

BASIL BUNTING ET LES MÉTAMORPHOSES DE LA TRANSMISSION

CLAIRE HÉLIE

Université de Lille 3 – Charles de Gaulle

1. Parmi les nombreuses anecdotes que Basil Bunting aimait à raconter, il en est une qui met en scène un fantôme de transmission de poète lauréat (ou du moins éternel dauphin) à poète en herbe :

My father used to take me up to Capheaton sometimes and he knew some of the Swinburnes. We walked about the park and looked at the lake and so forth and it's just chance that when I was a small boy Swinburne never had met me. He'd do what he would always have done, what he did to all the children on Putney Heath: he'd pat me on the head and present me with half a crown. And that would have been very interesting to me because when *he* was a little boy of eight or nine, as I, he was taken to Grasmere where he met an old gentleman who patted him on the head, but did not offer him half a crown – he was too frugal – and that was William Wordsworth! and I thought that a splendid thing!¹

2. La nature sans doute apocryphe de ce récit ne déprécie en rien la valeur que Bunting accordait à cet acte de transmission, fondateur de son identité poétique. S'y retrouvent tous les éléments d'un rite de passage : la figure paternelle qui non seulement initie le fils à la randonnée mais l'intronise aussi au cercle fermé des aristocrates locaux ; la main passée dans les cheveux de l'enfant qui évoque moins un geste de tendresse qu'une cérémonie d'adoubement ; l'octroi d'une demi-couronne qui fonctionne comme un *σύμβολον*², un symbole de reconnaissance ouvrant à une confrérie ; la couronne elle-même dont on peut penser qu'elle est, dans l'esprit du poète du moins, moins d'argent que de lauriers ; la répétition du geste à travers les âges qui transforme cet acte en rituel ; enfin, la référence à une figure tutélaire par qui tout a commencé, Wordsworth. L'enthousiasme que soulignent les adjectifs qualificatifs mélioratifs (« very interesting », « splendid ») et le point d'exclamation à la fin de cette citation laissent à penser que Bunting, lui aussi, prend à cœur de se mettre dans la lignée de ses prédécesseurs, de devenir à son tour celui qui transmet aux jeunes poètes, un intermédiaire, le maillon d'une longue chaîne poétique. L'acte de transmission, défini comme l'acte de faire passer ce que l'on a soi-même reçu, est le socle de l'identité poétique de Bunting, qui se pose ainsi comme le digne héritier de Wordsworth par le truchement de Swinburne.

3. Mais au moment même où Bunting fait le rêve d'une transmission linéaire d'un poète à l'autre, son mythe fondateur introduit des ruptures : Wordsworth, par souci d'économie, n'aurait

¹ Cité dans Caroll F. Terrell, « Basil Bunting: An Eccentric Biography », *Basil Bunting, Man and Poet*, ed. Caroll F. Terrell, Orono, National Poetry Foundation, 1981, 37.

² Le *σύμβολον*, dans la Grèce antique, était un tesson de poterie cassé en deux. Les deux parties étaient distribuées à ceux qui voulaient se voir liés par un contrat. Si, une fois juxtaposées, elles s'emboîtaient, elles devenaient alors le signe indubitable de reconnaissance entre les deux contractants.

pas octroyé la symbolique pièce, Swinburne n'était pas présent lors de ses visites à Capheaton³ et le contenu même de la transmission n'est pas dévoilé, écartant celui qui entend cette anecdote des secrets de la confrérie qui se forme à rebours. En d'autres termes, cette transmission n'est pas placée sous le signe de la continuité, mais sous celui de la discontinuité. Il est vrai que le manque, le défaut, le vide, est inscrit au cœur même du processus de transmission : transmettre un savoir, par exemple, c'est bien le faire passer de celui qui sait à celui qui ne savait pas ; transmettre un héritage, c'est bien le faire passer de celui qui l'a à celui qui ne l'avait pas. On peut toutefois supputer que la transmission rêvée est moins celle d'une poétique que d'une poéthique : le fort ancrage local de l'anecdote et le fait que les trois poètes vivaient dans une même région laissent entendre que la tâche assignée est celle d'habiter le Nord en poète, de réenchanter le Nord, de faire entendre sa poésie là où elle peine à se faire entendre.

4. Il faudrait tenter de différencier en quelques mots la transmission du phénomène d'influence, autre forme de transfert poétique, dont Seamus Heaney nous a rappelé l'étymologie dans « Feeling Into Words » (1974) :

In practice, you hear [your proper music] coming from somebody else, you hear something in another writer's sounds that flows in through your ear and enters the echo-chamber of your head and delights your whole nervous system in such a way that your reaction will be, "Ah, I wish I had said that, in that particular way". This other writer, in fact, has spoken something essential to you, something you recognize instinctively as a true sounding of aspects of yourself and your experience. And your first steps as a writer will be to imitate, consciously or unconsciously, those sounds that flowed in, that influence.⁴

5. L'influence selon Heaney est un son, un accent, une voix qui « coule dans » l'oreille du poète, fait écho, lui parle au plus profond de son être et lui permet de donner vie à sa propre musique. Or, le trait d'union qui fait le lien matérialise aussi un écart car cette « in-fluence », qui ne peut en rester au stade d'imitation servile, justement, ne coule pas de source. C'est ce que Harold Bloom, dans *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), avait montré : si la relation entre celui qu'il appelle le jeune éphèbe et ses prédécesseurs est le principe régulateur de la création poétique, il y a de l'*agon* dans l'influence. Cette dimension agonistique génère de l'angoisse : le jeune poète, hanté par une figure paternelle, traversé par la voix de celle-ci, ne peut écrire, trouver sa propre voix, s'inscrire à son tour dans le canon poétique, qu'à condition d'offrir une interprétation erronée de l'œuvre de son prédécesseur (il développera par la suite ce concept de « *misreading* » qui a fait l'objet d'un numéro précédent de *L'Atelier*⁵). L'influence de Wordsworth, dont Bloom dit qu'il continue à remplir l'horizon de la poésie anglaise, et, dans une moindre mesure, celle de Swinburne,

³ Bunting est né en 1900, Swinburne est mort en 1909, ce qui laisse une fenêtre de quelques années pour cette rencontre entre les deux hommes.

⁴ Seamus Heaney, « Feelings Into Words », *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001*, Londres, Faber, 2002, 16.

⁵ « Reading Misreading », *L'Atelier* 3:1 (2011), URL : <http://revues.u-paris10.fr/index.php/latelier/issue/view/9>

sur l'œuvre de Bunting a été largement étudiée⁶ ; mais la question de la transmission à proprement parler, elle, semble pointer du doigt vers un vide critique.

6. Sans doute est-ce parce que l'étude de l'influence est une reconstruction critique qui se fait à rebours, vers les sources d'un texte, alors que celle de la transmission nous invite à nous éloigner de l'étude des textes eux-mêmes et à nous aventurer dans le monde du témoignage, du relationnel, de ce qui réunit des hommes au sein d'une communauté poétique. Elle nous conduit à nous interroger sur les conditions matérielles qui rendent cette transmission possible. Elle nous ramène au monde réel, à l'histoire et aux institutions. Dans le domaine de la radiotéléphonie, la transmission met en jeu quatre termes – un émetteur, un récepteur, un canal de transmission et un message – qui, comme nous le verrons, ne se laissent pas aisément transposer dans le champ de la transmission poétique : le maître, le disciple, l'échange et l'art poétique sont des termes pour le moins problématiques quand on les met à l'épreuve des vécus individuels et des expériences communes. Le terme de transmission s'emploie dans de nombreux domaines (familial, légal, technologique...), et en particulier dans le milieu scolaire, où il procède d'une hiérarchie (du maître vers l'élève), d'une chronologie (de l'antérieur vers le postérieur) et d'une symbolique (sélection et transformation). Si la transmission poétique ne saurait se réduire aux phénomènes d'apprentissage en milieu scolaire, qui n'en sont qu'un exemple, ceux-ci proposent néanmoins un paradigme intéressant. Le terme « école » ne fait d'ailleurs pas école dans la terminologie critique des études littéraires : il semble que l'on ne puisse parler d'école buntinguienne, par exemple, sans un certain degré d'ironie qui viserait à minimiser les productions des admirateurs du poète. En réalité, la transmission interroge moins la valeur esthétique du produit fini qu'elle ne questionne le cadre formateur ainsi que le processus éthique et cognitif qui participent en amont à la création.

7. Nous poserons donc comme pétition de principe, et ce pour mieux la différencier de l'influence, concept auquel elle est néanmoins étroitement liée, que la transmission est moins affaire de contenus à transmettre que de position par rapport à ces contenus. En d'autres termes, « la transmission suppose et institutionnalise des places : *elle met chacun en place et à sa place* »⁷. Ainsi le maître a-t-il pour mission d'envoyer un savoir ou un savoir-faire au-delà de sa propre sphère (c'est le sens étymologique de « transmettre », *trans-mittere*) et l'élève de recevoir ce savoir : il s'agit donc d'une action, d'un passage qui met en avant des liens. Par conséquent, cette transmission n'est possible que parce que l'un est le maître, l'autre l'élève, que les deux se retrouvent dans un cadre sinon institutionnel, du moins formel, particulier, reconnu autour d'un domaine de compétences spécifique et bien délimité. L'élève pourra d'ailleurs à son tour

6 Il serait trop long de lister tous les articles ou chapitres d'ouvrage consacrés à l'influence de Wordsworth sur Bunting ; en revanche, seuls deux articles (Peter Makin, « Bunting and Swinburne », *Sagetrieb* 4:1 (Spring 1985), 7-32 ; Yisrael Levin, *A.C. Swinburne and the Singing World*, Burlington, Ashgate, 2010) sont consacrés à cette question.

7 Michel Tozzi, « La Transmission et l'individualisme contemporain », *Hériter, transmettre : le langage de Bébé*, dir. Jacques Besson et Mireille Galtier, ERES, *Les Dossiers de Spirale*, 2008, 12.

transmettre son savoir (et non, pour le dire familièrement « ramener sa science »), quand il se retrouvera dans la position du maître, quand il aura acquis la maîtrise d'un savoir qui fait défaut à celui qui l'écoute.

8. Or, la volonté de transmettre ne peut jouer sur les jeunes générations que si celles-ci reconnaissent, parce qu'elles s'y plient avec plus ou moins de bonne volonté, que s'approprier un contenu, le maîtriser et éventuellement devenir à son tour le maître d'un autre, a un véritable intérêt dans le présent et pour l'avenir. De même, le transmetteur se doit de reconnaître que faire autorité sur un sujet ne saurait se confondre avec avoir de l'autorité sur celui qui étudie le sujet. Or, Bunting, qui est né avec le siècle, a été le témoin d'un déficit croissant de la légitimité de cette double reconnaissance, conséquence d'un rejet de l'autoritarisme et d'un refus de l'autorité. En effet, lorsque le poète raconte l'anecdote citée en introduction en 1978, quelque soixante-dix ans après les événements, la possibilité, l'idée même, de transmission, qui lui est pourtant si chère, a été battue en brèche par deux guerres mondiales et l'idéal libertaire des années 1960. Mais plutôt que de tomber dans les poncifs de la crise de la transmission ou de son éloge, nous aimerions mettre en avant son caractère résilient en comparant deux périodes : celle des années 1920-1930 où Bunting apprit l'art poétique en côtoyant Ezra Pound et celle des années 1960-1970 où il se mit à son tour à prêcher la bonne parole auprès de jeunes poètes. En faisant ceci, nous voudrions montrer que la transmission est une dialectique qui n'intègre le passé que pour mieux rêver les possibilités de l'avenir. C'est en cela que la transmission a un pouvoir métamorphique qui transforme complètement le maître, l'élève et les contenus.

9. Bunting se plaisait à énumérer les noms des maîtres – morts et vivants – qui lui avaient appris son métier. Dans la courte préface de ses *Complete Poems* (2000), il insiste sur l'idée que l'art poétique n'est pas un savoir inné mais le résultat d'un long apprentissage :

If I ever learned the trick of it, it was mostly from poets long dead whose names are obvious: Wordsworth and Dante, Horace, Wyatt and Malherbe, Manuchehri and Ferdowsi, Villon, Whitman, Edmund Spenser; but two living men also taught me much: Ezra Pound and in his sterner, stonier way, Louis Zukofsky.

With sleights learnt from others and an ear open to melodic analogies, I have set down words as a musician pricks his score, not to be read in silence, but to trace in the air a pattern of sounds that may sometimes, I hope, be pleasing.⁸

10. Si « trick » et « sleights » donnent l'image d'un art poétique fondé sur des tactiques, des stratagèmes, des pratiques qui visent à produire un effet, « learned » et « taught » montrent que le poète se met volontiers dans la position du disciple, récepteur d'un savoir.

11. Le nom du maître qui ne cesse de revenir sous sa plume est celui de l'Américain Ezra Pound.

⁸ Basil Bunting, *Complete Poems*, New York, New Directions Book, 2000, 19.

En 1949, alors que ce dernier venait d'être interné à l'hôpital psychiatrique St. Elizabeths et de recevoir le prix Bollingen de poésie, Bunting lui avait dédié le poème « On the Fly-Leaf of Pound's Cantos » :

There are the Alps. What is there to say about them?

They don't make sense. Fatal glaciers, crags cranks climb,

Jumbled boulder and weed, pasture and boulder, scree,

Et l'on entend, maybe, le refrain léger et joyeux.

Who knows what the ice will have scraped on the rock it is smoothing?

There they are, you will have to go a long way round

If you want to avoid them.

It takes some getting used to. There are the Alps,

Fools! Sit down and wait for them to crumble!⁹

12. L'analogie entre l'œuvre de Pound et les Alpes met en avant à la fois l'impossibilité de l'exégèse complète des œuvres du poète (« They don't make sense ») et la difficulté que tout lecteur de poésie rencontrera s'il veut éviter de s'y attaquer de front (« you will have to go a long way round / if you want to avoid them »). Bunting fera de cette difficulté un axiome poétique quand, dans *Briggflatts* (1965), il avertira ses lecteurs lancés dans une quête herméneutique sans fin : « Follow the clue patiently and you will understand nothing »¹⁰. Les deux points d'exclamation du dernier vers ont pour fonction de souligner l'ironie du ton employé : cette œuvre n'est pas près de disparaître. Au pire, si elle se retrouve enfermée sous une calotte glaciaire (le froid de l'oubli ou le gel des grandes théories qui font perdre de vue les œuvres elles-mêmes ?), elle restera soumise à un lent processus de transformation et d'adaptation à son nouvel environnement (« Who knows what the ice will have scraped on the rock it is smoothing? ») Dans cet hommage, les Alpes ne sonnent ni européennes, ni américaines ; elles sont nord-anglaises : pour les décrire, Bunting utilise un mot dialectal, « crags », et deux mots d'origine scandinave, « boulder » et « scree », car les œuvres de Pound lui sont devenues aussi familières que les montagnes de son enfance qu'il aimait à gravir avec son père.

13. Dans son *ABC of Reading* (1934), Pound avait déjà évoqué comment le travail collaboratif avec Bunting lui avait permis de mettre un nom, ou, dans ce cas précis, une formule, sur ses propres

⁹ *Ibid.*, 130.

¹⁰ *Ibid.*, 73.

principes esthétiques :

Dichten = condensare.

I begin with poetry because it is the most concentrated form of verbal expression. Basil Bunting, fumbling about with a German-Italian dictionary, found that this idea of poetry as concentration is as old almost as the German language. "Dichten" is the German verb corresponding to the noun "Dichtung" meaning poetry, and the lexicographer has rendered it by the Italian verb meaning "to condense".¹¹

14. Selon Pound, la meilleure critique d'une œuvre vient des jeunes poètes qui s'attachent à parachever les tâches que l'aîné s'est assigné sans parvenir à ses fins. En ce sens, Pound reconnut Bunting comme son disciple en octobre 1970 lorsqu'il lui écrivit : « If I had paid your attention to detail, I might have written something decent »¹². C'était aussi reconnaître que le disciple avait dépassé le maître.

15. Or la poésie de ce dernier était fondée sur l'idée d'une rupture (on se souviendra par exemple de son « To break the pentameter, that was the first heave »¹³). Que pouvait-il donc transmettre à Bunting alors même qu'il refusait le principe de continuité ? Non pas une esthétique, mais une ascèse, une discipline qui tend à un idéal par le biais de ce qu'il appelait « good training »¹⁴ dans « A Retrospect » (1918). On prendra l'exemple de son enseignement sur la traduction comme exercice d'écriture. En 1917, il écrivait déjà : « Translations. There are three hundred younger... writers... They are all of them clamouring to be printed, but none of them, apparently, has the patience or intelligence to make up this simple labour of importation, or to select things of interest from foreign literature »¹⁵. Cette diatribe contre la paresse intellectuelle des aspirants poètes n'eut pas à être adressée à Basil Bunting, qui fut un traducteur émérite tout au long de sa carrière¹⁶. Traduire, chez Pound, signifiait échapper au provincialisme¹⁷ et partir en quête du sens que l'auteur-source avait voulu donner à son poème ; à l'inverse, chez Bunting, la pratique a pour but de tisser des liens serrés entre le local et l'universel et à transposer les sons du poème-source dans la langue-cible dont le système phonétique, la prosodie et la culture musicale diffèrent¹⁸.

16. Dès 1951, Bunting se sentit assez fort de son expérience pour jouer à son tour le rôle de maître

¹¹ Ezra Pound, *An ABC of Reading*, New York, New Directions, 2010, 36.

¹² Cité dans Richard Burton, *A Strong Song Tows Us*, 440.

¹³ Ezra Pound, « Cantos 81 », *The Cantos*, New York, New Directions, 1993, 518.

¹⁴ Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound* [1954], ed. T.S. Eliot. Londres, Faber and Faber, 1974, 7.

¹⁵ Ezra Pound, *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*, vol. III [1918], ed. Lea Baechler, A. Walton Litz et James Longenbach. New York ; Londres, Garland Publishing Inc, 1991, 84.

¹⁶ Un quart des *Complete Poems* de Bunting est composé de traductions du latin, de l'italien, mais aussi de poèmes en langue persane. *Bunting's Persia* (2012) de Don Share, réunit ses traductions de poèmes persans, dont un certain nombre n'avaient pas encore été publiés. La qualité de son travail de traducteur est attestée par le fait qu'il a été publié dans *The Penguin Book of Modern Translation* en 1966 et dans *The Oxford Book of Translation in English* en 1980.

¹⁷ Voir à cet égard sa diatribe contre le provincialisme dans Ezra Pound, *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contribution to Periodicals*, vol. II [1917], ed. Lea Baechler, A. Walton Litz and James Longenbach, New York ; Londres, Garland Publishing Inc, 1991, 231.

¹⁸ Voir sur ce point ses traductions de poètes latins qu'il adopte au rythme, au lexique et à la culture nord-anglaise.

auprès des jeunes générations, comme l'atteste une lettre du 26 février envoyée à Pound au sujet des traductions auxquelles il travaillait :

I'm not hoping for honour and glory, nor expecting to make a living, nor even hoping for translation good enough to approve of: just texts and cribs so that a chap who wants to get at the stuff can. So that another generation may not have quite as many cursed vexation as ours when it sets out to acquire knowledge.¹⁹

17. Dans la juxtaposition des niveaux de langue, on lit la modestie du poète qui souhaite rendre la littérature mondiale accessible au plus grand nombre. Cette leçon sur l'importance de la traduction comme pratique poétique, les disciples de Bunting l'entendirent à leur tour. Par exemple, Barry MacSweeney, fervent lecteur des poètes maudits mais aussi d'Apollinaire, traduit ce dernier dans *Horses in Boiling Blood* (2004) et retravailla ses textes jusqu'à ce que ceux-ci donnent l'impression d'avoir été écrits à quatre mains, à tel point que le recueil est d'ailleurs sous-titré « a collaboration, a celebration »²⁰.

18. D'ailleurs, si on lit Bunting encore aujourd'hui, c'est en partie parce qu'il s'est trouvé à son tour propulsé à la place de maître par deux jeunes poètes locaux, Tom Pickard et Barry MacSweeney, qui, comme Wordsworth et Swinburne, partageaient avec lui un amour sans bornes pour le Nord de l'Angleterre et qui vinrent le sortir de l'oubli dans lequel il était tombé depuis de nombreuses années. Leurs récits de première rencontre, racontés dans des termes étrangement similaires, prend des allures de légende. Tout commença, ou recommença, en 1963, alors que Bunting s'éreintait à accomplir sa tâche d'éditeur pour le *Newcastle Evening Chronicle*. Il fut alors débusqué par Pickard puis MacSweeney qui cherchaient à soumettre quelques poèmes à la sagacité d'un lecteur expérimenté, bienveillant, mais non complaisant. Après une minutieuse lecture, Bunting leur rendit leurs feuillets dont seuls quelque cinq vers n'avaient pas été raturés. Pickard se remémore cet épisode qui devint récurrent :

Only one line out of two pages. I was horrified and it happened often. Over a period I got small complete poems chiselled out of the slag. He would patiently look at a typed page for a while, a cigarette in his mouth... blow the smoke with great force out of his nostrils, and take a pencil faintly round a few chosen lines.

“Try that. It's not what you want to say, but it makes a poem.”²¹

19. *A Strong Song Tows us: The Life of Basil Bunting*, la biographie de Richard Burton parue en 2013, regorge de scènes semblables à celle-ci, notamment quand, entre 1966 et 1973, Bunting fut invité à faire des conférences sur la poésie en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis²². Il endossa le

19 26 Feb. 1951, Carlton Lake Collection, Humanities Research Library, University of Texas at Austin.

20 Voir Paul Batchelor, « Morphic Cubism: The Strange Case of Gwilliam Mad MacSweeney », *Modern Poetry in Translation* 3:3 (2005), 131-136.

21 Tom Pickard, « Serving My Time to a Trade », *Paideuma* 9:1 (Spring 1980), 162.

22 L'exigence d'excellence s'appliquait à tous les jeunes gens qui venaient lui présenter des vers. Ainsi August

rôle de maître, celui que Pound avait tenu avec lui, mais aussi avec T.S. Eliot, notamment lorsqu'il avait corrigé ses épreuves de *The Wasteland*. Il obtint alors la reconnaissance, même si elle ne fut que fugace, qu'il avait toujours espérée :

As this went on, it gradually became clear that there were a number of respectable people who had a higher opinion of BB than I thought anybody shared except Ez[ra] and Zuk[ofsky]. Rumours of this got about the town, and recently the Northern newspapers and television people have been treating me with exaggerated respect as "The North's great poet", "The Grand Old Man of Northern poetry" and so on – all very stupid, but an echo of what seems to be a real feeling in the very young. School children spending a whole weeks pocket money to get in and hear me read touch my heart.²³

20. Tout comme Pound avait cherché à promouvoir non seulement les poèmes de Bunting (en 1951, l'éditeur texan Dallam Flynn publia *Poems 1950* sous l'impulsion du poète américain) mais aussi le personnage (en 1938, il dédicaça son *Guide to Kulchur* à « two strugglers in the desert, Louis Zukofsky and Basil Bunting »), le poète northumbrien prit à cœur de donner l'occasion au lectorat de prendre connaissance des vers de ceux qui suivaient ses propres préceptes. Il suffit pour s'en rendre compte de lire l'introduction panégyrique qu'il rédigea pour *High on the Walls* de Tom Pickard en 1967 : « Tradition and fashion have no power over a man who has escaped education, with fresh eyes, a fresh voice, and still to keep one line compact and musical »²⁴. Cette introduction était d'ailleurs annoncée en lettres majuscules sur la couverture du recueil, dont le contenu se trouvait ainsi légitimé dans les cénacles littéraires par la caution intellectuelle d'un auteur alors parvenu au faîte de sa gloire.
21. Toutefois, pour le jeune Bunting comme pour le jeune Pickard, le prix fut lourd à payer. En effet, l'une des raisons pour lesquelles Bunting reste un poète relativement obscur pour la majorité des lecteurs, malgré la reconnaissance qu'il a reçue et continue de recevoir des poètes, est que la critique ne voulut voir en lui qu'un disciple, un poète mineur qui ne sut se dégager de l'ombre de son maître. C'est notamment la lecture que fit T.S. Eliot de son travail, si bien qu'en tant qu'éditeur chez Faber, il refusa par deux fois la publication de ses œuvres²⁵, le condamnant par là-même à être cantonné à de petites maisons d'édition (on pensera à The Cleaner's Press ou encore Fulcrum).
22. De même, les recueils de Tom Pickard ne semblent pouvoir être lus hors de ce cadre de lecture qu'était sa relation à Bunting. Par exemple, dans l'entretien qui accompagne le poème « Lark and Merlin » (décembre 2010), trois des sept questions posées à Pickard concernent ses relations à

Kleinzahler se souvient-il qu'après avoir retravaillé un poème que Bunting avait rejeté dans ces mots : « Mr Kleinzahler, I am suddenly very tired and dizzy; I'm not certain if I've taken ill or if it's your poem », il se vit opposé un autre refus à peine moins catégorique : « Mr Kleinzahler, the difference is so slight as to be indistinguishable, but there may be some very minor improvements here. Throw it out and try again ». Cité dans Richard Burton, *A Strong Song Tows Us: The Life of Basil Bunting*, 448.

23 Basil Bunting, Letter to Dorothy Pound, 11 June 1965, Lilly Library, Indiana, MSSII, box 2.

24 Tom Pickard, *High on the Walls*, Londres, 1967, 7.

25 Il semblerait que les refus d'Eliot aient toutefois été motivés par des raisons davantage liées à des querelles de personnes qu'à des divergences poétiques.

Bunting, dont il dit avoir été l'apprenti (« apprenticeship »²⁶), et trois autres le paysage, la faune et la flore du Nord qu'il partage avec son prédécesseur. Seule la dernière question porte sur le sens du poème. Si « Lark and Merlin »²⁷ s'ouvre sur « a scalpel song » qui rappelle l'injonction « words are too light / take a chisel to write » de *Briggflatts*, si le jeune poète fait entendre toutes les sonorités du paysage du Nord, si ses <u> sont bien nordiques dans la lecture qu'il offre du poème, le parallèle entre les deux esthétiques s'arrête là. Par exemple, Pickard ne craint pas l'épanchement lyrique :

she asked about my heart,
 its evasive flight;
 but can I trust her with its secrets?

 and does the merlin, in fast pursuit of its prey,
 tell the fleeing lark
 it is enamored of its song?

 or the singing lark turn tail
 and fly into the falcon's talons?

23. A l'inverse, Bunting utilise dans *Briggflatts* toute une série de masques et d'« *objective correlatives* » qui lui permettent d'éviter toute forme de sentimentalisme. Par ailleurs, jamais Bunting n'aurait sans doute écrit un vers isolé aussi long que « a stroke of light along a law lain in under a long cloud ». Enfin, son long poème se conclut sur l'idée que l'écriture lui a permis d'être en paix avec sa condition de mortel, tandis que Pickard, non sans un certain humour, fait un pacte qui lui permet d'échapper à cette même condition :

I do not want to die
 without writing the unwritten
 pleasure of water.

24. Les différences de ton, de style et de philosophie sont plus grandes que le partage d'une histoire et d'un paysage communs. Nous nous trouvons là face à deux cas où la caution intellectuelle apportée par un poète que Bloom qualifierait de « fort » dessert le jeune poète qui se retrouve maintenu dans l'ombre.

26 URL : <http://www.poetryfoundation.org/poemcomment/240804>

27 URL : <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poem/240804>

25. De même, dans le contexte des années 1960 et du refus de tout principe d'autorité qui vint parasiter les affiliations littéraires, MacSweeney eut plus de difficultés à se glisser dans le rôle du disciple auquel certains critiques cherchent encore à le réduire. Ainsi, Clive Bush, dans « Parts in the Weal of Kynde, Barry MacSweeney » (1997), décrit Bunting comme le « tuteur informel », le « mentor poétique », ou encore le « maître »²⁸ du jeune poète. A première lecture, MacSweeney semble accepter cette relation :

About 1963 picked up in France a copy of Rimbaud's *Illuminations* and *The Drunken Boat*. Then Baudelaire, Laforgue. Wrote first poems at school. That was a cissy thing to do of course. Began job as reporter on local evening paper. Met Basil Bunting, poet. Met Tom Pickard and Jon Silkin. Showed Bunting TValk poem, it came back sliced down to about 4 lines and a note: Start again from there. My first real lesson. Reporting gave me a sense of what words could be: economy and just get down the *needed* things, with no frills.²⁹

26. Dans un premier temps, MacSweeney pose Bunting dans le rôle du maître (« my first lesson »), une leçon d'économie verbale, qu'il s'empresse toutefois d'attribuer à son expérience en tant que journaliste. En d'autres termes, il sape l'autorité qu'il vient à peine de conférer à Bunting. L'œuvre de MacSweeney met en scène la difficulté de cette transmission et n'hésite pas à ironiser avec cette figure tutélaire qu'est Bunting pour le Nord-Est de l'Angleterre. Par exemple, dans son poème « Black Torch Sunrise » (1977-1978), dédié à Tom Pickard, MacSweeney décrit la scène artistique novocastrienne :

Newcastle poets
 aim pearl-inlaid shotguns
 on Allendale & Nenthead fells
 heads down behind
 desolate lead workings
 where John Martin
 looked in terror in the pitman's lamp.

Bunting translates Catullus
 in Wylam

²⁸ Les expressions d'origine sont « informal tutor », « poet mentor » et « old master ». Clive Bush, « Parts in the Weal of Kynde, Barry MacSweeney », *Out of Dissent: A Study of Five Contemporary Poets*, Londres, Talus Editions, 1997, 21, 306, 309.

²⁹ Barry MacSweeney, « The autobiography of Barry MacSweeney », Preface to *The Boy From The Green Cabaret Tells of His Mother*, Londres, Hutchinson, 1968.

old as the century.

Pickard rams battered arts council grant landrover

into cathedral snowdrifts

on bitter dale hillspine –

rural economics are a laugh

if you don't compensate

for snow.³⁰

27. On voit dans ce poème comme MacSweeney cherche à mettre une distance entre la production poétique de la communauté artistique passée et présente de Newcastle et la sienne, qui se veut tournée vers l'avenir et vers le monde. Les trois vers sur Bunting sont cependant porteurs d'ambiguïté puisque le poète y célèbre à la fois la sagesse de son aîné en lui reprochant sa diction passéiste. En d'autres termes, le jeune poète a du mal à reconnaître Bunting comme une figure d'autorité. Et pourtant, il ne cesse de le mentionner, de le citer, de le paraphraser dans ses poèmes, comme l'ont montré, avec des lectures radicalement différentes Rebecca A. Smith et Paul Batchelor³¹.

28. Si, dans le phénomène d'influence, le livre fait office de vecteur du savoir, c'est peut-être plutôt la parole qui serait au cœur du processus de transmission. Cette parole, pour circuler librement, a besoin d'un espace communautaire. Ce fut Rapallo, ville balnéaire dans la région de Gênes dans les années 1930 et la Morden Tower Poetry Book Room, une ancienne tour située sur les remparts de Newcastle qui fut réaménagée par Tom Pickard et son épouse Connie dans les années 1960. Quelques photographies nous sont parvenues qui attestent, au-delà des témoignages verbaux, de rencontres entre Bunting et bon nombre de poètes, reconnus mondialement ou plus obscurs. On pensera à la photographie qui le représente scrutant l'horizon depuis le balcon de Yeats en 1932, celles où il est en compagnie de Allen Ginsberg à la Morden Tower, à Briggflatts ou dans la cathédrale de Durham, ou encore celle où il déguste un verre de vin dans un pub de Newcastle après une lecture publique en compagnie de Barry MacSweeney, Stuart Montgomery et Tony Harrison³². La Morden Tower joua d'ailleurs un rôle de prime importance dans ce qui fut appelé le

30 Barry MacSweeney, *Wolf Tongue: Selected Poems 1965-2000*, Northumberland, Bloodaxe, 2003, 76.

31 Rebecca A. Smith, « Barry MacSweeney and the Bunting Influence », *Jacket* 35 (2008), URL :

<http://jacketmagazine.com/35/smith-macsweeney.shtml>, Paul Batchelor, « False Fathers, Desperate Readers, and the Prince of Sparty Lea », *Reading Barry MacSweeney*, Newcastle, Bloodaxe, 2013, 107-130.

32 On retrouve ces trois photographies dans *Basil Bunting: A Northern Life*, ed. Richard Caddel and Anthony Flowers, Newcastle Libraries and Information Service, 1997, 39, 50-52.

« British Poetry Revival » des années 1960.

29. Dans ces lieux de partage et de convivialité que furent Rapallo et la Morden Tower, la transmission ne se faisait cependant plus de manière verticale mais horizontale, ce qui implique une transformation des modes de transmission : la verticalité de la filiation qui est fondée sur le temporel est supplantée par l'horizontalité de l'affiliation, fondée, elle, sur le spatial. C'est pourquoi l'on peut dire que bien que MacSweeney soit le cadet de Bunting, il fut néanmoins son contemporain, tant la naissance poétique du premier et la renaissance poétique du second furent concomitantes. De même, Bunting bénéficia de nombreuses influences transatlantiques, les *Black Mountain Poets*, Allen Ginsberg, Ed Dorn, Robert Creeley... La transmission entre ces poètes se fit bien sur le mode de la circulation horizontale des pratiques.
30. Bunting se targuait si souvent de côtoyer régulièrement, par les livres mais aussi intimement, ces grands poètes, qu'on peut parfois se demander si ces allusions pour le moins ostensibles aux poètes connus et reconnus, cette tendance au *name-dropping*, ne jouait pas pour lui le rôle d'argument d'autorité, ce qui lui épargnait d'avoir à justifier plus avant ses postulats poétiques, mais qui asseyait aussi sa propre légitimité en tant que poète. Or, la caution apportée par ce lien de transmission se trouve cependant dévoyée, car l'*argumentum ad verecundiam* comme l'*argumentum ad potentiam* mettent l'accent sur celui qui transmet plus que sur le contenu à transmettre. On remarquera d'ailleurs que, dans le mythe de transmission cité plus haut, Bunting emploie l'expression « it's just chance [...] that Swinburne never had met me » : le hasard aurait pu mettre Bunting sur la route de Swinburne car c'est lui le point focal de cette anecdote.
31. A cet égard, on ne peut manquer de remarquer à quel point Bunting aimait à raconter comment il se retrouvait (parfois à son corps défendant) au centre de l'attention de ceux qu'il considérait comme les grands de ce monde. Par exemple, en 1980, il a narré la façon dont, des années auparavant, Yeats avait récité l'un de ses poèmes de jeunesse, « I am agog for foam » :

He had taken the trouble to look at what little work I had available then and do you know, the old man had (it's mere decency of course to learn two or three lines out of the poet you're entertaining and quote them – it shows you've read the thing) but he read all the twenty odd lines of his poem, he spouted them off by heart and much later again he referred to it and obviously Yeats liked it ; so though it's early stuff and not the stuff I've devoted myself to trying to make it had his sanction.³³

32. C'est bien l'idée que le maître apporte une sanction, une sorte de label de qualité au jeune poète qui compte ici. Mais une autre version de cet événement renforce l'interprétation de ce qui se jouait véritablement : « At some similar meeting [Yeats] astonished me by reciting to his guests the whole twenty-eight lines of one of my poems, word-perfect, though to me, at first, almost unrecognisable in his hieratic chant »³⁴. En admettant avoir eu du mal à reconnaître ses propres vers

³³ Richard Burton, *A Strong Song Tows Us*, 174.

³⁴ Basil Bunting, « Yeats Recollected », *Agenda* 12:2 (1974), 37.

dans la bouche de Yeats à cause de sa lecture trop solennelle, peut-être grandiloquente, il se pose en expert d'un domaine que Yeats ne maîtrise pas : celui de la lecture publique. Les cassettes audio qui recouvrent presque l'intégralité de ses poèmes distribuées par l'université de Keele montrent l'extrême richesse et la diversité de ses lectures qui vont du style un peu pompeux de « Villon » (1925) à la lecture ultra moderne de « What the Chairman Told Tom » (1961). Soutenu par son ami Zukofsky, Bunting reprocha plusieurs fois à Pound, par exemple, de déclamer sa poésie au lieu de la lire. Car la poésie pour lui n'était pas une question d'écriture mais de lecture, de lecture à voix haute. La transmission poétique, chez Bunting, commence et se termine avec la performance orale du poème. Le poète rejetait la lecture silencieuse, source pour lui de tous les malentendus qui frappent la poésie. Sûr de cet axiome, il l'assénait non sans un certain dogmatisme :

Poetry, like music, is to be heard. It deals in sound – long sounds and short sounds, heavy beats and light beats, the tone relations of vowels, the relation of consonants to one another which are like instrumental colour in music. Poetry lies dead on the page, until some voice brings it to life... Poetry must be read aloud.³⁵

33. La structure « to be to » et l'utilisation du présent de vérité générale donnent l'impression de lire la position officielle d'un expert en la matière, une parole qui ne peut être réfutée. De fait, il prenait part à de très nombreuses lectures publiques qu'il préparait minutieusement en prêtant une attention toute particulière aux sons. Cette volonté de transmettre la poésie au-delà de la page, il la montra aussi en faisant produire une cassette audiovisuelle de *Briggflatts* où la lecture du poème est entrecoupée d'extraits de la sonate en Si mineur Longo 33 de Scarlatti. Sa parole a continué d'être transmise puisque la dernière édition du long poème chez Bloodaxe est accompagnée d'un CD contenant une lecture complète et d'un DVD contenant le documentaire de Peter Bell de 1982.
34. Mais Bunting ne se contentait pas de lire sa propre poésie. Sa pratique pédagogique lorsqu'il enseignait la littérature consistait également à lire de très longs passages des poètes dont il admirait les vers. *Basil Bunting on Poetry* (1999), la transcription de ses conférences, rend compte de cet enseignement : les commentaires de Bunting sont relativement succincts par rapport aux extraits lus. Cette méthode cliva son auditoire : alors que certains lui reprochèrent l'absence de problématisation et d'explication, d'autres furent fascinés de voir la mise en pratique d'années de réflexion sur l'art poétique.
35. Citons aussi la lecture radiophonique qu'il fit pour BBC Radio 3 de « The Brothers » en octobre 1970, de « Michael » en avril 1971 et d'extraits de « The Excursion » en août 1972, trois poèmes de Wordsworth, dont la lecture reçut de nombreux retours favorables, notamment parce que Bunting avait essayé de reproduire les sons que son prédécesseur aurait lui-même produits en tant qu'homme du Nord de l'Angleterre. Dans sa présentation du premier poème, il met en garde les

35 Basil Bunting, « A Statement », *Descant on Rawthey's Madrigal: Conversations with Basil Bunting*, ed. Jonathan Williams, Lexington, Gnomon Press, 1968.

auditeurs :

My vowels are nearer to those Wordsworth uttered than a Londoner's might be, and my intonation perhaps less foreign to his. Nobody had thought of Standard English in Wordsworth's time. He spoke as a Northerner, in spite of the years spent in Cambridge, London and Somerset. In such a Northern way that Keats and Hazlitt found it hard to follow his conversation, and though he did not compose in dialect, he composed in his own voice aloud. His music is lost if his poems are read in Southern English, and no doubt that is why so many critics imagine he had none.³⁶

Pour faire ressortir toute la poésie de Wordsworth, il utilise les voyelles du Nord ainsi que le « *Northumbrian burr* », un roulement du <r> caractéristique de la prononciation rurale de sa région.

36. Ce faisant, il a réinventé Wordsworth à son image ; il a participé à infléchir la perception que les critiques avaient du poète romantique. Harold Bloom aurait donné à cette relation le nom de « *tessera* », une métaphore tirée de la tessalation, que le critique mentionne dans son introduction : « In this sense of a completing link, the *tessera* represents any later poet's attempt to persuade himself (and us) that the precursor's Word would be worn out if not redeemed as a newly fulfilled and enlarged Word of the ephebe »³⁷. Wordsworth ne semble pas avoir écrit sur le sujet des accents nordiques et, à en croire Bunting, la question de l'anglais standard ne se posait pas à son époque. En revanche, elle vient parasiter la lecture de la poésie contemporaine. Par conséquent, la lecture qu'il propose de son aîné mérite peut-être moins le nom de mélecture ou de lecture créative que celui de retour de transmission. Bunting pose Wordsworth en maître sur un sujet, celui des sonorités. Cette nouvelle image de Wordsworth, peu conventionnelle à l'époque, est depuis devenue un cliché, qu'utilise notamment Tony Harrison dans « Them & [uz] » lorsqu'il rappelle que « Wordsworth's *matter / water* are full rhymes »³⁸. Le parangon de la grande poésie romantique anglaise est ainsi devenu le champion des voix marginalisées.

37. C'est là, à mon sens, que la transmission opéra le mieux chez Bunting : par son travail infatigable sur les sons, par sa volonté de trouver une diction qui rende justice aux potentialités poétiques du dialecte nord-anglais, par ses prises de position en faveur d'une poésie qui parle à l'oreille et au corps et non à l'intellect, il actualisa l'œuvre de Wordsworth et des poètes modernistes et décomplexa un grand nombre de jeunes poètes locaux aux accents dialectaux qui ne craignirent plus d'être ridiculisés s'il lisait des vers en Geordie, s'ils lisaient en utilisant leur voix dans tout ce qu'elle a de plus authentique, et non en se fourvoyant à imiter une *Received Pronunciation* qui leur ouvrirait la porte des maisons d'édition mais leur fermerait les voies de la poésie. C'est d'ailleurs aux jeunes poètes qu'il dédie ses *Complete Poems*, les exhortant à poursuivre la tâche qu'il s'était assignée : « Unabashed boys and girls may enjoy them. This book is

36 URL : www.bbc.co.uk/programmes/p01bxx08.

37 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Londres ; Oxford ; New York, Oxford University Press, 1966, 67.

38 Tony Harrison, *Selected Poems*, Londres, Penguin, 1984, 123.

theirs »³⁹. Bunting partageait avec Lorine Niedecker, William Carlos Williams ou encore Charles Olson la conviction que, à une époque où le langage était en cours d'homogénéisation à cause de l'omniprésence de nouveaux modes de transmission (d'abord radiophoniques puis télévisuels) qui abolissent les spécificités locales, les mots les plus authentiques, les plus poétiques, sont liés à un espace. En d'autres termes, la chaîne de transmission, dont il n'est qu'un maillon, atteste de l'existence d'un modernisme régional anglais.

38. Ce que nous montre la transmission dans la pratique poétique de Bunting, c'est qu'elle favorise le passage de l'*autoritas* à l'*auctoritas*, en vertu d'une étymologie commune : la transmission augmente (*augere*). En transformant le contenu de ce qui est transmis, le disciple se trouve transformé, certes, mais il participe aussi à la métamorphose du maître. Le lecteur et le critique découvrent alors de nouvelles facettes du maître et de son enseignement, comme actualisées, adaptables au monde contemporain et aux problématiques actuelles. En cela, la transmission passe par ceux que Michel Foucault appelle les « fondateurs de discursivité »⁴⁰ : le maître est celui qui produit « la possibilité et la règle de formation d'autres textes ». Il ne s'agit pas pour le disciple de se contenter de ressemblances et d'analogies, mais d'utiliser les bases théoriques pour trouver de nouveaux domaines d'application. Mieux, les fondateurs de discursivité invitent ceux qui les suivent à les redécouvrir : « il suffirait de lire, tout s'y trouve, il fallait que les yeux soient bien fermés et les oreilles bien bouchées pour qu'on ne le voie ni ne l'entende »⁴¹, dit le philosophe. En d'autres termes, la transmission ouvre le passé à l'avenir, au devenir, elle permet d'advenir. La transmission fait vivre la tradition, elle s'assure qu'elle apporte toujours des réponses aux questionnements contemporains et ouvre les voies de la création en explorant des pistes nouvelles.

Œuvres citées

BATCHELOR, PAUL. « Morphic Cubism: The Strange Case of Gwilliam Mad MacSweeney ». *Modern Poetry in Translation* 3:3 (2005) : 131-136.

BATCHELOR, PAUL. *Reading Barry MacSweeney*. Newcastle : Bloodaxe, 2013.

BLOOM, HAROLD. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Londres ; Oxford ; New York : Oxford University Press, 1966.

BUNTING, BASIL. « Yeats Recollected ». *Agenda* 12:2 (1974).

³⁹ Basil Bunting, *Complete Poems*, 19.

⁴⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits, vol.1, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, 832.

⁴¹ *Ibid.*, 836.

- BUNTING, BASIL. *Complete Poems*. New York : New Directions Book, 2000.
- BUNTING, BASIL. « The Brothers: An Introduction ». URL : www.bbc.co.uk/programmes/p01bxx08
- BURTON, RICHARD. *A Strong Song Tows us: The Life of Basil Bunting*. Oxford : Infinite Ideas, 2013.
- BUSH, CLIVE. *Out of Dissent: A Study of Five Contemporary Poets*. Londres : Talus Editions, 1997.
- CADDEL, RICHARD AND FLOWERS, ANTHONY ED. *Basil Bunting: A Northern Life*. Newcastle Libraries and Information Service, 1997.
- FOUCAULT, MICHEL. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Dits et écrits, vol.1, 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001.
- GADOIN, ISABELLE ET PEDOT, RICHARD DIR. « Reading Misreading ». *L'Atelier* 3:1 (2011). URL : <http://revues.u-paris10.fr/index.php/latelier/issue/view/9>
- HARRISON, TONY. *Selected Poems*. Londres : Penguin, 1984.
- HEANEY, SEAMUS. *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001*. Londres : Faber, 2002.
- LEVIN, YISRAEL. *A.C. Swinburne and the Singing World*. Burlington : Ashgate, 2010.
- MACSWEENEY, BARRY. *The Boy From The Green Cabaret Tells of His Mother*. Londres : Hutchinson, 1968.
- MACSWEENEY, BARRY. *Wolf Tongue: Selected Poems 1965-2000*. Northumberland : Bloodaxe, 2003.
- MAKIN, PETER. « Bunting and Swinburne ». *Sagetrieb* 4:1 (Spring 1985) : 7-32.
- PICKARD, TOM. *High on the Walls*. Londres : Fulcrum Press, 1967.
- PICKARD, TOM. « Serving My Time to a Trade ». *Paideuma* 9:1 (Spring 1980).
- PICKARD, TOM. « Lark and Merlin ».
- URL : <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poem/240804>
- URL : <http://www.poetryfoundation.org/poemcomment/240804>
- POUND, EZRA. *An ABC of Reading*. New York : New Directions, 2010.
- POUND, EZRA. *Literary Essays of Ezra Pound* [1954]. Ed. T.S. Eliot. Londres : Faber and Faber, 1974.

POUND, EZRA. *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*. Vol. II [1917] and vol. III [1918]. Ed. Lea Baechler, A. Walton Litz and James Longenbach. New York ; Londres : Garland Publishing Inc, 1991.

POUND, EZRA. *The Cantos*. New York : New Directions, 1993.

SMITH, REBECCA A. « Barry MacSweeney and the Bunting Influence ». *Jacket* 35 (2008). URL : <http://jacketmagazine.com/35/smith-macsweeney.shtml>

TERRELL, CAROLL F. ED. *Basil Bunting, Man and Poet*. Orono : National Poetry Foundation, 1981.

TOZZI, MICHEL. « La Transmission et l'individualisme contemporain ». *Hériter, transmettre : le langage de Bébé*. Dir. Jacques Besson et Mireille Galtier. ERES : Les Dossiers de Spirale, 2008.

WILLIAMS, JONATHAN ED. *Descant on Rawthey's Madrigal: Conversations with Basil Bunting*. Lexington : Gnomon Press, 1968.