se réfère à des constructions géométriquement composées par des cercles et des carrés utilisés pour l'initiation tantrique. Il s'agit de diagrammes ésotériques qui permettent à chaque observateur de réintégrer sa nature au sein de l'univers. Les mandalas sont des véritables œuvres d'art souvent réalisées avec des matériaux impermanents qui se dispersent dans la nature après le rituel d'initiation.

Note391. Voir le chapitre B1, partie III.

Note392. A propos de ces jeux optiques et du rapport apparition/disparition voir le chapitre A2, partie II.

Note393. Creeley. Entrevue avec Ekbert Faas. *Towards a New American Poetics*. 179.

Note394. Altieri. « The Unsure Egoist: Robert Creeley and the Theme of Nothingness ». *Contemporary Literature* 13.2 Spring 1972 : 183.

Note395. A ce sujet voir l'article de Charles Altieri.

Note396. Samuel Beckett a été beaucoup admiré par Creeley qui partageait son désir de rendre le mot épais et solide comme une « chose ». En discussion avec Ekbert Faas, Creeley raconte sa rencontre avec Beckett à Paris, mettant en évidence la coïncidence de leurs désirs: « He [Beckett] was describing or stating what he had as an imagination of a word that would be entirely autonomous in its creation and existence. It was his dream to realize one word that was absolutely self-created. And he said it's about this big [indicating a height of about seven inches, both laughing] and it has the situation of a stone ». (Faas. *Towards a New American Poetics*. 168). Leur recherche commune s'étend également au niveau de l'art où les deux écrivains trouvaient des modèles de création autoréférentielle (à ce propos nous renvoyons notamment aux écrits théoriques de Beckett sur l'art des frères Van Velde).

Note397. Nous ne connaissons pas l'origine de cette expression qui, étant en italique, devrait être une citation. Il pourrait s'agir d'un dicton sachant que Creeley affirme avoir fait référence à certaines expressions comme « two's company, three's crowd » dans la composition de *Numbers*.

Note398. Creeley. Entrevue avec Ekbert Faas. La vision optimiste du vide est affirmée par le poète également dans des poèmes tels que « The Hole » où le manque est vu comme une source de recherche et le vide sert à être rempli. (*Collected Poems*, 344).

Note399. Creeley raconte, toujours en discussion avec Ekbert Faas, que lisant ses *Numbers* au Texas, un romancier Indien lui avait fait remarquer que ses poèmes, et principalement « Zero », étaient des « fantastiques réalisations de la théosophie bouddhiste ». Faas. 183.

Note400. Creeley. Entrevue avec Michel André. *Tales Out of School*. 111.

Note401. Les images des tarots ont été réalisées par Pamela Colman Smith, membre du groupe connu sous le nom de « Holy Order of The Golden Dawn » fondé par l'occultiste A.E. Waite en 1903 et dérivant de la Société Rosicrucienne. Le travail combiné de Waite et Colman Smith peut être vu presque comme collaboratif car c'est à partir des indications de Waite que les dessins ont été réalisés. Ce dernier a également écrit des explications pour chaque carte dans lesquelles il fournit, outre que les outils interprétatifs, également une description précise des dessins.

Note402. Les tarots sont composés de 78 cartes divisées en deux groupes : *major arcana* (21 cartes plus « The Fool ») et *minor arcana* (56 cartes).

Note403. Creeley. Cité par Ryan. 159.

Note404. Creeley. « The Release ». *A Quick Graph*.

Note405. Mitchell. « Ekphrasis and the Other ». *Picture Theory*. 163.

Note406. *Ibid.* 164.

Note407. A propos de ce « don », Mitchell souligne comment les idylles grecques représentent parfaitement la situation ekphrastique car dans ce cas il s'agit bien d'un échange de dons entre deux pasteurs. « The fullest poetic representation of the ekphrastic triangle is probably to be found in the Greek pastoral or, to use Theocritus's term, "idylls" ("little pictures") », explique Mitchell. « These poems often present singing contests between male shepherds who regale each other with lyric descriptions of beautiful artefacts and

women and who exchange material gifts as well ». *Idem*.

Note408. *Idem*. La position de Mitchell est intéressante car elle permet de mettre en évidence le rôle actif du lecteur d'une œuvre collaborative, ce qui coïncide avec le désir de Creeley de le faire participer activement au processus de construction du sens de l'œuvre. Néanmoins, il nous semble que tout en étant important, ce rôle du lecteur ne soit pas comparable à celui des parties activement impliquées dans l'activité ekphrastique (objet d'art et poète) ou dans l'activité collaborative (artiste, objet d'art, poète). La position de Mitchell semble ainsi être à mi-chemin entre une conception du poète en tant que médiateur du rapport entre l'objet ekphrastique et le lecteur, et une situation triangulaire où chaque partie joue un rôle d'importance équivalente.

Note409. Jakobson. « Aspects linguistiques de la traduction ». *Essais de linguistique générale*. 79.

Note410. Mitchell. *Picture Theory*. 157-158.

Note411. Voir *Clemente's Paintings* et *Conversion to Her*, analysés dans le chapitre C1, partie I.

Note412. A propos de *Presences* et *Theaters* nous avons remarqué la tendance de Creeley à céder à ces deux moments de la fascination ekphrastique. Alors, nous avons mis en évidence ce que nous avons défini comme sa « conscience ekphrastique », consistant dans son désir d'opérer une négociation entre le rapprochement des deux langages et l'exigence de pouvoir toujours mettre en valeur leurs propriétés spécifiques. Voir le chapitre C2, partie I.

Note413. Il y a bien évidemment une forme de recodage lorsque les deux artistes dialoguent utilisant chacun son langage et essayant au même temps de se rapporter à celui de l'autre, de le comprendre pour ensuite le restituer. Toutefois il n'y a pas de traduction « directe » produite par la présence initiale de l'un des deux objets (l'objet poétique et l'objet artistique).

Note414. Parmi les collaborations de Creeley qui reflètent un tel travail figure, nous l'avons vu, *Theaters*, réalisé avec Cletus Johnson. Nous avons eu l'occasion de souligner le statut « impur » de cette collaboration « *in praesentia* » à cause de la distance caractérisant le dialogue entre les collaborateurs. Néanmoins, le résultat du travail collaboratif est bien une œuvre caractérisée par la fusion des deux langages et réalisée par le travail commun des collaborateurs. Le fait que seule cette collaboration parmi les nombreux projets collaboratifs du poète puisse être effectivement considérée comme l'exemple le plus proche de la catégorie des collaborations « *in praesentia* » confirme l'extrême singularité de ce genre de collaboration.

Note415. Creeley. Répondant à des questions d'internautes sur le site web <www.smartishspace.com>.

Note416. A ce propos voir les collaborations réalisées respectivement avec R.B. Kitaj et Jim Dine (*A Day Book* et *Mabel*).

Note417. Hine. « On the Publisher's Role ». *In Company*. 83.

Note418. 7 & 6. Hoshour Gallery: Albuquerque. 1988. La collaboration est disponible en Annexe II.

Note419. Hoshour. Lettre à Creeley du 18 février 1987. *In Company* CD-ROM.

Note420. Hine. « On the Publisher's Role ». *In Company*. 85-86.

Note421. *Ibid.* 86.

Note422. *Ibid.* 83.

Note423. Peyré. 77.

Note424. Peyré. 100. Parmi les collaborations de Stéphane Mallarmé nous rappelons *Le Corbeau* (1875) réalisée avec Edgar Allan Poe et Édouard Manet.

Note425. Mitchell, en citant Joshua Scodel, souligne comment l'objet ekphrastique, fonctionnant en tant qu'objet du désir du poète, peut être vu comme métaphore du féminin. A propos de la tradition de l'idylle grecque, Scodel affirme : « The art objects used as gifts or prizes may be read as the rewards poets should receive for their productions-honor, fame, money, etc. – and the ekphrastic description asserts poetry's worth by showing that poetry can indeed capture in and receive such valuable things. But the ekphrastic objects are normally treated as compensatory substitutes for the unfulfilled desire for a female Other ... the ekphrastic object register both the woman that the poet cannot capture in poetry and the possibility of another, beneficent relationship between a poet and his male audience ». Mitchell explique qu'il ne veut pas affirmer que « le triangle ekphrastique place invariablement un objet féminisé entre des hommes » (165) et souligne comment « le traitement de l'image ekphrastique en tant qu'autre féminin est un lieu commun du genre de l'*ekphrasis* » (168). En tout cas le rapport ambivalent de Creeley avec l'objet ekphrastique acquiert une autre dimension lorsque l'on prend en compte cette caractéristique de la tradition ekphrastique. L'objet ekphrastique mettant à l'épreuve la capacité visuelle de l'écrivain lui demande une reconsidération de son pouvoir physique de la même façon que son rapport avec les femmes semble lui demander d'affirmer constamment sa masculinité, ce qui est évident dans certains passages de *A Day Book* ou dans des poèmes tels que « The Lover » (*Collected Poems*. 135.) A ce propos voir l'article de Michael Davidson « From Margin to Mainstream: Post-war Poetry and the Politics of Containment ». *American Literary History* 10.2 Summer 1998: 266-290.

Note426. Yau. *In Company*. 48.

Note427. Nous traiterons de ce rôle central de la vue dans l'activité collaborative de Creeley dans la partie consacrée à « The Eye ».

Note428. Twitchell-Waas. « Robert Creeley ». *Review of Contemporary Fiction* 24.2 Summer 2004.

Note429. Cox. « Address and Posture in the Early Poems of Robert Creeley ». *Boundary 2* 6.3 Spring-Autumn 1978.

Note430. Creeley. *Anamorphosis*.

Note431. Nous allons analyser ces poèmes de façon spécifique dans la deuxième la partie II, chapitre A 2.2.

Note432. Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste*. 11.

Note433. Dans *The Act of Reading*, Wolfgang Iser opère une distinction entre les images (« pictures ») et les images mentales. A propos de la version cinématographique d'un roman il affirme : « The difference between the two types of picture is that the film is optical and presents a given object, whereas the imagination remains unfettered. Objects, unlike imaginings, are highly determinate, and it is the determinacy which makes us feel disappointed » (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. 138). A partir de cette différence, Iser oppose la détermination de la représentation visuelle à l'indétermination de la représentation littéraire affirmant que la détermination réduit l'intensité de l'expérience esthétique. Winfried Fluck reprend cette théorie et l'utilise dans son analyse de l'expérience esthétique de l'image. (« Aesthetic Experience of the Image ». *Iconographies of Power*. 22)

Note434. Fluck. « Aesthetic Experience of the Image ». *Iconographies of Power*. 23.

Note435. *Ibid.* 21.

Note436. Parfois même cette double compétence n'est pas suffisante. C'est le cas de 7 & 6 (Therrien, Creeley, Butor) où l'on demande au lecteur d'être suffisamment à l'aise avec la peinture, la sculpture et de connaître la langue française aussi bien que l'anglais.

Note437. Fluck. 16.

Note438. Robert Duncan cité par Creeley dans une lettre à R.B. Kitaj. Stanford University: Special Collections. Box 88, Series 1. 23 janvier 1980-2 octobre 1991.

Note439. Creeley. Entrevue avec Bruce Jackson. <<http://buffaloreport.com>>

Note440. Creeley. « Here ». *Collected Poems*. 364.

Note441. Rumaker. « Creeley at Black Mountain ». 138.

Note442. Wolfgang Iser parle de « implied reader » à propos de la réception d'une œuvre littéraire : « This term [the implied reader] incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualisation of this potential through the reading process » (*The Implied Reader*, Introduction). Winfried Fluck réutilise cette formule pour se référer au récepteur d'une œuvre figurale qu'il appelle « implied viewer » et dont le rôle est à la fois similaire et différent de celui du lecteur implicite. La différence réside principalement dans la nature des langages et dans leur différent niveau de « détermination ». (Fluck. « The Implied Viewer : American Art and Changing Theories of Aesthetic Effect ». Séminaire. Musée d'Art Américain de Giverny – Terra Foundation for the Arts, 17 Juillet 2006).

Note443. Voir le chapitre B3, partie I, concernant le rapport de Creeley avec la tradition du « livre de dialogue ».

Note444. Dans les collaborations « *in praesentia* » la superposition est opérée par les collaborateurs comme le confirme l'exemple de *Theaters*. Dans la plupart des collaborations de Creeley qui, comme nous l'avons vu, sont des collaborations « à distance », le rapprochement du texte et de l'image doit au contraire être effectué par le lecteur. *Life & Death, Numbers, Edges, 1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°*, *Visual Poetics, Anamorphosis, Tandoori Satori & Commonplace, It, The American Dream* et *En Famille* représentent des exemples intéressants à ce titre.

Note445. Rumaker. « Creeley at Black Mountain ». 138.

Note446. Yau. *In Company*. 79.

Note447. Creeley. « Divers Sentiments » (1953 ou 1954). *A Quick Graph*, 337.

Note448. Creeley. « René Laubiès : An Introduction » (1954). *Ibid.* 339.

Note449. Creeley. « A Note on Franz Kline » (1954). *Ibid.* 342.

Note450. Creeley. « Lemons (Pear Appears) ». *Visual Poetics*. A ce propos voir le chapitre A 2.2, partie II.

Note451. Les essais critiques de Creeley auxquels nous nous référons ont été publiés en 1954. La réaction de la critique contre l'interprétation date au contraire du début des années soixante, même si des signes d'insatisfaction étaient déjà présents pendant les années cinquante comme la position de Creeley en témoigne.

Note452. Sontag. *Against Interpretation and Other Essays*. 14.

Note453. Stella. Cité par Sandler. *Le triomphe de l'art américain*. 70.

Note454. A propos de la description Sontag écrit : « The best criticism, and it is uncommon, is of this sort that dissolves considerations of content in those of form. [...] Equally valuable would be acts of criticism which would supply a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art ». (« Against Interpretation »).

Note455. Creeley. « René Laubiès : An Introduction ».

Note456. Creeley. « Divers Sentiments ».

Note457. L'école de critique formaliste développée dans les années 1940-1960 et connue comme *New Criticism* considérait l'œuvre d'art comme un objet complet, cohérent et indépendant de la vie ou l'histoire personnelle de son auteur. On se concentrait sur l'analyse formelle des textes mettant en valeur les qualités techniques de l'œuvre d'art et on opérait une distinction entre culture « élevée » et populaire. Parmi ses représentants on compte John Crowe Ransom, Allen Tate, Robert Penn Warren et Cleanth Brooks.

Note458. Creeley. « A Note on Franz Kline ». *A Quick Graph*. 342.

Note459. *Idem*

Note460. *Ibid.* 341.

Note461. Avec le temps le ton polémique des premiers essais critiques se réduit à mesure aussi que Creeley acquiert de l'expérience dans l'activité collaborative. Celle-ci, comme le souligne Robert Miltner (« Collaboration as Conversation »), permet d'enrichir son propre vocabulaire et de définir le processus créatif avec beaucoup plus de précision et d'objectivité. Un exemple de ce changement est fourni par l'essai écrit à propos de l'art du sculpteur et peintre John Chamberlain en 1964 (*Recent American Sculpture*. New York: The Jewish Museum, 1964). Dans cet essai, tout en affirmant son style direct, Creeley semble vouloir également informer son lecteur à propos de l'art de son collaborateur et s'intéresser plus à l'herméneutique de l'image qu'il semblait refuser au début de sa carrière. Le style, tout comme le contenu, acquièrent alors une forme en partie classique par rapport aux premières œuvres critiques du poète. (Creeley. *The Collected Essays*).

Note462. Creeley. Entrevue avec Lewis MacAdams. *Tales Out of School*. 88.

Note463. Creeley. « Harry Callahan : A Note » (1957). *A Quick Graph*. 344.

Note464. Nous nous intéresserons à cet aspect capital de la perception de l'artiste dans la deuxième partie de notre texte.

Note465. Creeley raconte avoir été appelé par Susan Rothenberg quelques jours après l'envoi de son poème « Possibilities ». L'artiste, (dont le premier commentaire à propos du poème de Creeley avait été « How did you know ? »), avait été frappée par sa réponse aux images. Il faut souligner que Creeley et Rothenberg, à l'époque de leur deuxième collaboration, ne se connaissaient pas aussi bien que Creeley et Elsa Dorfman ou Francesco Clemente, ce qui accentue la valeur du poème réalisé pour l'artiste. (Creeley, conversation avec l'auteur, Université Brown, 23 octobre 2004).

Note466. Peyré. 69.

Note467. *Idem*

Note468. Creeley. « Harry Callahan: A Note ».

Note469. Dorfman. Entrevue avec l'auteur, 22 octobre 2004.

Note470. Nous avons déjà pu remarquer les indices du rôle central de la vision dans l'écriture de Creeley dans les chapitres concernant le rôle du lecteur et l'activité critique du poète (chapitres D1 et D2).

Note471. Creeley. « Some Notes on Olson's *Maximus* ». *A Quick Graph: Collected Notes & Essays*. 167. Dans son entrevue avec Bill Spanos, Creeley clarifie davantage ce rôle de l'œil: « I think what attracts Olson is that the eye is the primary sense for the function of a primate, that the eye is the crucial input factor. For the poet

hearing then comes very, very insistently as another, crucial sense. It's the collector. It's where the phenomenality of the outer world can – where that information can be gathered, the agency of the ear ». *Tales Out of School*. 148.

Note472. Creeley. « The Creative ». *Was That a Real Poem & Other Essays*. 30.

Note473. Creeley. « Inside Out – Notes on the Autobiographical Mode ». *Ibid*. 58.

Note474. Creeley. Discussion avec l'auteur, Université Brown, 6 octobre, 2004.

Note475. Creeley. *Autobiography*. 26.

Note476. Françoise Coblenca. « Konrad Fiedler : Sur l'origine de l'activité artistique ». *Revue Française d'Esthétique*.

Note477. Fiedler. *Sur l'origine de l'activité artistique*. 63. Dans la préface de son œuvre, Fiedler précise ce qu'il entend par « activité artistique » : « par "activité artistique", on entend ici uniquement celle de l'artiste dans les arts plastiques ».

Note478. *Ibid*. 70.

Note479. Coblenca. « Konrad Fiedler : Sur l'origine de l'activité artistique ». *Revue Française d'Esthétique*.

Note480. Nous traiterons ce sujet primordial dans le chapitre B, partie II.

Note481. A l'âge de deux ans Robert Creeley, suite à un accident, avait perdu son œil gauche. Les implications de cet événement crucial dans la vie du poète sont discutés par Creeley dans son *Autobiography* et analysés avec précision par Charles Bernstein dans « Creeley's Eye and the Fiction of the Self ». *Review of Contemporary Fiction* 15.3 Fall 1995: 137.

Note482. Creeley. « Poets Q&A at smartishpace.com ».

Note483. Chacune des deux rétines perçoit en effet la même image sous un angle différent et c'est exactement cette disjonction qui permet de percevoir les distances relatives.

Note484. Lanthony. *Les yeux des peintres*. 127.

Note485. *Idem*

Note486. Voir aussi « Possibilities », poème écrit pour Susan Rothenberg et analysé dans le chapitre A 1.2, partie II.

Note487. Creeley. « People ». Poème écrit en occasion de la collaboration avec Arthur Okamura. Voir le chapitre A 2.1, partie II.

Note488. Chamberlain, cité par Robert Creeley. Robert Creeley and Robert Sheppard. « Stories : Being an Information. An Interview ». May 26, 1982. Stanford University: *Creeley's Papers Series 7 Box 1 Folder 24*.

Note489. Voir le poème « Which Way », analysé dans le chapitre B2, partie II.

Note490. La collaboration est disponible en Annexe II.

Note491. Creeley. « There ». *There*.

- Note492. A ce propos voir *Mabel*, collaboration de Creeley avec Jim Dine, analysée dans le chapitre A1, partie III.
- Note493. Creeley. « Box ». 7&6.
- Note494. Creeley. « People ». 1°2°3°4°5°6°7°8°9°0°.
- Note495. Creeley. « On Earth ». *Tandoori Satori*.
- Note496. Lanthony. *Les yeux des peintres*. 129.
- Note497. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. 186-187.
- Note498. Creeley. « Poets Q&A at smartishpace.com ».
- Note499. Creeley. « Ego ». *Just in Time*. 157.
- Note500. Voir début du chapitre, appel de note numéro 2.
- Note501. Ce rapprochement indique comment c'est au niveau du rythme que le rapport entre le visible et le lisible doit être exploré. Voir le chapitre « Le visible dans le lisible : le rythme ».
- Note502. Creeley. « Mazatlan: Sea ». *Collected Poems*. 434-435.
- Note503. Creeley. « Interview with Ekbert Faas ». *Towards A New American Poetics*. 192-193.
- Note504. Creeley. « Interview with Michel André ». *Tales Out of School*. 106.
- Note505. *Ibid.* 105.
- Note506. L'expression est à attribuer au poète et écrivain russe Boris Pasternak. Ce dernier souligne la différence entre l'art produit par l'illustration et celui dérivant de l'assignation d'un rôle central aux organes perceptifs pendant le processus créatif, une distinction qui nous semble refléter le refus de la description affirmé par Creeley. « Contemporary trends of thought », explique Pasternak, « imagine that art is like a fountain, whereas it is a sponge. They have decided that art should gush forth, whereas it should absorb and become saturated. They think it can be broken down into methods of depiction, whereas it is composed of organs of perception ». *The Poet's Work: Twenty-nine Poets on the Origin and Practice of their Art*. Reginald Gibbons ed. Chicago: University of Chicago Press, 1979. 23.
- Note507. Lyotard. *Discours, figure*. 14-15. (c'est nous qui soulignons).
- Note508. Jenny. *La parole singulière*. 124. Nous aurons l'occasion de mettre en évidence ce double plan de l'écriture de Creeley (tensionnel et représentatif) lorsqu'on prendra en compte les analyses de Jean-François Lyotard concernant la lettre et la ligne. Voir le chapitre B, partie II.
- Note509. Creeley. « The Eye ». *Collected Poems*. 367.
- Note510. Creeley. « Eyes ». *Just in Time*. 216.
- Note511. Creeley. « Sight ». *Just in Time*. 135.
- Note512. McHugh. « Love and Frangibility: An Appreciation of Robert Creeley ». *The American Poetry Review* 26.3 May-June 1997: 10.

Note513. A propos du minimalisme de l'écriture de Creeley voir le chapitre C, partie I.

Note514. Né en 1927 à New York, Alex Katz a étudié à New York et dans le Maine. Il est connu pour ses portraits et pour ses paysages qu'il peint en utilisant un style simple et froid, proche de l'abstraction. Son travail a été exposé entre autres au Museum of Modern Art de New York, au Whitney Museum of American Art et à la galerie Malborough de New York.

Note515. Robert Creeley et Alex Katz possèdent chacun une résidence secondaire dans le Maine, respectivement à Waldoboro et à Lincolnville.

Note516. Le poème complet est disponible en Annexe I.

Note517. Les parenthèses entre les strophes indiquent la présence d'une image dans l'œuvre collaborative.

Note518. La position de Creeley reprend les idées de la philosophie de l'« Œil innocent », élaborée au XVIII^e siècle par les empiristes britanniques John Locke et George Berkeley, qui a été l'objet de plusieurs discussions concernant le processus perceptif. Les deux philosophes s'étaient interrogés sur la nature de la vision du monde de la part d'un individu qui, privé de la vue depuis sa naissance, réacquiert soudainement le pouvoir de voir. Ils s'étaient demandés, plus particulièrement, si cet individu imaginaire aurait pu être capable de reconnaître par la vue les objets qu'avant il ne connaissait que grâce au toucher. Ces idées ont intéressé dans le temps des personnalités diverses comme John Ruskin (*The Elements of Drawing*, 1857) et E.H. Gombrich. Ce dernier, dans *Art and Illusion* (1960) a qualifié la théorie du « Innocent Eye » du statut de mythe, affirmant la primauté des mécanismes cognitifs pendant le processus de la perception visuelle. Comme le souligne Winfried Fluck dans son étude concernant l'expérience esthétique de l'image, le constructivisme a également critiqué les présupposés théoriques de cette philosophie : « Gestalt theory and, more recently, constructivism have refuted naive empiricist notions of perception as the mere transfer of sense impression. In order to make any sense of what we see, in fact, in order to register an object as object, our perception has to have a focus that gives structure to the object. [...] In other words, we do not first register and then interpret what we see. Quite on the contrary, we already interpret what we see in the act of registering it ». (Fluck. « Aesthetic Experience of the Image ». *Iconographies of Power*. 22-23).

Note519. Creeley. « Entrevue avec Bill Spanos ». *Tales Out of School*. 148.

Note520. Phil Lee dans « Eye and Gaze » souligne la centralité du rôle du cerveau dans la vision affirmant comment il est souvent oublié lorsque l'on parle de perception visuelle : « It is the brain, and not the eye, that is the true organ of visual perception. Given the brain's integral interpretive role in the construction of any complex visual impression, it is necessary to be aware of how a human understands his or her physical environment as a perceived environment ». Article disponible en ligne sur le site de l'Université de Chicago (Humanities Division) <<http://humanities.uchicago.edu>>

Note521. Creeley. « Entrevue avec Linda Wagner ». *Tales Out of School*. 29. La technique de variation dans la répétition empruntée à la musique jazz est centrale dans l'écriture de Creeley. Nous mettrons en évidence l'importance de ces procédés dans les chapitres consacrés à l'analyse du rythme et dans ceux concernant le rapport spontanéité-série.

Note522. Merlin, essai accompagnant la collaboration.

Note523. Susan Rothenberg, peintre née à Buffalo en 1945. Elle est considérée aujourd'hui parmi les principaux artistes américains contemporains, connue principalement pour ses images de chevaux souvent peints en taille réelle. Son départ de New York et son installation au Nouveau Mexique ont influencé profondément son style pendant ces dernières années. Ses tableaux ont été exposés entre autres au Whitney Museum of American art et à la galerie Sperone de New York.

Note524. Le poème complet est disponible en Annexe I.

Note525. Nous avons déjà eu l'occasion de montrer la fréquence de ce terme dans le vocabulaire de Creeley. Voir en particulier le chapitre C, partie I.

Note526. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. 175.

Note527. Par cela Creeley semble réaffirmer le précepte de Descartes « *sentimus nos videre* » (*Lettre à Plempius du 3 octobre 1637*), selon lequel regarder les choses ne signifie pas uniquement les voir (les percevoir visuellement) mais aussi les « sentir », ou mieux, percevoir émotionnellement notre acte de voir les choses : se sentir voir.

Note528. Olson. *The Complete Correspondence* Vol. VII. 88-89.

Note529. Maldinay. *Regard, parole, espace*. 155.

Note530. Lyotard, *Discours, figure*. 15.

Note531. Eco. *Œuvre Ouverte*. 25.

Note532. Meschonnic. *Pour la poétique*. 45.

Note533. Creeley. Courriel à l'auteur, 15 octobre 2004.

Note534. Arthur Okamura, né à Long Beach (California) en 1932, a étudié à l'Art Institute de Chicago. Il a rencontré Creeley à Majorque (Espagne). Son travail a été exposé entre autres au Museum of Modern Art de San Francisco et au Whitney Museum of American Art.

Note535. Okamura. Lettre à l'auteur, 2 novembre 2004.

Note536. *Idem*

Note537. Maldinay. « L'Esthétique des rythmes ». *Regard, parole, espace*. 171.

Note538. Okamura. Lettre à l'auteur, 2 novembre 2004.

Note539. Le poème complet est disponible en Annexe I.

Note540. Creeley. *Autobiography*. 34-35.

Note541. Creeley, tout comme Okamura, avait fait l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale et de la crise de l'humanisme consécutive au conflit : leur reconstitution d'une humanité idéale dans cette collaboration porte les traces d'un désir de renouvellement et d'une exigence de rétablir la juste place de l'homme dans le monde.

Note542. Voir l'étude du rapport de l'écriture de Creeley avec la profondeur, chapitre A, partie II.

Note543. Olson d'ailleurs opère une inversion volontaire de l'expression « out of many, one » (*e pluribus unum*) écrivant « one makes many ».

Note544. Maldinay. « L'Esthétique des rythmes ». *Regard, parole, espace*. 156.

Note545. Creeley. « Entretien avec Linda Wagner ». *Tales Out of School*. 29.

Note546. Cage. *Theme & Variation*.

Note547. Donald Sultan est né à Asheville (Caroline du Nord) en 1951. Souvent associé au mouvement Pop, ses images, généralement des natures mortes, combinent des motifs traditionnels et des techniques contemporaines. Son travail a été exposé entre autres au Museum of Modern Art de New York et à l'Art Institute de Chicago.

Note548. Sultan cité par Elisabeth Licata. « The Collaborators Talk ». *In Company*. 26-27.

Note549. Ian Dunlop. « Donald Sultan ». *Donald Sultan*. Terry A. Neff ed. 10.

Note550. Lynne Warren. « Donald Sultan, Contemporary Art and Popular Culture ». *Donald Sultan*. Terry A. Neff ed. 34.

Note551. L'effet d'étrangeté produit par une telle technique renvoie au traitement du sujet pictural par le Pop Art. L'agrandissement et l'isolement du sujet sont en effet des caractéristiques essentielles des images de Andy Warhol, Roy Lichtenstein et Jasper Johns. Les images de Sultan se différencient néanmoins de ces exemples car elles gardent des qualités romantiques et sont privées de la violence et de l'ironie des œuvres des artistes Pop. A ce propos, voir le processus de défamiliarisation traité dans la troisième partie de notre texte et plus en particulier dans le chapitre B.

Note552. Cette organisation de l'objet livre caractérise également *The American Dream*. A ce propos voir le chapitre B1, partie III.

Note553. Maldinay. *Regard, parole, espace*. 156.

Note554. Sultan cité par Ian Dunlop. *Donald Sultan*. Terry A. Neff ed. 18.

Note555. Francisco de Zurbaran (1598-1664), peintre contemporain de Vélasquez, est connu principalement pour ses peintures religieuses. Il devient également un maître des natures mortes parmi lesquelles figurent *Nature morte avec citrons, oranges et tasse* et *Tasses et vases*, toutes deux réalisées vers 1633. Sultan isole et agrandit une partie de la nature morte du peintre espagnol : celle où figurent quatre citrons dans un plat.

Note556. Fluck. « Aesthetic Experience of the Image ». *Iconographies of Power*. 24.

Note557. Sergeant. *Donald Sultan : Appoggiatures*. 34.

Note558. *Ibid.* 50.

Note559. A ce propos voir aussi « Tools » (*Anamorphosis*), poème écrit par Creeley à l'occasion de sa collaboration avec Francesco Clemente et analysé dans le chapitre suivant.

Note560. Pour des éclaircissements sur le rôle des nuances dans la constitution du rythme de l'image et sur son rapport avec le rythme de l'écriture voir le chapitre B, partie II et, plus en particulier, l'analyse de la collaboration *Anamorphosis*.

Note561. Creeley. « Bill the King ». *Art Journal*. Fall 1989 : 237-239.

Note562. Lyotard, *Discours, figure*. 9.

Note563. *Ibid.* 216.

Note564. *Idem*

Note565. *Ibid.* 219.

Note566. Maldinay. «L'Esthétique des rythmes». *Regard, parole, espace*. 155-156.

Note567. Mitchell. *The Language of Images*. 280.

Note568. Goldoni. « Parole poetiche per dire la moltiplicazione impossibile dell'Io ». *Il Manifesto* 2 giugno 2005 : 13.

Note569. Clemente cité par Lisa Dennison. « I ». *Clemente*.

Note570. Le côté oppressant du tableau serait le produit de la référence étymologique au terme « mare », dérivant du mot « maere », (vieil anglais pour « incubus ») défini comme un « démon masculin censé abuser d'une femme pendant son sommeil ». (*Petit Robert*).

Note571. Maldinay. « L'esthétique des rythmes ». *Regard, parole, espace*. 169.

Note572. Dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1911), Kandinsky associe couleur et timbre.

Note573. Les théories de Kandinsky se révèlent utiles pour l'analyse de l'œuvre de Creeley aussi à cause de l'influence qu'elles ont eu sur Ezra Pound et William Carlos Williams. Comme nous l'avons souligné au début de notre texte, Creeley absorbe les enseignements de Kandinsky et d'autres peintres modernistes à travers la lecture des œuvres de ses prédécesseurs. (A ce propos voir la partie I, chapitre A1).

Note574. Kandinsky cité par Peter Halter. *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. 43.

Note575. Les *nursery rhymes* s'appuient principalement sur l'insistance rythmique et sur la fréquence des répétitions.

Note576. Creeley se réfère plusieurs fois à cette théorie comme par exemple dans son entrevue avec Linda Wagner où il affirme : « I remember Pound in a letter one time saying, 'Verse consists of a constant and a variant' ». *Tales Out of School*. 30.

Note577. Lyotard. *Discours, figure*. 370-371.

Note578. Une profondeur, nous l'avons vu, que Creeley arrive à saisir malgré sa monophthalmie car elle est le produit d'effets de perspective géométrique (la perspective géométrique, avec les effets de masquage et les rapports de taille, fait partie des indices utilisés par le monophthalme pour percevoir le relief).

Note579. Meschonnic. *Critique du rythme*. 71.

Note580. Kristeva. « Éthique de la linguistique ». *Polylogue*. 362-363.

Note581. Meschonnic. *Critique du rythme*. 711.

Note582. Voir le chapitre A, partie II.

Note583. Blanchot. *L'Espace littéraire*. 295.

Note584. Le même thème est abordé dans « It », collaboration réalisée par Creeley et Clemente en 1989. A ce propos voir le chapitre A2, partie II.

Note585. Edmund Waller (1606-1687), poète anglais, écrit le poème *Go, Lovely Rose* dans lequel il déploie tous les *topoi* liés au *carpe diem*, à la précarité de la beauté de la femme dont le symbole est la rose, et à la

figure du poète/amant malheureux qui écrit une chanson pour conquérir le cœur d'une dame. Ce même poème a été retravaillé par Ezra Pound dans *Hugh Selwyn Mauberley* qui, tout comme Creeley, déconstruit le cliché remplaçant la rose charmante (« lovely rose ») de Waller avec « a dumb-born book ».

Note586. Le même concept est affirmé par William Carlos Williams dans son poème « The Rose » inspiré du tableau de Juan Gris *Flowers* (1914). Dans la première strophe le poète écrit: « The rose is obsolete/ but each petal ends in/ an edge, the double facet/ cementing the grooved/ columns of air – The edge/ cuts without cutting/ meets – nothing – renews/ itself in metal or porcelain-// whither? It ends-/ ». Williams, tout comme Creeley, reproduit la syntaxe fragmentée de l'image cubiste par la coupure de ses vers et par l'insistance sur les bords qui marquent la limite entre deux formes, ou deux plans. Une lecture attentive du poème nous fait toutefois remarquer la différence fondamentale entre le poème de Creeley et celui de son prédécesseur : dans le poème inspiré du tableau de Gris, la voix lyrique n'affirme jamais son autobiographisme. Le « I », si présent dans les vers de Creeley, est absent. De plus, l'affirmation de l'instabilité de la perception visuelle caractéristique des vers de Creeley est remplacée, dans « The Rose » de Williams, par une profonde confiance de l'observateur dans ses moyens visuels et linguistiques.

Note587. Comme le souligne Yves Rossetti, dans la vue, l'attention est fondamentale. L'image est en effet explorée par des mouvements de l'œil qui recherchent les points les plus sensibles à l'information, et cela chez les sujets binoculaires comme chez les monophthalmes. L'œil de l'observateur face au tableaux de Clemente suit ainsi d'une part les chemins bâtis par le peintre reliant la main, le visage et la fleur et, d'autre part, stationne au niveau de chacun de ces trois plans recherchant également les points de force caractéristiques de chaque forme. Au niveau du visage par exemple, l'œil saisira principalement les yeux et la bouche de sorte que, traçant le chemin des ses mouvements, nous aurions pour résultat une forme géométrique presque triangulaire dont la base est positionnée au niveau des yeux et la pointe au niveau de la bouche. (Yves Rossetti a souligné le rôle de l'attention dans la vue dans sa communication lors du congrès *L'œil, la vue, le regard : création littéraire artistique contemporaine*. Université Lyon II, 8-9 décembre 2005).

Note588. Canetti cité par Diego Cortez dans « Tantralogics : Notes on *Tantra* Relative to Francesco Clemente's *Tandoori Satori* and *Commonplace* works ». *Tandoori Satori and Commonplace*. (Catalogue de l'exposition, 23 septembre-12 décembre 2004).

Note589. Clemente. Entrevue avec Diego Cortez, New York 16 juin 2004. « Tantralogics ». *Tandoori Satori and Commonplace*.

Note590. « Tantralogics ».

Note591. La reprise de ces mêmes motifs caractérise également *Commonplace*, une série d'aquarelles présentées dans le même catalogue. A ce propos voir le chapitre B2, partie III.

Note592. Clemente. Entrevue avec Diego Cortez.

Note593. Cortez. « Tantralogics ».

Note594. Clemente. Entrevue avec Diego Cortez.

Note595. Creeley. « Frank Stella : A Way to Go ». *Quick Graph*. 352.

Note596. Clemente. Entrevue avec Diego Cortez.

Note597. Creeley. *Reading* du 17 novembre 2004. *The Rose Art Museum*, Brandeis University.

Note598. *Idem*

Note599. Clemente. Entrevue avec Diego Cortez.

Note600. A plusieurs reprises Creeley cite le précepte de Ezra Pound, « Listen to the sound it makes », soulignant son influence sur sa pratique littéraire. L'omission des signes de ponctuation opérée par Creeley dans ce poème renvoie également aux principes littéraires de Gertrude Stein qui considérait ces éléments comme superflus et qui n'utilisait pas de points d'interrogations pour marquer les phrases interrogatives.

Note601. Jenny. *La Parole singulière*. 121.

Note602. Creeley. « Entrevue avec Linda Wagner ». *Tales Out of School*. 27.

Note603. Henri Maldinay, dans « L'Esthétique des rythmes » (*Regard, parole, espace*, 1994), opère une distinction entre le temps « impliqué » et le temps « expliqué » associant la notion de rythme au premier : « *Le rythme d'une forme est l'articulation de son temps impliqué. [...] Le temps impliqué n'est pas une simple extension temporelle ni même une durée ; il comporte ce que Bergson nomme des « tensions de durée » et présente des analogies avec les anciens tons de la musique. [...] Au temps impliqué s'oppose le temps expliqué : c'est le temps divisible en époques, passé, présent, futur que le discours attribue à l'action et qui situe l'action par rapport au moment de l'énonciation, comme contemporaine, antérieure ou postérieure à l'acte qui l'énonce* ». 160.

Note604. Groupe μ . Rhétorique de la poésie. 137.

Note605. Meschonnic. *Critique du rythme*. 78.

Note606. *Ibid.* 79.

Note607. Clemente cité par Raphaela Platow. « Francesco Clemente : Tandoori Satori and Commonplace ». *Tandoori Satori and Commonplace*.

Note608. Maldinay. « L'Esthétique des rythmes ». *Regard, parole, espace*. 164.

Note609. Creeley. « Frank Stella : A Way to Go ». *A Quick Graph*. 353.

Note610. Meschonnic. *Critique du rythme*. 92.

Note611. Le substantif « commonplace », indiquant une affirmation généralement connue, représente la traduction littérale de la formule latine *locus communis* dérivant du grec *koinos topos*. Ses origines remontent à la moitié du XVI^e siècle (*The New Oxford Dictionary of English*. Oxford : Clarendon, 1998), alors que l'adjectif indiquant l'absence d'originalité et la banalité s'est développé à partir de 1609. (*Merriam-Webster Online Dictionary* <www.m-w.com/>).

Note612. Creeley. « A Note on the Local ». *A Quick Graph*. 34.

Note613. Creeley. Cité par Tom Clark. *Robert Creeley and the Genius of the American Commonplace*. 24.

Note614. Sandler. *Le triomphe de l'art américain*. 86.

Note615. Creeley. « *Some Senses of the Commonplace*, Robert Creeley at New College of California, February 21, 1991 : An Edited Transcription ». *Robert Creeley and the Genius of the American Commonplace*. 115.

Note616. *Ibid.* 81.

Note617. Creeley. *Autobiography*. 55.

Note618. Dorfman. Courriel à l'auteur, 10 novembre 2005.

Note619. Creeley. Entrevue avec Lewis McAdams. *Tales Out of School*.95.

Note620. Creeley. *The Complete Correspondence Vol. IX*. 250. En rapprochant des modèles *a priori* différents, Creeley témoigne de la spécificité de l'esthétique qui dominait pendant sa jeunesse. Comme le souligne Paul Richard, cette esthétique était « dénuée de toute hiérarchie » : « Le principal centre d'intérêts c'était l'esthétique, mais une esthétique dénuée de toute hiérarchie autre que celle de la qualité. Joan Baez et Bob Dylan étaient intéressants, et Bach aussi ». Richard, cité par Irving Sandler dans *Le triomphe de l'art américain*. 73.

Note621. A ce propos voir l'utilisation de Creeley de ce terme dans sa collaboration avec Donald Sultan, partie I, chapitre A 2.2.

Note622. Voir l'analyse de « Inside my Head » (*Anamorphosis*) et principalement l'utilisation du syntagme « inside my head ». Chapitre B1, partie II.

Note623. Voir le chapitre C 2.2, partie I. Dans « Une communion de désirs : le poète et l'artiste en tant que collaborateurs », nous avons eu également l'occasion de souligner comment, par l'activité collaborative, l'écrivain teste les limites de son propre langage. Ce jeu barrière-transgression est d'ailleurs implicite dans la définition de l'image en tant que « territoire et suggestion » (« ground and proposal ») que nous avons pris en compte à propos de *Life & Death* (C3, partie I). Le concept de « location » intéresse également la collaboration à un niveau plus large : nous avons remarqué comment la collaboration représente un « lieu » à l'intérieur duquel Creeley semble se constituer à plusieurs reprises une « famille ».

Note624. Creeley. Entrevue avec Ekbert Faas. *Towards a New American Poetics*. 177. Dans cette entrevue, Creeley explique ce qu'il entend par « requalification de l'ordre sériel ». Questionné à propos des rapports entre son écriture et la musique contemporaine il répond : « Well, sure, Cage is fascinating to me, for example. I've been fascinated by re-qualifications of senses of "serial order". I was reading a text called *The Psychology of Communication*, by George A. Miller. For example, the human situation has difficulty regaining the context if there is something interpolated, like; "The man, whom you saw yesterday, is my father". "That man is my father" is the basic statement – "whom you saw yesterday", is the element that's being inserted. This is also applicable to computer structure. If you keep putting in statements into the basic statement, after about three or four such insertions, the hearer or witness gets very, very confused. The human attention apparently is not recursive and tends to be always where it is, so the more there is interpolated in that fashion the more difficult it is for the human to regain locus. And Miller points out that we can usually pick up where we left off in a simply physical context. Painting a fence, for instance, we know where we stopped because there is the new paint, physically it is ». 176-177.

Note625. A ce propos voir *A Day Book* et *Mabel* analysés dans le chapitre suivant.

Note626. A ce sujet voir « Robert Creeley on Art and Poetry: An Interview with Kevin Power ». *Robert Creeley's Life and Work: A Sense of Increment*. John Wilson ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1987. 365.

Note627. Creeley. « There ». Clemente Francesco et Robert Creeley. *There*. New York: Gagosian Gallery, 1993. Nous nous sommes référés au même poème lorsque nous avons analysé le rapport que l'écriture de Creeley entretient avec la profondeur, chapitre A, partie II.

Note628. Creeley. *The Complete Correspondence Vol. VI*. 134.

Note629. Creeley. Cité par Stephen Fredman. *Poet's Prose: the Crisis in American Verse*. 68.

Note630. Sandler citant Lawrence Alloway. *Systemic Paintings*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966 (catalogue de l'exposition). 19. (Voir : Sandler. *Le triomphe de l'art américain*. 84).

Note631. Sandler. *Le triomphe de l'art américain*. 84.

Note632. Des exemples de ce genre de composition sont *La Disparition* de George Perec, *Le château des destins croisés* de Italo Calvino, *80 Flowers* de Louis Zukofsky. Brian McHale, dans « Poetry as Prosthesis », lie le développement de ces genres d'écriture avec la diffusion des « machines célibataires » consacrées à la reproduction et à la simulation, et qui, selon le critique, constituent une caractéristique de l'ère postmoderne : « These are not machines of speed and power, but rather machines of reproduction and simulation : writing-machines, imaging-machines, duplicating-machines. [...] Marginal in modernist imagery, such alternative machines proliferate in postmodernist art; indeed, the displacement of the speed-and-energy model of the machine by the reproduction-and-simulation model is one of the distinguishing marks of postmodernism ». *Poetics Today* 21.1 Spring 2000: 3.

Note633. McHale. « Poetry as Prosthesis ». 14.

Note634. Voir l'analyse de *A Day Book*.

Note635. Creeley. *The Complete Correspondence Vol. III*. 53.

Note636. Creeley. « A Day Book ». 34.

Note637. Dans une lettre à Olson, Creeley confirme la persistance de cette préoccupation dans son travail d'écrivain: « In short, I was, in some sense, staking the KNOWING of an event, against the objective fact of it. This is my usual battle, as you'll know ». *The Complete Correspondence Vol. III*. 58.

Note638. McHale. 23.

Note639. Voir le chapitre D, partie I.

Note640. Voir « John Cage: From *Theme & Variation* ». *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology*. Paul Hoover ed. New York: Norton & Cie, 1994.

Note641. A ce propos voir le chapitre B2, partie I.

Note642. Robert Brooks Kitaj est né en 1932 à Cleveland (Ohio). Après avoir vécu aux Etats-Unis, il s'établit à Londres où il devient un des représentants majeurs du Pop art britannique. Son travail a été exposé entre autres au Metropolitan Museum de Tokyo et à la Royal Academy of Arts de Londres.

Note643. *A Sight*. London: Cape Goliard Press, 1967. Cent copies de l'œuvre ont été imprimées dont cinquante signées par les collaborateurs. La collaboration est disponible en Annexe II.

Note644. Creeley. Cité par Jane Kinsman. *Prints of R.B. Kitaj*. Cette citation est intéressante car Creeley expose un intérêt pour la politique généralement absent dans son œuvre. Par rapport à ses contemporains, son écriture est sûrement une des moins engagées politiquement.

Note645. Creeley. *Mabel: A Story & Other Prose*. Introduction.

Note646. Creeley. Entrevue avec Lewis McAdams. *Tales Out of School*. 94.

Note647. Lors d'une entrevue avec Lewis McAdams, Creeley explique comment la structure de « ces tableaux de Pollock qui sont distribués horizontalement, en opposition à ceux qui se présentent verticalement » lui a inspiré ce type de composition. Ensuite il continue: « [so] in numerical balance, you have a curious and insistent initial experience of how things are going to come together. Anyhow, that was a great piece of information to have in hand when I was writing. I don't think I knew it consciously, but it felt good. It felt very appropriate ». *Idem*.

Note648. Yves-Alain Bois. « La valeur d'usage de l'informe ». *L'informe : mode d'emploi*. 27. Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss, définissant leur conception de l'informe d'après une citation de George Bataille (qui consacre à ce concept un article dans le « Dictionnaire critique » de la revue *Documents* dont il était le directeur de 1929 à 1930) isolent quatre « opérations » à l'intérieur d'œuvres qu'ils associent à ce concept : l'horizontalité, le bas matérialisme, le battement et l'entropie.

Note649. Sandler. *Le triomphe de l'art américain*. 83.

Note650. *Ibid.* 84.

Note651. McHale. 19.

Note652. Creeley. Entrevue avec Ekbert Faas. *Towards a New American Poetics*. 191.

Note653. Creeley. « A Day Book ». *Mabel: A Story and Other Prose*. 22.

Note654. *Ibid.* 47.

Note655. Sherman. « A Letter on Rosenthal's "Problems of Robert Creeley" ». *Boundary 2* 3.3 Spring 1975: 747-760.

Note656. Creeley. « A Day Book ». 15.

Note657. *Ibid.* 16.

Note658. *Ibid.* 35.

Note659. *Idem*

Note660. *Ibid.* 52.

Note661. Kitaj. Lettre à Creeley non datée. *Robert Creeley's Papers 1950-1997*. Stanford University: Special Collections. Box 88, Series 1. R.B. Kitaj, 1965-1985.

Note662. Kitaj. Cité par Joe Shannon. « The Allegorists: Kitaj and the Viewer ». *Kitaj: Painting, Drawings, Pastels*. London: Thames and Hudson, 1983. 18.

Note663. Kitaj. Cité par Marco Livingstone. *R.B. Kitaj*.

Note664. *Idem*. La célèbre phrase de Kitaj citée par Livingstone (« Some books have pictures and some pictures have books ») était parue pour la première fois dans un article de l'artiste en 1964.

Note665. Kitaj. Lettre à Creeley. *Robert Creeley's Papers* Stanford University. Box 88, Series 1, 1965-1985.

Note666. Kitaj. Cité par Jane Kinsman. *The Prints of R.B. Kitaj*. Chapitre six, « A Day Book ».

Note667. Creeley. *A Day Book*. 30.

Note668. *Ibid.* 43.

Note669. Kinsman. *The Prints of R.B. Kitaj*. L'épigramme de « Portrait of a Lady » est la suivante : « Thou hast committed –/ Fornication : but that was in another country./ And besides, the wench is dead ». Elle constitue le dialogue entre Barabas et le moine Barnardine qui l'accuse. (*The Jew of Malta*. Acte 4, scène I).

Note670. Voir l'idée de « requalification de l'ordre sériel » analysée dans le chapitre précédent.

Note671. Ashbery. « Hunger and Love in their Variations ». *Kitaj: Painting, Drawings, Pastels*. 11.

Note672. Kitaj. Entrevue avec Timothy Hyman. « A Return to London ». *Kitaj: Painting, Drawings, Pastels*. 41.

Note673. Ashbery. Citant Gene Baro. *Kitaj: Painting, Drawings, Pastels*. 14.

Note674. Creeley. Cité par Kinsman. *The Prints of R.B. Kitaj*.

Note675. Jim Dine, né en 1935 à Cincinnati (Ohio), est considéré comme un des représentants du mouvement Neo-Dada. Il est à la fois peintre, sculpteur et photographe. Son travail a été exposé entre autres à l'Art Institute de Chicago et au Guggenheim Museum de New York.

Note676. Pound utilise cette phrase dans son introduction aux *Analectes de Confucius*.

Note677. La polymorphie de Mabel est le produit d'un travail préparatoire de Creeley concernant la définition de la femme. Dans ses annotations, une liste de termes (maid, maiden, mother, lady, lass, girl, dam/damsel, wife woman), accompagnés par des réflexions spécifiques, montre comment Creeley explore le concept du féminin sous tous ses aspects. Il semble également que pour se préparer à ce projet Creeley ait travaillé avec ses étudiantes à l'université de Buffalo auxquelles il a demandé d'écrire leur propre définition de « femme ». La plupart de ce matériau préparatoire conçu avec ses élèves n'a toutefois pas été intégré au texte final de Mabel. (A ce propos voir « Jim Dine » dans *In Company* CD-ROM). En ce qui concerne le nom « Mabel », nous ne savons pas s'il a un rapport avec Mabel Dodge Luhan, figure centrale dans la communauté artistique du Greenwich Village entre 1912 et 1916. Le fait qu'elle était originaire de Buffalo, lieu où Creeley enseignait à l'époque de la réalisation de la collaboration avec Dine et où il a vécu plusieurs années, pourrait faire penser à une possible référence tout comme le fait que la vie de Mabel Dodge Luhan est liée à celle de D.H. Lawrence dont Creeley était un admirateur. Nous n'avons toutefois aucune preuve directe d'un rapport existant entre son nom et celui du personnage créé par Creeley.

Note678. Creeley. « Mabel : A Story ». *Mabel: A Story and Other Prose*. 119.

Note679. *Ibid.* 129. La même scène où la voix narrative écoute les bruits des mouvements de ses enfants et de sa femme est présentée dans « A Day Book » (*Mabel : A Story and Other Prose*, 14).

Note680. *Ibid.* 132.

Note681. *Ibid.* 151.

Note682. *Ibid.* 139.

Note683. *Ibid.* 166.

Note684. Dine. Entrevue avec Elisabeth Licata, New York, 1998. *In Company* CD-ROM.

Note685. Dine. Entrevue avec Elisabeth Licata (New York, juin 1998). « Working with Crommelynck ». *In Company* CD-ROM.

Note686. Dans son entrevue avec Licata, Dine affirme avoir inventé ses modèles tout en soulignant comment il est possible qu'il se soit également inspiré à des photographies anonymes. L'artiste lui-même, privilégiant l'hypothèse d'absence de modèles, confesse son incertitude à propos de l'origine de ses dessins.

Note687. A ce propos voir *Pictures* (2000), collaboration de Creeley et Dine disponible en Annexe II.

Note688. Dine. Cité par Feinberg Jean E. « Artist's Statements ». *Jim Dine*. 103.

Note689. Dine. Entrevue avec Elisabeth Licata. « Process of Making *Mabel II* ». In *Company* CD-ROM.

Note690. Dine. Cité par Feinberg Jean E. « Artist's Statements ». *Jim Dine*. 102.

Note691. Clemente. Cité par Elisabeth Licata. *In Company*. 19.

Note692. Foye. « New York ». *Francesco Clemente: Three Worlds*.

Note693. *Idem*

Note694. Voir l'analyse de *Commonplace*, chapitre B 2.2, partie III.

Note695. Dans un des célèbres passages de *On the Road* consacrés au concept de « IT » Kerouac écrit : « "Now, man, that alto man last night had IT – he held it once he found it ; I've never seen a guy who could hold it so long". I wanted to know what "IT" meant. "Ah well" – Dean laughed "now you're asking me impon-de-rables – ahem! Here's a guy and everybody's there, right? Up to him to put down what's on everybody's mind. He starts the first chorus, then lines up his ideas [...] all of a sudden somewhere in the middle of a chorus he gets it – everybody looks up and knows it's not the tune that counts but IT –" ». *On the Road*. 194.

Note696. Foye. « Madras ». *Francesco Clemente: Three Worlds*.

Note697. A propos de cette chute énergétique pendant la création et de la sensation d'avoir tout dit à propos d'un motif qu'elle produit, nous pouvons nous référer à un parallèle établi par Creeley entre son écriture et le travail d'artistes tels que Pollock ou Guston : « His [Guston's] resolution to this question as to how do you know when it's done was to say when you are thus both looking at and involved with this thing that's happening, and you can't see any place where further activity is permitted, then you're done. I mean, where everything has happened, what else is there to do? And I knew again that that was precisely how I felt writing, that when I couldn't say anything more, that was the end. Not I, again as ego, but when there was no more to be said, more accurately, that was it. And I knew you thus continued writing and/or speaking until no further possibility of speaking was there. [...] And I thought this was what the particular men as Kline, or as Guston, or as de Kooning – not de Kooning so much because his formal procedure was rather different – but Pollock did. Absolutely. That they were not so much experimenting, but they were both delighted and moved and engaged by an activity that permitted them an experience of something, and that they therefore were with it as long as it was possible to be. And at some point it ended. I mean *it* stopped, and they where thus pushed out, or made to stop to, and that was it ». Creeley. Entrevue avec Lewis MacAdams. *Tales Out of School*. 91.

Note698. Bonito Oliva. « Davanti c'è il bel canto, dietro la rottura » dans Gianelli, Ida. *Transavanguardia*. Milano : Skira, 2002. 24. (Traduit de l'italien par l'auteur).

Note699. Creeley. « Notes Apropos Free Verse », *A Quick Graph*. 57.

Note700. Clemente. Cité par Raymond Foye. « Madras ». *Francesco Clemente: Three Worlds*.

Note701. Selon Gita Metha elle serait le symbole de la vision Rosicrucienne de la beauté et de la douleur. « Unbound ». *Clemente*. 91.

Note702. Nous avons pris en considération le tableau de Gris tout comme le poème de William Carlos Williams qu'il a inspiré dans le chapitre B1, partie II, lorsque nous avons analysé la collaboration *Anamorphosis*.

Note703. Parmi les précédents littéraires les plus classiques qui ont traité du *topos* de la rose en tant que métaphore de la dame il faut souligner *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris ou le poème « The Rose of the World » de William Butler Yeats.

Note704. L'archétype de la « femme fatale » trouve parmi ses premières représentations celle de Méduse pour ensuite passer par les Parques, les Gorgones, les Sirènes d'Ulysse, Salomé, et beaucoup d'autres figures créant un imaginaire présent autant dans la tradition littéraire (*L'Odyssee*, *L'Énéide*, l'œuvre de Flaubert, la poésie décadente, Mallarmé, Baudelaire, Wilde) que picturale (à part l'art ancien nous songeons aussi au Symbolisme de Gustave Moreau, à l'art de Félicien Rops, aux représentations féminines de Gustav Klimt et Egon Schiele, qui a beaucoup influencé Clemente).

Note705. La traduction française du terme russe est proposée par Victor Chklovski dans *La marche du cheval* (Paris: Champ Libre, 1973. 110-113). Voir aussi l'étymologie du terme dans le *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (DITL) disponible sur le site web <www.ditl.info>

Note706. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de cette collaboration dans le chapitre consacré à la théorie du rythme, partie II, chapitre B1.

Note707. Clemente. Entrevue avec Elisabeth Licata, (New York, 1998). *In Company* CD-ROM.

Note708. Miall-Kuiken. «Foregrounding, Defamiliarization and Affect: Response to Literary Stories». *Poetics* 22, 1994 : 389-407.

Note709. Des personnalités différentes telles qu'Aristote, Horace, Rabelais, Wordsworth, Coleridge ou Brecht ont contribué au développement de cette tradition de pensée.

Note710. Indiana a rédigé une quantité considérable d'écrits explicatifs de ses œuvres dans lesquels il offre au lecteur des clefs pour le décryptage des messages cachés dans ses images. Nous ne savons pas si Creeley avait connaissance de l'existence de ces écrits et s'il les a utilisés comme bases pour la composition de ses poèmes. La simplicité des poèmes et l'absence dans les textes de toute référence au symbolisme de l'œuvre du peintre nous font croire toutefois que, même si le poète connaissait ces textes, il ne s'en est pas servi lors de son travail collaboratif.

Note711. Voir le chapitre C 3.2 partie I.

Note712. Le titre original de l'œuvre est *The American Dream: The Art of Robert Indiana*.

Note713. La même présentation du texte et des images caractérise une partie de la collaboration de Creeley avec Donald Sultan (*Visual Poetics*) que nous avons analysée précédemment (voir le chapitre A 2.2, partie II). D'ailleurs les deux volumes ont été réalisés par les ateliers Marco Fine Arts, (El Segundo, CA).

Note714. Ryan. *Robert Indiana: Figures of Speech*. 99.

Note715. Comme le raconte Susan Ryan, Indiana avait confessé à Donald B. Goodall l'esprit ironique voilé de cynisme caractérisant l'usage du mot dans son premier tableau consacré au motif du Rêve Américain. « I was really being very cynical ... "Dream" was used in the ironic sense », affirme le peintre. Ryan.93.

Note716. Gombrich. Cité par Ryan. 162.

Note717. Voir à ce propos les commentaires de Susan Ryan et Michael McKenzie dans *The American Dream* (collaboration).

Note718. Les numéros des routes 37, 40, 29 et 66 étaient associés par l'artiste à son père. Le jargon du jeu évoque au contraire le faux espoir que ses parents y avaient projeté afin de sortir de la pauvreté.

Note719. L'intérêt de Indiana pour le motif du rêve américain avait été contemporain, au niveau littéraire, du succès de la pièce de théâtre *The American Dream* de Edward Albee (1960). Comme le souligne Ryan les deux œuvres se basent sur la défamiliarisation des habitudes linguistiques américaines et sur le rapport entre

présence et absence de communication. Ryan. 93.

Note720. Dans « The Metamorphosis of Norma Jane Mortenson » Indiana explique le choix des numéros représentés dans son tableau. Ceux-ci sont à la base d'un calcul numérogique qui est à son tour un lieu commun de l'art du peintre : « '26 the year of her birth; '62 the year of her death. At two baby Norma Jean was almost suffocated by a hysterical neighbour; at six a member of one of her 12 (6x2) foster families tried to rape her. In '52 (26+26) when she was 26, her most cherished ambition of all was realized when she starred in a dramatic role and, in the first week at the Manhattan box office, the film grossed \$26.000. Death came by her hand on the sixth day of August, the eighth month (6+2 for the last time) ». Ryan. 267.

Note721. *Idem*

Note722. Ryan. 12.

Note723. Warhol toutefois utilise une des images les plus connues de l'actrice qui est représentée dans un moment important de sa carrière (l'image choisie par Warhol est une photographie publicitaire prise par Gene Korman pour le film *Niagara* réalisé en 1953. Dans la même année Marilyn réalise deux autres film qui contribuent fortement à son succès en tant qu'actrice : *How to Marry a Millionaire* et *Gentlemen Prefer Blondes*). Indiana au contraire choisit une image peu connue de l'actrice et remontant au début de sa carrière. L'innocence et la jeunesse véhiculées par le tableau d'Indiana contrastent ainsi avec le déclin suggéré par la célèbre série de tableaux de Warhol.

Note724. Parmi les acceptions liées au terme « commonplace » les dictionnaires citent souvent la formule « overfamiliar through overuse ». Le destin de répétition et de banalisation a caractérisé l'image du peintre qui, comme l'explique Susan Ryan, n'a pas su protéger son œuvre (il n'a pas déposé l'image) la rendant disponible à la reproduction. Voir aussi Ryan. 216.

Note725. Indiana. Cité par Ryan. 116.

Note726. La pratique de l'écriture se développe parallèlement chez Indiana à celle de la peinture, ce qui explique en partie la présence d'éléments verbaux à l'intérieur de ses images.

Note727. Le poème date de 1958 même s'il a été publié pour la première fois dix ans plus tard. Ryan. 199.

Note728. Les Grecs anciens avaient trois mots pour désigner l'amour : *eros* (désir), *philia* (amour désintéressé) et *agapé* (amour spirituel). Ce dernier terme a ensuite désigné l'amour chrétien en opposition à l'éros.

Note729. L'aspect incliné du « O » représenterait, selon Indiana, une technique typographique assez commune. Susan Ryan explique les origines de l'utilisation de cette technique ainsi que Indiana lui-même l'évoque: « In some Roman faces (Old Roman or Shakespeare Medieval, for example, though not Times), the inside O has a backward tilt, and in any italics the whole letters leans forward. Elsewhere Indiana explained that he came across such examples frequently when he typeset poetry in Edinburgh ». Ryan. 205.

Note730. Il faut souligner comment Creeley, surtout au début de sa carrière, était essentiellement considéré comme un poète d'amour.

Note731. Creeley. « The Language ». *Collected Poems*. 283.

Note732. Indiana avait affirmé que les trois couleurs utilisées dans ce tableau (rouge-vert-bleu) étaient profondément liées à son enfance : « Most of my work is very autobiographical in one way or another. In the thirties, my father worked for Phillips 66, when all Phillips gas stations were red and green: the pumps, the uniforms, the oil cans ... But when I was a kid, my mother used to drive my father to work in Indianapolis, and I would see, practically every day of my young life, a huge Phillips 66 sign. So it is red and green of that sign against the blue Hoosier sky. The blue in the LOVE is cerulean. Therefore my Love is a homage to my

father ». Ryan. 206.

Note733. Platow. « Francesco Clemente : Tandoori Satori and Commonplace ». Clemente. *Tandoori Satori and Commonplace* (catalogue de l'exposition). Brandeis University, 2004. 67.

Note734. Clemente. Entrevue avec Diego Cortez. *Tandoori Satori and Commonplace*. 17.

Note735. Katz. « Birth of the Universe: Recent Paintings by Francesco Clemente ». *Tandoori Satori and Commonplace*. 65.

Note736. Clemente. Entrevue avec Diego Cortez. 15.

Note737. Raphaela Platow utilise cette phrase en se référant au travail de l'historien de l'art Aby Warburg dans son œuvre *Mnemosyne Atlas*, un atlas contenant 1300 images réalisées entre 1924 et 1929 : « With the relationship he established among the images the art historian traced the energy of current imagery back to archaic figures, showing the survival of the ancient world in the contemporary ». *Tandoori Satori and Commonplace*. 70.

Note738. Clemente. Cité par Lisa Dennison. « Francesco Clemente: Once You Begin the Journey You Never Return ». *Clemente*. 25.

Note739. « In the case of these *Tandoori Satori* works, maybe one thinks about these wonderful notions of emptiness, or as in the case of Vajrayana Buddhism, emptiness as interdependence ». Clemente. Entrevue avec Diego Cortez. 16.

Note740. Clemente. Entrevue avec Diego Cortez. 17.

Note741. Elsa Dorfman, photographe née à Cambridge (Massachusetts) en 1937, est principalement connue aujourd'hui pour son travail, commencé pendant les années 1980, avec le Polaroid 20 x 24 pouces.

Note742. Dorfman. Courriel à l'auteur, 22 octobre 2004.

Note743. *Idem*

Note744. Barthes. « Rhétorique de l'image ». *Communications*, 4, 1964. 40-51.

Note745. Dorfman. « Here we are ». Essai disponible en ligne à la page <<http://elsa.photo.net/>>

Note746. *Idem*

Note747. Voir <<http://elsa.photo.net/>>

Note748. Bass est un des anciens techniciens du groupe Polaroid qui a réalisé le Polaroid 20 x 24 pour Edwin Land, auquel l'on doit la conception de l'appareil.

Note749. Dorfman. Citée par Tarlow.

Note750. Dorfman. « Here we Are ».

Note751. Dorfman. « Elsa Dorfman's Polaroid 20 x 24 Camera and Portrait Studio Factoids » essai disponible en ligne à la page <<http://elsa.photo.net/>>.

Note752. *Idem*

- Note753. Dorfman, entrevue avec Chris Wright. « Portraits by Elsa on the Polaroid 20 x 24 camera ». *Stuff Magazine*, February 1999.
- Note754. Avedon. *Richard Avedon: Portraits*. New York: Harry New Abrams, 2002.
- Note755. Arbus. *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. New York: Aperture, 1972.
- Note756. McDarrah. *Beat Generation: Glory Days in Greenwich Village*. New York: Schirmer Books, 1996.
- Note757. Leibovitz. *Photographs: Annie Leibovitz 1970-1990*. New York: HarperPerennial, 1992.
- Note758. Dorfman. Courriel à l'auteur, 22 octobre 2004.
- Note759. Dorfman. Courriel à l'auteur, 28 octobre 2005.
- Note760. Dorfman. Texte écrit par l'artiste à l'occasion d'une exposition de ses photographies (1973) et cité dans *In Company*. 24-25.
- Note761. Le poème complet est disponible en Annexe I.
- Note762. Creeley. Courriel à l'auteur, 13 Mars 2004.
- Note763. Ces informations relatives à la réalisation de l'œuvre sont le produit d'une correspondance entre Robert Creeley et l'auteur entretenue à parti du mois de janvier 2004 jusqu'au mois de mars 2005.
- Note764. Dorfman. Citée par Katherine Hoffman, « Portraits that Heal: the Art of Elsa Dorfman ». *Victory Park: The Journal of New Hampshire Institute of Arts*, Spring-Summer 1998.
- Note765. Voir le chapitre consacré à l'analyse de la collaboration avec Marisol, C 2.1, partie I.
- Note766. Sanders. « All in the Family ». BiBLiOFiLES, Willamette Week (Portland OR), 10 Novembre, 1999.
- Note767. Le poème complet est disponible en Annexe I.
- Note768. Wordsworth. « I Wandered Lonely as a Cloud ». 1804.
- Note769. Creeley. *Context of Poetry*. 97.
- Note770. Voir le chapitre B, partie I.
- Note771. Tout en étant extrêmement intéressantes ces pistes de recherche ont été écartées pour des questions méthodologiques de notre étude : souhaitant nous concentrer sur l'expérience spécifique de Creeley en tant que collaborateur dans le domaine des arts plastiques nous avons dû nous concentrer sur des collaborations spécifiques, ce qui nous a mené inévitablement à remettre à plus tard un ensemble de questions intéressantes mais pas fondamentales pour le développement de notre analyse.
- Note772. Moon. « The Springs of Action: A Psychological Portrait of Robert Creeley (Part I: The Whip) ». *Boundary 2* 6.3, Robert Creeley: A Gathering, Summer-Fall 1978 : 258. Moon relie ce qu'il définit comme « l'usage compulsif » du langage de Creeley au rapport avec son père, affirmant que le langage représente le moyen à travers lequel l'écrivain essaye de résoudre les problèmes fondant ce rapport. L'analyse psychanalytique développée par Moon est soutenue par des références à des poèmes spécifiques notamment « The Crow » (*For Love*) et « The Immoral Proposition ».
- Note773. Creeley. Réponses à des questions des Internauts. <www.spartishpace.com>

Note774. Dorfman. « Flagg Street ». Elsa's Housebook. <www.elsa.photo.net>

Note775. Clemente. Cité par Raymond Foye. « New York ». *Francesco Clemente: Three Worlds*.

Note776. Mondzain. « Qu'est-ce que voir une image ». Conférence de l'Université de tous les savoirs, 13 juillet 2004.

Note777. *Idem*

Note778. Creeley, *The Complete Correspondence Vol. X*. 117. (C'est nous qui soulignons).

Note779. Creeley. « Seeing Things: Preface to Scopophilia by Gerard Malanga ». *Collected Essays*. (C'est nous qui soulignons).

Note780. Sartre. *L'être et le néant*. 301.

Note781. *Ibid.* 206.

Note782. Yau. « Signs: a Recent Collaboration of Robert Creeley and Georg Baselitz ». *Signs*.

Note783. Creeley. « Thinking ». *Thinking*. Le poème complet est disponible en Annexe I.

Note784. Fredman. « The Measure of the Man ». <www.tomraworth.com>