

Éclatement et dissolution du sujet dans *Les Cantos* d'Ezra Pound

Jonathan POLLOCK

Université de Perpignan

Moi c'est tous, tous c'est moi. Tourbillon.
(Charles Baudelaire)

Sans doute le poème épique le plus célèbre du XX^e siècle, *Les Cantos* d'Ezra Pound sont néanmoins très peu lus, et pour cause : ils sont illisibles. Pound s'en explique dans le pénultième recueil du poème : « *If we never write anything save what is already understood, the field of understanding will never be extended* » (Canto 96, p. 679) ; « *Si nous n'écrivions jamais rien d'autre que ce qui est déjà compris, le domaine de l'entendement ne grandirait jamais* » (96.692, traduction modifiée). Plusieurs facteurs concourent à leur incompréhensibilité, dont deux principaux : l'unité de narration fait défaut, que ce soit du côté de l'instance narratrice, ou du côté de l'action narrée ; et le poème est composé en grande partie de citations, parfois traduites ou adaptées, mais très souvent laissées dans leur langue d'origine. Comment alors caractériser *Les Cantos* ? De quoi parlent-ils ? Le titre fournit un premier indice. Un canto, c'est un chant.

“Slut!” “Bitch!” Truth and Calliope
Slanging each other sous les lauriers (8.28)

« Traînée ! » « Garce ! » Vérité et Calliope
Se traitent de tous les noms *sous les lauriers* (8.46)

Sous la dictée passablement contradictoire de la muse épique et de la Vérité, le poète chantera — quoi ? Il nous le dit à deux reprises dans les *Cantos* :

ch'io faccia il canto della guerra eterna

Fra luce e fango (72.426) ;

Bellum cano perenne... (86.588)

...between the usurer and any man who
wants to do a good job (87.589)

Chanter la guerre éternelle entre la lumière et la fange exige qu'on prenne en compte la dimension économique, occultée jusqu'à là dans la poésie occidentale : le conflit « entre l'usurier et quiconque désire/ se livrer à du bon boulot » (87.613). Pound déplore que « 'les poètes aient utilisé le symbole et la métaphore/ et que personne n'ai rien appris d'eux/ ni de leur parler figuré' » (Addenda aux *Cantos* 52-71.452) :

“A pity that poets have used symbol and metaphor
and no man learned anything from them
for their speaking in figures.” (Addendum for C.819)

Il entend donner à son poème une charge proprement didactique — « this tale teaches... » (46.231) ; ce pourquoi il le destine aux grands de ce monde : « 'History is a school book for princes' » (54.280).

Rappelons que l'élaboration des *Cantos* commence en 1915, en pleine guerre mondiale, traverse la crise de 1929 et la deuxième guerre mondiale, et ne prendra fin qu'en 1966. Comme toute la production artistique de la modernité, le poème traite des causes et des conséquences d'une folie destructrice et absurde qui remettait en question les fondements mêmes de la civilisation occidentale. À l'instar des théoriciens marxistes, Pound accorde une importance primordiale aux conditions économiques ; ce qu'il appelle « usure » désigne le système bancaire et financier, depuis son essor dans les états italiens du quattrocento jusqu'à son implication dans la course aux armements à l'origine de la Grande Guerre. Deux étapes lui paraissent particulièrement significatives : la création de la Banque d'Angleterre en 1694 et la lutte de Martin van Buren contre la Deuxième Banque des Etats-Unis dans les années 1830. Le chantre épique se mue ainsi en procureur :

17 years on this case, and we not the first lot!

Said Paterson:

Hath benefit of interest on all
the moneys which it, the bank, creates out of nothing.

[...]

Seventeen years on the case; here

Gents, is/are the confession. (46.233)

17 années sur l'affaire, et pas les premiers !

Ce que dit Paterson [le premier directeur de la Banque d'Angleterre] :

*Possède bénéfice de l'intérêt sur toutes
espèces qu'elle, la banque, crée à partir de rien.*

[...]

Dix-sept années sur l'affaire voici

Messieurs la/les confessions (46.254. Traduction modifiée)

Tout le système repose sur un principe frauduleux, selon Pound. L'argent que nous déposons dans une banque reste, théoriquement, à notre disposition. Pourtant la banque prête à usure cet argent à un tiers — souvent l'État, qui, de son côté, nous soutire de l'argent sous forme d'impôt. Les revenus ainsi générés permettent à l'État de rembourser le prêt et, donc, à la banque d'encaisser les intérêts. Ce qu'il y a d'inique dans ce système est le décrochage opéré par rapport à la valeur réelle. Pound veut que la monnaie symbolise la somme de travail réellement effectué, tandis que l'institution bancaire engendre des espèces « ex nihil » (46.233) en dédoublant de manière purement fictive l'argent dont elle se dispose (elle est censée toujours détenir l'argent qu'elle investit ailleurs).

Un livre récent, *The Route of All Evil* de Meghnad Desai, tourne en dérision l'économie politique d'Ezra Pound. Mais l'auteur rate l'essentiel : à la suite de Mallarmé, Pound conçoit la monnaie comme un système de valeurs symboliques, autrement dit comme un langage. Lorsqu'il dénonce la virtualité des échanges monétaires, la création ex nihilo de quantités qui ne correspondent à rien dans la réalité, il pense également à l'inflation du langage, à la vacuité du discours commun, aux paroles qui tournent à vide. Fondateur de l'imagisme et

de l'objectivisme en poésie, deux courants qui prônent l'économie verbale et la soudure entre le mot et la chose dénommée — « nouns, not one noun and an adjective » (105.767) —, Pound reproduit à maintes reprises dans les *Cantos* les caractères chinois *zhengming*, « rectifier les noms ». L'expression provient des *Entretiens* de Confucius, et désigne l'idée d'une adéquation entre le nom (*ming*) et la réalité (*shi*). D'après Confucius, « seul un souverain qui se conduit selon le principe du souverain mérite d'être appelé « souverain » » (Anne Cheng, 476). S'appuyant sur *l'Histoire générale de la Chine* du Père Joseph de Mailla, Pound en fait un principe de la culture lettrée : « et qu'on n'employât que des termes propres/ (namely CH'ing ming) » (60.333) ; car « Si nomina nescis perit rerum cognitio » (109.792) : « si tu ignores les noms, la connaissance des choses périt ».

Le Naufrage du sujet

Le titre du poème nous livre un deuxième indice : *Les Cantos* s'inspireraient d'un autre poème épique fait d'une centaine de *canti*, la *Divine Comédie* de Dante. Et, en effet, Pound prétend avoir tout mis en oeuvre, « non pour écrire une histoire économique des États-Unis ou d'un autre pays, mais pour composer un poème épique qui commence « dans la forêt obscure », traverse le purgatoire de l'erreur humaine et s'achève dans la lumière... » (Pound, 2002, 912). Thématiquement et stylistiquement, *Les Cantos* se divisent en trois grandes parties : une première partie consacrée aux aspects infernaux du monde moderne, avec des échappées mystiques vers le Paganisme grecque ; une deuxième partie consacrée à l'histoire de l'empire chinois, à la vie de John Adams, deuxième président des États-Unis, et à la gloire du régime fasciste de Benito Mussolini ; puis, une troisième partie, plus personnelle, amorcée en 1945, lorsque Pound est inculpé de haute trahison pour avoir participé à la propagande fasciste en tant qu'Américain résidant en Italie. Emprisonné dans un camp militaire à Pise, puis interné dans un asile psychiatrique à Washington

pendant treize ans, il essaie coûte que coûte de maintenir le cap dans les derniers recueils des *Cantos*, et de remonter vers un Paradis perdu pour toujours.

Qu'est-ce que cela donne à l'arrivée ? Une masse emmêlée de travaux inachevés : « a tangle of works unfinished » (116.815). Et, en effet, les *Cantos* dans leur ensemble se présentent comme des « Esquisses et [des] Fragments » (titre du dernier recueil), *a work in progress* sans forme définitive, une œuvre ouverte encore grosse d'un infini de réalisations possibles. Même le début n'en est pas un : le premier vers du poème commence *in media res* et en mi-phrase : « And then went down to the ship » (1.3). Démarrer un poème de cette longueur par une conjonction de coordination montre bien qu'on a affaire à un flux textuel sans origine ni fin ; mais c'est sur l'élosion du sujet opérée dans ce vers que j'aimerais insister ici.

Le sujet émerge au fil du texte de ce premier canto : d'abord fondu dans un « nous » anonyme et plurielle, il parvient à dire « je », avant d'être adressé comme « Roi », et identifié comme Ulysse. Le roi d'Ithaque est donc la première personne à dire « je » dans *Les Cantos*. Il détient le privilège de la primauté, de même que John Adams détient celui de la centralité. Tous les deux parlent en leur nom propre — presque tous les mots des « Cantos américains » proviennent des *Works of John Adams* : « John Adams as seen by John Adams » (65.366) —, ce qui est également le cas de la plupart des personnages historiques et mythologiques cités à comparaître dans le poème. Par conséquent, le sujet de l'écriture s'avère à la fois labile et protéiforme, « 'telle la brise d'un vent/ qui changeant son cours change de nom' » (106.776) ; « 'as a wind's breath/ that changing its direction changeth its name' » (106.772).

Un premier changement de direction survient à la fin du Canto I : « Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus » (1.5) ; « Repose en paix Divus. Je parle là d'Andreas Divus » (1.23). L'embrayeur pronominal ne désigne plus Ulysse mais le poète qui vient de rendre en anglais la traduction latine de l'*Odyssée* faite par Andreas Divus à la Renaissance. En effet, Pound traduit

Divus, qui traduit Homère, qui met en écrit Ulysse racontant ses aventures aux Phéaciens. Par conséquent, la voix du héros grec nous parvient à travers plusieurs couches textuelles et tend à se confondre avec celle du compositeur de chacune de ces strates. Un tel feuilletage est typique du poème dans son ensemble. Ces annales sont un palimpseste : « But the record/ the palimpsest — » (116.815). Un traitement semblable est réservé à *l'Édit sacré* promulgué par l'empereur chinois K'ang-hsi en 1670, amendé par son fils Yong-cheng, transposé en chinois démotique par Wang-iu-p'uh, traduit en anglais par le missionnaire F.W. Baller, et intégré par Pound dans le pénultième recueil des *Cantos*. « Rien de ceci n'est du roman/ ni l'œuvre d'un seul homme » (99.735), lit-on au Canto XCIX : « This is not a work of fiction/ nor yet of one man » (99.728).

Les « je » qui foisonnent dans les *Cantos* se distribuent en séries. Hormis la série des voyageurs (Ulysse, Acoetès, Hanno, Apollonius de Tyane, Dante, Adams, Ra-Set, etc.), on trouve celle des hommes de guerre (Ulysse, de nouveau, les condottieres de la Renaissance, Napoléon) ; celle des hommes et des femmes d'état (les souverains chinois, Elisabeth 1^{ère} d'Angleterre, les pères fondateurs de la nation américaine, Benito Mussolini) ; celle des sages et des magistrats de génie (Confucius, Sir Edward Coke, Martin van Buren) ; celle des femmes fatales (Hélène, Circé, Parisina d'Este) ; celle des emprisonnés (le Tasse, Lovelace, les déserteurs et les criminels de l'armée américaine) ; celle des devins (Tirésias, la sibylle de Cumès, Henry James) ; celle des poètes et des artistes (les troubadours, les primitifs italiens, Yeats, les vorticistes), celle des forces anti-vie (les banquiers, les marchands d'armes, mais également les Anglais, les Juifs, les Bolcheviks, les Bouddhistes, les lotophages). On aura remarqué que la plupart de ces séries comporte un personnage de l'*Odyssée* et, en effet, les aventures d'Ulysse représentent une des trames narratives majeures du poème. Cela dit, Pound n'évoque à proprement parler que trois épisodes : la

descente aux enfers (livre XI) ; le séjour sur l'île de Circé (livre X) ; et le naufrage d'Ulysse au large du pays des Phéaciens (livre V).

Le narrateur et protagoniste du premier canto raconte une expérience qui est proprement impossible. L'élosion du sujet au premier vers ne fait qu'anticiper sur cette expérience : celle de la « NEKUIA » (74.451), du « pas au-delà » vers le pays des morts. Et comme tous ceux qui ont connu la mort de leur vivant — Montaigne, Rousseau, Artaud —, il n'en revient pas, d'être revenu. Si, au moment d'écrire le premier canto, Pound participe à cette expérience encore sur un mode imaginaire, sa fuite et son arrestation lors de la chute de Mussolini, son enfermement dans une cage destinée aux condamnés à mort, son effondrement psychique font entrer cette expérience dans la chair même de sa vie. Il devient « un homme sur qui le soleil est descendu » (74.474) : « a man on whom the sun has gone down » (74.450). Le verbe à particule, *go down*, rappelle le premier vers du poème : Ulysse et ses compagnons « went down to the ship » et mirent le cap sur le couchant, l'Occident, le pays des occis. Emprisonné à Pise, Pound continue à s'identifier à Ulysse, mais sous l'appellation de « Personne » : « OY TIS/ OY TIS/ 'I am noman, my name is noman' » (74.446).

L'écrivain qui a transformé *Le Testament* de Villon en opéra se range maintenant parmi les pendus de la célèbre ballade : « under les six potences/ Absoudre, que tous nous vueil absoudre » (74.447). Semblable au Crucifié, il connaît les affres de la longue nuit de l'âme : « magna NOX animae with Barabbas and 2 thieves beside me » (74.456) ; « avec Barabbas et 2 voleurs à mes côtés » (74.480). La terre le submerge à l'heure même de la mort du Christ :

fluid XΘONOΣ o'erflowed me

[...]

fluid XΘONOΣ, strong as the undertow
of the wave receding

but that a man should live in that further terror, and live
the loneliness of death came upon me

(at 3 P.M., for an instant) (82.546-547)

le fluide de la XΘONOS m'envahit
[...]

la fluide XΘONOS aussi forte que le ressac
de la vague qui reflue
mais qu'un homme vive dans cette nouvelle terreur, et vive
cette solitude de la mort s'empara de moi
(à 3 P.M., pour un moment) (82.569-570)

À ce même moment, trois hirondelles se posent sur les barbelés du camp pour former « three solemn half notes [...] on the middle wire » ; « trois solennelles blanches [...] sur le fil du milieu ». Leur nombre évoque l'heure de la mort, leur position sur la portée des fils amorce un chant funèbre, mais leur nature d'oiseau représente un espoir de « periplum ». Rappelons que le Canto LXXV prend la forme d'une partition musicale, celle justement du *Chant des oiseaux* de Clément Jannequin. De nouveau, Pound rapproche son expérience du naufrage d'Ulysse :

hast'ou swum in a sea of air strip
through an aeon of nothingness,
when the raft broke and the waters went over me (80.533)

as-tu déjà nagé dans une mer de fils de fer
à travers une éternité de néant,
quand le radeau se brisa et que les flots me recouvrirent (80.556)

C'est alors que « Leucothéa eut pitié,/ « [mortelle] autrefois/ Qui aujourd'hui est une divinité marine » (95.682) ; « Then Leucthea had pity,/ “mortal once/ Who now is a sea-god » (95.667). Elle prend la forme d'un oiseau de mer et lui jette son voile : « “My bikini is worth your raft” » (91.636).

Ainsi, Pound survit au naufrage : « As a lone ant from a broken ant-hill/ from the wreckage of Europe, ego scriptor » (76.478) ; « Comme une fourmi solitaire hors de sa fourmilière détruite/ issu du naufrage de l'Europe, ego scriptor » (76.502). Toutefois, une fourmi qui survit à son ordre social est moins qu'un individu, car le « je » de la fourmi ne connaît pas d'existence autonome à l'écart de la fourmilière. De même, le poète n'est qu'un « scripteur », un scribe,

un *trahitor*, mot latin qui désigne celui qui transmet ce qui subsiste encore de traditions anciennes : « From time's wreckage shored,/ these fragments shored against ruin » (110.801) ; « Réchappés des naufrages du temps/ ces fragments qui bravent la ruine » (110.802). Seulement, de *trahitor*, pris dans ce sens-là, l'homme qui voulait « ramasser les membres d'Osiris » est devenu, selon l'autre sens du mot, celui qui trahit.

Le sujet aux prises avec le féminin : abrutissement et voyance

Autre figure du naufragé : « Muss., wrecked for an error » (116.815). Benito Mussolini et sa maîtresse, Clara, ont été exécutés en avril 1945 par des partisans milanais, qui ont ensuite suspendu leurs cadavres à un étal de boucher :

Manes! Manes was tanned and stuffed,
Thus Ben and la Clara a Milano
 by the heels at Milano
That maggots shd/ eat the dead bullock
DIGONOS, Δίγονος, but the twice crucified
 where in history will you find it? (LXXIV, 445)

Manès ! Manès fut tanné et empaillé,
De même Ben et la Clara a Milano
 par les talons à Milan
Et que les vers mangent le bœuf mort
DIGONOS, Δίγονος, mais le deux fois crucifié
 où le trouver dans l'histoire ? (LXXIV, 469)

Ces quelques vers reprennent les deux thèmes musicaux à l'origine de la structure fuguée des *Cantos* : la descente aux enfers et la métamorphose corporelle. L'abattement du poète est tel qu'il met l'accent sur la double mort de Mussolini, bien que le mot « DIGONOS » renvoie à une double naissance, celle de Dionysos et des hommes-léopards de l'Afrique centrale :

DIGONOS; lost in the forest; but are then known as leopards
after three years in the forest; they are known as 'twice-born' (48.241)

DIGONOS ; perdus dans la forêt ; passent pour léopards
au bout de trois ans dans la forêt ; sont dits « deux fois nés » (48.262)

La double crucifixion met-elle une fin à la possibilité d'une telle renaissance, ou en porte-t-elle la promesse ?

Dans un canto antérieur, le Canto XVII, le locuteur décrit sa propre transformation en cep de vigne :

So that the vines burst from my fingers
And the bees weighted with pollen
Move heavily in the vine-shoots (17.76):

Et donc les lianes me jaillissent des doigts
Et les abeilles lourdes de pollen
Naviguent pesamment entre les sarments (17.94)

Le corps du poète se traduit ainsi en *tradux*, terme latin pour désigner le sarment ou le rejeton d'une vigne. La lourdeur des abeilles pollinisatrices intègre un réseau d'images qui tourne autour de l'expérience de l'abrutissement sexuel. Au Canto XXXIX, par exemple, un des compagnons d'Ulysse décrit son séjour « au foyer de Circé » :

Girls talked there of fucking, beasts talked there of eating,
All heavy with sleep, fucked girls and fat leopards,
Lions loggy with Circe's tisane,
Girls leery with Circe's tisane
κακα φάρμακ' έδωκεν
kaka pharmak edoken (39.193)

Les filles parlaient de se faire mettre, les bêtes de se repaître,
Tous alourdis de sommeil, filles baisées et léopards engraisés,
Lions étourdis par la tisane de Circé,
Filles débauchées par la tisane de Circé
κακα φάρμακ' έδωκεν
kaka pharmak edoken (39.212)

Le « pharmakon » administré par Circé est l'instrument de la métamorphose bestiale. Ce médicament empoisonné, ou ce poison médicamenteux, est à puiser au « Venter venustus, cunni cultrix, of the velvet marge », à savoir au ventre charmant, à la marge veloutée, de celle qui adore le *cunnus*, le vagin. Il importe aux hommes d'être vigilants, car « the female/ Is an element, the female/ Is a

chaos/ An octopus/ A biological process » (29.144). Le devenir végétal du poète dionysiaque, sa traduction en *tradux*, participe de ce processus d'étouffement de l'âme rationnelle et de sa clarté.

Dans la langue d'Homère, le mot *euné* peut signifier une couche ou une porcherie. Pound n'hésite pas à exploiter cette ambivalence :

Discuss this in bed said the lady
Euné kai philoteti ephata Kirkh (39.194)

Mais Ulysse, grâce à l'emploi d'un contrepoison, l'herbe appelé Molü, saura jouir des charmes de Circé sans en subir les effets abrutissants. Il n'échappera pas à son destin pour autant :

To the cave art thou called, Odysseus,
By Molü hast thou respite for a little,
By Molü art thou freed from one bed
that thou may'st return to another (47.237)

Toi, Odusseus, à l'appel de la grotte tu te rends
Molü t'accorde un court répit
Molü te libère d'une couche pour que
tu retournes vers l'autre (47.258)

La femme est ici le destin de l'homme. De même que le premier nom propre des *Cantos* est Circé, le dernier est celui de la maîtresse d'Ezra Pound, Olga Rudge : « Her name was Courage/ & is written Olga » (824). Bel hommage, en effet ; on constate, toutefois, que le nom d'Olga est une anagramme non seulement de *goal*, « but, visée », mais aussi de *gaol*, « prison ». La voie de retour passe par l'expérience de l'enfermement et de la mort: « Been to hell in a boat yet? » (39.195) ; « Jamais été en enfer par bateau ? » (39.214).

Or, le voyage d'Ulysse au pays des morts se présente comme le transposition mythologique d'un acte de remémoration. D'après Jean-Pierre Vernant, « En faisant tomber la barrière qui sépare le présent du passé, [la mémoire] jette un pont entre le monde des vivants et cet au-delà auquel retourne tout ce qui a quitté la lumière du soleil. Elle réalise pour le passé une

« évocation » comparable [...] au voyage qui se mime dans certaines consultations oraculaires : la descente d'un vivant au pays des morts pour y apprendre – pour y voir – ce qu'il veut connaître » (Vernant, 23). « Always with [his] mind on the past » (39.195), Ulysse pénètre le vortex du passé afin de consulter le devin Tirésias, seule ombre parmi les ombres à ne pas avoir bu les eaux du Léthé, et donc la seule à garder sa mémoire et son intelligence intactes : « Who even dead, yet hath his mind entier » (47.236). Tirésias est l'homme de la mémoire, de la mémoire qui non seulement subsiste dans la mort mais qui, de ce fait, s'ouvre au passé tout entier. Comme pour *The Wasteland* de T.S. Eliot, Tirésias représente la figure tutélaire véritable des *Cantos*, celle derrière laquelle Pound finit par s'effacer. La remémoration et la voyance ne sont-elles pas les fonctions poétiques par excellence, les Muses étant les filles de Mnémosunè ?

Penché sur « le miroir de la mémoire » (37.204) ou sur « la grande boule de cristal » (116.817), le poète s'affranchit des limites de son individualité propre : « Et nous voici assis. Je suis assis ici/ Depuis quarante-quatre mille ans » (11.68) ; « And we sit here. I have sat here/ For forty four thousand years » (11.50). Comme Tirésias, il est chez lui dans le passé tout entier :

In meiner Heimat
 where the dead walked
 and the living were made of cardboard. (115.814)

In meiner Heimat
 où les morts déambulaient
 et les vivants étaient de carton-pâte. (115.815)

Pound établit un parallèle entre les enfers homériques et l'enfer moderne de la guerre. Or, les « poilus » qui parviennent à survivre dans les tranchées sont précisément ceux doués de clairvoyance :

Mais les costauds,
 La fin, là à Verdun, n'y avait que ces gros bonshommes
 Et y voyaient extrêmement clair. (16.72)

m'elevasti

à travers l'air terni et la poussière,

m'elevasti

par le grand envol,

m'elevasti,

Isis Kuanon

depuis la corne de la lune,

m'elevasti (90.645-46)

À l'opposé des effets abrutissants de la tisane de Circé, les capacités de perception et de sensibilité de la Sibylle représentent une voie de salut, un moyen de s'élever au-dessus de l'Enfer. Mais rares sont les êtres capables de soutenir un tel état de lucidité avec calme : « Adolf furious from perception » (104.761). Hitler n'a pas su garder « the just middle, the pivot » (53.269) qui caractérise la sensibilité des sages-rois de l'antiquité chinoise. Pound aussi avoue avoir perdu son centre dans sa lutte avec le monde : « That I lost my center/ fighting the world » (117.822).

Confucius et la dissolution du sujet

Le premier recueil des *Cantos* écrits à l'asile psychiatrique de St Elizabeths, à Washington, s'ouvre par l'idéogramme chinois « LING », suivi de la citation : « Our dynasty came in because of a great sensibility » (85.563). D'après Anne Cheng, *ling* évoque « l'esprit lorsqu'il est au comble de la vie, de la spontanéité, du naturel, et qu'il se meut sans aucune entrave, celle que pourrait représenter tout effort de réflexion, de conceptualisation ou de mise en forme » (Cheng, 129). L'idéogramme est composé de plusieurs éléments, chacun pourvu d'une signification particulière. Pound les interprète de la manière suivante : « Pitonessa/ Les petits seins doux comme neige sur trépied/ sous le nuage/ les trois voix » (104.764) ; « Pitonessa/ The small breasts snow-soft over tripod/ under the cloud/ the three voices » (104.760). En effet, l'écriture et la métaphysique des anciens Chinois proviennent de pratiques divinatoires. Sans doute le terme « métaphysique » n'est pas exactement celui

qui convient, quoique « most “*metas*” seem to be in with » (97.700), « la plupart des « métras » semblent intérieurs » (97.711), et ne contreviennent donc pas à une pensée de l'immanence.

L'intégration de la pensée chinoise dans les *Cantos* a pour conséquence d'infléchir radicalement la notion de sujet. On peut penser que si Pound tient à reproduire l'écriture idéogrammatique, c'est pour atténuer le forçage que toute traduction en langue occidentale fait subir au chinois, en lui imposant une grammaire porteuse de choix philosophiques : « le concept d'un sujet sous-jacent, les rapports d'attribution et de causation, l'ontologisation » (Allouch, 35). Pound lui-même s'est astreint à la traduction des quatre classiques confucéens en anglais. Or, *Les Entretiens*, *La Grande Étude*, *L'Invariable Milieu* et *Le Livre de Mencius* sont à l'origine d'un réseau notionnel qui connaît une importance croissante dans les *Cantos*, celui qui relie le Milieu (*zhong*), au processus cosmique (*dao*) et à l'authenticité (*cheng*).

D'après Confucius, « Quiconque peut aller jusqu'à l'excès ;/ Il est facile de dépasser la cible,/ Il est difficile de rester invariable dans le milieu » (13.77). Loin des notions aristotéliennes de « moyen terme » et de « juste milieu », l'idéogramme *zhong* représente « le mouvement de la flèche qui transperce la cible en plein cœur » (Cheng, 42). Il désigne le lieu adéquat, le moment propice, et partant la voie juste. Pound le met en résonance avec la notion de *mezura* dans la poésie des Troubadours. Comme le constate Jacques Roubaud, « il n'y a guère de mot du « grand chant courtois » qui se soit plus effacé, affaibli, affadi, dénaturé que celui-ci » (Roubaud, 18). Il évoque pour nous la modération, la « tendance au compromis », une certaine « tiédeur morale », alors que « la *mezura* est le seul rempart du troubadour (et de la dame) contre l'anarchie de l'éros, contre la pente destructrice de l'*amors* ». Témoin de « la tension surmonté entre joie et souffrance, peur et audace, espoir et désespoir », la *mezura* informe le mètre et « transforme en « chant » la force désordonnée de la langue voulant dire l'amour » (*ibid.*). En se référant à *L'Invariable Milieu*

(*Zhongyong*) de Confucius, Pound étend l'efficace de la *mezura* au cosmos : « Tant que plaisir, colère, tristesse et joie ne se sont pas manifestés, c'est le Milieu. Lorsqu'ils se manifestent sans dépasser la juste mesure (*jie*), c'est l'harmonie (*he*). Le Milieu est le grand fondement de l'univers, l'harmonie en est le Dao universel » (Cheng, 181).

« En réalisant en lui-même le Milieu et l'harmonie, l'homme retrouve sa part céleste que le *Zhongyong* [...] nomme *cheng* » (*ibid.*, 182). Cet idéogramme se trouve sur la page de titre des *Cantos*. Composé du radical de la parole et d'une graphie signifiant « accomplir », « réaliser », il désigne la sincérité, l'authenticité, l'homme vrai : « L'authenticité, dit le *Zhongyong*, c'est le Dao du Ciel. Se rendre authentique, c'est le Dao de l'Homme » (*ibid.*, 182). Pound en fait la condition de « cette activité qui définit les mots avec précision » (Pound, 1969, 173) et rapproche l'authenticité confucéenne du paraclet : « paraclete or the verbum perfectum: sinceritas » (74.447). Une bonne partie des citations recueillies dans les *Cantos* illustre précisément cette qualité de la parole. Ainsi, le vieux pilote dublinois qui, pour rendre hommage à la fermeté des seins d'une jeune fille, prétend qu'on pourrait tuer une puce sur l'un des deux :

so that you cd/ crack a flea on eider wan
ov her breasts
sd/ the old Dublin pilot
or the precise definition (77.489)

On le voit, la *sinceritas* est à la fois une éthique et une poétique. On arrive à la « définition précise », en restant attentif au processus naturel. « The plan is in nature » (99.729) :

Hast 'ou seen the rose in the steel dust
(or swansdown ever?) (74.469)

As-tu vu la rose dans la poussière de l'acier
(ou du duvet de cygne ?) (74.492)

In nature are signatures
needing no verbal tradition,

oak leaf never plane leaf. (87.593)

Dans la nature il y a des signatures
qui ne demandent aucune tradition verbale,
feuille de chêne jamais feuille de platane. (87.616)

Dès le Canto XIII, Pound introduit la notion d'ordre naturel (*li*), de cohérence interne, cette configuration dynamique qui s'observe dans les veines des feuilles, « in veined phyllotaxis » (106.774), et qui a servi de modèle à la formation des idéogrammes, de même que le vent a servi de modèle au langage parlé des Na Khi : « Na Khi talk made out of wind noise » (104.758). Homère lui-même aurait composé ses épopées en écoutant le susurrement de la mer :

And poor old Homer blind, blind, as a bat,
Ear, ear for the sea-surge, murmur of old men's voices:
“Let her go back to the ships,/ [...]” (2.6)

Pauvre vieil Homère aveugle, aveugle, comme une taupe,
Oyant, oyant la houle, murmure de vieillards :
« Qu'elle retourne aux navires,/ [...] ». (2.24)

Se conformer aux rythmes du monde naturel peut entraîner la perte de l'individualité subjective. Le destinataire du Canto XLIX n'est pas plus animé que l'instance émettrice n'est humaine :

For the seven lakes, and by no man these verses:
Rain; empty river; a voyage, (49.244)

Pour les sept lacs, ces vers écrits par nul :
Pluie ; fleuve vide ; voyage sur l'eau, (49.266)

La nomination vaut pour toute description. Les choses se disent elles-mêmes :

The reeds are heavy; bent;
and the bamboos speak as if weeping.

Les roseaux pèsent ; plient ;
les bambous parlent comme par larmes.

Le langage tend à perdre son épaisseur, à devenir transparent, donnant à entendre la parole confuse et primitive de la nature. Un flux continu fait alterner,

comme une respiration, des syntagmes courts avec des syntagmes plus étendus. Des éclairs laissent entrevoir par-ci par-là un aspect du paysage ; ces instants fugaces participent à une esthétique de la brisure et de la fusion, un art de la rupture et la continuité qui caractérise les *Cantos* dans leur ensemble. Un monde en proie à des variations météorologiques s'offre activement au regard d'un observateur mobile, qui suit le cours du fleuve et finit par se fondre complètement dans la lumière argentée du couchant :

Boat fades in silver; slowly;
Sun blaze alone on the river. (49.244)

Le lecteur partage ainsi l'expérience d'un « je vide » qui, loin de constituer une exténuation, une attrition exsangue du soi, témoigne de la vitalité cosmique qui anime « l'homme de bien » : « The fu jen receives heaven, earth, middle/ and grows » (99.732). Car si l'idée de la volonté en tant que principe d'autodétermination de nos actions est l'un des grands impensés de la culture confucéenne, celle de la solidarité radicale des existences en est une des constantes : « Les dix mille êtres sont présents dans leur totalité en moi », dit Mencius (Cheng, 183). Ce sens d'une communauté d'existence est lui-même naturel. Mencius parle à cet égard de quatre « germes » (*duan*) inhérents à la nature humaine. De même qu'il y a « une forme d'intelligence dans le noyau de la cerise » (113.810), « something intelligent in the cherry-stone » (113.808), le sens de l'humain (*jen*), du juste (*i*), des rites (*li*) et le discernement (*chih*) « are from nature/ jen, i, li, chih » (99.731). Encore faudrait-il en prendre conscience et les développer.

Chez « l'homme de bien », les quatre germes sont irrigués par un influx vital, une « énergie débordante », le *qi*. Un matin de septembre 1945, à Pise, tandis que la vallée de l'Arno se remplit de brume, l'écriture du condamné à mort américain s'infléchit doucement pour rejoindre le texte de Mencius :

this breath wholly covers the mountains
it shines and divides
it nourishes by its rectitude

does no injury
 overstanding the earth it fills the nine fields
 to heaven

Boon companion to equity
 it joins with the process (83.551)

ce souffle entièrement recouvre les montagnes
 il brille et sépare
 il nourrit de sa droiture
 ne cause aucun dommage
 dominant la terre il abreuve les neuf champs
 jusqu'au ciel

Compagnon béni [de] l'équité
 il rejoint le procès (83.574)

C'est ainsi que « sont mis en adéquation le sens moral et le Dao », selon les termes mêmes de Mencius.

L'expérience malheureuse du sujet odysseén, la perte du patronyme, la navigation vers la mort, la descente aux enfers se voient ainsi contrebalancées par le voyage serein du « noman » chinois. De même qu'Ulysse « went down to the ship », que les amis de Pound « went to it » (sont allés à la guerre), que la guêpe « est descendu[e],/ depuis la boue sur la tente jusqu'à Tellus [...] pour parler avec Tirésias, Thebae » (83.576), Confucius fait son entrée dans les *Cantos* en se dirigeant vers le bas :

KUNG walked
 by the dynastic temple
 and into the cedar grove,
 and then out by the lower river (13.58)

Kung passa
 près du temple dynastique
 et entra dans le bosquet de cèdres,
 pour déboucher sur le bras inférieur (13.76)

Seulement, dans le cas de Confucius, le mouvement de descente ne fait qu'épouser le processus naturel : « into [...] and then out », son parcours est déjà

en soi une respiration. Le Canto LXXXIII reprend la même scène, avec pour exorde le « Tout s'écoule » d'Héraclite :

οι πάντα ῥει

as he was standing below the altars
of the spirits of rain
“When every hollow is full
it moves forward” (83.549)

ου πάντα ῥει

alors qu'il se tenait au pied des autels
des esprits de la pluie
“Quand chaque trou se trouve être rempli
[l'eau] se met en mouvement” (83.573)

« La nature humaine est bonne, dit Mencius, de la même façon que l'eau coule vers le bas » (Cheng, 171).

Le Livre d'Ezra et le vol de l'alouette

Ainsi, le sujet grec côtoie le sujet chinois dans *Les Cantos*. Tous les deux représentent une manière de dépasser la subjectivité individuelle en traçant un devenir-« noman », soit par la plongée dans une mémoire-monde qui englobe le passé tout entier, soit par la réalisation humaine du processus cosmique. Dans cette perspective, la tradition biblique semble réduite à la portion congrue. Ce n'est pas mon intention ici d'aborder le sujet de l'antisémitisme de Pound, qu'il aurait lui-même condamné comme « la pire erreur [qu'il ait] commise » (Pound, 2002, 930). Contentons-nous de remarquer que si son père s'appelait Homer, sa femme Shakespeare, lui s'appelait Ezra, d'après un personnage de l'Ancien Testament. Voici comment il est présenté dans *The Book of Ezra (Le Livre d'Esdras)* : « This Ezra went up from Babylon, and he was a ready scribe in the law of Moses, which the LORD God of Israel had given (7.6) ; « Esdras, dis-je, vint de Babylone ; il était docteur et fort habile dans la loi de Moïse que le

Seigneur Dieu avait donnée à Israël ». Ezra est à la fois scribe — « Ego, scriptor cantilenae » (24.112) —, légiste et prêtre ; sa tâche fut de mener à son terme la construction du deuxième temple de Jérusalem. Comme Kati, le scribe égyptien du Canto XCIII, il veille à ce que tout soit « written down » (103.753) ; comme Acoetès, marin grec devenu officiant du culte dionysiaque, il rêve « To make a church/ or an altar [...] » (117.821). L'avant-dernier recueil des *Cantos* comporte même un pictogramme d'un temple, accompagné de la légende : « The temple is holy,/ because it is not for sale » (97.696) ; « Le temple est saint,/ car il n'est pas à vendre » (97.707).

Remarquons également que dans le texte biblique, « Ezra went up from Babylon », tandis qu'Ulysse est descendu aux enfers, « went down », à la manière du peuple juif lors de leur exil babylonien. Ezra est donc à compter parmi ceux qui sortent « tout droit du Phlegethon » (75.493) selon l'expression employée par Pound dans *Les Cantos pisans*. La volonté d'en sortir est une constante du poème :

ÀGALMA, [...]
flaps, farthingales, fichus, cuties, shorties pinkies
et cetera

Out of which things seeking an exit
PLEASING TO CARTHAGENIANS: HANNO
that he ply beyond pillars of Herakles (40.199)

ÀGALMA, [...]
pans, vertugadins, fichus, petites fanfreluches tirant sur le rose
et cetera

Desdites choses cherchant à sortir
PLAISE AUX CARTHAGINOIS : HANNON
que ses rames dépassent les colonnes d'Hercule (40.218)

Porté à son comble, ce désir rejoint celui des brahmanes rencontrés par Apollonius de Tyane :

OU THELEI EAEAN EIS KOSMOU
they want to burst out of the universe (102.750-51)

OU THELEI EAEAN EIS KOSMOU

ils veulent bondir hors de l'univers (102.755)

Non seulement Ezra quitte Babylone, mais il regagne Jérusalem. Dans les derniers *Cantos*, c'est le territoire des Na Khi, peuple montagnard et matriarcal du Tibet oriental, qui représente un ultime espoir de paradis terrestre. Cependant, ce monde n'existe plus que dans les cahiers de notes, d'ailleurs en grande partie perdus, de l'anthropologue américain Joseph Rock :

And over Li Chiang, the snow range is turquoise
Rock's world that he saved us for memory
a thin trace in high air (113.806)

Au-dessus du Li Chiang la crête de neige est turquoise
C'est le monde de Rock, sauvé pour mémoire
trace ténue dans les hauteurs de l'air (113.808)

Le poète des derniers *Cantos* n'ambitionne qu'un un petit paradis douillet au-dessus des abattoirs, « a nice quiet paradise/ over the shambles » (116.816). Lui-même n'est plus qu'une cosse vide emportée par le vent, « A blown husk that is finished ». Et pourtant, « the light sings eternal/ A pale flare over marshes » (115.814) : « la lumière chante éternelle/ feu pâle sur les marais » (115.815), car il n'y a pas de fin à « la guerre éternelle/ entre lumière et boue » (72.870).

L'un des *Cantos* écrits en italien, Canto LXXII, fait état d'une « confusion de voix, comme diffusées par plusieurs émetteurs/ des phrases inachevées », mais également « de nombreux oiseaux chantant en contrepoint/ Dans le matin d'été » (72.873). La notation neumatique d'un chant semblable se trouve à la tête du Canto XCI, accompagnée des paroles : « ab lo dolchor qu'al cor mi vai » (91.630). Il s'agit du quatrième vers de la chanson « Can vei la lauzeta mover » du troubadour Bernart de Ventadour, chanson qui juxtapose le désir du poète pour la dame et la jouissance de l'alouette qui monte vers le soleil. Le tout dernier Canto reprend quelques bribes de cette chanson, en évoquant « un champ d'alouettes à Allègre ». Pound met l'accent sur les évolutions de l'oiseau dans le ciel : « 'es laissa cader'/ so high toward the sun and then falling,/ 'de joi

Bibliographie

- Jean Allouch, “D’un (im)possible passage”, in *Oser construire. Pour François Jullien*, Paris : Le Seuil, « Les Empêcheurs de penser en rond », 2007.
- BLAST. Review of the Great English Vortex*, n° 1 (Londres : Rebel Art Centre, 20 juin 1914).
- Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris: Seuil, Points/ Essais, 1997.
- Meghnad Desai, *The Route of All Evil. The political economy of Ezra Pound*, Londres : Faber, 2006.
- Joseph de Mailla, S.J., *Histoire générale de la Chine*, Paris, 1777-1785.
- Pétrone, *Satyricon*, trad. Géraldine Puccini, Paris : Arléa, 1995.
- The Cantos of Ezra Pound*, New York : New Directions Books, 1993
- Ezra Pound, *Confucius*, New York : New Directions Books, 1969
- Ezra Pound, *Les Cantos*, sous la direction d’Yves di Manno, Paris : Flammarion, « Mille & une pages », 2002
- Jacques Roubaud, *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris : Seghers, 1971
- Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *La Grèce ancienne. 2. L’espace et le temps*, Seuil, « Points/ Essais », 1991