BEROSE
Encyclopédie internationale
des histoires de l'anthropologie

Significant Form - une forme significative. La poétique phonémique de Sapir

Richard Handler
Department of Anthropology, University of Virginia
2020

POUR CITER CET ARTICLE
Handler, Richard, 2020. «*Significant Form* - une forme significative. La poétique phonémique de Sapir», in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris.
URL Bérose : article1841.html

Publication Bérose : ISSN 2648-2770
© UMR9022 Héritages (CY Cergy Paris Université, CNRS, Ministère de la culture)/DIRI, Direction générale des patrimoines et de l'architecture du Ministère de la culture. (Tous droits réservés).
Votre utilisation de cet article présuppose votre acceptation des conditions d'utilisation des contenus du site de Bérose (www.berose.fr), accessibles ici.

Consulté le 29 mars 2024 à 16h55min

> « Le rythme *doit* avoir un sens. »
> Ezra Pound (1916 : 322)

Les anthropologues supposent souvent que la théorie de la culture et l'histoire de l'anthropologie occupent des espaces qui s'excluent mutuellement dans notre discipline [1]. Nous pourrions même les interpréter comme les deux pôles d'un continuum allant du travail purement empirique d'un côté (comme l'histoire de l'anthropologie ainsi que certains types d'ethnographie) à la construction de la pure théorie de l'autre. Ceux qui soutiennent une perspective moins dichotomique pourraient brouiller ces frontières en soulignant que la contextualisation historique de la théorie facilite parfois une reprise féconde de la « vieille » théorie – l'histoire de l'anthropologie pouvant conduire occasionnellement à des « progrès » théoriques. Les travaux de George Stocking (1968, 1974), Regna Darnell (1998, 2001) et de leurs élèves évoquent un exemple emblématique : tous les anthropologues « symboliques » ou « interprétatifs », formés dans le dernier quart du XXe siècle, ont préféré faire remonter leur généalogie intellectuelle à Franz Boas en dépit du fait que leurs ancêtres intellectuels les plus proches sont plus vraisemblablement des figures telles que Claude Lévi-Strauss, David Schneider, Clifford Geertz, ou encore Victor Turner (cf. Handler 1997, 1998).

Mais il y a une lecture encore plus rigoureuse de la relation entre la fabrique de l'histoire et la fabrique de la théorie, explorée dans cet article. Et s'il était plus utile de concevoir la « vie » de la théorie dans les sciences sociales en termes de répétition cyclique et non de développement progressif ? Pour le dire autrement : ne peut-on supposer que des positions théoriques

particulières croissent, déclinent et croissent de nouveau – à la façon, plutôt, de « trois siècles d'histoire de la mode féminine [et, vraisemblablement, masculine] » (Kroeber et Richardson 1940) que d'un « décollage industriel » ou de la modernisation elle-même ? Dans l'exemple paradigmatique de Kroeber et Richardson, les caractéristiques de la mode féminine, comme la longueur et la largeur des jupes, ont régulièrement varié, sur une période d'environ 150 ans, entre des minima et maxima culturels spécifiques. Ceci pourrait être comparé aux accents théoriques spécifiques se succédant dans l'histoire de l'anthropologie – des traditions paradigmatiques antagonistes ou des antinomies persistantes (Stocking 1989, 1990) qui croissent, déclinent et croissent, en compétition les unes avec les autres, au fil des décennies et même des siècles. Selon cette dernière perspective, l'histoire de la théorie anthropologique serait moins l'histoire d'un développement non linéaire qu'une histoire récurrente de prévalence et de perte de pertinence. En d'autres termes, vous pouvez être sûr que le discours théorique prégnant d'aujourd'hui l'a déjà été dans une époque antérieure puis a été éclipsé à une autre époque antérieure (sur le concept de culture, voir Brightman 1995).

Les termes théoriques les plus fondamentaux des sciences sociales cycliquement à la mode puis démodés, en relation les uns avec les autres, sont sans doute « individu », « société » (ou « culture ») et « action » (ou « processus »). Il y a les théoriciens qui considèrent l'individu comme le premier siège de la réalité dans la vie humaine et, par conséquent, la société (ou la culture) comme un phénomène secondaire voire résiduel. Il y en a d'autres qui inversent l'accent, considérant l'existence individuelle comme une fonction des formations sociales ou culturelles. Dans les deux cas, l'action les relie l'un à l'autre, de sorte que dans la première perspective, les individus créent des formes sociales par leurs actions à caractère plus ou moins autonome ; dans la seconde, l'action est d'abord un phénomène collectif (social ou culturel) dont on peut dire qu'il se réalise à travers la vie des individus. Dans l'histoire de la théorie des sciences sociales, les permutations fournies par cet ensemble fondamental d'éléments sont légion. On peut imaginer une mode théorique oscillant entre les orientations individualistes et collectivistes. Une autre façon d'imaginer cette histoire est de repérer les moments où l' « action » ou le « processus » est proposé comme la clé de résolution de l'antinomie entre la société et l'individu.

Le présent essai se concentre sur l'un de ces moments de l'histoire de l'anthropologie étatsunienne. Ce moment, c'est la fin des années 1910 et le début des années 1920 du siècle dernier, une époque où Boas et ses étudiants étaient aux prises avec la « culture », en particulier avec des cultures en tant que modèles ou totalités unifiés émergeant de processus historiques de diffusion et de processus psychologiques d'invention ou de créativité. Au fur et à mesure que les boasiens apprenaient à travailler avec cette version du concept de culture, la relation entre la culture et l'individu est devenue plus centrale. Et en réfléchissant à cette relation, beaucoup de ces anthropologues se sont inspirés du discours du modernisme esthétique, en particulier du modernisme littéraire, dans lequel la question de la « tradition et du talent individuel », pour reprendre l'expression de T. S. Eliot (1960), avait pris une grande importance. Dans l'anthropologie étatsunienne, la postérité se souvient que cette question a été abordée en 1917 lorsqu'Alfred Kroeber (1917) et Edward Sapir (1917a) ont discuté

de l'importance relative de l'individu dans l'histoire. Comme on le sait, Sapir a ensuite élaboré une théorie de la culture axée sur la dialectique des personnalités créatives et des formes héritées. Il a développé cette approche à la fois dans sa linguistique (1921a, 1925, 1933) et dans ses derniers travaux sur la culture et la personnalité (1932, 1934, 1938, par ex.). Hors du champ anthropologique, il aborda cette question dans sa critique littéraire et sa poésie, œuvre qui a depuis été beaucoup discutée [2].

Pour expliquer les correspondances entre la sensibilité littéraire du début du XXe siècle et l'esthétique de la langue et de la culture de Sapir, il n'y a pas de meilleur point de départ que son remarquable essai « The Musical Foundations of Verse », publié dans le *Journal of English and Germanic Philology* en 1921. Nous pouvons le considérer comme un article majeur dans l'œuvre de Sapir, mais qui n'a pas reçu l'attention qu'il méritait. Il est basé sur la compréhension par Sapir de la dynamique des modèles phonémiques, esquissée dans son livre *Language* de 1921 et développée dans des essais de 1925 et 1933. Il est intéressant de noter que dans cet essai, l'approche de Sapir concernant les « modèles sonores » est élaborée de façon détaillée *comme une théorie de la forme poétique*.

La controverse sur le vers libre

En commençant par Baudelaire et les symbolistes français, et en continuant avec les œuvres de Pound et Eliot, une grande partie de la poésie moderne européenne et étatsunienne s'est intéressée à la langue en tant que telle comme étant le sujet même de la poésie. « Ce qui distingue le symbolisme d'aujourd'hui du symbolisme du passé », écrit le critique moderniste Arthur Symons (1919 : 3), « c'est qu'il a maintenant pris conscience de lui-même » – conscience de lui-même, peut-on ajouter, en tant que langage et, de plus, conscient du potentiel du langage pour la création de *patterning* [3] indépendant. Les poètes modernistes que Symons avait à l'esprit en étaient venus à comprendre que le langage ne reflète pas le monde, mais qu'il le façonne ou (comme pourraient le dire les anthropologues) qu'il le construit. L'intérêt moderniste pour la philologie et la traduction est à cet égard caractéristique : ces deux disciplines ont attiré l'attention du poète sur la relativité historique des mots et des langues, et sur la « Langue » en tant que telle (Kenner 1971 : 41-172). Ainsi Eliot définit la traduction comme « une critique d'une langue par une autre » (1916 : 102) et Pound, écrivant dans la même livraison de *Poetry*, soulignait l'importance du multilinguisme : « L'homme qui ne lit qu'une langue n'est, intellectuellement, qu'un demi-homme en comparaison avec l'homme de même énergie mentale qui peut en lire deux sans peine » (1917 : 312). Traduction, multilinguisme, philologie, linguistique : ensemble, ils « ont permis à la génération de Pound de voir les langues comme des systèmes d'appréhension intertextuels et parents, chacun ayant sa *vertú* particulière » (Kenner 1971 : 120).

Comprendre la langue comme un système historiquement donné mais relativement autonome et cohérent contredisait les présupposés moraux et épistémologiques des théories littéraires européennes antérieures (en particulier celles du XVIIIe siècle) qui se préoccupaient des formes classiques et traditionnelles de pensée pour se rapprocher de l'ordre a priori de la nature. Dans les revues littéraires que Sapir lisait, ce conflit de

sensibilités esthétiques s'exprima dans la controverse sur le vers libre, « exemple idéal pour défendre de ce qui a été ressenti comme le mépris universel de la tradition et de l'ordre » (Williams 1977 : 50). Ainsi, peu de temps après la parution du premier numéro de *Poetry* en octobre 1912, le critique et anthologiste Wallace Rice attaqua le magazine dans les pages du *Dial* pour le « manque de règles » qui le conduisait à défendre le vers libre (1913 : 370). Rice défendait la « technique » de la poésie comme « rythme formel » ou « arrangement métrique des mots pour exprimer la beauté ». Selon lui, le vers libre était « informe » et sans aucune technique, donc voué à disparaître puisque, selon ses termes, « rien qui ne possédât de technique n'a survécu dans aucun Art » (371). Harriet Monroe, fondatrice et éditrice de *Poetry*, riposta en attaquant la « conception étroite de la technique poétique » de Rice, qui, selon elle, était trop limitée pour lui permettre de discerner les aspects formels des vers non traditionnels (1913a : 409).

On ne sait pas si Sapir a suivi cette dispute dans les pages du *Dial* mais en 1917, il publia un article en réponse à la campagne de Max Eastman contre le « Lazy Verse » [4]. Eastman prétendait que le vers libre servait trop souvent de refuge aux poètes en herbe qui ne possédaient pas l'énergie ou l'intensité pour maîtriser la technique formelle. Car sans une telle maîtrise, pensait Eastman, l'art véritable était inaccessible : « si on veut produire quoi que ce soit qui attire l'attention […] il est nécessaire de concentrer l'attention sur la fabrication de quelque chose, plus encore que sur la passion dont il est constitué, et c'est une chose que les formes de la poésie rythmique nous obligent à faire » (1916 : 140). Alice Corbin Henderson, rédactrice adjointe de *Poetry*, répondit que le vers libre *était* formel ou (dans les termes que Rice et Monroe avaient utilisés) possédait sa propre technique : « M. Eastman refuserait sans doute le mot "forme" pour *vers libre* [5]. Mais le *vers libre* a une forme exactement comme les nuages ont une forme et une variété infinie de modèles bien qu'aucun ne soit régulier ou étroitement symétrique. » Et Henderson soutenait que la « vraie poésie », le seul objet pertinent pour une discussion critique, pouvait être obtenue par « l'un de ces deux moyen », le vers libre ou métrique (1916 : 149).

La réponse de Sapir à Eastman différait de celle de Monroe et de Henderson dans leur défense du vers libre. Elles avaient simplement affirmé que le vers libre possédait une forme, mais Sapir, de façon caractéristique, utilisa la controverse sur le vers libre pour discuter de la relation entre la contrainte formelle et le processus d'expression artistique. Il approuvait la défense d'Eastman sur la discipline formelle, mais il soutenait qu'Eastman se fourvoyait en entérinant « des formes métriques rigides et même des schémas de rimes » au lieu de la nécessité d'une contrainte formelle sous quelque forme culturelle que ce soit : « La perfection de la forme est toujours essentielle, mais la définition de ce qui constitue cette perfection ne peut pas, ne doit pas être fixée une fois pour toutes. L'époque, l'artiste individuel, doivent toujours résoudre le problème […] de la bataille à mener pour atteindre l'expression de soi d'une nouvelle façon » (1917b:100).

La défense du vers libre exigeait plus que l'affirmation qu'il possédait une forme – plus même que la discussion de Sapir sur la relativité culturelle des formes artistiques. Passant

d'une posture défensive à la rhétorique positive de la théorie scientifique, les partisans du vers libre ont tenté de préciser les éléments formels qui le caractérisent comme poésie. Deux aspects de leurs efforts méritent l'attention comme points de comparaison avec l'analyse de Sapir : premièrement, leur positivisme, c'est-à-dire leur conviction qu'ils traitaient d'unités formelles objectives et isolables qui pouvaient être mesurées scientifiquement ; deuxièmement, leur penchant à construire des typologies des genres littéraires basées sur les différents éléments formels postulés dans la théorie. Le problème, rappelons-le, était de montrer que le vers libre était bien de la poésie ou, plus généralement, qu'il s'agissait d'un art aux propriétés formelles distinctives. Prouver de telles affirmations, c'était montrer que le vers libre différait autant de la prose (à laquelle ses détracteurs l'assimilaient) que du vers métrique.

La première étape des théoriciens du vers libre a été de discuter de la forme poétique en termes de rythme plutôt qu'en termes d'unités accentuelles de la prosodie traditionnelle. La célèbre déclaration de F. S. Flint sur les principes de l'imagisme, publiée pour la première fois dans *Poetry*, recommandait « pour ce qui concerne le rythme : composer dans la séquence de la phrase musicale, et non dans la séquence d'un métronome » (1913 : 199 ; cf. Pound 1945 : 3). Peu après la déclaration de Flint, Monroe publia un éditorial en deux parties affirmant que le vers anglais est « quantitatif » plutôt qu'« accentuel » : « Il n'y a plus aucune excuse pour persister dans l'ancienne erreur. Le rythme, c'est le rythme et ses lois sont immuables, dans la poésie, dans la musique, dans le mouvement des marées et des étoiles, dans la vibration des ondes sonores, des ondes lumineuses ou des ondes encore plus minuscules de l'action moléculaire. Toujours et partout, le rythme est le mouvement mesuré, une succession régulière d'intervalles de temps. Le vers anglais est aussi quantitatif que le vers grec » (1913b : 61-62).

Elle poursuivit en traduisant ensuite le vocabulaire technique de la prosodie accentuelle en notation musicale, voulant démontrer l'inadéquation des termes traditionnels (« iambique », « trochaïque », etc.) pour rendre avec précision les distinctions rythmiques. Comme elle l'a fait valoir dans un éditorial ultérieur, « la notation musicale est… une analyse scientifique » (1918 : 30), et Monroe était convaincue que, malgré des variations individuelles mineures, les lecteurs seraient généralement d'accord avec ses interprétations des rythmes de Shakespeare, Wordsworth, Coleridge et d'autres selon une annotation musicale (1913b : 68). En général, Monroe plaçait une grande foi dans le pouvoir de la science de révéler la « vérité » (1918 : 31) de la forme poétique : « davantage de connaissance scientifique est nécessaire sur ce sujet […] pour sortir la poésie anglaise de l'étagère de la prosodie 'accentuelle' et la rendre aux grandes lois universelles du rythme » (1913b : 111).

L'analyse étant ainsi placée sur le rythme plutôt que sur les pieds accentuels, les théoriciens du vers libre ont pu construire des typologies des genres littéraires à partir de modèles rythmiques distinctifs qu'ils attribuèrent à chaque genre. La plupart des théoriciens (par exemple Saintsbury 1912 : 341-346 ; Lowell 1914 : 213) posaient un continuum - avec la prose à une extrémité, le vers métrique à l'autre - qu'ils subdivisaient en plusieurs types (le plus

souvent, quatre : la prose, « la prose rythmique », le vers libre et le vers métrique). Une telle solution contenait une ambiguïté fondamentale (bien que méconnue), une tension entre les notions de continuum et de genre. Dit simplement : quel était le statut d'*un* genre - par définition, distinctif - si les genres n'existaient qu'en tant que sections d'un continuum qui s'estompaient imperceptiblement les unes dans les autres ? Henderson pensait que la prose différait dans un sens absolu des vers métriques : « Les rythmes en prose diffèrent des rythmes poétiques selon les divisions scientifiques inhérentes aux longueurs d'ondes rythmiques » (1913:71). Mais la consœur de Henderson, Monroe, pensait le contraire : « [...] il n'a jamais été possible [...] de tracer une ligne absolue entre la poésie et la prose, même si des grammairiens, des rhétoriciens et d'autres législateurs ont tenté de le faire le plus nettement possible » (1918 : 98).

Quels que soient les faits concernant les pôles du continuum, le problème immédiat que devaient affronter les théoriciens du vers libre était de distinguer le vers libre de la prose. Encore une fois, ils posèrent un continuum mais soutenaient néanmoins que le vers libre était un genre distinctif avec des propriétés formelles discernables que tout auditeur sensible découvrirait. C'est ainsi qu'Amy Lowell a écrit un essai « pour établir une division dans le spectre des valeurs de mots, et pour montrer comment l'extrême de la prose à une extrémité change à l'extrême de la poésie à l'autre, à travers les degrés de la prose métrique et du vers libre » (1914 : 213). Lowell conclut sa tentative par un appel au lecteur sensible : « Quiconque prend la peine de lire ces citations à voix haute et d'écouter attentivement sentira instantanément la différence entre elles et détectera les gradations subtiles et délicates par lesquelles elles se fondent en poésie à une extrémité et en prose à l'autre » (220).

Toutes les tentatives de subdiviser le continuum du rythme-langage étaient basées sur l'idée que les rythmes des vers métriques, à un pôle, étaient plus réguliers ou plus marqués (quelle que soit la définition de la régularité ou du caractère marqué), donc plus facilement discernables que les rythmes irréguliers, donc subtils et insaisissables, de la prose. Lowell, par exemple, a rebaptisé les longueurs d'onde de Henderson « courbes » et affirma de façon un peu vague que « le rythme de la prose est long et légèrement courbé, le rythme du vers est beaucoup plus court, avec une tendance à revenir sur lui-même » (215). William Patterson, professeur d'anglais dont les analyses « scientifiques » des rythmes du langage impressionnèrent Lowell (1918 : 51-52) et Monroe (1918), contrasta les « pulsations unitaires ou "coïncidence" des vers à la "syncope" de la prose : « Le contraire d'une coïncidence, c'est la syncope. Si les sons ne s'entrechoquent pas, ils sont voués à l'éclatement » (Patterson 1918 : 259). Dans « les confins interdits du laboratoire », Patterson travaillait en étroite collaboration avec Lowell qu'il présentait comme « un vigoureux minuteur du rythme » (*ibid.* : 258, 260), mais là encore, dans ces tentatives essentiellement positivistes de délimitation des genres, la capacité de l'auditeur à distinguer les traits caractéristiques était toujours liée, au moins implicitement, à la pensée d'unités formelles scientifiquement mesurables inhérentes aux genres eux-mêmes. Et ce, en dépit même de l'appel continu à la « sensibilité rythmique » de l'individu. De fait, de tels appels soulignent l'épistémologie fragile de l'ensemble du projet.

La poésie phonémique

« The Musical Foundations of Verse » se présente comme un commentaire de l'article de Lowell de 1918, « The Rhythms of Free Verse ». L'article de Sapir a été rédigé en 1918 ou au début de 1919, mais n'a été publié qu'en 1921 [6]. En 1919, il publia une brève recension non signée de *The Foundations and Nature of Verse* de Cary Jacob. Cette recension de Sapir est presque un résumé de l'article de 1921. Selon Sapir, Jacob a échoué à résoudre les « problèmes-clés de la prosodie » soulevés par le vers libre : d'abord, « le vieux problème de la ou des bases essentielle(s) du vers anglais » et, ensuite, « la relation en termes de rythme entre prose et vers » (1919 : 98). « The Musical Foundations of Verse » contient la solution « phonémique » de Sapir à ces problèmes. Il commence par confirmer une idée dont Lowell avait parlé dans son article de 1918, dans lequel elle suggérait que les vers libres étaient structurés en termes d'unité temporelle ou rythmique plutôt qu'accentuelle. « Pendant des années », avait écrit Lowell (1918 :54), « j'avais cherché l'unité du *vers libre*, la particule ultime à laquelle le rythme de cette forme pouvait être réduit. De même que le pied est l'unité du « vers régulier », de même il doit y avoir une unité dans le *vers libre*. Je pensais l'avoir trouvée. L'unité était une mesure du temps. »

Sapir (1921b : 213) est d'accord avec Lowell mais il va bien plus loin qu'elle. À son épistémologie atomiste, c'est-à-dire à sa recherche de « l'ultime particule », Sapir substitue une théorie phonémique du *patterning* esthétique. Cette théorie peut être commodément analysée au moyen de deux arguments et de leurs corollaires. Premièrement, dans la poétique de Sapir, les « unités », ou, mieux encore, les dispositifs formels de signification poétique ne peuvent être définis que par leur opposition systématique dans la structure d'un poème donné (et, implicitement, leur contraste avec les techniques formelles d'autres poèmes dans une même tradition littéraire). Comme corollaire, Sapir fait remarquer que ce principe d'opposition permettra beaucoup plus de types de vers que ceux qui ont été reconnus par les critiques conventionnels, formés à se concentrer sur des caractéristiques tels que l'accent et la rime à l'exclusion d'autres traits potentiellement poétiques du langage. À son tour, cela suggère que le langage potentiellement poétique, qui semble « libre » ou « irrégulier » à ceux qui sont insensibles au *patterning* structurel dont il dépend, peut sembler relativement régulier à ceux qui savent comment l'écouter. Le premier principe et ses corollaires amènent Sapir à soutenir, en second lieu, que la frontière entre prose et vers dépend de la réceptivité poétique de l'auditeur. En d'autres termes, il s'agit d'une théorie du vers dans laquelle les perceptions acculturées de l'auditeur jouent un rôle crucial dans la constitution de l'objet poétique. Comme corollaires de ce second argument, Sapir suggère, d'une part, que les mesures objectives du rythme poétique ne suffisent pas à prouver l'existence de la poésie et, d'autre part, que la réceptivité acquise par les gens à la présentation visuelle de la poésie imprimée jouera un rôle décisif dans l'appréciation des vers dans une tradition lettrée – en tant qu'elle s'oppose à une tradition orale.

Sapir commence sa présentation par sa propre explication de la « mesure du temps » de Lowell. Il oppose la « scansion orthodoxe » du vers libre (c'est-à-dire une analyse en termes de

pieds accentuels) à une analyse qui capture ce qu'il appelle « les unités de forme vraiment significatives ». Sapir donne cet exemple de « vers libre » (pertinent culturellement au lendemain de la Première Guerre mondiale) :

> March!
> Right face!
> Right about face!
> Halt!

Ici, nous ne trouvons aucune régularité en ce qui concerne le modèle de syllabes accentuées et non accentuées qui se combinent pour former des pieds métriques, ni en ce qui concerne le nombre de pieds par ligne. Mais comme chaque ligne est récitée dans le même laps de temps, il en résulte, selon Sapir, « un type de mouvement rythmique parfaitement monotone et régulier ». Il trouve un *patterning* rythmique similaire « dans la plupart des vers libres [où] des lignes ou des sections relativement longues sont censées… avoir la même valeur temporelle que des lignes courtes ou des sections de la même strophe ». Il suggère que le « bel effet quasi musical » que cette technique peut produire dépend du contraste délibérément établi entre cette régularité des « unités de temps », d'une part, et le manque de régularité métrique conventionnelle, d'autre part (214-216).

Lowell (1918 : 55) et Patterson (1918 : 261) appellent cette technique « vers unitaires », que Patterson définit comme « un langage dont les accents principaux marquent les impressions d'intervalles de temps égaux, quel que soit le nombre de syllabes intermédiaires ». Mais Sapir n'est pas satisfait de leur dénomination, probablement parce qu'elle obscurcit ce qu'il est le plus soucieux d'analyser : la génération de signification (ici, de *patterning* rythmique appréciable) par l'opposition systématique d'unités formelles, dans ce cas des unités de temps régulières mises au premier plan, contre des unités accentuées irrégulièrement (qui, comme son analyse l'implique, sont répertoriées comme « poésie » grâce à leur présentation visuelle imprimées en lignes). Ainsi, contrairement à Lowell et Patterson, la discussion de Sapir sur la technique du vers libre fait ressortir l'opposition formelle saillante : « […] l'unification au moyen d'unités de temps de […] groupes accentués irrégulièrement » (1921b : 216).

Sapir discute ensuite de « l'avers » du « vers unitaire », qu'il appelle « vers métrique perturbé par le temps » : « Dans le vers métrique ordinaire, l'unité accentuée ou le pied a tendance à avoir une valeur temporelle unitaire. La coïncidence prolongée des unités accentuées et des unités de temps, cependant, provoque souvent un effet désagréablement monotone. Pour éviter cela, comme on le sait, on introduit des retards et des accélérations de la vitesse qui donnent au mouvement du vers une plus grande fluidité ou du rythme [*swing*] » (216 ; cf. Lowell 1918 : 53-55).

Sapir soutient que l'absence de « coïncidence des unités de temps et d'accentuation » (1921b : 216), c'est-à-dire leur contraste systématique, génère un effet poétique crucial, et il donne comme exemple ces lignes du poème « The Barber's » de Walter de la Mare :

> Straight above the clear eyes,
> Rounded round the ears,
> Snip-snap and snick-a-snick,
> Clash the barber's shears.
> Us, in the looking glass,
> Footsteps in the streets (etc.)

Sapir prétend qu'à la cinquième ligne (*Us, in the looking glass*), le pied « Us » est l'équivalent temporel des trois pieds qui le suivent. Il conclut :

> Ces lignes de De la Mare sont un bon exemple de l'effet rythmique croisé parfois produit dans la poésie anglaise par le choc des unités d'accentuation et des unités de temps. Ils se distinguent psychologiquement du vrai « vers unitaire » par le fait que le modèle métrique établi pour l'oreille par le reste du poème perce en silence. Dans l'analyse de nombreux poèmes anglais, il faut garder à l'esprit cette base métrique silencieuse qui est un point important. Les différents types de conflits rythmiques faiblement – mais néanmoins efficacement – ressentis qui en résultent n'ont pas peu à voir avec les subtilités plus déconcertantes du mouvement poétique. (217)

Nous voyons ici clairement en quoi l'approche configurationnaliste ou phonémique de Sapir diffère de l'analyse de Lowell et Patterson, qui ont cherché à isoler les genres poétiques en termes d'unités scientifiquement mesurables ou de types de régularité propres à chacun. Ainsi Lowell (1918 : 55), citant *The Rhythm of Prose* de Patterson, définit le « swing » en termes d'accélération et de retard mathématiquement réguliers. Mais pour Sapir, le « swing » est une question de contraste délibéré (« le modèle métrique… perce en silence ») entre ces changements de tempi et une régularité potentiellement « monotone » de l'accentuation. En d'autres termes, Sapir traitait les genres tels que le vers métrique, le vers unitaire et le vers métrique perturbé par le temps non comme des genres naturels isolés, mais comme des transformations et des commentaires réciproques de l'un vis-à-vis de l'autre.

Sapir expose ensuite une théorie de ce qu'il appelle le découpage poétique qu'il définit comme « une division en pulsations psychologiques appréciables » (1921b : 220-22). Sapir montre que la poésie dépend de l'interrelation systématique d'éléments tels que l'accent tonique, le temps, le nombre de syllabes, la division en strophes, rimes et rimes internes, l'allitération, l'assonance, la répétition, les pauses, « la montée et la descente (ainsi que l'affermissement et l'affaiblissement) de la voix » (218). Son analyse suggère qu'aucun de ces éléments ne peut être isolé comme le type de particule ultime recherché par Lowell, car ces éléments pris séparément ne fonctionnent, ou ne deviennent poétiquement significatifs, que lorsqu'ils sont contrastés avec les autres motifs ou mis en avant contre un langage non marqué poétiquement.

Ces « observations non systématiques sur la structure du vers » (221) entraînent deux corollaires. Le premier découle de la compréhension par l'anthropologue de la diversité potentielle du *patterning* culturel. On peut imaginer beaucoup d'autres combinaisons poétiquement « appréciables » d'éléments linguistiques que celles utilisées

conventionnellement dans la littérature occidentale - ou, comme le dit Sapir, « les types de vers possibles sont très nombreux - plus nombreux encore que ne le pensent les *vers libristes* » (221). Deuxièmement, un vers qui semble libre ou irrégulier du point de vue de ceux qui sont habitués à un genre peut sembler régulier à ceux qui peuvent en apprécier sa forme rythmique. Dans l'exemple de Sapir, le vers métrique perturbé par le temps n'est pas nécessairement plus régulier « à toutes les oreilles » que le vers libre unitaire, malgré sa régularité en terme de pieds accentuels : « beaucoup dépend de la sensibilité du lecteur ou de l'auditeur à l'aperception des pulsations temporelles » (216).

Sa préoccupation pour la sensibilité du lecteur et pour un *patterning* rythmique qui soit psychologiquement « appréciable » bien que non universellement apprécié, permet à Sapir d'offrir une solution unique au problème de la ligne de démarcation entre prose et poésie. Faisant écho à l'argument fondamental de Boas sur les « sons alternés » (1889), Sapir nous dit que la poésie, contrairement à la prose, « est un discours ou une parole *rythmiquement consciente* de soi » (1921b : 224). Tout dépend de l'habileté et de l'expérience du poète et de son interlocuteur, de leur « discipline rythmique » (222) ou de leur « conscience de soi rythmique » (223) :

> Soit deux passages parfaitement homologues sur le plan rythmique : si l'on ne procède qu'à une analyse purement formelle de leurs accents, de leurs phrases temporelles et de leurs syllabes, l'un peut être un vers parce que le contour rythmique est facilement perceptible comme tel, qu'il demande peu d'attention au lecteur ou à l'auditeur, l'autre, une prose parce que [...] le même contour rythmique, tout en faisant nécessairement une vague impression en marge de la conscience, ne parvient pas à s'imposer clairement à l'attention. Dans le premier cas, la construction rythmique du passage est présente comme un facteur analysable, à la fois phonétiquement et esthétiquement ; dans le second, phonétiquement mais non esthétiquement. En ce qui concerne l'art, le rythme n'existe tout simplement pas dans ce dernier cas. (223–224)

Comme il le dit quelques paragraphes plus loin, « le même passage *est* à la fois prose et vers selon la réceptivité rythmique du lecteur ou de l'auditeur » (226).

D'autres théoriciens du vers libre avaient reconnu l'importance du lecteur sensible, mais, attachés à une approche positiviste, ils en appelaient à ce lecteur pour prouver que leurs typologies théoriques des genres correspondaient aux faits scientifiques : le lecteur sensible entendait ce qui était « vraiment » mesurable. Ainsi, comme nous l'avons vu, Monroe était sûre que la plupart des lecteurs seraient d'accord avec ses annotations musicales du rythme poétique précisément parce qu'elle était convaincue que ces annotations étaient scientifiquement exactes (1913 : 68). Et Lowell justifiait sa typologie des genres par un appel aux auditeurs attentifs qui, selon elle, « sentiront instantanément les différences » qui constituent la prose métrique et le vers libre comme « deux pas entre la prose pure et la poésie pure » (1914 : 220, 213). Comparons ces arguments à la formulation de Sapir, dans laquelle l'existence même d'un genre littéraire, lors d'une lecture ou d'une audition, dépend de la réceptivité des gens à celui-ci. En d'autres termes, la poésie (ou tout autre genre)

n'existe pas en tant que réalité objective en dehors de ceux qui communiquent avec elle, pas plus que l'analyste ne peut prouver son existence indépendante en mesurant les propriétés formelles sur lesquelles elle serait fondée. La poésie existe quand ou pendant que les auditeurs l'appréhendent comme telle : « la poésie n'existe pas dans sa forme visuelle symbolique ; comme la musique, elle s'adresse uniquement à l'oreille interne » (1921b : 226).

Il découle de cette compréhension « phonémique » de l'épistémologie de l'expérience poétique que les techniques purement mécaniques ne peuvent jamais suffire à mesurer la forme poétique. Ainsi, Sapir (pensant, peut-être, aux expériences de Patterson avec Lowell) souligne « la limitation nécessaire des méthodes mécaniques dans la recherche des problèmes prosodiques ». L'« analyse introspective », comme il le dit, sera toujours nécessaire pour compléter « les méthodes rigoureusement objectives » (224). Cette formulation rappelle le fameux paragraphe final de son essai de 1925 « Sound Patterns in Language », dans lequel Sapir s'interrogeait sur « l'adéquation des méthodes purement objectives d'étude des sons de la parole » (1925:51). Dans les deux cas, la mesure objective est insuffisante parce que les phénomènes étudiés - *patterning* phonémique ou formes poétiques - ne peuvent être dissociés de la capacité des locuteurs natifs à répondre aux oppositions « sensibles » de configuration du langage.

Enfin, l'approche phonémique du genre de Sapir lui permet de désamorcer l'argument commun selon lequel le vers libre est en fait de la prose imprimée en poésie. Par exemple, Rice, dans sa diatribe contre la poésie, a imprimé un poème en vers libres en prose afin de révéler l'œuvre pour ce qu'elle était, c'est-à-dire un morceau de prose. « Est-ce autre chose que de la prose ? », demanda Rice à ses lecteurs, concluant « qu'il ne dépend pas de la façon dont elle est arrangée sur une page imprimée qu'une composition littéraire soit ou non de la poésie » (1913 : 370-371). La réponse des partisans du vers libre était simplement de nier que le tour de Rice pouvait fonctionner. C'est ainsi que Henderson, défendant *Poetry* contre Rice, introduisit son témoignage en vers libres avec cette affirmation : « toute tentative pour transformer le poème suivant en prose en omettant les sauts à la ligne serait un échec » (1913 : 70). Les parties en litige étaient d'accord pour faire appel au bon sens et à la sensibilité de leurs lecteurs, confondant ainsi les deux : les lecteurs devaient être capables de reconnaître une chose pour ce qu'elle était, quelle que soit la façon dont elle était présentée (ou déguisée) sur le plan typographique. Encore une fois, dans cette perspective positiviste, les unités structurelles définissant un genre sont censées exister indépendamment de ceux qui les perçoivent, dans le langage même de n'importe quel exemple de ce genre. Les lecteurs qui n'étaient pas d'accord avec de tels jugements critiques avaient simplement fait preuve de leur propre manque de sensibilité !

L'accent mis par Sapir sur le rôle du lecteur dans l'appréciation des vers le conduit à une tactique différente. Il propose comme preuve une phrase tirée d'une œuvre en prose, et demande au lecteur de se concentrer sur son contour rythmique tout en ignorant son contenu non poétique. Il substitue alors le langage poétique à la prose originale, tout en conservant le motif rythmique original pour faire ressortir « l'effet du vers latent dans toute

prose » (1921b : 225). La démonstration n'a pas pour but de montrer qu'un morceau de prose est « vraiment » un vers, mais qu'un lecteur sensible (ou devenu sensible) à la poésie découvrira le rythme potentiellement poétique de toute langue. Sapir conclut en affirmant que les conventions typographiques à l'œuvre dans l'impression de la poésie se sont établies comme un symbolisme à part entière – et, de plus, que ce symbolisme visuel peut être inadéquat pour transmettre les nuances du symbolisme *auditif* dont, selon lui, il est dérivé. En d'autres termes, les conventions typographiques ont acquis leur propre vie culturelle, capables d'interagir de manière pas toujours très heureuse avec des « impressions poétiques destinées à l'origine à l'oreille » (227) - c'est pourquoi l'astuce d'imprimer des vers libres en prose fonctionne, non pas parce que les vers libres sont de la prose, mais parce que les lecteurs répondent à un symbolisme secondaire acquis par le *patterning* typographique.

L'individu dans l'histoire et dans l'histoire de la théorie sociale

J'ai développé ce commentaire de l'article « The Musical Foundations of Verse » non seulement pour le contextualiser historiquement, mais aussi pour l'ouvrir de nouveau à la réflexion théorique actuelle. Le traitement par Sapir de la relation entre les individus acculturés (ou en perpétuelle ré-acculturation), les conventions esthétiques et les innovations esthétiques est une réponse aussi fine que ce que l'on peut trouver dans la théorie sociale à la question de la relation entre l'individu et la société/culture. Comme d'autres commentateurs (Preston 1966 ; Silverstein 2004) l'ont souligné, dans les meilleures analyses de Sapir, nous trouvons une merveilleuse appréciation des façons dont les individus émergent toujours face à la culture, la culture étant à la fois conventionnelle, ou configurée, et en processus. Dans une telle approche, l' « action » ne résulte pas simplement d'un acteur autonome, complet, rationnel (ou intentionnel), pas plus que les effets de l'action ne sont simplement un « changement social » ou une autre forme d'altération observable dans le monde matériel ou social. Dans l'approche de Sapir, « l'individu », « la culture » et « l'action » ne sont pas des unités isolables dans un système de rétroaction mécanique. Au contraire, les actions des individus sont à la fois culturellement informées, font partie de la culture et sont efficaces sur le plan culturel - tout comme les individus eux-mêmes.

Dans « The Musical Foundations of Verse », Sapir met en scène cette approche de la théorie culturelle en montrant comment les poètes, les lecteurs/auditeurs et le langage poétique se constituent mutuellement. « Le monde », sous la forme de l'objet poétique, n'existe pas en soi, c'est un monde humain, culturel, fait de formes significatives, d'écrivains et de lecteurs/auditeurs qui expérimentent un processus d'acculturation. À l'inverse, d'autres théoriciens du vers libre, comme Henderson, Patterson et Monroe, supposaient un monde d'individus complets (soit l'esthète à la sensibilité raffinée, soit le scientifique à la sensibilité objective) et des formes poétiques achevées, ces dernières ayant une existence objective héritée dans les blocs de construction de la poésie, des unités rythmiques. Mais il est utile de rappeler que Sapir lui-même a parfois eu recours à un langage romantique concernant le génie poétique ou l'individu comme lieu réifié de la créativité culturelle (Murray 1986). Si, comme je l'ai dit au début, l'ensemble des termes qui relient l'individu, la société/culture et

l'action apparaît encore et encore dans l'histoire de la théorie sociale, il ne faut pas s'étonner qu'un penseur comme Sapir puisse essayer différentes configurations. Comme les historiens de l'anthropologie contextualisent de telles expériences, voire leurs contradictions, dans les travaux de chercheurs spécifiques, ils ont l'occasion non seulement d'aider leurs lecteurs à se réinvestir dans des travaux antérieurs dans notre domaine, mais aussi de marquer quelques points théoriques qui leur soient propres.

Références bibliographiques

Banner, Lois. 2003. Intertwined Lives : Margaret Mead, Ruth Benedict, and Their Circle. New York : Alfred Knopf.

Boas, Franz. 1889. On Alternating Sounds. American Anthropologist 2:47–53. (Reprinted in Stocking 1974:72–77.)

Brightman, Robert. 1995. Forget Culture : Replacement, Transcendence, Relexification.

Cultural Anthropology 10:509–546.

Caffrey, Margaret. 1989. Ruth Benedict : Stranger in this Land. Austin : University of Texas Press.

Darnell, Regna. 1990. Edward Sapir : Linguist, Anthropologist, Humanist. Berkeley : University of California Press.

Darnell, Regna. 1998. And Along Came Boas : Continuity and Revolution in Americanist Anthropology. Amsterdam : John Benjamins.

Darnell, Regna. 2001. Invisible Genealogies : A History of Americanist Anthropology. Lincoln : University of Nebraska Press.

Darnell, Regna, Judith Irvine, and Richard Handler, eds. 1999. The Collected Works of Edward Sapir, III. Culture. Berlin : Mouton de Gruyter.

Eastman, Max. 1916. Lazy Verse. New Republic 8:138–140.

Eliot, T. S. 1916. Classics in English. Review of The Poets' Translation Series, I–VI. Poetry 9:101–104.

Eliot, T. S. 1960 [1921]. Tradition and the Individual Talent. In The Sacred Wood. New York : Alfred Knopf.

Elliott, Michael. 2002. The Culture Concept : Writing and Difference in the Age of Realism. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Evans, Brad. 2005. Before Cultures : The Ethnographic Imagination and American Literature. Chicago : University of Chicago Press.

Flint, F. S. 1913. Imagism. Poetry 1:198–200.

Handler, Richard. 1983. The Dainty and the Hungry Man : Literature and Anthropology

in the Work of Edward Sapir. *In* Critics against Culture : Anthropological Observers of

Mass Society, p. 49–72. Madison : University of Wisconsin Press.

Handler, Richard. 1986. Vigorous Male and Aspiring Female : Poetry, Personality, and Culture in Edward Sapir and Ruth Benedict. *In* Critics against Culture : Anthropological Observers of Mass Society. Pp. 96–122. Madison : University of Wisconsin Press.

Handler, Richard. 1997. Interpreting the Predicament of Culture Theory Today. Social Analysis. 41(3):72–83.

Handler, Richard. 1998. Raymond Williams, George Stocking, and Fin-de-siècle U.S. Anthropology. *In* Critics against Culture : Anthropological Observers of Mass Society. Pp. 186–203.Madison : University of Wisconsin Press.

Handler, Richard. 2005. Critics against Culture : Anthropological Observers of Mass Society. Madison : University of Wisconsin Press.

Hegeman, Susan. 1999. Patterns for America : Modernism and the Concept of Culture.

Princeton : Princeton University Press.

Henderson, Alice. 1913. Poetic Prose and Vers Libre. Poetry 2:70–72.

Henderson, Alice. 1916. Lazy Criticism. Poetry 9:144–149.

Kenner, Hugh. 1971. The Pound Era. Berkeley : University of California Press.

Kroeber, Alfred. 1917. The Superorganic. American Anthropologist 19:163–213.

Kroeber, Alfred, and Jane Richardson. 1940. Three Centuries of Women's Dress Fashions : A Quantitative Analysis. University of California Anthropological Records V, No. 2:111–154.

Lapsley, Hilary. 1999. Margaret Mead and Ruth Benedict : The Kinship of Women. Amherst : University of Massachusetts Press.

Lowell, Amy. 1914. Vers Libre and Metrical Prose. Poetry 3:213–220.

Lowell, Amy. 1918. The Rhythms of Free Verse. Dial 64:51–56.

Lowie, Robert, ed. 1965. Letters from Edward Sapir to Robert H. Lowie. Berkeley ca : Privately printed.

Manganaro, Marc. 2002. Culture 1922 : The Emergence of a Concept. Princeton NJ : Princeton University Press.

Modell, Judith. 1983. Ruth Benedict : Patterns of a Life. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

Monroe, Harriet. 1913a. In Defense of "Poetry." Dial 54:409.

Monroe, Harriet. 1913b. Rhythms of English Verse. Poetry 3:61–68, 100–111.

Monroe, Harriet. 1918. Dr. Patterson on Rhythm. Poetry 12:30–36.

Murray, Stephen. 1986. Edward Sapir in "The Chicago School" of Sociology. *In* New Perspectives on Edward Sapir in Language, Culture, and Personality. William Cowan et al., eds. Pp.241–291. Amsterdam : John Benjamins.

Patterson, William. 1918. New Verse and New Prose. North American Review 207:257–267.

Pound, Ezra. 1916. Extract From a Letter. Poetry 7:321–323.

Pound, Ezra. 1917. Things to Be Done. Poetry 9:312–314.

Pound, Ezra. 1945. Literary Essays. London : Faber and Faber.

Preston, Richard. 1966. Edward Sapir's Anthropology : Style, Structure and Method. American Anthropologist 68:1105–1127.

Rice, Wallace. 1913. Mr. Ezra Pound and "Poetry." Dial 54:370–371.

Saintsbury, George. 1912. A History of English Prose Rhythm. Bloomington : Indiana University Press (1965).

Sapir, Edward. 1917a. Do We Need a "Superorganic"? American Anthropologist 19:441–447.

Sapir, Edward.1917b. The Twilight of Rhyme. Dial 63:98–100.

Sapir, Edward.1919. Review (unsigned) of Cary Jacob, The Foundations and Nature of Verse. Dial 66:98, 100.

Sapir, Edward.1921a. Language. New York : Harcourt, Brace.

Sapir, Edward.1921b. The Musical Foundations of Verse. Journal of English and Germanic Philology 20:213–228. (Reprinted in Darnell et al., eds. 1999:930–944.)

Sapir, Edward. 1925. Sound Patterns in Language. Language 1:37–51.

Sapir, Edward. 1932. Cultural Anthropology and Psychiatry. Journal of Abnormal and Social Psychology 27:229–242. (Reprinted in Darnell et al., eds. 1999:277–292).

Sapir, Edward. 1933. La Réalité psychologique des phonèmes. Journal de Psychologie Normale et Pathologique 30:247–265.

Sapir, Edward. 1934. The Emergence of the Concept of Personality in a Study of Cultures.

Journal of Social Psychology 5:408–415. (Reprinted in Darnell et al., eds. 1999:303–312.)

Sapir, Edward. 1938. Why Cultural Anthropology Needs the Psychiatrist. Psychiatry 1:7–12. (Reprinted in Darnell *et al.*, eds. 1999:353–362.)

Silverstein, Michael. 2004. Boasian Cosmographic Anthropology and the Sociocentric

Component of Mind. History of Anthropology 10:131–157.

Stocking, George. 1968. Race, Culture, and Evolution. New York : Free Press.

Stocking, George. 1974. The Shaping of American Anthropology, 1883–1911 : A Franz Boas Reader. New York : Basic Books.

Stocking, George. 1989. The Ethnographic Sensibility of the 1920s and the Dualism of the Anthropological Tradition. *In* Stocking 1992:276–341.

Stocking, George. 1990. Paradigmatic Traditions in the History of Anthropology. In Stocking 1992:342–361.

Stocking, George.1992. The Ethnographer's Magic. Madison : University of Wisconsin Press.

Symons, Arthur. 1919. The Symbolist Movement in Literature, revised and enlarged edition. New York : Dutton.

Williams, Ellen. 1977. Harriet Monroe and the Poetry Renaissance. Urbana : University of Illinois Press.

---

[1] Ce document a été lu pour la première fois à l'assemblée annuelle de l'American Anthropological Association, Denver, 1984. Une recherche ultérieure fut financée par le National Endowment for the Humanities. Je remercie Dell Hymes et Michael Silverstein pour leurs commentaires critiques détaillés sur mes idées concernant le lien entre la linguistique de Sapir et la poétique du XXe siècle. Hymes, en particulier, m'a mis en garde de ne pas réduire toute la poésie moderniste étatsunienne à l'école d'Eliot, Pound, et de leurs critiques. L'article original, «Significant Form. Sapir's Phonemic Poetics», est paru dans *History of Anthropology Annual*, University of Nebraska Press, vol. 3. 2007, p. 22-37. Article traduit de l'anglais par Christine Laurière. Publication en français autorisée par The University of Nebraska Press.

[2] Darnell 1990:151-188 ; Handler 1983, 1986 ; voir aussi le corpus croissant d'études biographiques et critiques sur Ruth Benedict, des « premières » biographies de Modell (1983) et Caffrey (1989) aux plus récentes de Lapsley (1999) et Banner (2003) ; et les travaux en littérature anglaise sur le concept culturel, par exemple Hegeman (1999), Manganaro (2002), Elliott (2002) et Evans (2005).

[3] NdT : Comme Éléonore Devevey, je suis ici Christian Baudelot et Pierre Clinquart dans leur «éclaircissement de quelques termes et références» employés par Sapir : «Nous avons traduit *pattern* par

« modèle », *cultural pattern* par « modèle culturel », *pattern of behaviour* par « modèle de comportement » mais nous avons renoncé à traduire *patterning*. Ce mot se réfère à la fois à la configuration générale des modèles de comportement, à la somme des rapports spécifiques que ces modèles entretiennent entre eux, à la contrainte spécifique que ces modèles entretiennent entre eux, à la contrainte qu'ils exercent sur les comportements, aux modalités selon lesquelles ils façonnent inconsciemment les comportements et aux modalités selon lesquelles les sujets appréhendent leur propre comportement. » (*in* Edward Sapir, *Anthropologie*, 2. *Culture*, Paris, Les Éditions de minuit, 1967, p. 181. Voir aussi la traduction d'Éléonore Devevey de l'article de Richard Handler, « Vigueur au masculin, aspirations au féminin. Poésie, personnalité et culture chez Edward Sapir et Ruth Benedict », *Fabula LhT*, 21, mai 2018 : https://www.fabula.org/lht/index.php?id=2223)

[4] Les lettres de Sapir à Lowie (Lowie 1965:17, 31) montrent qu'entre 1916 et 1920, Sapir était abonné ou lisait régulièrement le *Dial* et la *New Republic*. Dans une lettre du 30 janvier 1919 à Monroe, Sapir se présente comme un abonné à *Poetry*. « Je n'ai pas accès à ce magazine… à Ottawa », écrivait-il, mais il mentionne qu'il « a parcouru les derniers numéros » dans une bibliothèque publique de Boston (*Poetry* Magazine Papers, Regenstein Library, University of Chicago).

[5] NdT : en français dans le texte.

[6] Il n'aurait pas pu être écrit avant janvier 1918, date à laquelle l'essai de Lowell est paru. L'argument, cependant, est déjà présenté, quoique brièvement, dans une recension non signée (Sapir 1919). D'après les dossiers personnels de Sapir (en possession de la famille Sapir), son essai a d'abord été accepté mais non utilisé par *Poetry*, puis rejeté par onze revues avant d'être accepté.