

L'ancien et le nouveau dans l'œuvre poétique d'Ezra Pound

Cahiers Renaud Barrault, n° 94, février 1977

Marie-Claire Pasquier

« Le nouveau est très ancien, on peut même dire que
c'est toujours ce qu'il y a de plus ancien. »

Delacroix

Né d'Homère, épousa Shakespeare. Sa vraie Pénélope fut Flaubert. Les deux premiers points sont de stricte biographie. Ezra Pound, né en 1885 à Hailey, Idaho, eut pour parents Isabel Weston et Homer Loomis Pound. Quand il se marie à vingt-huit ans, en 1914, il épouse Dorothy Shakespeare, fille d'Olivia Shakespeare, anglaise et romancière. Ces homonymies, pour anecdotiques qu'elles soient, ne sont pas extravagantes en guise de présentation d'un poète pour qui l'Histoire, sans cesse recommencée, est une vaste mer habitée où le voyageur effectue son périple et où il découvre des archipels signifiants, des figures récurrentes et des constellations de repères. Quant à Flaubert-Pénélope, c'est Pound qui fait ce rapprochement lorsqu'il écrit « E. P. Ode pour l'élection de son sépulcre » (titre en français en hommage à Ronsard). Dans ce que Barthes appelle « le tissu des voix » (*S/Z*), dans ces fils croisés des réminiscences, des échos, des modèles, Flaubert a sa part, qui enseigna à Pound « le mot juste ». La poésie pour l'un, comme la prose pour l'autre, est affaire (disent-ils) de précision, d'exactitude. Il ne s'agit pas de faire beau, mais de *rendre compte*, sans erreur et sans mensonge. Prétention (légitime ?) de l'artiste à tenir un discours vrai. Il y a là toute une économie (morale et politique) du langage que Pound admire aussi chez les poètes chinois, les poètes provençaux du XIII^e siècle, les poètes épiques grecs. Refus de l'ornement, des mots

superflus, volonté de viser au plus court chemin ¹. Paradoxe de ce voyageur infatigable qui ne cesse de voyager d'un système d'expression et d'une culture à l'autre et qui, interminablement, déploiera les ramifications de sa volonté de faire court.

L'ancien et le nouveau Pound

Mais de quel Pound parlons-nous ? Et de quel ordre est le lien qui rattache les recueils de jeunesse, *Personae* (1908-1910), *Ripostes* (1912), *Cathay* (1915), *Lustra* (1916), aux 116 *Cantos* représentant plus de huit cents pages publiées et une production étalée sur près d'un demi-siècle ? La sagesse confucéenne, la concision du haïku, Flaubert et Pénélope ne se sont-ils pas perdus en route avec l'aventure épique des *Cantos*, ce continent que nous, lecteurs, ne saurions aborder sans guide : « Baedeker pour l'exploration d'un continent » s'intitule à juste titre un article d'Eva Hesse en forme de conseils-au-voyageur, dans l'un des deux numéros que les *Cahiers de l'Herne* consacrèrent, en 1965, à Ezra Pound. Dans le personnage lui-même, n'y a-t-il pas deux Pound ? Le plus proche de nous est celui qu'on pourrait appeler « l'Ancien », la figure d'ancêtre de ce vieillard à barbe blanche qui, après l'erreur historique d'avoir pris le Duce pour le Guide, le Maître, ou plus familièrement *The Boss* (dans le pur style Chicago), après la cage pisane et le long séjour en hôpital psychiatrique (par lesquels on crut bien faire et, sans doute, extirper l'erreur), se présente vénérable malgré tout, indestructible et brisé, ayant perdu le sens mais non la raison. À l'autre bout, en provenance directe de l'Indiana, le « Nouveau-venu », ce jeune homme aigu qui, « né dans un pays semi-barbare », et « s'acharnant à arracher des lis aux glands », débarque à Londres en 1910 avant de se fixer à Paris puis en Italie, qui plonge aussitôt dans le monde des « Belles-Lettres » (oui, cela existait encore) avec l'ambition de le « révolutionner », qui se lance dans les manifestes, les querelles de clan de l'*imagisme* puis du *vorticisme* et qui, paradoxalement, renoue avec les traditions les plus anciennes, les plus véritablement traditionnelles, apparemment les plus impropres à toute greffe ou à toute transplantation. Hemingway, en 1925, décrit ainsi cette « figure littéraire » : « La barbe rousse en désordre, très accessible, aimant le tennis et jouant parfois du basson ».

¹ Dans la brièveté, citons ce poème daté de 1916 qui se présente comme un fragment de papyrus :
« Spring...
Too long...
Gongula... »

Mais ce jeune homme, très tôt, a le sens de son importance et comprend que lui revient le rôle d'être le Whitman du XXe siècle, c'est-à-dire tout autre chose que Whitman. Après avoir, comme il se doit, détesté ce « père têtue », il lui propose de faire alliance :

C'est toi qui as coupé le bois nouveau,
Aujourd'hui est venue l'heure de le tailler.
Nous avons même sève et même racine,
Nous pouvons nous entendre.

Il va jusqu'à déclarer que la poésie de Whitman « annonce prophétiquement » la sienne. C'est ainsi qu'en un sens Pound échappe au profil habituel d'une jeunesse maigre et fiévreuse et d'un âge mûr alourdi par le poids des honneurs. Car le vieillard, entre gloire et infamie, ayant connu de son vivant « la malédiction des torches éteintes », sera lui aussi maigre et fiévreux, n'ayant rien acquis, rien accumulé — rien appris ?

Un « amas brisé de miroirs »

Mais que s'agissait-il d'apprendre (technique, sagesse, connaissances). S'agissait-il même d'apprendre ? Cette œuvre touffue est-elle, comme on a pu le dire, une « poésie d'érudit » ? Que faut-il savoir pour lire Pound ? Il n'est pas facile de saisir la figure protéiforme d'un poète qui s'est voulu l'homme d'avant la division des savoirs, d'avant la Renaissance, l'homme pour qui, en bon confucéen, connaissance et vertu vont de pair, et qui, dans un monde éclaté, n'a pu que juxtaposer les savoirs en exhibant leur disparate, tout en intégrant cet amoncellement de différences à une stratégie poétique.

La poésie de Pound peut à bon droit intimider le lecteur, s'il est habitué à chercher dans le discours scandé soit la célébration rituelle, le discours de cérémonie, soit le lyrisme personnel, la mise en forme du vécu, l'équivalent verbalisé des sentiments ou des émotions qui donnent à tout homme envie de chanter, de danser, ou de pleurer. Sa première attente ne peut qu'être déçue par le côté expérimental et transgressif du travail poétique de Pound. Rien pour Pound n'est domaine réservé soit à la poésie soit à la prose. Citant Stendhal, il refuse avec lui la distinction de pur appareil entre l'une et l'autre :

« La poésie, avec ses comparaisons obligées, sa mythologie que ne croit pas le poète, sa dignité de style à la Louis XIV, et tout l'attirail de ses ornements appelés poétiques, est bien

au-dessous de la prose dès qu'il s'agit de donner une idée claire et précise des mouvements du cœur ; or, dans ce genre, on n'émeut que par la clarté. »

Sa poésie à lui, bien américaine en cela, est irrévérence. Il met tout au présent, tutoie et interpelle les grands hommes (« Hang it all, Robert Browning »), incorpore les prononciations figurées (« WOT IZZA COMING' »), les familiarités de la langue parlée, même si c'est une langue étrangère (« Pige-moi le type I said old Gustav qui vous peindra un fauteuil carthaginois », Canto 89). Les abréviations irrespectueuses (« Nap III » pour Napoléon III), les notations sténographiques (« cd » pour « could », « wd » pour « would », sorte d'insolence du poète qui apparaît comme pressé de vaquer à d'autres tâches), les majuscules emphatiques, les points de suspension et d'exclamation, les parenthèses ou *aparte* du locuteur. Herbert Read a bien perçu à la fois cet américanisme et ce modernisme poundien, lui qui déclare : « Un poème de Pound a le système digestif d'un boa constrictor ». C'est ainsi qu'au long des pages, le texte poétique ingurgite des chiffres (voire des opérations), des dates, des partitions musicales, les notes carrées du chant grégorien, des noms de lieu (au hasard des associations calculées : Venise, Karachi, Istamboul, Washington, Yong-kieu, Naxos), de personne (citons : « Mencius, Dante, and Agassiz », « Goth, Agdu, Prabbu of Kopt, Queen Ash », « old Brisset Prince des Penseurs, Romains, Vildrac and Chennevière »), des citations grecques, latines, italiennes, des idéogrammes chinois, accompagnés ou non de leur translittération et/ou de leur traduction.

Langue vue ou langue dite

Les idéogrammes, parce que ce sont des dessins et pas seulement des symboles, apportent au texte une qualité toute spéciale : ce sont des traces dessinées qui, même si nous n'en déchiffrons pas le sens, se projettent, comme le dit Pound de l'image, « sur notre imagination visuelle ». Le geste qui les a inscrits compte plus que le sens qu'ils rassemblent. Si, comme dit Sartre, l'image piège la réalité, ces idéogrammes sont pour nous les pièges d'une réalité culturelle qui, à travers eux, révèle et cache son altérité absolue. Dans *ABC of Reading* (1951), Pound cite le bel exemple de l'idéogramme signifiant « rouge » qui regroupe les images stylisées de :

ROSE	CERISE
ROUILLE	FLAMANT

Dans cette interprétation, il suit l'orientaliste américain Fenollosa qui disait : « Quand nous passons d'images simples, élémentaires, à des images composites, deux choses accolées n'en créent pas une troisième mais suggèrent un rapport fondamental entre elles. Par exemple l'idéogramme convive représente un homme et un feu ; le soleil placé sous l'éclosion des plantes = printemps. Champ de riz + combat + mâle. » On sait que cette théorie, qui ne tient pas compte des symboles phonétiques dans la langue chinoise, est critiquée. Elle semble en outre ignorer le fait que les lecteurs chinois ne sont pas sensibles à ces hypothétiques étymologies. En un sens, toute langue étrangère, par son hermétisme même, est « poétique », comme est « touristique » tout pays étranger. Pound n'échappe pas toujours à ce tourisme culturel. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est qu'il ait perçu dans l'idéogramme « des images sténographiques frappantes d'actions ou de processus naturels », et qu'il ait cherché des équivalents à cette sténographie dans sa propre écriture.

Un lecteur de poésie doit, au moins virtuellement, donner voix à ce qui, sur la page imprimée, n'est qu'une sorte de partition. On voit la difficulté qui naît pour lui lorsque trop d'effets sont fondés sur la mise en page, la typographie, le dessin du mot, les contrastes de graphismes. La multiplication, en forme de citations ou de réminiscences, de mots ou de phrases appartenant à des systèmes phonétiques distincts pose une difficulté supplémentaire. Une même voix ne peut, sans acrobatie, dire d'un même souffle du grec-du chinois-du français-de l'américain-de l'italien. On voit comment ce texte pluriel appelle des voix plurielles pour le dire. Mais ce n'est pas le seul problème technique de l'élocution qui se pose. Plutôt : quel rapport entretiendra celui auquel le poète s'adresse avec celui qui ne cesse de lui parler mais en empruntant des milliers de voix ? Si l'autre attente du lecteur d'un poème, c'est « l'expression du moi » (fût-ce le degré zéro du moi), de quel leurre perpétuel ne va-t-il pas être la victime en écoutant les voix de Pound ?

Le masque poétique

L'un des premiers recueils s'intitule *Personae*. *Persona*, on le sait c'est la partie du masque de l'acteur à travers laquelle résonne la voix avant d'être le masque lui-même, puis le rôle joué par l'acteur, enfin celui qui le joue. Dans un poème, la *persona*, l'identité assumée par qui prend la parole pour dire « je », c'est le masque poétique. Pound expose en quels termes ce problème s'est posé à lui :

« Dans “la recherche de soi-même”, dans la recherche d’une “expression de soi sincère”, on tâtonne, on croit trouver une vérité. On dit “je suis” ceci ou cela, et à peine l’a-t-on dit qu’on cesse de l’être. J’ai commencé cette recherche du réel dans un livre intitulé “Personae”, me dépouillant en quelque sorte de masques complets du moi dans chaque poème. J’ai continué par une longue série de traductions, qui n’étaient que des masques plus élaborés. »

Le poète-auteur est la *persona* du poète-traducteur. C’est le poète-traducteur qui donne voix aux mots du poète-auteur, nécessaire interprète d’un langage muet qu’il déchiffre, interprète, incarne. Les traductions de Pound sont des traductions du chinois (en particulier le recueil *Cathay*), du japonais (des pièces *Nô*), du grec (certains des *Cantos* reprennent des passages de l’*Odyssée*), des traductions du latin. Le long poème « *Homage to Sextus Propertius* » reprend une partie des *Élégies* de Propertius. Traduction à distance, prenant des libertés, non pas trahison mais hommage, présentation du modèle et commentaire sur le modèle. Propertius avait le premier donné l’exemple de cette liberté d’emprunter, de transporter, d’importer, d’une langue et d’un pays dans l’autre :

Ombre de Callimaque, mânes coennes de Philéas
C’est dans votre bosquet que je voudrais marcher,
Moi qui viens le premier de la claire fontaine
Porter les orgies grecques en Italie, et la danse en Italie.

(traduction J.-P. Attal)

Faut-il donc renoncer à toutes idées reçues sur « l’originalité du poète » ? Comme Pound, T. S. Eliot, qui écrit en 1928 la préface aux *Poèmes choisis*, sait bien que la poésie n’est jamais « invention pure », pas plus qu’elle ne saurait, en aucun cas, transcrire directement la vie. Il dénonce l’erreur de ceux qui prennent pour de la vie ce qui n’est que de la littérature, faute sans doute de connaître assez bien la littérature. C’est quand Pound est le plus « archéologique » qu’il est le plus « original ». Et c’est quand il traduit qu’il est le plus lui-même : « Pound est l’inventeur de la poésie chinoise pour notre époque. » Dans deux ou trois siècles, le recueil de poèmes chinois *Cathay* sera considéré comme « un magnifique spécimen de la poésie du XXe siècle ». C’est dire là deux choses justes : à la fois que la poésie ne renvoie jamais qu’à de la poésie, de même que la montagne Sainte-Victoire peinte par Cézanne renvoie à Cézanne, et à l’histoire de la peinture, et non pas à la montagne, ni à la géographie. Quant aux

traductions, ce n'est que pour les contemporains du traducteur qu'elles peuvent donner l'illusion de la transparence, elles vieillissent plus vite que l'original, il faut sans cesse en refaire d'autres. Shakespeare traduit par Voltaire, pour nous aujourd'hui, c'est du Voltaire.

Le poète-pionnier

Cette entière liberté dans l'appropriation de son bien culturel, chaque langue la pratique avant le poète. La sensibilité d'un écrivain aux mots qu'il emploie consiste à sentir non seulement leur valeur d'objets phonétiques (ce que Pound appelle *melopoeia*), comme un musicien utilise des notes de musique, mais aussi toutes les connotations, la surdétermination de sens qu'ils charrient (ce que Pound appelle *logopoeia*, ou « la danse de l'intellect parmi les mots »). Laissons Butor le dire : « Un mot, c'est toute une façon de parler, de penser, de voir, de vivre, qu'il apporte avec lui, ce n'est jamais que la forme la plus brève de la citation. » Ce que Pound apporte de spécifique, peut-être, c'est sa façon de rendre le lointain proche sans perdre sa différence, c'est son refus des musées, des domaines réservés aux « spécialistes ». Sa ferveur pédagogique, les longues heures penchées sur les dictionnaires, ne lui ont rien enlevé de son innocence autodidacte. Il est en cela le contraire d'un érudit, précisément. Car l'érudit, par définition, se cantonne chez soi, s'appuyant sur les travaux d'autres érudits, s'adressant à ses semblables. Il situe, examine, diagnostique, gardant intact le sens du dehors et du dedans, et se gardant bien d'entrer lui-même — pour s'y perdre, s'y fondre — dans ce monde qu'il décrit. Alors que Pound défriche en pionnier les terres toujours vierges de la poésie grecque, latine, chinoise ou italienne. Il est comme ces vieux coloniaux qui prennent par mimétisme le teint cireux, les yeux étirés et la barbiche en pointe. Plus exactement il est l'héritier direct, sur le plan culturel, de ces hommes venus des quatre coins d'Europe pour s'établir au Nouveau Monde et qui défrichèrent, au XIXe siècle, la « Frontière » américaine. Ils cessaient bientôt d'être des Européens pour se laisser transformer par leur nouvel environnement. F. J. Turner, en 1894, décrit ainsi le phénomène :

« La nature sauvage conquiert le colon. Elle voit arriver en lui un Européen par le costume, les techniques, les outils, les façons de voyager, la pensée, Elle le prend à sa descente du wagon de chemin de fer et le met dans le canoë en écorce de bouleau. Elle lui arrache les vêtements de la civilisation et l'habille en chemise de chasseur et en mocassins. Elle l'installe dans la cabane de rondins du Cherokee et de l'Iroquois et l'entoure d'une palissade indienne.

Bientôt le voilà qui plante du maïs ou "blé indien", et laboure avec un bâton ; il lance le cri de guerre et scalpe ses ennemis selon la pure orthodoxie des Indiens. »

Là où d'autres prélèvent avec précautions des fragments pour les analyser en laboratoire, en milieu clos et aseptique, Pound, tranquillement, plante son camp. « Il miglior fabbro » : la poésie, cela se fait avec les mains. Et c'est par une imitation appliquée, qui nécessairement échoue, que se crée l'homme nouveau, le nouveau poète. Quand il proclame « Make It New », il dit bien que le vieux matériau est toujours bon, il suffit de s'en servir.

Et puis, et surtout, Pound n'est pas un érudit, car il ne s'agit jamais, en poésie, d'exposer ou de transmettre un savoir. La poésie est un instrument de connaissance, ce qui est tout le contraire. Et pour lui, comme pour « Maître K'ung » (Confucius), la connaissance — qui n'est ni purement intellectuelle ni purement pratique — n'est pas séparable de la « vertu ». Ce que Pound trouve dans la poésie chinoise, comme dans la poésie de l'Occitanie, et ce qu'il cherche à faire lui-même avec l'entreprise ambitieuse des *Cantos*, c'est une poésie qui reflète une civilisation et qui ne soit pas séparable d'un code moral, ni d'une pensée politique et religieuse. La sagesse confucéenne inspire jusqu'au bout, même dans ses erreurs, l'*art poétique* d'Ezra Pound.