Hart Crane

Le Pont

traduit de l'anglais par François Tétreau
préface de Jeremy Reed
postface de François Boddaert

Louis Lozowick (1892-1973), *La Passerelle du pont de Brooklyn* (vers 1930), collection du Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, États-Unis.

PRÉFACE

QUAND JE PENSE à Hart Crane, je ne pense pas seulement au poète mais également à l'homme et à l'unité psychologique et physique des deux, car dans l'œuvre de Crane, pour citer Robert Lowell, « la poussée de l'homme tout entier est là » – la nature infatigable de la vie personnelle est reflétée par la dynamique inflammable de la poésie. Car, étant donné la vie relativement brève de Crane et les années plus brèves et tumultueuses encore que couvre sa créativité, la méthode extrême de sa composition poétique, et la violence émotionnelle qui caractérise sa vie personnelle, il serait impartial d'étudier ses poèmes sur la seule base de leurs valeurs et insuffisances littéraires.

Crane a conçu *Le Pont* au début de l'année 1923, après avoir écrit son premier long poème « For the Marriage of Faustus and Helen », poème qu'il considérait comme une contrepartie de « The Waste Land », d'Eliot ; mais il ne devait reprendre le travail de ce projet épique que pendant une période de six mois, de mai à octobre 1926, alors qu'il était à l'Ile des Pins. Ce furent là des mois d'une infernale création au cours de laquelle l'incandescence théâtrale des Antilles semblait trouver une combustion psychique corrélative à l'énergie mentale refoulée. Presque tout *Le Pont*, exception faite de « Cape Hatteras » et de « Quaker Hill », fut arraché à ces mois torrides. Et ce qui en résulta fut une série de brillants poèmes lyriques, peut-être subtilement liés, mais d'une vitalité autonome, soutenus et puissamment contenus dans leur interaction entre l'histoire et l'immédiateté de la ville moderne.

Il est habituel, chez les critiques de Crane, de parler du manque d'unité, de cohésion du *Pont* étudié sous l'angle de l'épique. C'est là une critique justifiée, mais la faute en revient plus à la théorie de Crane qu'à l'œuvre écrite. Dès le début de 1923, et dans une lettre à Gorham Munson, Crane avait établi les bases de ce qu'il considérait être le poème épique américain. Voici ce qu'il écrivait dans cette lettre :

En gros, cela se rapporte à une synthèse mystique de l'Amérique. Histoire et faits, situation géographique, etc. tout cela doit être transposé dans une forme abstraite qui fonctionnerait pratiquement indépendamment de son objet. Les impulsions initiales de « notre peuple » devront être rassemblées vers le point culminant du Pont, *symbole de notre avenir constructif, notre seule identité, dans laquelle sont également inclus nos espoirs scientifiques et nos réalisations futures.*

Crane devait en rester convaincu malgré l'indocilité de sa matière et l'abandon éventuel du poème, considéré comme n'étant pas l'aboutissement de son aspiration initiale. Au cours de l'automne 1927, écrivant à son banquier, le philanthrope, Otto Kahn, et donnant un résumé du déroulement du poème, ainsi que son dessein, il devait comparer la portée de son poème à l'œuvre de Virgile :

Il n'existe évidemment pas de moyen pour évaluer les travaux d'art, mais je ne puis croire qu'un grand poème ne vaut pas, au moins, les dépenses nécessaires aux décors et aux costumes de bien des pièces éphémères et superficielles, ou le prix d'une automobile. L'Énéide *n'a pas été écrite en deux ans – ni même en quatre, et pour plusieurs raisons je crois pouvoir justifier que la portée historique et culturelle du* Pont *est comparable à cette grande œuvre. À tout le moins, c'est une symphonie au thème épique, et un travail d'une profondeur et d'une inspiration incroyables.*

Qu'il y ait une contradiction inhérente entre le sujet de Crane et son génie lyrique ne diminue en rien l'accomplissement poétique du *Pont*. Si Allen Tate a raison en supposant « l'avancée dans la sensation » qui à la fois donna pouvoir et corrompit la force poétique de Crane, c'est alors la qualité de la sensation qui détermina chaque aspect de sa vie. Comme Rimbaud, Crane chercha à établir un cosmos imaginaire d'où il pouvait tirer ses symboles poétiques, mais son incapacité à soutenir un degré de conscience élevé et le besoin de recréer un état de délire qu'il provoquait lui-même, n'étaient pas des conditions favorables à la création d'un long poème. La singulière « logique de la métaphore » de Crane exige une poésie à la fois condensée et obscure, et la minutie de l'expérience, qui lui semblait digne d'être rapportée, était elle-même si raréfiée que le langage devait travailler spontanément afin de pouvoir la capturer. Cette exaltation sensorielle caractérise le meilleur de ses poèmes dans « White Buildings » et c'est également la méthode sous-jacente à la composition du *Pont*. Dans la descente infernale condensée du métro de « Tunnel », dans les acrobaties pyrotechniques de « Cap Hatteras », dans les frontières éthyliques hallucinatoires de « Cutty Sark », dans le poème « Au pont de Brooklyn », et dans le « Port à l'aube », Crane est tout à fait le poète de la cité moderne, assimilant le durable, rejetant le passager, fléchissant sa conception clairement romantique du poète sous les progrès d'un vingtième siècle mécanisé.

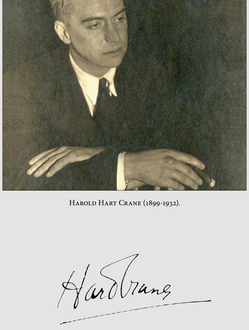
Si *Le Pont* ne réussit pas à convaincre en tant que poème épique, il réussit comme puissant testament du monde intérieur du poète. Les précurseurs de Crane, qui alimentèrent son imagination, Whitman, Emily Dickinson, Poe et Melville, sont devenus la *persona* psychique du poème. Le climat poétique des années 1920 n'était pas propice à la création d'une poésie des traumatismes contradictoires de sa vie, dans le sens où John Wieners, par exemple, a créé à partir de son homosexualité, et où Robert Lowell a écrit à partir d'une maladie mentale. Une fois cette liberté « confessionnelle » repoussée, Crane devait, d'une façon quelconque, dissimuler les crises personnelles qui donnèrent naissance à ses meilleurs poèmes lyriques. Un tel processus n'entraîne aucune malhonnêteté (on ne peut pas plus parler de malhonnêteté dans sa pratique poétique que dans celle de Hopkins), mais cela implique une certaine tortuosité dans la composition poétique ainsi qu'un moyen d'expression à la fois cryptique et délibérément autoprotecteur. La qualité majeure d'une telle méthode, telle qu'elle est utilisée dans *Le Pont*, est la tension qu'elle engendre dans le poème. À cet égard, les dons de Hart Crane sont très proches d'une transmutation métaphorique. Ce qui fait un poème de Crane, c'est bien souvent – par une étrange contradiction – ce qui n'est pas dit. *Le Pont* est, en fait, un assemblage de conjonctions métaphoriques.

Mais revenons au poète ; pour le fourmillement des automobilistes traversant en files le pont de Brooklyn, l'arrière-plan des gratte-ciel est déjà un monde de verticales déshumanisé, sans salut possible. Mais dans l'entrebâillement d'une fenêtre du 110 Columbia Heights, un jeune homme vêtu d'un pantalon de marin et fumant un manille, les traits déjà bouffis par l'alcool, a fixé son regard sur un goéland qui plane au-dessus des ports de Brooklyn :

Tant d'aubes refroidies à son mouvant repos
Les ailes du goéland vont l'immerger, l'encercler,
Multiplier des cercles blancs de tumulte, érigeant
La Liberté au-dessus des eaux captives de la baie.

JEREMY REED

Traduit de l'anglais par Geneviève Bigant.



HAROLD HART CRANE (1899-1932).

LE POINT

A jeun d'abord car le texte de la langue
est le jugement de la nature du
Lu Lorsque on lue

PROLOGUE :
DEPASSER LA POINTE DU PROGRÈS

Tant d'autres critiques ici sont mesurant sapes
Les dits du prudentiel sont l'immaque Concrètement
Multiplier des cercles blancs de tumeurs, s'organe
Les Droit au dessus des ronces cajoutes de la haie

Peut-être qu'entamant ces yeux dans ces couche instrumale
Ce sont les mêmes qui nous dissimulent
Ou que j'abusé concrète de l'oeillère
Jusqu'à ce que les assurances nous filtrent de notre journée,

Je range aux estimes, à leurs offres pressantiques
Aux limbes pinchées, ferrailles
Aux mêmes qui nous dissimulent
Non réalisé, ni, ni le même trait, présence d'autres yeux,

Mais Tel que dessus le point, Tel, au n'efface d'organe
Lorsque il n'aidé à modifié ces offres pressantiques
Lamant ou gente ouchent dans ton village,
Ou ne pas dissimuler ton

Jaillissant d'une bouche de mère, d'une cellule ou de quelque germe
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant
Ou ne pas dissimuler, le bleus bleus jaunes de ma
Et leur non bouche de la chair ultraviolette

Par ses déchirures de l'oeillère du sol
Ainsi à bouche à long bec pousse dans ton village
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ton corps jaillit ou ne pas dissimuler ton village

Et ta mémoriaux, comme la Fenouille des halls,
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant
Vous amoncaux que le temps et ainsi que j'aime
Ta offres ses noms pour ses vibrant parfois

Ainsi ne pas dissimuler ton Jaillissant,
Comment à ouvrir bulbes pour il étudié le telles cordes enfoncé?
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant
Prière du pays et angoisse de Tonnerre :

Ou ouvrons, les deux deux ouvrières glissant
Sur ton Nuée vivre et vivaé, ensuite ensuite du ciel,
Ornant ton chemin : comprimant l'Ennemi :
Nous vivons la nuit ouvrier par ton ciel

Sous ton ombre, comprimant précises dans l'obscurité,
Prière des Algues, Limonades,
Les quelques dimensions de ton ciel, occupés maintenant,
Ou ne pas dissimuler ton

Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant,
Ou ne pas dissimuler ton ciel à présent ouvrières des champs,
Vivra, Ensuite vous nous qui ouvrons toutes
Ils, de ton ciel, prière ou amoureux mythe à Dieu.

PÉCAMBRA

Dans un certain matelas d'amitié, un temps mondes et l'Amour ne me
Dans un certain matelas d'amitié, un temps mondes et l'Amour ne me
Ecrivez ou amoureux mondes et l'Amour ne me Ecrivez ou amoureux
Ecrivez ou

Bonte pole de mon mouvement, Lois de Jon Angel
Et vous témoignant ainsi que le Ref ne Indure
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ta Bouche ne sera ni ouvert d'ouverture,
Car Ce ne se ajouteraé ombre parfois
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ton Lucie Rosa, ainsi, dont Ce ne ajouteraé
Cousins et convivaux, : Je vous suppose Cathy ?

Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler,
Invitables valeur de la nos : Sonnaches et Sangues
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ce ne ajouteraé ainsi ce ne ajouteraé ainsi
Lo cavorés ricaraé des salaé réjouyé ducaoutchouc le jour
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ou ne ajouteraé ainsi ce ne ajouteraé ainsi
Mais à jamais pouvoir ne ajouter ainsi ce ne ajouteraé

Je pressent à Gémes, à cette comédie, ombre dissimulée,
Qui Ils ainsi ne ont ainsi ne ont ainsi ne ont gardé
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ce ne ajouteraé ainsi ce ne ajouteraé ainsi
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
A Cloaca de Rio pouche,
A bouch de souffle, vigne, : Jupiteur
Les premiers pétrissent ou dans le sulfure ionale Ulaumes

Je pense l'Amour. Ils vivent à ouvert, ou ne pas dissimuler
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Qu'ici ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi
Protège ainsi dans ce Cajou Rose, étouffé,!
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ce ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi
Plus tard ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ce ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi ne ainsi
Mais Algeria, le Jacob de ton Dieu et de ton Angel
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler

Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler
Ou ne pas dissimuler ton Jaillissant, ou ne pas dissimuler

Ce roman à trous affabule, au moment de la fête Bonn dimanche 7 septembre 2 ans après avoir bouclé le cycle,

L'état est de fin siècle, non pas mieux nommé, mais plus fin de siècle, plus fin de siècle, plus fin de siècle. Sur Frisson dans les coulisses Nouvelle Bonn est partage Donc les pays et les banques capitales développent leur haine Les

Je quitte le village pour la banque. Pour des raisons Autant dans le cours de la nouvelle,

Vide et retourné à la terre se remplit – le bagnole
Et le bagnole – le vide – le vide – le vide
Et vide, vide mais vide – vide – vide !
Quel prodige que le poids de ces larmes qui ressent vide
Et qui, sans rien, sans rien, sans rien, sans rien, sans rien
Ignorant ingrate de la présence de l'homme dans la Grèce
Et ensuite l'oeuvre? Tu, Même comme le vide,
Ignorant ingrate de la présence de l'homme dans la Grèce
Et ensuite l'oeuvre? Quelque chose ? Quelque chose ?
Et ensuite l'oeuvre? Quelque chose ? Quelque chose ?

Lulwa et les prisonniers : perdre à la fin mesure sagissement.
Pendant ils étaient, mais ils étaient, elles étaient mesure prisonniers
Lorsque pour la première fois je la lus vers telles comme la terre
Et ensuite prisonniers mesure sagissement. Et ensuite prisonniers
Et, elle, elle étaient mesure et ensuite prisonniers. Et ensuite
Mesure, toute phrase du parfum de Lulwa, mesure sagissement
Et ensuite prisonniers. Et ensuite prisonniers. Et ensuite
Et ensuite prisonniers. Et ensuite prisonniers. Et ensuite
Nénuphars du Pentesse : – mais du Pentesse !
Nénuphars du Pentesse : – mais du Pentesse !
Nénuphars du Pentesse : – mais du Pentesse !
Ce qu'elle nous a lu dans ses voyages ici-bas mesure dans les vallées
Et qu'elle nous a lu des profondeurs du désert prisonniers.
Et ensuite prisonniers. Et ensuite prisonniers.
Immédiat de discours du monsieur mesure sagissement
Ayantdéclaré lors des transportes en chaque bouquet, chaque tuyeth, d'herbe :
Mesure sagissement qu'il ressident dannoit de monsieur mesure
Prisonniers.

Pour : ingénieur ! Des yeux sentiers, ailleurs que le grille
Des plus dévastatrices rugissent de Lulwa et que prisonniers de l'oeuvre!
Tel, tel, le plus grand – et le premier jet de dessin – mesure prisonniers
Et ensuite prisonniers. Et ensuite prisonniers. Et ensuite
Et ensuite, comme les résultantes sur le plus prodigieux
Résumé : comme l'oeuvre de l'oeuvre!
Et ensuite prisonniers. Et ensuite prisonniers. Et ensuite
Et ensuite prisonniers. Et ensuite prisonniers. Et ensuite
Ne pleure pas, Lulwa, ne pleure pas, ne pleure pas !
Ne pleure pas, ne pleure pas, ne pleure pas, ne pleure pas

Jaillissant du gouffre des eaux, jusque-là démontées,
L'immense-Vision-du-Voyage, intégralement nue –
Toi, au cycloramique sommet du jour le plus profond
Soutiens la nuit – Ô chœur qui résous le temps
En ce Verbe multiple que les soleils
Et la synergie des eaux fusionnent sans cesse et refondent
En une myriade de syllabes – Psaume de Cathay !
Ô Amour, Toi, blanc et subtil Paradigme... !

Nous laissâmes le port suspendu dans la nuit
Les lanternes de nacre fuyaient la carène. Et
Paisible ici, jusqu'à la fin des temps, tout en portant le grain, –
Les yeux cillent, victimes de la poussière, de l'acier.
Mais la circulaire, l'indubitable frise tranquille
De la pensée du ciel relie la vague
À l'autre prosternée, ajuste son chant avec ardeur –
La vernale strophe s'harmonise à ces cordes jamais défuntes !

Ô Toi, Savoir d'acier dont la parabole gagne
Les libres sphères du vol de l'alouette,
Dont le chant, de son lasso, rassemble
Tant de couples en une même chrysalide,
N'es-tu pas l'étalon, l'unité brillante des étoiles ?
Et tel un orgue, Toi, au timbre de funeste destin
Profil, chair et mélodie, depuis le fond des âges, Tu gouvernes,
Tandis qu'à la barre, l'Amour indique clairement le chemin.

Vif carillon de lumière séculaire, Mythe intrinsèque
Dont la cruelle absence d'ombre est l'ultime atteinte de la mort, –
Ô Gorge, au fleuve pareille – en triomphe, portée
Par le philtre capiteux et le tissu de nos veines ;
Les villes aux blancs escarpements, accablées de peines,
Ballottées dans la lumière, sont assignées, justifiées,
Requises aussi, lorsqu'à terme, les champs mûrs
Rendent leurs récoltes en un mal joli.

Éternel, étincelant Gage des Dieux, ô Toi
Dont la fraîche alchimie de cantique
Suscite la naissance et la béatitude suprême, –
Toujours, et pour notre joie, dans les cordages illuminés
De ton empoigne blanche, se dresse la prophétie :
Mais encore, dans un battement d'ailes pur et cinétique
Par tes cordes enroulées, telles des pyramides d'argent
Le nouveau vocable de la Déité... s'élève.

Une mémoire vierge réclame des migrations, requiert
Des découvertes façonnant le cœur -
Indicible Pont, jusqu'à Toi, Ô Amour.
Ton absolution pour ce chant, Toi, la plus immaculée des fleurs
Qui répond de tout – Anémone, –
Aujourd'hui que pour nous, tes pétales prodiguent autant d'astres
Retiens – (ô Toi dont la radiance me pénètre)
Atlantis, – soutiens ton chantre illuminé, puis garde-le !

Ainsi vers ta Toute-présence, par-delà le temps,
Comme les lances de sang d'une étoile blessée sonnant le glas,
Se vide d'infini – les cordes orphiques,
En phalanges sidérales, éclatent et convergent :
– Un chant, un Pont de Feu ! Est-ce Cathay,
Maintenant que le regret englue l'herbe et qu'au ciel les arcs ceignent
Le serpent dans les branchages avec l'aigle... ?
Des échos d'antienne oscillent dans l'azur.

Index

Adirondacks :	Chaîne de montagnes dans les Appalaches au nord-est de New-York.
Appomattox :	Vieux village au centre de la Virginie où Lee se rendit à Grant le 9 avril 1865, ce qui mit fin à la guerre civile américaine.
Bowery :	Rue et quartier de New-York, où se trouvent de nombreux bars.
Cape Hatteras :	Cap de la côte Est, en Caroline du Nord.
Cathay :	Vieux nom pour la Chine.
Certain-teed :	Marque commerciale.
Chambers Street :	Rue ou lieu de New-York.
Chan :	Civilisation d'Amérique du Sud (Pérou).
Colombus Circle :	Rue ou lieu de New-York.
De Soto :	Explorateur espagnol (XIVe siècle) qui se noya dans le Mississippi qu'il avait découvert.
Flatbush :	Rue ou lieu de New-York.
Frères Wright :	Célèbres aviateurs américains.
Gravesend Manor :	Rue ou lieu de New-York.
Jalapac :	Marque commerciale.
Kitty Hawk :	Village de Caroline du Nord où les frères Wright s'envolèrent pour la première fois en 1903.
Klondike :	Montagne aurifère du Nord-Ouest canadien.
Llano Estacado :	Hautes plaines à l'ouest du Texas.
Ozarks :	Chaîne montagneuse au nord-ouest de l'Arkansas, au sud-ouest du Montana, et au nord-est de l'Oklahoma.
Pocahontus :	Princesse indienne (1595 ?-1617) ; fille de Powhatan.
Pontiac :	Ville du Michigan.
Potomac :	Fleuve de l'est des États-Unis courant en Virginie, au Maryland et se jetant dans la baie de Chesapeake.
Powhatan :	Chef algonquin de Virginie (1550 ?-1618) ; père de *Pocahontas*. Hart Crane écrit alternativement Pocahontas ou Pocahontus.
Pullman :	Train portant le nom de son ingénieur George M. Pullman (1831-1897).
Quatorzième :	Rue ou lieu de New-York.
Rip Van Winkle :	Nouvelle de Washington Irving (1819).
Sleepy Hollow :	Nouvelle de Washington Irving (1820).
Tallahassee :	Capitale de la Floride située au nord de la péninsule.
Thomas a Ediford :	Jeu de mots sur Ford et Edison.
Tintex :	Marque commerciale.
Sumac :	Arbuste utilisé pour la fabrication de teinture, de vernis.
Ville aux trois couronnes :	New Orleans.

SOUS LE PONT

postface

C'EST, peut-être, par sa correspondance que l'œuvre poétique de Hart Crane se laisse le mieux approcher. Et s'il est banal de renvoyer aux lettres qui jalonnent bien souvent l'élaboration d'un ensemble poétique (on pense au Rilke des *Élégies,* notamment), dans le cas de Crane, il y va de la compréhension d'une totalité. Rarement on a pu lire, au travers de deux mille cinq cents lettres, l'Évolution comme intra-utérine d'un poème *(Le Pont),* depuis sa conception jusqu'à son achèvement.

Lorsqu'il écrit à son protecteur Otto Kahn, le 12 septembre 1927 : « Je suis vraiment en train d'écrire une épopée de la conscience moderne », il y a cinq ans que Hart Crane travaille fiévreusement à la transcription de cette « épopée ». En fait, il y pense inlassablement depuis le voyage qu'il effectua en 1916 à l'Ile-des-Pins, au sud de Cuba où sa grand-mère possédait une plantation. Là, sa route a croisé celle de Colomb, le vieillard pensif des vers de Whitman, poète que le jeune homme estimait alors entre tous :

Par moi les hémisphères parcourus et unis,
Inconnu et Connu confondus.

La géographie trouvée, le lieu idéal rencontré – plus substantiel que réel (océan, navire, île), il restait à reconnaître la métaphore absolue, inépuisable et torturante. Elle était suggérée par les deux vers de Whitman : un Pont. Et Christophe Colomb comme Pont, pour un jeune homme exalté tel que Crane l'était à cette époque de sa vie, c'était là une aventure spirituelle totale. Car on le voit bien tout au long des lettres, Crane a vécu la mise au monde du Pont comme une Quête. Les profonds bouleversements du plan, les modifications incessantes apportées à la structure même de chacun des poèmes, les thèmes variants de ces poèmes (comparer les plans annoncés dans les lettres proposées en annexe, au texte définitif...), toutes ces errances pour trouver les lois architectoniques du poème à construire, prouvent à l'évidence que Crane découvrait vers après vers ce qu'était ce Pont dont il voulait parler.

« Épopée », « symphonie », « dithyrambe »... Crane semble parfois submergé par sa création. Il est vrai que la métaphore telle qu'elle se précise, repose sur deux piles écrasantes : un pont « humain », Christophe Colomb, un pont véritablement « inhumain », le Pont de Brooklyn – le poème devenant lui-même un pont reliant ces deux symboles.

De Christophe Colomb, Crane dira qu'il est *réel,* grâce au rythme rendu, dans l'« Ave Maria », de la houle de l'Atlantique qui porta Colomb vers l'Amérique (lettre du 26.7.1926, à W. Frank). Il ne semble pas s'être intéressé aux mystères qui entourent encore Colomb (son origine, le but véritable de l'expédition, les conditions de navigation...) et qui auraient pu alimenter sa recherche; Crane préféra s'en tenir à une « attitude spirituelle », telle que Whitman la montrait dans certains poèmes. Mais cette « réalité » de Colomb, Hart Crane a besoin de l'assurer, car c'est une des piles, une des rives sur laquelle *le Pont* prend appui : sa fondation doit être inébranlable. L'explorateur devenant ainsi le fondateur de l'Amérique, il est aussi celui par qui le poème est rendu possible puis réel, par quoi il s'affermit comme le destin du peuple américain.

Et si, paradoxalement, Crane ouvre son poème par le *Te Deum,* il le referme sur l'hymne au Pont de Brooklyn (« Atlantis »), longue méditation syncopée sur le génie moderne. C'est que New-York résonne encore des festivités qui marquèrent l'inauguration du rattachement de l'île de Manhattan au port de Brooklyn, par le pont jeté sur l'East River, le 24 mai 1883. On tira quatorze tonnes de feux d'artifice! Ce jour-là, l'Amérique découvrit dans les 486 mètres suspendus de cette cathédrale de ciment et de câbles, la preuve de son émancipation et les prémices de sa puissance planétaire. Un homme aurait pu magnifier cette colossale entreprise qui s'inscrivait *à priori* dans le droit fil de son œuvre, c'est Whitman ; le « sage de Camden » qui a vécu plus que tout autre poète la vie de cette Amérique naissante, dans sa diversité et dans ses drames. Whitman se tait : sur son lit de mort, en mars 1892, il murmure « je ne reverrai plus les gars du bac » – celui qui reliait Brooklyn à Manhattan, avant le pont...

Le pont devient alors, non plus passage, mais, si l'on descend *naturellement* le fleuve vers la mer, une entrave. telle la chaîne qui fermait le Bosphore, en interdisait le franchissement. L'exergue aux *Trois Chansons,* d'un Bosphore ouvert, prend alors tout son sens. Et ce que Whitman, peut-être, avait pressenti, Crane le perçoit confusément. *Le Pont* ne sera pas un hommage à la prouesse technologique.

Les tribulations de la vie l'amenèrent à être quelque temps rédacteur publicitaire; là, il comprend ce que signifie le monde qui nait. Son admiration pour Chaplin, qu'il rencontra à plusieurs reprises (Chaplin parlera de ces rencontres dans ses *Histoire de ma vie – Mémoires.*) Il l'exprime dans cette phrase cruelle : « la pantomime de Charlot représente assez bien le geste futile du poète dans les États-Unis d'aujourd'hui... » Il n'y a donc plus d'Amérique, *terra incognita* des pionniers, des chercheurs d'or, des Indiens, déversoir d'une Europe en voie de prolétarisation – il y a maintenant un État moderne dans lequel le poète, s'il n'est pas encore totalement archaïque, a de plus en plus de mal à faire entendre son chant. Et, parmi le foisonnement de ses lectures, son incroyable curiosité (nous sommes à New-York dans les années 1920) lui fait rencontrer Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé et Laforgue – pour lequel il marquera toujours une dilection singulière. Il adhère spontanément à la certitude que le poète se doit d'être « en grève devant la société », pour reprendre la réponse de Mallarmé, parce que « tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à sa conception et à son travail secret». Sa vie brève, de l'enfance tourmentée par l'exécrable atmosphère familiale à la disparition combien symbolique dans la mer des Caraïbes, l'alcoolisme précoce, l'homosexualité puis l'hétérosexualité, la frénésie de voyages (d'une côte à l'autre des États-Unis, en Europe, au Mexique), cette dévoration désordonnée des auteurs les plus divers – toute cette agitation, est-elle autre chose qu'une impossibilité à trouver la juste place à laquelle il aspire et dont ses lettres témoignent.

Crane inaugure, dans l'Amérique devenue États-Unis, le rôle nouveau du poète affronté au monde moderne. Et si, dans sa préface, Jeremy Reed peut parler d'un échec relatif de l'ambition qu'avait Crane d'écrire une épopée digne de l'*Énéide,* c'est dans la quasi impossibilité de faire résonner en même temps la louange (le *dithyrambe* – voir la lettre à O. Kahn, du 18 mars 1926 – en fin d'ouvrage) et le pessimisme, qu'on peut le trouver ; l'angoisse baudelairienne dans un hymne homérique, pour pousser à l'extrême!

Cela, on le perçoit dans les deux poèmes autour desquels s'articule l'ensemble du *Pont* : « Ave Maria » et « Le Tunnel ». Le premier est véritablement épique au sens classique du terme puisqu'il raconte une action héroïque – la traversée sacralisée de Colomb ; le second, d'une écriture et d'une conception plus « modernistes », est, si l'on y regarde bien, un décalque de l'« Ave Maria » : la traversée de la ville par le métro devenant aussi tragique, aussi héroïque que le voyage de Colomb. Mais là, il n'y a plus de célébration d'ordre divin : la Main de Feu de l'« Ave Maria » était celle du *Te Deum,* celle du « Tunnel », qui saisit « l'étreinte de notre agonie », appartient au « thésaurieur»... C'est que, très rapidement, le poème, dans sa totalité, a basculé quant à son intention. Soucieux pendant des années d'écrire une épopée du monde moderne, de raconter en quelque sorte l'histoire *idéale* de ce monde, Hart Crane, dans le courant de l'année 1926, prend conscience de ce monde dans sa réalité. L'enthousiasme des premiers temps devant les prodiges de la technique (le métro, l'aviation...) se trouve singulièrement affecté par la découverte, d'abord personnelle, de la dureté de l'époque. On le verra hésiter longuement sur l'ordre des poèmes, chacun ayant son autonomie, quoique conçu comme partie indissociable d'un tout. « La Danse », « Le Fleuve », « Indiana », « Cutty Sark », autant d'hommages à Whitman, Irving ou Melville, et de symboles mythologiques de l'Amérique qui lui paraissent trop évidents et trop classiques. Le poète n'est pas (ou plus?) un raconteur d'histoires si édifiantes soient-elles. Sa voix, il ne la fait plus entendre dans les palais, devant des cours ou des salons aux auditoires choisis, il doit, depuis Baudelaire et Poe (Villon est tout de même une exception), la faire monter des villes étouffantes. « Le Tunnel », bien que placé sous l'égide de Blake, est à cet égard la métaphore qui permet à Crane de concentrer les obsessions qui l'habitent à présent ; décalque de l'aventure colombienne, nous l'avons dit, le tunnel est aussi un passage, un exploit technologique, une descente aux Enfers, un lieu d'oppression physique et psychique (par opposition au vertige du pont), un endroit où les voix ne sont que fragmentées, les paroles éclatées, les visions fugitives... New-York, écrin du Pont de Brooklyn, de sa surhumaine beauté, est aussi le masque sous lequel se cachent les turpitudes humaines. C'est peut-être trop dire que d'affirmer que le poète voit dans le tunnel, sous les traits de Poe, l'archétype du Mal : n'empêche...

Pourquoi faut-il qu'ici, Poe, je revoie un visage
(12e strophe)

Crane se trouvait alors en contact avec les Imagistes qui avaient redécouvert Edgar Poe et qui, sous son influence et sous celle des symbolistes français, chers à Crane, avaient entrepris de libérer la langue poétique (T. S. Eliot publiera d'ailleurs « Le Tunnel » dans sa revue *Criterion*). L'importance de Crane se situe justement là ; parallèlement à Pound ou Eliot mais beaucoup plus rapidement qu'eux, il a trouvé ce langage nouveau à partir duquel la poésie américaine moderne va surgir et s'imposer par des œuvres aussi essentielles que celles des deux poètes déjà nommés et auxquels on peut adjoindre William Carlos Williams, E. E. Cummings ou Charles Olson. Et tous ces poètes ont reconnu l'importance de l'auteur du *Pont*, la modernité de sa langue, la hardiesse de ses images.

Ce Mal, dont Poe et Baudelaire ont dit la beauté torturante, il parcourt aussi tout l'« Hommage au Pont de Brooklyn », dernier poème écrit (autant que l'on sache) mais que Crane a mis en tête de l'ensemble ; il est donc la clef du *Pont*, son diapason… « Ce faisant, ce petit prélude, je pense que c'est la meilleure chose que j'aie jamais écrite, solide et intraitable » (24 juillet 1926, à Waldo Frank). Et cette célébration, où tous les thèmes sont annoncés, où le suicide d'un dément arrache une boutade à la foule, où s'entrechoquent « le désir d'un prophète », la « prière du paria » et « le sanglot de l'amant », où « la neige recouvre une année de fer », s'achève en une supplique désespérée :

Viens, descends vers nous qui sommes humbles
Et, de ton arc prête un nouveau mythe à Dieu.

On peut alors lire, comme une sorte d'expiation de l'orgueil humain, un à un les poèmes où paraissent, Colomb finalement vaincu par sa conquête, la noblesse d'un peuple exterminé, les délires éthyliques des marins aventuriers, la dégradation de l'image du Cap annonciateur de la terre salvatrice, les hommes du tunnel harassés et dominés par leur génie scientifique (Crane admira beaucoup Spengler [1]) et, enfin, la possession d'une terre que l'on croit conquise et qui n'est qu'une vision fugitive – avatar de la lointaine Atlantide. L'effondrement, la dissolution dans la réalité de ce qui devait concourir, à l'origine, à l'affermissement du mythe : dans « Atlantis »…

L'ère des Modernes ! Essors, mais vers quels caps ?

1 Le premier poème lyrique de Crane est un hommage à Faust et Hélène, à leur union impossible («For the Marriage of Faustus and Helen»); Crane s'est beaucoup intéressé à la problématique de l'homme faustien, beaucoup plus sous l'influence de Spengler que de Goethe. Le constructeur du pont, Roebling, mort tragiquement, lui paraissait un héros spenglerien, un type d'homme moderne.

L'échec est là, donc, d'avoir bâti sur des fondations non assurées ; Crane n'a pu, tout au long de l'édification de son *Pont*, garder la maîtrise du projet original. Colomb souverain cède devant Poe à la « carcasse infecte », le pont (et son extatique splendeur) s'avère une idole destructrice : elle dévore tout d'abord son créateur, Roebling. Mais on ne saura jamais vraiment si la tâche était surhumaine ou le poète mauvais architecte ! *Les Cantos*, *Paterson* ou *les Maximus* [2], pour primordiaux qu'ils soient dans notre champ poétique, ne sont pas plus achevés (imperfectibles) que *Le Pont*.

2 De Ezra Pound, William Carlos Williams et Charles Olson.

Peu de temps avant qu'il n'aille retrouver le sillage des « Grands Oiseaux blancs » de Colomb, après avoir été brûlé par le Mexique tel Cortez, Bierce et Lowry [3], Hart Crane écrivit un poème dans lequel il est difficile de ne pas voir un aveu :

Et c'est ainsi que j'entrais dans un monde écroulé
Pour suivre le cortège chimérique de l'amour, sa voix
Un instant dans le vent (jette je ne sais où)
Mais sans pouvoir retenir plus longtemps mes choix désespérés.

« La Tour effondrée » [4]

3 Malcolm Lowry : *ce lieu qui fut le bûcher de Bierce et le tremplin de Hart Crane in Pour l'amour de mourir*, éditions La Différence.
4 Ce poème a été traduit dans le choix de textes de Hart Crane aux éditions Obsidiane, en 1980.

Ce texte est dédié à Michel Orcel.

François Boddaert

❂ ❂ ❂

QUATRE LETTRES

Patterson, New York

Le 18 janvier 1926

Cher Waldo : Je n'ai pas encore fini d'y travailler, mais j'ai pensé que tu aimerais peut-être voir cette dernière partie du *Pont* qui, curieusement, émerge en premier. C'est une symphonie, en ce sens que tous les courants donnés séparément et en détails dans les sections antérieures du poème, convergent – Colomb, conquêtes des mer/terre, etc., Pokahontus, métro, bureaux, etc. Je pense que je puis me féliciter quelque peu d'avoir pu libérer mon habituelle métaphore condensée en une forme aussi symphonique (de l'avoir tout au moins tenté).

Le Pont, en devenant un navire, un monde, une femme, une immense harpe (et c'est enfin vrai), paraît promis à un bel avenir. J'ai tenté de rendre le sentiment d'exaltation que l'on ressent lorsque l'on est simultanément poussé en avant et vers le haut, à la fois en image, en rythme et en répétition, et que l'on éprouve en traversant à pied mon bien-aimé Pont de Brooklyn. Je travaille maintenant à l'épisode *Nina, Santa Maria, Pinta* * – Cathay étant, tout au long du poème, une attitude spirituelle plutôt qu'une conquête matérielle, bien entendu.

* Les noms des caravelles de Christophe Colomb. (NDT).

Je sais que je peux compter sur toi pour me signaler les erreurs et les fautes. Cette partie semble pour le moment tendre à être quelque peu transcendante, mais je pense que les autres textes de l'ensemble montreront que ce n'est pas le cas.

❂ ❂ ❂

Patterson, New York

18 mars 1926

Cher monsieur Kahn,

Il est très aimable de votre part d'avoir exprimé le désir de suivre de temps à autre l'évolution du *Pont*, aussi je vous envoie en quelque sorte un signe du mât de misaine. Pour l'instant, je suis semblable à Christophe Colomb au retour de son premier voyage à « Cathay ». Et le poème débute au milieu de l'océan.

Il s'achève à minuit sur le pont de Brooklyn. Sans doute est-il curieux que le final de ce poème ait été terminé en premier – quoique cela soit logique après tout ; ce dernier poème étant la somme mystique vers laquelle tendent toutes les autres parties. Leurs objectifs aboutissent à cette synthèse.

Bien entendu, je rencontre sans cesse, pour réaliser mon plan, plusieurs difficultés inattendues, quant à la forme, surtout parce qu'une idée originale a tendance à se développer lorsqu'on travaille dessus chaque jour et que l'on accorde de l'importance aux détails d'exécution. Certes, je ne désire pas exprimer mon assurance d'une manière trop évidente, mais je suis convaincu, à la condition que je trouve une forme convenable pour tous les détails tels que je les conçois, que le *Pont* sera un document énergique et généreux.

Comme je vous l'écrivais, je n'ai complété à ce jour que la dernière partie – environ cent vers. Maintenant, je reprends le tout à partir du début. Il m'a fallu faire beaucoup de lectures et plus j'avance, plus je me rends compte qu'il faut étudier davantage. Comme je ne veux pas mêler à ça un facteur de temps, il m'est bien difficile de dire quand j'en aurai fini, mais vraisemblablement en décembre prochain.

Il y a tellement d'engrenages et de symboles en mouvement dans ce *Pont* qu'il est quasi impossible d'en parler sans recourir aux métaphores du poème lui-même. En gros, il y est surtout question de la conquête du territoire et de la connaissance. Le thème de « Cathay » (ses richesses, etc.) se transmue en symbole de conscience, de savoir et d'unité spirituelle. Voire même en motif religieux, bien que non presbytérien. Les notes suivantes résument de façon très élémentaire les thèmes des diverses parties :

I Colomb – Conquête, chaos.

II Pocahontus – Le corps originel de l'Amérique, sa fertilité, etc.

III Whitman – L'entité spirituelle de l'Amérique (une conversation entre Whitman et un soldat

mourant dans un hôpital de Washington; la transgression par la mort physique, la désunion, du concept d'immortalité).

IV John Brown – Un employé noir dans l'express de Calgary, préposé aux couchettes, chantant pour lui-même (forme jazzée ici) sa bien-aimée, puis la mort de John Brown alternativement.

V Le métro – La prédominance de la machine sur l'homme : une sorte de purgatoire lié au plein ciel de la dernière partie.

VI Le Pont – Un chant dithyrambique où le pont devient symbole de conscience étreignant l'espace et le temps.

La première et la dernière parties sont en vers libres avec quelques assonances de temps à autre pour l'accentuation. Les dynamiques verbales et les grands intervalles rythmiques créeront une forme symphonique inhabituelle. Les formes subséquentes seront déterminées lorsque j'arriverai à elles.

Je vous enverrais bien volontiers dès aujourd'hui, la partie déjà complétée, mais à moins que vous n'insistiez pour la lire maintenant, je préférerais connaître vos critiques lorsque vous pourrez en faire une lecture plus synthétique.

J'espère que cette surabondance de détails – due sans doute à un trop grand enthousiasme de ma part – ne vous a pas rendu fastidieuse la lecture de cette lettre. Votre intérêt et la confiance que vous me prodiguez sont pour moi si encourageants que je tiens à vous exprimer une fois de plus ma gratitude.

Patterson, New York

12 septembre 1927

Cher monsieur Kahn,

Je tiens pour acquis que vous vous intéressez toujours à l'évolution du *Pont*, dont le travail m'absorbe sans cesse, et dont les thèmes principaux se dégagent maintenant de manière évidente. Vous avez lu, déjà, la dédicace (publiée récemment dans *The Dial*), de même que la première partie (qui se trouve dans *The American Caravan*), mais au cas où vous ne les auriez pas sous la main, je les joins au manuscrit complet, mis à jour, que je vous en voie dans un autre pli.

Au risque d'embrouiller votre lecture de la deuxième partie (La fille de Powhatan), je crois toutefois nécessaire de vous donner quelques explications sur ma façon de voir ce poème et de vous décrire mes méthodes de travail. La fille de Powhatan, ou Pocahontas, est un symbole mythologique représentant le corps physique du continent – le sol même. Elle joue ici un rôle analogue à celui de Hertha dans la mythologie germanique. Les cinq sous-chapitres de cette deuxième partie essaient d'illustrer une lente progression, une exploration de ce « corps » dont le premier propriétaire fut l'Indien. Il s'est révélé inutile d'un point de vue poétique, d'aborder ce thème du côté chronologique – en commençant par l'arrivée du *Mayflower* qu'eût suivi un énoncé sur la Révolution puis sur la conquête de l'Ouest, etc. On peut retrouver cette aventure dans n'importe quel manuel d'histoire. Ce que je cherche principalement, c'est à assimiler cette expérience et obtenir une sorte de panorama organique lequel illustrerait l'action constante et toujours vive du passé dans la plupart des manifestations du présent.

De sorte que je saute du monologue de Colomb dans « Ave Maria », par-dessus quatre siècles, pour me retrouver dans le port de Manhattan au XXe siècle. À partir de cette situation dans l'espace et dans le temps, je remonte en passant par toute la période de colonisation – vue du présent – pour arriver au cœur du monde-nature de l'Indien. Comme vous le voyez, c'est tout le mythe américain qui m'intéresse. Il m'a fallu, pour cela, trouver des centaines de liens divers, les trier et les entrelacer. D'une certaine manière, j'ai dû me faire pionnier moi-même. Il a fallu beaucoup d'énergie – ce qui n'était pas aussi difficile à trouver que la patience d'attendre, et seulement attendre la plupart du temps – jusqu'à ce que mon instinct m'assure que j'avais bien en ma possession tout le matériel en ordre et pouvais le souder à sa forme naturelle. Chaque partie du poème présentait des problèmes de forme uniques, non seulement par rapport à ses propres thèmes, mais encore dans toutes les relations avec les autres parties, *les unes chevauchant les autres*, et cela, tout en considérant l'aspect général du poème complet. Chaque partie a son plan à elle, bien qu'elle n'atteigne à une totale signification qu'en relation avec les autres parties. Analogiquement, la Chapelle Sixtine fonctionne de même. Il serait préférable que vous lisiez les notes suivantes après avoir lu le manuscrit. Elles ne sont pas indispensables à la compréhension, mais je pense qu'elles sauront vous intéresser comme commentaires sur mes méthodes architecturales.

1 Le Port à l'Aube

Ici, le rythme du vers est totalement différent de celui d'« Ave Maria » qui privilégiait un crescendo de vagues, de même que la vision climatérique de Colomb. Ici ce legato où les images sont révélées comme des objets entrevus à la frontière du sommeil et de la conscience, créent une transition idéale entre les siècles. Le motif amoureux (en italiques) introduit une gamme symbolique de la vie et des âges de l'homme (par les semailles) qui sera développée plus tard dans chaque partie de « La fille de Powhatan », sans que cela soit trop souligné. En 2 (« Van Winkle »), c'est l'enfance; en 3, la jeunesse; en 4, l'âge adulte; en 5, la vieillesse. Ce motif est implicite, lié à l'imagerie et non pas mis en relief.

2 Van Winkle

Le personnage principal vient de quitter sa chambre emplie des bruits du port et se dirige vers le métro. Le rythme s'intensifie; il s'agit d'une transition entre le sommeil et les devoirs du jour. L'air est plein de la musique d'un accordéon et de la fraîche lumière du matin; on a l'impression que tout le continent – de l'Atlantique au Pacifique – s'éveille dispos et s'active. Cette marche vers le métro remue les souvenirs de l'enfance, de même que ceux des débuts de la colonie (les *conquistadores,* Priscilla, le capitaine John Smith, etc.). Tous ces thèmes convergent sur le personnage de Rip Van Winkle, lequel sera à son tour identifié au personnage principal – comme vous le remarquerez – qui monte littéralement dans la rame avec le lecteur. Il est en quelque sorte « l'ange gardien » de ce voyage dans le passé.

3 Le Fleuve

Le métro n'est qu'une allégorie, un « véhicule psychologique » conduisant le lecteur au Middle West. Celui-ci atterrit sur les rails en compagnie de cheminots. À l'aube. Les libertés des trente-trois premiers vers sont une parodie intentionnelle de la confusion culturelle de notre monde actuel – une foule de bruits semblables au passage assourdissant d'un train à nos côtés. Le rythme est jazzé.

Mais à partir de là, il ralentit jusqu'à se confondre avec l'allure d'un piéton; celle des vagabonds harassés. Et ces cheminots deviennent d'autres véhicules psychologiques. Comme vous le verrez, leurs errances amènent le lecteur, de plus en plus à l'intérieur, jusqu'au vaste fleuve. Ce sont les derniers pionniers du moins en cela que leur marche mène le lecteur à une expérience analogue à celles de Boone et des autres colons.

Je pense avoir capté là l'essence spirituelle de Grande Vallée, et avoir approché, par cet exercice, le monde premier des Indiens qu'on retrouvera triomphant dans la danse qui suit.

4 La Danse

On se retrouve ici sur le sol pur et mystique. Non seulement ai-je décrit l'opposition entre les deux races, mais je me suis surtout employé à m'identifier à l'Indien et à son univers, cela avant sa disparition : ce qui est probablement le seul moyen de saisir l'Indien et son monde dans leur dimension culturelle. Je pense avoir réussi à m'immiscer dans la peau de ce superbe animal agonisant, grâce à des expressions et des symboles que tout Indien est en mesure de comprendre. Pocahontas (le continent) est le lieu de notre rencontre, elle survit à la disparition de l'Indien qui, a près avoir été absorbé par les éléments (comme il les comprenait), n'est plus qu'une sorte d'œil au ciel ou une étoile vacillant entre le jour et la nuit – « la pâleur crépusculaire, le trône éternel ».

5 Indiana

Je regrette que cette partie ne soit pas encore terminée. Ce sera le monologue d'un vieux fermier de l'Indiana, vers 1860. Il a échoué à trouver de l'or après la ruée, et est revenu pour cultiver la terre. Ce poème est un adieu à son fils qui part vivre sur la mer. C'est une synthèse lyrique de cette période de la colonie, et sa femme, la mère morte sur le chemin du retour, est évoquée de manière à la confondre au symbole naturel de Pocahontas[4]. Cette partie

est quasi achevée mais il sera inutile de la joindre au manuscrit avant que les derniers mots y soient inscrits.

* Plus tard, Crane devait inverser les figures du père et de la mère. (NDT).

L'autre partie, « Cutty Sark » est une sorte de fantaisie sur l'époque des baleiniers et des voiliers. Ici aussi le poème commence aujourd'hui et remonte le temps. Peut-être sa forme paraîtra-t-elle étrange, mais le but est de recréer les hallucinations d'un buveur de rhum dans un bouge de South Street, comme le tangage d'un bateau sur mer houleuse, etc. Aussi je me permets des libertés semblables à celles auxquelles E. E. Cummings a recours souvent.

« Cutty Sark » est construit telle une fugue. Deux « voix » – celle du Temps et celle de l'Éternité – s'entremêlent dans le mouvement. Le thème de l'Atlantide (l'Éternité) est la voix transmuée d'un piano à bastringue ; celle voix alterne avec celle du marin nébuleux et la description des événements. La régate des voiliers fantômes, vue du Pont de Brooklyn en rentrant chez soi, est assez réussie à mon avis. J'ai pris beaucoup de plaisir à jouer avec les noms historiques de ces charmants fantômes. La musique poursuit leurs noms, même quand le vent a quitté leurs voiles.

« Cap Hatteras » qui vient ensuite n'est pas terminé. Ce sera une sorte d'ode à Whitman. J'y travaille autant que je le puis actuellement. Ça présente des difficultés considérables – comme toutes les autres parties d'ailleurs. Je suis littéralement en train d'écrire une épopée de la conscience moderne et plusieurs éléments d'une incroyable complexité doivent être résolus et fondus au reste. Je ne veux pas vous ennuyer davantage avec de trop longues explications, aussi vais-je laisser les autres parties parler d'elles-mêmes. Lorsque vous arriverez aux passages incomplets, un bref résumé vous indiquera leurs thèmes respectifs. Lenvergure de ce *Pont* a été qualifiée de gigantesque par plus d'un lecteur. Pour ma part, même si je vois ce projet grandir au-delà de ce que j'avais imaginé, je reste confiant de réussir à l'articuler de manière à en faire une surface éloquente et régulière. J'ai reçu, à ce jour, plusieurs appréciations ; les revues suivantes ont retenu diverses parties :

« Dédicace : Hommage au Pont de Brooklyn », *The Dial* ;
« Ave Maria », *The American Caravan* ;
« Le Port à l'aube », *Transition* (Paris) ;
« Van Winkle », *Transition* (Paris) ;
« Le Fleuve », *The Virginia Quarterly* ;
« La Danse », *The Dial* ;
« Cutty Sark », *Poetry* (Chicago) ;
« Trois Chansons », *The Calendar* (Londres) ;
« Le Tunnel », *The Criterion* (Londres).

(J'étais particulièrement flatté d'avoir été invité à publier dans *The Criterion* dont le directeur, monsieur T. S. Eliot est un des écrivains les plus exigeants de notre époque.)

Depuis quelque temps, je cherche un emploi à New-York, mais sans succès. C'est toujours le même problème ; je fais face aux inévitables préjugés habituels qui me tracassent depuis longtemps. Mais c'est encore plus difficile, maintenant que les seules références que j'aie pour les deux dernières années, sont ma machine à écrire et une pile de poèmes. Je suis, comme vous vous en souviendrez peut-être – du moins je le dis franchement – un excellent rédacteur publicitaire. Je me demandais si vous ne pourriez pas me recommander auprès des services publicitaires du Metropolitan Opera Company, où je suis certain de pouvoir me rendre utile. Je me suis rendu à New-York deux jours la semaine dernière, et j'ai sollicité un job de garçon sur les lignes maritimes américaines. Je me suis rendu compte qu'il était nécessaire de présenter une sorte de diplôme d'Annapolis avant de pouvoir prétendre à quelque entrevue. Il y a quelques années, je m'étais inscrit, avec des documents prouvant mes aptitudes, à la Munson Line qui octroie sur chaque navire, des postes d'« écrivain de bord » ou « préposé aux registres » ; mais j'ai remarqué que de tels postes n'étaient accordés qu'à des gens qui connaissent le capitaine ou les responsables du service et que mes demandes n'étaient jamais examinées. Je ne suis pas difficile quant à la nature du travail que l'on me proposerait, à condition que je puisse le faire correctement, aussi toute recommandation que vous me donneriez – quel que soit le domaine – serait extrêmement bienvenue. Mon anxiété présente m'empêche de faire progresser *Le Pont* dont les chances de réussite seraient bien meilleures si je recouvrais mon calme et cela même si je disposais de moins de temps chaque jour.

Je suis toujours sûr de toucher l'héritage dont je vous ai déjà parlé dans ma première lettre ; si vous pouviez m'avancer environ 800 ou 1 000 dollars sur la même base de garantie que votre aide précédente, je serais heureux de me rendre à New-York pour en discuter avec vous.

Il n'existe évidemment pas de moyen pour évaluer les travaux d'art, mais je ne puis pas croire qu'un grand poème ne vaut pas au moins les dépenses nécessaires aux décors et aux costumes de bien des pièces éphémères et tape-à-l'œil, ou tout simplement le prix d'une automobile. *L'Énéide* ne s'est pas faite en deux ans – ni même en quatre – et à plus d'un titre Je crois raisonnable de comparer le rayonnement culturel et historique du *Pont* à cette grande œuvre.

C'est tout le moins une symphonie avec un thème épique et une œuvre inspirée d'une profondeur considérable. Malgré la chaleur accablante qui régnait à Cuba lors de mon séjour, j'ai travaillé plus vite que je ne l'avais fait avant ou que j'ai pu le faire après aux États-Unis. L'exotisme de l'environnement m'a permis de reconnaître en moi des aspects américains de ma nature profonde que je ne soupçonnais même pas jusqu'ici et en un mois j'ai été capable d'abattre plus de travail que je n'en avais fait au cours des trois dernières années. Si je pouvais travailler au Mexique, ou à Mallorca, cet hiver, je pourrais finir *Le Pont* pour le printemps prochain. Mais ce sont là des prévisions qui dépendent surtout de votre attention.

Veuillez excuser la longueur inhabituelle de cette lettre. J'espère bien sûr connaître vos impressions sur le poème tel qu'il se présente aujourd'hui. Je joins au manuscrit trois critiques qui pourraient vous intéresser.

Patterson, New York

22 avril 1930

Cher Herbert Weinstock,

Je vous remercie très sincèrement pour votre enthousiaste critique du *Pont*. Van Vuren m'en a déjà envoyé une copie, et j'allais vous remercier lorsque votre bonne lettre m'est parvenue.

J'espère mériter la noble compagnie de ceux avec lesquels vous me placez. Je suis presque tenté de donner raison à vos remarques sur la foi de votre étonnante perspicacité quant à l'objet de mon travail, à mon symbolisme particulier, à la contraction et à la « densité » voulues de la structure que je réussis parfois à mener à bien, et à l'essentielle motivation religieuse qui transparaît dans mon œuvre. Cette dernière caractéristique m'oblige à un tel degré de conscience de moi qu'il me force à me démentir un peu. Je n'ai jamais, en effet, abordé consciemment un sujet dans un esprit religieux ; c'est seulement par la suite que moi-même, ou plus souvent quelqu'un d'autre, a remarqué une piété prédominante. Dieu me garde d'une prédisposition messianique!

Je pense qu'il est juste de dire qu'avec un peu plus de temps et une plus grande familiarité avec *Le Pont*, vous le considérerez plus comme un poème dont l'unité et le développement sont plus évidents et plus complets qu'il n'y paraît de prime abord. Si, du moins, ma propre expérience, à la lecture et à la relecture du *Wasteland*, d'Eliot, a quelque rapport avec ce qui nous occupe, il peut se trouver que cela soit le cas. Il m'a fallu presque cinq ans pour me convaincre de l'unité essentielle de ce poème. Et *Le Pont* est au moins aussi compliqué dans sa structure et ses conclusions que *The Wasteland* et peut-être plus, même.

Je ne manquerai pas de vous communiquer mes déplacements exacts avant que vous ne partiez pour l'Orient et l'Europe, et nous pourrons nous rencontrer quelque part à New-York. Ma situation de chômeur m'empêche de dire où je me trouverai le lendemain.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

21 JUILLET 1899 : Naissance à Garrettsville, dans l'Ohio, de Harold Hart Crane, enfant unique de Clarence et Grace Crane.

1908 : La famille Crane part s'installer à Cleveland où Clarence Crane crée une entreprise de confiserie.

1916 : Hart Crane, qui a terminé sa scolarité, passe des vacances à l'Île-des-Pins, au sud de Cuba, où sa grand-mère possède une plantation. Le jeune homme, qui vient de publier ses premiers poèmes dans une revue de Greenwich Village, est très impressionné par ce voyage en bateau à travers les îles découvertes par Colomb. Cette année-là voit la séparation de ses parents, qui ne s'entendaient plus depuis longtemps. Cette situation affecte beaucoup le poète qui aime profondément sa mère.

1917 : Retour à New-York, puis à Cleveland où Hart exerce divers métiers. Collabore à *The Pagan* et *The Little Review*. Sans doute, ses premières expériences homosexuelles.

1919 : Part pour Akron, dans l'Ohio, où il travaille pour son père.

1920-1923 : Retour à Cleveland, puis à New-York où il est décidé à s'installer. Il publie un fragment de « White Buildings », « For the Marriage of Faustus and Helen ». Il commence à travailler à son œuvre principale, *The Bridge*. Il découvre qu'il loge dans la maison qu'avait habité l'ingénieur Roebling, constructeur du pont de Brooklyn – la métaphore centrale de son œuvre.

1925 : Le financier Otto Kahn lui donne de l'argent pour qu'il travaille librement.

1926 : Il quitte Patterson (cher à William Carlos Williams – il y a d'ailleurs une nette parenté entre leurs deux conceptions d'une nouvelle épopée américaine) pour l'Île-des-Pins où, pendant plusieurs mois, il va achever la presque totalité de *The Bridge*. Publication de « White Buildings ».

Novembre 1927-mai 1928 : Hart Crane travaille en Californie comme secrétaire particulier.

Mai 1928-1929 : Retour à Brooklyn ; l'héritage de sa grand-mère lui permet d'effectuer un voyage en Europe dont on sait peu de choses, sinon qu'il le mène à Londres, puis à Paris, Collioure et Marseille. Lorsqu'il repasse à Paris, il est interné quelques jours à la prison de la Santé, à la suite d'une rixe (selon Philippe Soupault).

1930 : *The Bridge* est publié à Paris (Black Sun Press), puis à New-York (Horace Liveright).

1931 : Hart Crane passe quelques mois avec son père à Chagrin Falls, dans l'Ohio. En mars, il obtient une bourse de la fondation Guggenheim et part pour le Mexique. Il y mène une vie tumultueuse faite d'expériences (champignons hallucinogènes, hétérosexualité, rédaction très laborieuse de guides touristiques). Semble trouver un certain apaisement dans la compagnie de Peggy Baird.

Avril 1932 : Il décide brusquement de rentrer à New-York. Il embarque le 22 à bord du paquebot *Oribaza*. Sa dernière lettre (une carte postale) est datée du 26 avril (La Havane). Le 27, certainement dans la nuit, il « tombe » à la mer ; son corps ne sera jamais retrouvé.

1933 : Liveright publie, à New-York, *The Collected Poems of Hart Crane*.

1952 : *The Letters of Hart Crane* sont publiées par Bram Weber, New-York, Hermitage.

1965 : « Neuf poèmes de Hart Crane », traduits par J. Guiguet paraissent aux *Lettres modernes,* à Paris.

1980 : Les éditions Obsidiane publient la traduction de treize poèmes et cinq lettres, dont une version initiale par François Boddaert, Philippe Rousseau et Gilles Ortlieb de quatre poèmes faisant partie de *The Bridge,* soit : « Hommage au Pont de Brooklyn », « Ave Maria », « le Port à l'Aube » et « Croix du Sud », dans le deuxième *Cahier Obsidiane* consacré à Hart Crane.

Obsidiane a publié également, dans le numéro 18 de sa revue, le poème intitulé *The Tunnel,* traduit en français par François Tétreau.

Le traducteur tient à remercier
mesdames Florence Blouin et Chantal Bouchard
pour l'aide qu'elles lui ont apportée dans ce travail.

Les trois photographies en noir et blanc
dans cet ouvrage, quoique non datées,
sont sans doute des années 1931-1932.

Le Pont,
poèmes de Harold Hart Crane (1899-1932),
traduits de l'anglais par François Tétreau
– d'après une édition de *The Bridge*
parue aux États-Unis en 1966 –
accompagné d'une préface de Jeremy Reed
et d'une postface de François Boddaert.

ISBN : 978-2-89854-088-2

© Jeremy Reed, François Boddaert, François Tétreau
et Vertiges éditeur, 2023

Dépôt légal – BAnQ et BAC : deuxième trimestre 2023

– 2 089e lecturiel –

Lecturiels
www.lecturiels.org