

## Ezra Pound traducteur

*Vingtièmes Assises de la traduction littéraires*, ATLAS, Editions Acte Sud, 2003

Marie-Claire Pasquier

Avant de commencer, je voudrais rappeler que, « en amont », vous aurez trouvé dans votre dossier une liste des recueils de poèmes publiés par Pound au cours de sa vie et auxquels je ferai référence, et deux photos destinées à vous montrer le parcours qui, en moins d'un demi-siècle, transforme un bouillant jeune homme inconnu en vieillard déchu mais célèbre, célèbre mais déchu. J'ajoute que, « en aval », si vous voulez, après avoir entendu parler de lui, entendre Pound, nous pourrions nous retrouver, avec Jean-Michel Déprats, dimanche matin, autour d'un café et de croissants au café des Deux-Sud, pour lire une ou deux pages des *Cantos*.

Ensuite, toujours avant de commencer, je voudrais que vous m'accordiez, hors-texte, une épigraphe. C'est une citation de Proust que j'ai eu du mal à retrouver, parce que je l'avais seulement en anglais, il y avait le mot *mistranslation* et je voulais savoir à quoi cela correspondait chez Proust. La voici en ouverture : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins une image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux » (*Contre Sainte-Beuve*, Conclusion).

Dans la lignée des écrivains traducteurs, Ezra Pound, dont je souhaitais vous parler depuis longtemps, occupe une place privilégiée. Nous venons d'entendre Adonis, « poète et traducteur de poésie ». Bref rappel : nous avons reçu à Arles Yves di Manno, poète et traducteur de Pound et de William Carlos Williams, Emmanuel Hocquart, poète et traducteur, Yves Bonnefoy, poète et traducteur de Shakespeare et de Yeats, Jacques Roubaud, poète-traducteur comme Pound des troubadours provençaux et des poètes japonais. Nous avons entendu Hélène Henry sur Nabokov, aussi à l'aise en anglais et en français que dans sa langue natale, le russe, traducteur de Pouchkine et de ses propres œuvres. Nous avons entendu Aline

Schulman sur le « babélien » Borges, cet Argentin qui a fait ses études en Suisse, qui a traduit en espagnol aussi bien Virginia Woolf que Faulkner ou Melville, Kafka, Gide ou Michaux.

Si, dans cette prestigieuse galerie, Pound occupe une place à part, c'est qu'il n'est pas écrivain et traducteur, tantôt l'un, tantôt l'autre, la compétence du poète se mettant au service de la compétence du traducteur. On voit bien par parenthèse que l'expression même « compétence du poète » est problématique, mais Pound et T. S. Eliot ont leur mot à dire dessus. Pas seulement eux, mais avant eux Mallarmé (« on a touché au vers »), Verlaine (« et pour cela préfère l'impair ») et, après eux, Jacques Roubaud (sur la crise du vers dans *La Vieillesse d'Alexandre*). Pound est un poète-traducteur, la traduction est constitutive de sa démarche poétique et de sa conception de la poésie. Son œuvre tout entière est composée, recomposée à partir de textes anciens ou exotiques, très éloignés de sa culture, en langues diverses, qu'il s'est appropriés, qu'il a « transmogrifiés » comme dirait Melville, dont il a fait sa chair. Si l'on écorchait l'œuvre de Pound pour en arracher par lambeaux tout ce qui est étranger, il n'en resterait rien qu'un fantôme fumant. Ou, pour emprunter une autre image à une exposition récente de plasticiens, toute son œuvre n'est que « paysages transportés ». Tout grand siècle de littérature est un siècle de traductions, Pound le proclame, et son patron n'est pas saint Jérôme mais Chaucer, « le grand translateur, traducteur du *Roman de la Rose*, paraphraseur de Virgile et d'Ovide, transmetteur de vieilles histoires qu'il a trouvées dans les littératures latine, française et italienne » (*Essays*, p. 35). *Les Métamorphoses* d'Ovide, voilà un modèle incontournable, une métaphore de la traduction, de même que le voyage d'Ulysse sera la grande métaphore pour Joyce — et pour Pound lui-même — de la modernité. (Les deux pages que nous avons choisies avec Jean-Michel Déprats sont deux pages des *Cantos* qui traitent du récit d'Acoetes et de la métamorphose d'Acéon, dans Ovide.) Le thème — voyage, métamorphose — redouble la méthode. Instrument de connaissance — du monde et de la nature humaine. L'artiste, c'est le voyageur, « cet amoureux toujours déçu et toujours reparti de plus belle » dit Proust (« Noms de personnes », in *Contre Sainte-Beuve*), c'est celui qui nous révèle à nous-mêmes (« tels que je ne saurais — ou n'oserais — me voir ou me rêver et tel pourtant que je me sais être », cette fois-ci, c'est Genet qui parle). « Baedeker pour l'exploration d'un continent », tel sera le titre de l'étude des *Cantos* par Eva Hesse que L'Herne fera paraître en 1965. Les *Cantos*, qui nous transporteront en Grèce, en Chine, au Japon, au Moyen Age, dans le monde de la musique (partitions incluses), au milieu de la Grande Guerre (paroles de poilus incluses, « en français dans le texte »). On a dit des *Cantos* qu'ils avaient le

« système digestif d'un boa constrictor ». Les *Cantos*, la grande œuvre qu'il va poursuivre toute sa vie : en un demi-siècle, cent dix-sept « Cantos » (terme emprunté à Dante), près de huit cents pages dont il dit avoir formé le projet dès 1904 et à propos desquels en 1917, il écrivait à Joyce : « J'ai commencé un poème sans fin qui n'entre dans aucune catégorie connue, et qui parlera de tout. » Trois ans plus tard, Joyce de son côté déclarait : « Je me suis fixé la tâche technique d'écrire un livre de dix-huit points de vue différents en autant de styles... » (lettre citée par Hélène Cixous). Ils ne manquaient pas de souffle, ces gens.

Représentons-nous le contexte. Dans ces années-là, en gros ce qu'on a appelé les années 1920 mais qui déborde avant et après, avec les deux traumatismes majeurs — guerre de 1914, Seconde Guerre mondiale, il y a deux pôles d'attraction intellectuelle, Londres et Paris, qui accueillent des artistes et des écrivains expatriés volontaires ou non, et ça circule entre les deux. Passage obligé, à Paris, par la rue de Fleurus (chez Gertrude Stein) et par la librairie de Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*. Le modernisme, tout ce qui a révolutionné la peinture, la musique, la littérature est né dans ce contexte-là. Citons dans le désordre Joyce et T. S. Eliot, Pound, Picasso, Juan Gris, Gertrude Stein, Diaghilev, Prokofiev, Brancusi. Les arts et les artistes sont au contact les uns des autres. Cubisme, « école de Paris » d'un côté, imagisme, vorticisme de l'autre. Gertrude Stein voudrait trouver dans son écriture l'équivalent du cubisme. Et Pound est musicien. (Vraiment musicien : compositeur. En 1926 on joue salle Pleyel son opéra *Le Testament de Villon*.) Il est aussi passionné par la sculpture, il est ami de Gaudier-Brzeska. Et il voudrait créer une poésie en trois dimensions comme la sculpture : qu'on puisse tourner autour.

Les Américains — Stein, Pound, T. S. Eliot — ne sont pas des émigrés, mais plutôt des expatriés, partis de leur propre choix et qui peuvent théoriquement retourner chez eux. Il y a chez ces expatriés américains quelque chose du touriste prolongé. Peu d'entre eux (à part Pound) se donnent la peine d'apprendre la langue d'accueil. On disait à Gertrude Stein qui, elle, s'était fixée à Paris (et on pourrait le dire des autres) : « Pour vous l'Europe est une toile de fond. » A Londres ou à Paris, ils fréquentent peu les gens du cru — les bourgeoisies française ou anglaise sont un monde plutôt fermé —, ils se retrouvent entre eux. Ils publient dans des petites revues dont le siège est à Londres, Chicago ou Paris — certaines avec des noms modestes, comme *The Little Review*, des noms-programmes, *Poetry*, d'autres avec des noms plus fracassants comme *Blast*... Pound fondera la revue bien nommée *L'Exilé*, *The Exile*. Ils se lisent et se publient les uns les autres. Cette situation a des conséquences parfois négatives.

En Angleterre du moins, il n'y a pas de barrière de la langue. Mais quand Pound s'installe à Paris puis, en 1924, pour raisons de santé, à Rapallo en Italie, qui sera son principal lieu de séjour jusqu'à 1945, il est coupé à la fois de son pays, de sa langue, et de son groupe d'amis littéraires de Londres. Cet isolement peut expliquer en partie (sans les excuser) ses égarements politiques au moment de la guerre, sa perte de tout sens des réalités, et même par moments sa véhémence proche du délire. Il va bien falloir en dire un mot, donc faisons-le. Anticipons sans espérer pour autant nous débarrasser de cet embarras. En espérant que l'ombre portée ne vous empêchera pas d'écouter la suite. Parce que l'ombre portée rend sourd parfois (comme dans le fameux « allume, j'entends rien »).

Gertrude Stein, qui était juive, a passé toute la guerre à Bilignin dans l'Ain et, du haut de sa terrasse, hors de la mêlée, elle contemplait la guerre, elle comparait les guerres entre elles (*Wars I have seen*). Elle acceptait assez bien le régime de Pétain — ce qui ne l'a pas empêchée, en toute inconséquence, d'accueillir à bras ouverts les boys américains à la Libération. Pound a fait pire. En 1942, il était à Rome, enregistrant des émissions en ondes courtes (« Ici l'Europe, Ezra Pound vous parle »), émissions destinées à l'Amérique. Des divagations à la Céline, avec des théories économiques fumeuses. Antisémites, oui, critiquant la politique américaine en pleine guerre, oui, défendant le fascisme, oui. Du balcon du monde, il vitupérait la corruption, la pourriture, l'usure (une obsession), la guerre, il prêchait le « crédit social ». Tout cela dans une naïveté incroyable, une incohérence proche de la folie. En 1939, Pound était allé à Washington, il voulait rencontrer Roosevelt et lui expliquer qu'il ne fallait pas faire la guerre. Roosevelt avait mieux à faire que de le recevoir. Mais quand on a arrêté Pound en 1945, et qu'il s'est retrouvé en prison à Washington, il a demandé un dictionnaire de géorgien (qu'on lui a procuré) pour pouvoir s'adresser à Staline directement et lui expliquer (puisque Roosevelt et Truman ne l'avaient pas écouté) ce qu'il fallait faire et ne pas faire. En même temps il ne se faisait guère d'illusion sur l'efficacité de son action. Quand on lui a demandé : « Mais qui écoutait vos émissions ? », il a répondu : « Oh, deux vieilles dames dans le Maine ! » On croit les voir :

- Ruth, tu ne trouves pas qu'il exagère ?
- Oh ! tu sais, Emily, il est en Italie, là-bas tout le monde exagère.
- Mais tu as déjà lu quelque chose de lui ?
- Oui, ma cousine Gertrude m'a envoyé un livre de poèmes. Mais pour moi, c'est du chinois.

Cela dit, les attaques contre lui étaient tout aussi délirantes, il a fallu qu'il explique que le grec et le chinois dans ses derniers *Cantos* n'étaient pas des messages codés destinés à l'ennemi. Soixante ans ont passé, presque deux tiers de siècle, deux générations, on se dit qu'il y a là une certaine ironie du sort. On dit « traduttore, tradittore », et voilà notre traducteur arrêté pour trahison. Pound est poète, la métaphore se fait réalité. Pound enfermé dans une cage à Pise (cette manie des Américains d'enfermer leurs prisonniers en plein air, comme à Guantanamo), dans des conditions assez inhumaines, avec les projecteurs braqués toute la nuit sur sa cage : tout cela fait de lui une figure pathétique. Ce monument meurtri, soixante ans, enfermé pendant douze ans dans un hôpital psychiatrique, fait plus penser à Artaud qu'à Céline. Ou alors, il me fait penser à Malvolio à la fin de *La Nuit des rois*. Malvolio a l'arrogance des naïfs, il ne comprend pas ce qui lui arrive, on s'est moqué de lui pendant toute la pièce, mais à la fin, il serre le cœur. Quand Pound est venu à Paris en 1965 pour le *Cahier de l'Herne* qui lui est consacré, Beckett est allé lui rendre visite à son hôtel. Je pense que cela nous autorise à parler de lui aujourd'hui.

Revenons au bouillant jeune homme. Pound a fait ses études à Hamilton College dans l'Etat de New York et à l'université de Pennsylvanie. Il s'est spécialisé dans l'étude des langues romanes. Dans ce département, il fait du latin, du grec, et aussi un peu de français, de l'italien, de l'espagnol. Mais il apprend les langues « en bibliothèque » : l'italien pour lire Dante ou Cavalcanti, l'espagnol pour Lope de Vega, le provençal pour lire Bertrand de Born. Pourquoi fait-il ce choix ? Parce qu'il veut devenir poète. Ou mieux, il veut se mettre au service de la poésie. Il a dès le départ un grand projet — comme avait Whitman avant lui, il y pense sans doute. Whitman, qui avait déclaré à trente-sept ans tout d'un coup : je m'y mets, et je ne m'arrêterai plus jusqu'à ma mort ; et cela a donné les *Leaves of Grass* dans toutes leurs versions successives, entre 1855 et 1882. Whitman dont Pound devait dire dans un poème de réconciliation avec le « père » contre qui il s'était rebellé :

Je t'ai assez longtemps détesté.  
C'est toi qui as coupé le bois nouveau.  
L'heure est venue de le sculpter.

En 1913, Pound a vingt-huit ans, il écrit un article retraçant son trajet « Comment j'ai commencé » (« How I began ») : « A quinze ans, je savais plus ou moins ce que je voulais faire. J'avais décidé qu'à trente ans j'en saurais plus long que n'importe qui au monde sur la poésie, que je saurais la différence entre la dynamique du contenu et la coquille, je saurais quelle

partie de la poésie est indestructible, quelle partie n'est pas perdue par la traduction et quels effets à l'inverse ne peuvent être obtenus que dans une seule langue et sont absolument intraduisibles. » On remarquera au passage les expressions « dynamique du contenu » et « coquille » qui passent mal en français, mais qui permettent à Pound d'éviter l'opposition convenue et inexacte entre le fond et la forme. L'opposition serait plutôt, de façon plus juste, entre mouvement et structure, ou alors entre rythme et prosodie. On remarquera aussi, dès le début, l'intérêt pour la distinction entre ce qui est traduisible et ce qui est intraduisible. Il ajoutait : « Dans cette recherche, j'ai appris "plus ou moins" neuf langues étrangères, j'ai lu des "choses orientales" ("*oriental stuff*") en traduction (déjà cette curiosité pour l'Extrême-Orient) et j'ai refusé d'apprendre quoi que ce soit d'autre. »

Neuf langues étrangères : dans un de ces guides qui, tel Virgile aux Enfers pour Dante, nous aident à nous repérer au milieu des mille sources, citations, traductions, références, allusions, des huit cents pages des *Cantos*, on dénombre non pas neuf mais dix-sept langues (soit, si l'on suit l'ordre alphabétique en anglais) : arabe, chinois, hollandais, français, ancien français, grec, allemand, hébreu, italien, japonais, latin, moyen anglais, vieil anglais, portugais, provençal, russe, espagnol. (*Spanish* en dernier, *last but not least*).

Ne nous laissons pas pour autant intimider : de ces langues, Pound a une connaissance parfois rudimentaire. De son propre aveu, il lit bien le latin, mal le grec, ne s'intéresse pas du tout à l'allemand. Ce qu'il connaît le mieux, à part l'américain, c'est l'anglais d'Angleterre, l'italien, puis le français. Le chinois, c'est encore autre chose. Au début il ne fréquente la littérature chinoise qu'en traduction, à travers les manuscrits d'un chercheur américain qui avait vécu au Japon, Ernest Fenollosa. L'enthousiasme de Pound est celui du prosélyte, il est communicatif, il nous entraîne. Pound interpelle parfois le lecteur : « Vous pouvez bien apprendre un peu de grec, vous aussi. » Si je peux me permettre un souvenir personnel, quand j'étais étudiante à l'université de Cornell, jadis, j'avais décidé de faire du grec ancien, je me suis inscrite à un cours pour débutants, et dès le premier jour un jeune assistant nous a plongés dans Homère, avec un petit glossaire à la fin, nous lisions à livre ouvert. Sans même tenir compte du fait que c'était, par rapport au grec classique, une langue assez archaïque. La grammaire, nous étions censés l'apprendre sur le tas, au fur et à mesure des besoins. J'imagine que ce n'est pas très différent de la façon dont Pound a appris les langues étrangères, vivantes ou mortes : c'est un rapport à la culture non intimidé, de plain-pied. A Harvard, où T. S. Eliot a fait ses études, on lisait Dante, comme moi Homère, sans commentaires, on trouvait que la

lecture des grands textes suffisait bien à former la jeunesse : ce qui se défend. De même qu'on peut, dans un même semestre consacré aux grands textes, lire La Bible, *l'Odyssee*, *La Divine Comédie*, *Don Quichotte*, *Hamlet* et *Moby Dick*. Une phrase de T. S. Eliot nous éclaire sur le rapport que Pound et lui-même, américains tous les deux, entretiennent à la culture. « On n'hérite pas de la tradition et il faut de grandes forces pour la conquérir. »

En 1908, mis à la porte de son premier poste d'enseignement sous un prétexte mineur, et ravi de prendre le large, Pound part pour l'Europe. Il débarque à Gibraltar, de là va à pied à Venise en passant par l'Espagne et le Midi de la France. Comme Jacques Roubaud, c'est un poète qui marche. Il arrive à Londres en 1908 et y restera jusqu'en 1921. Mais quand Sylvia Beach l'accueillera à Paris dans sa librairie Shakespeare and Co, elle dira de lui : « Il parlait comme Huckleberry Finn ! ». Ezra Pound est et reste américain. On dit de lui, à Londres, que c'est une goutte d'huile dans un verre d'eau. Il ne s'adapte pas — n'en voit sans doute pas la nécessité —, il campe. T. S. Eliot le rencontre pour la première fois à Londres en 1915. Voici son témoignage : « Il avait toujours l'air d'un squatter de passage, à cause d'une sorte de résistance à l'environnement, d'un refus de s'adapter. Je suis sûr qu'aux Etats-Unis il avait toujours l'air sur le point de partir pour l'Europe, à Londres, de traverser la Manche. Je ne connais personne d'autre qui ait vécu si longtemps hors de chez lui sans paraître s'installer nulle part. »

Pound n'est pas de ces grands bourgeois cosmopolites et polyglottes, de ces émigrés russes ou argentins du début du siècle qui parlent une langue avec les enfants, une langue avec les domestiques, une langue avec les invités. Qu'on rencontre dans les ambassades, les galeries de peinture, les « cercles » et les salons. Qui sont imprégnés dès l'enfance de cultures diverses, qui passent d'une langue à l'autre comme ils respirent.... Il ne fait pas partie de ceux qu'il appelle les *literati* (pour qui la littérature est en quelque sorte un privilège de classe, acquis une bonne fois pour toutes). Pound gardera toute sa vie les excès, les enthousiasmes, les naïvetés de l'autodidacte. Sans précaution : on fonce. Comme quand nous découvrons à tout âge, grâce à Assimil, des beautés inouïes dans une langue étrangère. Il a eu un jour une boutade : « La paresse est une excellente méthode : un paresseux prend des raccourcis. » Mais il s'instruit en fait avec acharnement, ce qui fait qu'il finira par devenir plus savant que bien d'autres. Il apprend les langues, laborieusement, et tout seul, c'est l'homme des dictionnaires (ce qui le rend cher à notre cœur, ce qui en fait l'un de nous), Quand on vient l'arrêter à Rapallo en 1945, il met dans sa poche son dictionnaire de chinois (et le texte de Confucius qu'il était

en train de traduire). Pound ne traduit pas n'importe quoi au hasard. Il ne traduit jamais sur commande, pour un éditeur, il ne traduit pas pour traduire, mais toujours avec ce grand projet en tête : faire faire à la poésie anglaise ce qu'elle n'a pas encore fait jusque-là, développer ses moyens d'expression, élargir son champ, avec une sorte de radar qui le guide dans ses découvertes. Ses traductions seront regroupées dans un volume (d'abord paru en 1954, complété en 1963) qui porte pour titre : *Ezra Pound: Translations*. On y trouve sa traduction des sonnets de Cavalcanti, quelques courtes pièces du théâtre nô avec un essai sur Fenollosa et le théâtre nô. Des traductions de poètes français, Rimbaud (j'en dirai deux mots) aussi bien que du Bellay. Certaines de ses traductions avaient déjà paru dans deux recueils : *Personae* et *Cathay*, publiés respectivement en 1909 et en 1915.

La distinction entre œuvre originale et traduction devient « non relevante » (on n'a pas oublié la conférence de Jacques Derrida ici même !). Je voudrais rappeler une phrase d'Emmanuel Hocquart, aux Huitièmes Assises : « J'imaginerais qu'un jour un éditeur puisse publier un livre de toutes mes traductions comme un livre de moi que je signerais. » Je voudrais citer aussi Hélène Cixous. Comme vous savez, nous avons beaucoup espéré qu'elle serait parmi nous pour ces Assises. Je vais lui emprunter une phrase tirée de son tout dernier livre, *L'Amour du loup*, une phrase qui est une belle utopie et qui s'applique très bien je crois à Pound : « Les livres dont je suis le scribe sont à tout le monde. » Il est arrivé à Pound de dire d'un de ses poèmes de jeunesse : « Il était si peu de moi que j'hésitais à le signer. » Mais il n'y a jamais chez lui plagiat, qui impliquerait l'intention de tromper, il ne cesse de reconnaître ses dettes. D'ailleurs ces brèves citations en grec, en italien, qui brillent dans le texte, qui en font une mosaïque, sont une constante reconnaissance de dette. Mais parfois Pound est tellement imprégné de son modèle qu'il ne sait plus lui-même ce qui est lui et ce qui n'est pas lui. Et il y a toujours sa voix, reconnaissable entre toutes, comme l'était celle de Whitman, comme l'était celle d'Artaud — les grands lyriques —, il est sensible au charme visuel comme au charme sonore des langues étrangères. Pound est charmé par l'écriture cyrillique. Mais il adore déclamer ou entendre déclamer le grec ou l'italien. Pour le chinois, il est charmé par les idéogrammes, pour les noms propres il emploie la graphie française parce qu'il lit des ouvrages en français, quant à la prononciation : c'est chacun pour soi.

Le tout premier recueil de poèmes de Pound, confidentiel, publié à Venise à compte d'auteur lorsqu'il a tout juste vingt-trois ans, avant même de venir s'installer à Londres, s'intitule *A lume spento*. Le titre est un hommage à Dante. Au « Purgatoire », Virgile et Dante

rencontrent des ombres dont l'une leur dit être Manfredi, fils du roi de Naples et de Sicile, il raconte sa mort : « Maintenant la pluie souille ces ossements ; ils sont la proie des vents, hors du royaume, près du cours du Verde, où ce prélat les fit jeter avec la malédiction des torches éteintes. » *A lume spento*, ce sont ces torches éteintes, dans la traduction du chevalier Artaud de Montor (Jacqueline Risset traduit : « toutes lumières éteintes »). Je prends mon temps pour citer Dante, parce que c'est l'une des influences majeures sur l'œuvre de Pound, une influence qui a commencé très tôt et qui se poursuivra tout au long de sa vie. Il ne le traduira pas, mais il le citera souvent, s'en inspirera, et traduira Guido Cavalcanti, son contemporain et ami (1250-1300). Pound n'a pas été le seul, dans son petit groupe : T. S. Eliot et Joyce (et plus tard Beckett) se plongent eux aussi dans *La Divine Comédie*. Pour T. S. Eliot, Ezra Pound est *il miglior fabbro*, le meilleur ouvrier (comme le poète provençal Arnaut Daniel pour Dante : *Arnaldo Daniello fu miglior fabbro del parlar materno* (« le meilleur ouvrier du parler maternel »). Plus tard Beckett lui aussi découvrira Dante. Et quand on s'y plonge à leur suite, en particulier depuis que Jacqueline Risset l'a retraduit, on est dans l'émerveillement, et on s'étonne qu'il soit resté si longtemps absent du paysage culturel français.

Le recueil suivant, en 1909, c'est *Personae*. « *Personae* » : comme on dit *dramatis personae*, c'est le pluriel de *persona*, masque que portaient les acteurs dans le théâtre latin (peut-être à cause de *personando* : le masque amplifiait le son). On se rappelle le titre du film de Bergman, *Persona*, une histoire de double entre deux femmes dont l'une est actrice. Écoutons Pound : « J'ai commencé ma quête du réel dans un livre appelé *Personae*, me dépouillant en quelque sorte dans chaque poème de masques du moi. J'ai continué dans une longue série de traductions, qui n'étaient que des masques plus élaborés. » On peut dire que, comme dans *La Divine Comédie*, les ombres du passé se lèvent et prennent la parole pour dire leur histoire. Mais elles le font avec la voix de la poésie du XXe siècle.

Insistons, il faut distinguer ici le moi de l'homme et le moi du poète, du poète qui cherche sa voie, qui expérimente, qui veut étendre les ressources de son outil linguistique, qui veut être *il miglior fabbro*, le meilleur ouvrier, qui donne pour mot d'ordre aux poètes : *make it new*, ou « avec du vieux, faites du neuf ». Traduire l'expérience la plus large, dans la langue la plus neuve possible. Le « soi » étant le dernier masque, sans doute, qui, sans doute, garde son secret. Il y a toujours un autre masque derrière. Les masques poétiques — et les traductions-adaptations — permettent à Pound de surmonter le dilemme : poésie « personnelle » (romantique) et poésie impersonnelle (le Parnasse). « Impersonnel » ne veut

pas dire dépourvu d'émotion. Il est l'homme qui a dit : « Seule l'émotion perdure. » *Only emotion endures*. Écoutons à nouveau T. S. Eliot dans sa sagesse, si proche de Pound : « La poésie ne consiste pas à lâcher la bride aux émotions, c'est une façon d'échapper aux émotions, ce n'est pas l'expression de la personnalité, c'est une façon d'échapper à sa personnalité. Mais bien sûr — ajoute T. S. Eliot — seuls ceux qui ont de la personnalité et des émotions savent ce que c'est que de vouloir leur échapper. » Une tension, toujours. Le « je » qui prend la parole est différent dans chaque poème. Cino Polnesi, ami de Dante, Arnaut de Marvail (ou Arnaut de Mareuil), Bertran de Born, Piere Vidal, poètes provençaux. Pour cette redécouverte des poètes-troubadours de Provence du XII<sup>e</sup> siècle, Pound a aussi sa place parmi nous, à Arles, et à nos Assises. Ce sont tous des poètes qu'il a lus et qu'il restitue à sa façon : quelquefois il leur emprunte leurs scénarios, quelquefois il adopte ou imite leur prosodie, y compris, souvent, la rime. Par exemple « Sestina Altaforte », où il s'inspire de Bertran de Born sans le traduire directement, mais en lui empruntant la forme de la *sestina*, où l'on fait savamment tourner six rimes. Il construit en anglais, dit Hugh Kenner, une imitation de l'accent, de la parole et du rythme de ces poètes anciens. Je serais tentée de dire, paraphrasant une formule célèbre (« l'art imite la nature dans son mode de fonctionnement »), que Pound imite le mode de fonctionnement du texte qui lui sert de modèle. Wittgenstein a bien dit : « Imaginer un langage veut dire imaginer une forme de vie. »

Quand on en arrive à la langue chinoise, c'est tout un découpage de la réalité qui est différent, de la relation entre sujet et objet, de l'espace et du temps. Ce qui pose problème (pas à nous évidemment) lorsqu'il s'agit de traduire de la poésie occidentale vers le chinois. J'ai lu dans un article sur « The Beauties of Mistranslation » que là où Wordsworth écrit : *I wandered lonely as a cloud*, un poète chinois aurait probablement écrit tout simplement : *wander as cloud* ! Kenner appelle ces emprunts une « absorption clairvoyante », ce qui me paraît être un oxymore : comment absorber et voir dans un même mouvement ? Disons que c'est ce qu'il voit en fermant les yeux. Il y a donc là, répétons-le — dans ces prises de parole, soit traduites, soit inspirées par un poète du passé —, une triple démarche de la part de Pound : appropriation, mise à distance, et transformation de sa propre langue. J'ajouterais découverte, et plaisir de partager cette découverte.

En 1915, Pound publie *Cathay*, qui représente une étape très importante dans son trajet de poète. « Cathay » : on reconnaît l'ancien nom de la Chine du Nord, donné par Marco Polo d'après le nom des Kitai et qui s'opposait à « Mangi », la Chine méridionale. Pound à ce

moment-là ne connaît pas du tout le chinois, il a lu tout ce qui était « oriental stuff » en traduction. Si vous vous posez la question, non, il ne mettra jamais les pieds en Chine. Mais « la chance d'un fruit mûr » (comme dirait Valéry) a mis sur son chemin Fenollosa. Ernest Fenollosa, mort en 1908, était un professeur de Harvard qui avait passé plusieurs années au Japon en tant que commissaire impérial aux Beaux-Arts. Sa veuve, après avoir lu à Londres des poèmes du jeune Pound, lui confie les manuscrits de son mari avec toute liberté pour en faire ce qu'il veut. A partir de ces manuscrits qui le passionnent, Pound prépare deux publications : *Cathay* (traductions de la poésie chinoise), et une anthologie de pièces du théâtre nô, toujours tirées des notes de Fenollosa, qui paraîtra un peu plus tard. C'est à propos du recueil *Cathay* qui est de 1915, que T. S. Eliot aura une formule célèbre : « Il faut souligner le fait que Pound est l'inventeur de la poésie chinoise pour notre époque. » T. S. Eliot explique ce qu'il veut dire par inventeur « pour notre époque ». Chaque époque, dit-il, a l'illusion qu'une traduction est transparente. Les Elisabéthains croyaient que c'était Homère qu'ils lisaient dans les traductions de Chapman. Pour nous ce sont « de magnifiques spécimens de la prose élisabéthaine ». En lisant Pound, grâce à son excellence nous croyons être dans la poésie chinoise. Et T. S. Eliot affirme ce que nous savons tous, mais c'était moins reconnu en 1928 : « Chaque génération doit faire ses propres traductions. » *Cathay* a paru en 1915, il y aura bientôt quatre-vingt-dix ans. Ce que T. S. Eliot appelle « notre époque » appartient déjà pour nous au passé. Joyce, Picasso, sont devenus des classiques. Nous lisons aujourd'hui avec *Cathay* un magnifique spécimen de la poésie américaine du début du 20e siècle.

Fenollosa avait écrit : « Les caractères et les phrases du chinois sont avant tout de frappantes sténographies visuelles d'événements ou de processus naturels. » C'est l'idée que lorsqu'on passe d'images élémentaires à des images composites, deux choses accolées n'en créent pas une troisième mais suggèrent un rapport fondamental entre elles. Pound donne l'exemple de trois caractères : homme, arbre, soleil. Combinés, cela donne : « soleil emmêlé dans les branches de l'arbre, comme au lever du soleil », et cela veut aujourd'hui dire « l'est ». Autre exemple : on veut définir la couleur rouge, on met ensemble les images abrégées de rose, cerise, rouille et flamant. On sait que la plus grande partie de l'écriture chinoise ne fonctionne plus de cette façon, et que la plupart des caractères sont des combinaisons phonético-sémantiques. Mais ce fantasme de l'idéogramme sert de « méthode » à Pound dans ses traductions. Il a « inventé » trois composantes de la poésie, qu'il définit à l'aide de trois termes savants qu'il forge, à partir de *melopæia*, la mélodie, en grec.

Il y aurait donc *melopæia*, c'est la qualité musicale des mots, qui oriente le sens (donc qui n'est pas, on le remarque, indépendante du sens). Quand on entend un poème en langue étrangère, on peut être sensible à cette *melopæia*, même si on ne comprend pas ou mal la langue. Et c'est ce qui ne se transporte pas ou fort mal, et presque par hasard, d'une langue dans une autre. C'est la partie intraduisible. *Phanopæia* (à partir de *phanos*, lumière), c'est « la projection des images sur l'imagination visuelle ». À moins d'être très très mauvais, le traducteur peut la restituer intacte. *Logopæia* (à partir de *logos*, la parole), c'est « la danse de l'intellect parmi les mots » : le fait d'employer les mots, non pour leur sens direct, mais avec leur valeur d'usage, le contexte dans lequel ils se trouvent habituellement, l'éventuel jeu ironique. C'est proche de ce que l'on appelle aujourd'hui les connotations.

Pour mieux comprendre ce que c'est que *melopæia*, la qualité musicale des mots, et *logopæia*, la danse de l'intellect parmi les mots, écoutons en écho à Pound un (je paraphrase Eliot) « magnifique spécimen » de la prose du début du XXI<sup>e</sup> siècle : « Les mots : quelle chance et quelle énergie ! Nous avons beau oublier d'où nous venons, de quels lointains pays étrangers, ils se souviennent dans notre bouche même. Ils disent tout en goth et en grec, ils font cracher la langue... Tant pis pour ceux qui considèrent les mots comme des cailloux usés. Un pressentiment étymologique me guide. Disons que c'est un flair. Je sens l'odeur des origines sur les mots les plus familiers. » C'est Hélène Cixous dans *L'Amour du loup*.

Quant à la *phanopæia* (la lumière des mots), la poésie chinoise permet à Pound de la pratiquer dans la forme brève du haïku ou dans la forme plus longue et libre de la « lettre d'adieu », ou de la chanson, ou de la complainte. Exemple :

*The red and green kingfishers  
Flash between the orchids and clover,  
One bird casts its gleam on another.  
Les martins-pêcheurs rouges et verts  
flèches dardées entre trèfle et orchidées  
Un oiseau projette sa lueur sur l'autre.*

Pound adapte cette forme d'une extrême économie à une scène de la vie contemporaine. Titre (en français) : « Dans une Station du métro » :

*The apparition of those faces in the crowd;  
Petals on a wet black bough.*

L'apparition de ces visages dans la foule

Pour le deuxième vers, je livre deux traductions, l'une plus « interprétative » que l'autre :

Elisabeth Janvier :                 Pétales clairs sur un rameau mouillé de pluie.

Jeannie Chauveau :               Pétales sur un rameau humide et noir.

Les deux ont leurs mérites, qu'on pourrait discuter.

Pound joue à « inventer » en anglais une sténographie chinoise. Je donne encore un exemple. Là où Fenollosa indique « Il y a un homme silencieux et solitaire » en précisant : « silencieux : littéralement sombre, utilisé quand on ferme les yeux », Pound invente : *the lone man sits with shut speech*. Sept monosyllabes et l'invention de la « parole fermée ».

« Shut speech » : un des grands mérites de Pound, c'est qu'il pratique ce que Victor Hugo avait si bien décrit, de façon presque prophétique (parce que, à son époque, cela ne se faisait guère) : « Autre fonction des traducteurs : ils superposent les idiomes les uns aux autres, et quelquefois, par l'effort qu'ils font pour amener et allonger le sens des mots à des acceptions étrangères, ils augmentent l'élasticité de la langue. A la condition de ne point aller jusqu'à la déchirure, cette traction sur l'idiome le développe et l'agrandit. » A mettre en lettres d'or au frontispice de *TransLittérature*. Pound dit comme Hugo qu'aucune langue n'est complète à elle seule. Pound : *No one language is complete*. Hugo : « L'esprit humain est plus grand que tous les idiomes. Les langues n'en expriment pas toutes la même quantité. » Une alternative à l'opposition sourcier/cibliste pourrait être : traduction « domestiquée » ou traduction « foreignisée » (avec un foreignisme, justement, pour illustrer le propos, que j'emprunte à Lawrence Venuti dans son livre sur *L'Invisibilité du traducteur*).

*Melopæia*, Pound n'y renonce pas facilement. Il admire Homère pour ce qu'on appellerait de l'harmonie imitative : il s'arrache les cheveux pour essayer de rendre le fameux « para thina polyphloisboio thalasses » de l'*Odyssée* (XIII, 220). Comment rendre, se demande-t-il, *the rush of waves on the seabeach and their recession*. Il s'y essaie plusieurs fois : *the turn of the wave and the scutter of receding pebbles, the polyphloisboious sea-coast*. Dans le poème « Mauberley » : *imaginary audition of the fantasmal sea-surge*. Il admire, dans sa propre langue, Shakespeare qui fait dire à Edgar dans *Le Roi Lear* :

*The murmuring surge,  
That on the unnumbered idle pebbles chafes  
cannot be heard so high*

fort bien traduit par J.-M. Déprats, alors que la langue française n'est pas particulièrement onomatopéique :

*La houle murmurante  
Qui roule et polit les galets innombrables  
Ne s'entend point de si haut.*

Entre parenthèses, je ne suis pas persuadée que la langue grecque soit tellement portée sur l'harmonie imitative. Mais il y a une énergie du texte grec, ou du texte latin, qui passe bien en anglais américain, plus libre. Du grec odysseén déclamé par un Américain, par un poète américain : et c'est le vent du large, c'est la prairie du Middle West, ce sont les Rocheuses, les Appalaches, les Adirondacks. Sans développer, je dirai juste un mot du problème des noms propres : sont-ils traduisibles ou non ? En français, on francise presque systématiquement les noms, ce qui permet de les intégrer dans une prosodie contrainte : Jason, Phèdre, Hippolyte, Antigone, Ariane ma sœur. Il faut se rappeler que la langue de Pound, la langue américaine, a importé dans ses noms propres, dans sa géographie, la langue indigène des Indiens — sans la comprendre. Rappelez-vous Martin Luther King, *I have a dream*, énumérant les noms des Etats américains, avec leurs paysages : grand moment d'éloquence. Et dans Whitman : *Land of the Eastern Chesapeake, land of the Delaware, land of Ontario, etc.* Importer sans comprendre, introduire l'étrange dans sa propre langue, est-ce que ça n'est pas déjà traduire ? Je pose la question. Dans La *Divine Comédie* de Dante, il y a environ deux mille noms propres, ce qui est un casse-tête pour les traducteurs, ils doivent prendre un parti. Dans les *Cantos*, il y en a à peu près autant, en tous genres, noms chinois, grecs, américains, ce qui pose, lorsqu'on veut les lire à haute voix, dans l'original, un problème de prononciation. Je pense que ceux qui s'intègrent le plus mal sont les noms français, qui détonnent si on les prononce à la française, et qui sont forcément un peu ridicules dans le cas contraire. Je prends une page de « Near Périgord » de Pound au hasard, une seule page, et je rencontre : Uc St.Circ, Bertrans, Bels Miralhs (qui veut dire beau miroir et qui se prononce peut-être — approximativement — Bel Mirail), Montaignac, Chalais, Malemort, Brive, Altafort, Poitiers, Rochecouart, Foix : que d'occasions de trébucher...

Pound traducteur : démarche multiple. Il pratique tous les jeux possibles avec la langue étrangère qu'il prend pour modèle. Il pratique aussi bien la citation pure et simple, détournée parfois de son contexte et donc de son sens, que le pastiche, que la traduction au sens

classique. Le pastiche demande une complicité avec le lecteur, il faut que le lecteur reconnaisse la source pour apprécier l'imitation qui n'est pas forcément parodique. Qui peut être un hommage. Qui peut être plus proche de l'imitation ou plus proche de la paraphrase. Le pastiche demande d'avoir l'oreille fine et juste, car chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent vite. Dit Proust. Qui nous éclaire par son propre exemple sur la pratique de la traduction-pastiche chez Pound : « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson. » Je ne commente pas, mais je lance ceci comme une piste à suivre sur la façon dont, traducteurs, surtout de poésie évidemment, nous devons « chanter » notre auteur.

Pound, quand il pastiche les Latins, s'amuse et nous amuse. Il a l'esprit d'insolence. Il fait des *puns*, comme Joyce en fera, comme en font les potaches, pour secouer l'esprit de sérieux de leurs études. *Si vis pacem para bellum* comme on prononçait à l'époque, devient « Si tu le vois passer, il paraît bel homme » : le plaisir de l'incongru délibéré. Pound dans « L'Hommage à Sextus Propertius » (notre Properce), *I would shed tears for two* où il joue avec *tea for two and two for tea...* Ou alors tout d'un coup on lit *Me happy, night, night full of brightness*. Traducteurs littéraires, nous avons tous des petits restes de latin... Le *me happy* (qui fait penser au Droopy de Tex Avery) n'est autre que *me felicem* qui fait pendant à *heu me miserum* ! Moi heureux, moi malheureux... Quant à *night full of brightness*, si l'on veut être puriste, en latin c'est *o nox mihi candida* ce n'est pas que la nuit est claire, c'est qu'elle m'est favorable (justement peut-être parce qu'on n'y voit rien...) Mais on sait bien que l'irrévérence n'est pas le degré zéro de la révérence, et que l'érudition parodique, c'est encore de l'érudition. Dans la traduction « classique », celle que peut demander un éditeur, Pound est capable du meilleur comme du pire. Il pratique la traduction « en relais » que nous condamnons. Il dit lui-même avoir composé son troisième *Canto* (devenu le premier) à partir d'une traduction en latin par un certain Andreas Divus — dont lui-même ignore tout (et moi donc...) qu'il avait trouvée par hasard sur les quais à Paris, vers 1908. Cela dit, le *Canto* est magnifique — magnifique exemple de la poésie de Pound. Parfois il fait des bourdes involontaires, où on a du mal à trouver cette beauté du contresens que Proust célébrait en ouverture. En chinois, nous sommes pour la plupart d'entre nous mauvais juges. Mais quand Pound s'attaque à notre Rimbaud, là on le guette. Je vais donner deux exemples où on a bien l'impression qu'il a cherché dans le dictionnaire, comme il ne faut pas faire, comme une machine à traduire.

Dans le premier poème, bien connu, « Les Chercheuses de poux », on lit dans la troisième strophe :

Font crépiter parmi ses grises indolences  
Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux

où « grises indolences » répond au « front de l'enfant plein de rouges tourmentes » de la première strophe. Pound sait qu'un des sens de « gris » en français est « pris de boisson », mais seulement dans certains entourages syntaxiques, jamais comme épithète. Qu'on dise « la mer grise » ou « grise mine », on ne peut pas s'y tromper. Pound traduit pourtant par : *his inebriated indolences*. Rien dans le poème ne justifie cette interprétation. Est-ce un « beau contresens » ? Je serais tentée de répondre que non. Mais on me fait remarquer que c'est peut-être à cause du « Bateau ivre » que Pound a pensé à *inebriated*. Intertextualité ! Une ivresse communicative, comme la chaleur des banquets !

Deuxième et dernier exemple, « Vénus Anadyomène », c'est-à-dire « Vénus sortant de l'eau » :

Comme d'un cercueil vert en fer-blanc, une tête  
De femme à cheveux bruns fortement pommadés  
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,  
Avec des déficits assez mal ravaudés.

Cela donne, lu par Pound :

*As it might have been from under a green tin coffin-lid,  
[il ajoute le couvercle, on va voir pourquoi]  
A woman's head with brown over-oiled hair  
Rises out of a theatre-box  
With ravages in rather poor repair.*

*Theatre-box*, comme une baignoire ou une loge de théâtre à la Comédie-Française ! Du coup, l'ajout du couvercle au cercueil est surdéterminé pour qu'on comprenne quelque chose plutôt que rien. Puisqu'on est au théâtre, je dirai : « Rideau » !

Quelques mots de conclusion sur une forme de traduction que nous appellerons la « traduction-retour ». J'ai cité l'exemple des noms de lieux de France qui émaillent « Near Perigord » ou « Provincia Deserta ». Que se passe-t-il lorsqu'on retourne vers le français, est-ce que tous ces noms empruntés au français et brandis dans un contexte linguistique autre perdent une partie de leur pouvoir de séduction, de suggestion ? Je me contenterai d'un exemple, significatif, et bref. C'est dans le poème de 1919, dont le titre est en français : « E. P.

Ode pour l'élection de son sépulcre ». C'est adapté de Ronsard « De l'élection de son sépulcre ». E. P. ou EP : Ezra Pound joue avec son propre nom. Il adore faire ça, resémantiser les noms propres. « Mon nom est dans tous les dictionnaires : voir Libbra », écrit-il un jour. Et il nous apprend que les enfants de Joyce l'appelaient Signore Sterlina (Monsieur Livre sterling...). EP plus ode, cela fait Epode, « petit poème satirique écrit en distiques ». À qui destiné, ce jeu de mots « en français dans le texte » ?

Mon exemple est le premier vers de la quatrième strophe : *His true Penelope was Flaubert*. On voit bien d'après le rythme qu'il faut dire Penelope (en quatre syllabes) et non pas Pénélope. Et déjà avec « Pénélope », une image se lève, d'une bonne femme à sa tapisserie, alors que « Penelope » garde davantage le charme hellène. Si on scande (je m'amuse, là) : *His true/ Pene/lope*, rythme purement iambique ; *was*, une petite anacrouse ou syllabe faible, à peine marquée (pour frimer un peu) ; *Flaubert*, un spondée final, pas deux longues, mais deux lourdes. « Traduction-retour » : si je veux traduire *His true Penelope was Flaubert*, on se dit, facile : c'est presque déjà fait. Pas si sûr. Le sens de la métaphore, franchement tiré par les cheveux, c'est que c'est toujours à Flaubert qu'on revient, finalement... Pour la traduction j'ai le choix entre : « Sa véritable Pénélope était Flaubert », qui va presque trop bien parce que c'est un alexandrin, on n'en demande pas tant, et « Flaubert fut sa vraie Pénélope », presque trop bien aussi, parce que c'est un octosyllabe avec une allitération en prime. Je vous laisse aux prises avec le problème. Exemple fort significatif de traduction-retour : c'est lorsque l'écrivain grec Georges Seféris est requis, pour traduire les *Cantos*, de retraduire en grec, à partir de Pound, Homère ou Sophocle. Pour Homère, que faire de l'accumulation de traducteurs avant lui ? Doit-il retourner à l'original ? Il décide finalement de traduire Pound. « En partant du texte de Pound, j'ai voulu, autant que possible, oublier Homère, que j'aurais traduit de tout autre manière. » Je pense que c'est le bon parti. Le même problème pourrait se poser pour *Les Trachiniennes*, de Sophocle, que Pound a traduites en 1954 dans une traduction qu'il voulait « austère, directe, dépourvue de sentimentalisme ». J'ai personnellement rencontré, pour m'y être exercée, la différence, non pas entre Sophocle et Pound mais entre les traductions « classiques » de Sophocle et celle de Pound. Tout premier vers, de Déjanire (traduit par Paul Mazon pour les éditions Les Belles Lettres, en 1955) : « C'est une vérité admise depuis bien longtemps chez les hommes qu'on ne peut savoir, pour aucun mortel, avant qu'il soit mort, si la vie lui fut ou douce ou cruelle. » Pound maintenant : *No man knows his luck till he's dead*. Il est clair qu'on ne pouvait pas revenir à Paul Mazon. J'avais donc

fait dire à Déjanire : « C'est seulement une fois mort qu'un homme mesure sa chance. » Description du prétendant Acheloos, qu'elle trouve répugnant. Mazon : « Dans l'attente d'un tel prétendant, la malheureuse que j'étais souhaitait à toute heure mourir plutôt qu'approcher d'un tel lit. » Pound : *Bed with that! I ask you*. Rendu par moi : « Coucher avec ça, quelle horreur ! » Je trouve que ce bref exemple est assez parlant. Précisons que si Pound avait traduit *Les Trachiniennes*, c'était dans l'espoir de voir sa traduction jouée par la troupe japonaise des Minorou.

Pour boucler la boucle — sans rien conclure, évidemment —, je convoquerais Borges. Sollicité par *Les Cahiers de l'Herne* d'apporter sa contribution au Cahier de 1965 consacré à Pound, Borges avait choisi d'écrire — de dicter plutôt — une « note sur Ezra Pound traducteur ». Où nous lisons ceci : « Il est évident que Pound, sans laisser d'être fidèle, a voulu reproduire en anglais moderne l'énergique âpreté du texte antique et aussi les mêmes sons. Walter Pater a affirmé que tous les arts tendent à la condition de la musique. Ceux qui comme nous se sont voués, avec plus ou moins de bonheur, à l'exercice de la poésie, savent que l'essentiel du vers est son intonation et non pas son sens abstrait. »

A méditer.

EZRA POUND (1885-1972)

« il miglior fabbro »

*A Lume Spento*, Venise, 1908  
*Personae*, Londres, 1909  
*Exultations*, Londres, 1909  
*Canzoni*, Londres, 1911  
*The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, Boston, 1912 Ripostes, Londres, 1912  
*Cathay*, Londres, 1915  
*Lustra*, Londres, 1916  
*Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts)*, Londres 1919-1920  
« E. P. Ode pour l'élection de son sépulcre », 1919  
*The Fourth Canto*, Londres, 1919  
« Homage to Sextus Propertius », and « Three Cantos » in *Quia Pauper Amavi*,  
Londres 1919  
*Umbra*, Londres, 1920  
*Poems 1918-1921*, New York, 1921  
*A Draft of XVI Cantos*, Paris, 1925 (Three Mountains Press)  
*Selected Poems*, Faber & Faber, 1928 (introduction by T. S. Eliot)  
*Cantos : Section Rock-Drill 85-95 de los cantares*  
*Thrones, 96-109 de los cantares*  
*The Translations of Ezra Pound*, Hugh Kenner ed. Londres, 1953  
*Sophokles: Women of Trachis: A Version by Ezra Pound*, Londres,  
in *Hudson Review*, 1954, Faber & Faber, 1956

PROSE

*The Spirit of Romance*, Londres, 1910  
« *Noh* » or *Accomplishments*, by Ernest Fenollosa and Ezra Pound, Londres, 1916  
*ABC of Reading*, Londres, 1934  
*Make It New*, Londres, 1934  
*Guide to Kulchur*, Londres, 1938  
*Literary Essays of Ezra Pound*, T. S. Eliot ed., Londres, 1954