



H.D. (Hilda Doolittle) à la lumière d'Ezra Pound

COMMUNICATION DE GEORGES THINES

A LA SEANCE MENSUELLE DU 9 SEPTEMBRE 2000

Évoquant au *Livre Un d'Hélène en Égypte* la *Palinodie* de Stésichore, selon lequel « Hélène ne fut jamais à Troie », H. D. écrit : « Hélène de Troie fut un fantôme, substitué à Hélène par les divinités jalouses. Les Grecs et les Troyens ont donc combattu pour une illusion. » Stésichore est le nom qui fut donné à Tisias ; il signifie le *maître du chœur*. C'est dans ce chœur jamais nommé que figurent les divinités jalouses et ce sont leurs traits qu'empruntent ceux qui font passer dans l'action les espoirs et les terreurs que célèbre le chœur. « Ne perdez pas espoir, ajoute-t-elle, les armées montées en houle sur les murs / ne sont (tout comme moi) que des ombres. » Elles ne sont telles que parce qu'elles sont en nous, invisibles dans une urgence de manifestation qui définit le sens et la nécessité de toute création poétique. Ces ombres qui nous habitent sont la contrepartie d'une lumière qu'elles appellent et qui jaillira tôt ou tard dans le poème. *En nous*, l'acte d'écrire l'expérience est aussi violent et aussi irrépressible que les gestes de conquête et de mort des guerriers, à cette différence près qu'il proclame la vie de l'invisible. Et là où donner la vie rejoint donner la mort s'instaure le mythe avec son inépuisable réserve de sens. Tous les poèmes d'*Hélène en Égypte* sont étrangers à la simple *évocation* de l'antiquité et ils n'interviennent nullement comme de simples *illustrations*, voire de pures symbolisations d'états et d'expériences qui leur resteraient, en soi, totalement étrangers. Il ne s'agit donc pas pour Hilda Doolittle d'utiliser les matériaux disponibles d'une culture classique étendue pour les introduire dans un poème dont on accepterait avec insouciance le caractère contingent ou occasionnel. Il s'agit au contraire de se tourner vers ce recours et ce secours que représente le mythe — et toute la partie du monde mythique que l'on

est convenu d'appeler l'Histoire — intensément perçu comme la seule voie d'accès à une conscience en laquelle se réalise l'universalité de l'expérience. Et celle-ci ne doit pas être comprise comme l'extension plus ou moins frauduleuse de l'existence personnelle à la totalité du réel ou même à la seule totalité des individus. L'expérience universelle vers laquelle tend tout poème digne de ce nom n'est pas affaire de représentativité, elle ne correspond pas à une sorte de statistique du bonheur expressif qui viendrait caricaturer sans le savoir les rêveries morales d'une humanité heureuse. L'expérience universelle mérite uniquement ce nom parce qu'elle est la tentative infiniment recommencée des poètes — des rares poètes qui méritent vraiment ce nom — d'insérer le flux du temps subjectif dans le fleuve du temps mythique, c'est-à-dire d'un temps qui transcende la réalité historique par la révélation du sens. Ce dernier pouvant concerner les épisodes du monde au même titre que les épisodes du moi, le recours de H. D. aux faits et figures de l'antiquité pour traduire sa propre expérience de la vie apparaît comme la démarche la plus naturelle et presque obligée de sa création poétique. Je ne me risquerai pas à parler de l'ensemble de celle-ci ; mes remarques se réfèrent essentiellement à la lecture *d'Hélène en Égypte*, complétée de fragments du *Jardin près de la mer* et de textes qui figurent dans *La fin du tourment*, y compris *Le livre de Hilda* d'Ezra Pound qui lui fait suite dans la traduction de Jean-Paul Auxeméry¹. Dans la mesure où le poème est l'acte d'insertion momentané du temps vécu dans le temps figuré du monde, il est l'instantané essentiel par excellence et ne souffre aucune approximation. J'insiste sur le caractère *momentané* de l'expression poétique parce qu'il correspond à l'inévitable fixation d'un moment significatif du temps continu de la vie subjective. Son authenticité expressive exige en conséquence une formulation d'une précision poussée². Cette rigueur est portée chez H. D. à un rare degré d'accomplissement. On serait tenté de dire à ce propos que le poète *n'a pas le temps* de s'étendre s'il veut parvenir à *fixer avec vérité* le sens immédiat du temps figuré du monde — figuré parce qu'il prend forme et visage dans la justesse du dire et exclusivement dans celle-ci. Ceci nous ramène aux dieux par un retour naturel de notre analyse et permet de dégager un aspect capital du recours de H. D. aux images de l'antiquité. Le sens des dieux est intimement lié à l'universalisation de

¹ Éditions de la Différence, 1992.

² Cf. à ce propos mes *Éléments d'une poétique*, bulletin de l'Académie, n° 3-4, 1992, p. 311-319.

l'expérience en ce qu'ils représentent la seule voie par laquelle le moment fugace de l'instauration poétique atteint à une sorte d'invariabilité. Le moment contingent qui se détache par le poème de sa gangue subjective, trouve en eux la perfection d'une durée qui répond à la rigueur indispensable à l'expression de l'expérience dans sa vérité propre. L'éternité postulée des dieux n'est pas celle d'idoles possibles, que la terreur de l'homme promis à la mort loge commodément dans un quelconque ciel ou empyrée ; c'est la perfection de l'instant qui, par le poème, se révèle être le concept (au sens fort de Hegel) correspondant avec une précision remarquable à la fugacité de l'affect, à la mort toujours redoutée du *Gefühl*, né à un moment précis du temps et destiné à disparaître à un moment ultérieur non moins précis. Même s'ils ne parlent pas ou ne parlent que par nous, les dieux ne se trouvent embarrassés dans aucune filiation maternelle, dans aucune naissance datable dans mon temps subjectif, qui est silence et qui ne devient parole qu'à l'instant où il se représente sa propre mort. Athéna sort du cerveau de son père, parée pour le combat de l'intelligence. Sa naissance est instantanée et correspond à sa perfection : elle est la fulguration de l'idée. Énée est sorti du ventre d'Aphrodite et, tout fils de la déesse de l'amour qu'il est, il abandonnera Didon après l'avoir possédée. C'est pourquoi la ville — Rome — sa seule création durable, est le fruit d'une fuite insensée. Mais après avoir épousé la fille du vieux roi Latinus, il se donnera la mort. La ville est, dans son cas, la fulguration de l'idée mais elle le mène à la mort parce qu'elle s'inscrit dans un temps objectif dans lequel la passion — l'amour de Didon — n'a plus de part, n'est plus l'origine concrète de l'universalisation du temps de l'expérience. Disons avec William Blake, au moment de quitter les dieux : *Une pensée et voilà l'immensité remplie*. Ainsi le temps fugace rejoint-il par le poème par ce concept accompli qu'est la poème — le temps du monde.

Les dieux, H. D. les a conquis progressivement jusqu'à l'aboutissement poétique majeur qu'est *Hélène en Égypte*, publié peu de temps avant sa mort en 1961. Les *Cantos* d'Ezra Pound mis à part, il n'est pratiquement aucune œuvre poétique de notre siècle qui se signale par une telle ampleur de composition. La parenté des deux œuvres est indubitable, encore qu'à l'écriture désinvolte et souvent sauvage des *Cantos* — qui étonne, entraîne, frappe et réussit à tous les coups — se substitue dans l'immense fresque *d'Hélène en Égypte* une méditation

permanente sur chaque poème qui s'écrit et qu'un regard superficiel serait tenté de percevoir comme un programme ou un commentaire. Rien de tel pourtant dans les vingt livres de ce vaste poème. Disons plutôt que l'approfondissement de cette expérience que *fut* Hélène et qu'elle *redevient* à chaque poème comme une sorte de ressuscitation entretenue, est le mode même de transmutation du temps par lequel s'accomplit l'universalisation de l'expérience. Le passage est exemplaire de la vision fugace, aiguë dans sa justesse, à la durée poétique proprement dite : le destin inévitable ne peut être exprimé qu'en une langue irremplaçable, comme l'est tout poème qui, transcendant le narratif et le descriptif, les porte à l'ordre de l'expression — de la *seule* expression possible de l'expérience qu'ils déroulent. Ainsi donc, s'il faut croire avec Stésichore qu'Hélène ne fut qu'un fantôme victime de la jalousie des dieux, c'est encore par la vertu d'éternité des dieux que H. D. en question sous-jacente à tout le poème est bien celle qui oblige à questionner l'aveuglement de la *Moira*. Le destin est-il vraiment aveugle ? Peut-on vraiment le croire si l'on retrace dans l'intériorité du dire la genèse et la séquence de tous les héros et de toutes les actions qui, en dehors de cette poétique des dieux, n'auraient pu figurer que dans une épopée ? Ici, si la guerre de Troie n'a pas eu lieu, chaque regard porté sur ses héros suffit à donner l'illusion de ce qu'ils furent et sont encore, quel qu'ait pu être l'enjeu du combat légendaire :

Troie fut-elle perdue pour un baiser
Une suite de notes sur la lyre ?
[...]
Était-ce un défi à la mort
ce chant à jamais chanté
était-ce une question posée
à laquelle il n'y avait pas de réponses ?

(*Eidolon*, livre 11, 5)

Chaque figure, chaque héros porte sa question avant même de porter ses armes. L'occasion, le fantastique de l'inattendu et des rencontres servent ici l'observateur intemporel porteur des pouvoirs poétiques. Le poète est cet observateur qui inaugure le questionnement et qui possède ces pouvoirs parce qu'il est en mesure

de figurer dans le système des concepts par sa participation vécue, mais aussi d'échapper à l'inertie propre de l'expérience par leur maîtrise et le pouvoir d'instauration qu'ils possèdent :

Mais cette armée d'Esprits, les héros grecs ? Sans la guerre de Troie, elle [Hélène] ne les aurait jamais découverts, ils ne l'auraient jamais découverte. Et, peut-être faut-il le penser, elle et Achille ne se seraient pas rencontrés dans cette dimension hors du temps...

(*Palinodie*, livre 11, 2)

Les héros grecs sont une armée *d'Esprits* avant même d'être des combattants et si Hélène rencontre Achille dans une *dimension hors du temps*, c'est bien parce que les esprits-concepts sont révélés à travers l'image des dieux invariables — image avec laquelle ils finiront par se fusionner dans le poème. La vision n'a pas besoin d'être cautionnée par l'Histoire, c'est plutôt l'Histoire qui se voit restituée dans la réalité de l'expérience poétique par la vertu même de ce qu'elle *aurait pu* être, de ce qu'elle *peut* être à tout moment de la composition de la *fable nécessaire* que suscite par sa nature même l'interrogation, mieux, la volonté et la suscitation du sens. C'est H. D. elle-même qui consent à l'aveu de son entreprise lorsqu'elle fait dire à Hélène :

va, va
éloigne-toi de moi, Achille

je sens le piège de l'invisible
je suis plus heureuse seule ici
dans le grand temple

parmi l'indéchiffrable hiéroglyphe
[...]
je voudrais étudier et déchiffrer
l'indéchiffrable manuscrit d'Amon

(*Palinodie*, *ibid.*)

Mette donc le guerrier un terme à son fracas pour que dans le silence du temple s'amorce la méditation. Dans ce long poème composé à la fin de sa vie, Hilda Doolittle nous fait comprendre à travers mille images de la reine de Sparte — H.D. devine de vers en vers ce que pense et ressent Hélène recrée par son pouvoir poétique — que le destin est écriture, aboutissement de la mutation de l'être en concept, fatalité de l'existence vouée à se transformer en parole. Telle est finalement la véritable *Moirai*, l'inévitable terme auquel nul n'échappe dans la mesure où il porte son regard sur l'essence de son humanité : « Hélène elle-même nie qu'elle ait une véritable connaissance intellectuelle des symboles du temps. Mais elle en est plus proche que le scribe instruit : pour elle, le secret de l'écriture de pierre se répète dans les symboles naturels des humains. Elle est elle-même l'écriture » (*Palinodie*, II, 3).

Je fus, disais-je, instruite en écriture
mais j'en avais seulement entendu parler
[...]
Je ne fus pas séduite
Je ne fus pas instruite
Ni invitée à pénétrer le sens du hiératique
mais quand l'oiseau ulula en passant
ce soir-là
il me sembla que je savais l'écriture

comme si Dieu avait fait l'image
et l'harmonisait
avec un hiéroglyphe vivant
(*Palinodie*, *ibid.*)

Si Hélène est elle-même l'écriture en dehors de tout endoctrinement, c'est que la source de son étrange savoir — plutôt, de son essence particulière — ne lui vient pas d'un apport extérieur. Il ne s'agit pas de savoir, comme l'historien pourrait le réclamer, selon quelles voies de connaissance extérieure la femme spartiate qu'elle était allait se muer en une Ionienne, voire en une errante sur les chemins de

l'Égypte. Du reste, Thésée, Ionien et premier ravisseur d'Hélène est oublié. C'est dire, comme le poème ne manque pas de le souligner, qu'elle ne fut ni séduite (par une culture élégante qui n'est pas la sienne) ni instruite (en dépit de la rigueur de l'éducation spartiate). Il faut donc que l'oiseau ulule en passant (serait-ce l'oiseau de Minerve ?) pour qu'Hélène prenne brusquement conscience de son pouvoir langagier ; elle possède donc en elle-même une langue qui fait qu'elle un *hiéroglyphe vivant* ; elle est *elle-même l'écriture* et c'est le rappel par l'oiseau, être de la nature, de son pouvoir latent qui la situe d'emblée à l'ordre du langage — de ce langage non appris qui est celui du poème. En faisant d'Hélène la voyageuse, son héroïne, et en avivant en elle son pouvoir inné de lecture du texte hiéroglyphique, H. D. ne s'identifie pas à elle selon le processus inconscient d'assimilation de soi au héros, elle continue plutôt dans son poème à parler la langue non apprise qu'Hélène a découverte en elle. Il y a donc bien dans le long poème *d'Hélène en Égypte*, fusion totale du mythique et du poétique et c'est cette fusion qui garantit au poème sa valence de révélation du sens à travers le temps. L'œuvre en devient méditation sacrée, retour dans le présent à l'origine même du langage poétique par la transcendance de l'Histoire. Il n'est donc pas question d'attribuer à l'héroïne un savoir, il suffit de la saisir par la vertu de la création poétique comme celle qui, à travers le temps, est à la fois l'interlocuteur mythique et l'objet même des propos échangés avec lui : « Étant Hélène de Troie, qu'elle ait ou non marché sur les remparts, elle rejette la connaissance. Que les murs du temple fleurissent de "l'indéchiffrable manuscrit d'Amon" ! Il n'est pas nécessaire de "lire" l'énigme. Le dessin se suffit à lui-même et il est beau » (*Palinodie*, II, 8).

Ce texte capital dévoile, à travers ce que l'on peut légitimement qualifier d'entretien intemporel de H. D. avec H. T. (Hélène de Troie), l'essence même de la parole poétique. Ainsi s'éclaire le tercet qui clôt ce Livre II de *Palinodie* :

Zeus-Amon, puissé-je ne pas questionner
 Mais le chercher encore et connaître le soleil
 caché derrière le soleil de notre jour visible

Le dessin qui se suffit à lui-même dans sa beauté est le phénomène qui contient en lui-même son sens et qui, en l'absence de toute tentative analytique, livre la clé

d'une poétique d'ensemble capable de livrer le *soleil inconnu*, l'essence de l'être des choses que l'homme n'atteint pas par le seul éclairage du *lumen naturale* (lumière naturelle ou regard naturel qui nous livre immédiatement les choses dans la clarté).

Ceci n'est, bien sûr, qu'une rapide esquisse de toute la poétique qui est sous-jacente à *Hélène en Égypte* et à l'ensemble de l'œuvre de H. D. Nombre de points restent à éclaircir, en particulier celui-ci : quel type d'émergence expressive représente ce langage non appris par rapport à une *nature* qui ne se définit pourtant pas par les seuls pouvoirs du *lumen naturale* ? Mais, du simple fait qu'*Hélène en Égypte* en arrive à susciter les questions fondamentales propres à la poétique par l'effet de la lecture spontanée et non de l'analyse objective, suffit à la désigner comme une œuvre capitale de la poésie contemporaine.

Il est vain de tenter une exégèse des textes de H.D. qui prétendrait tirer de ceux-ci des indices susceptibles d'éclairer, voire de confirmer la qualificatif *d'imagiste* que Pound lui attribua lorsqu'il découvrit les poèmes de Hilda Doolittle et les corrigea avant de les envoyer à la revue *Poetry* que dirigeait Harriet Monroe. L'imagisme n'est pas une doctrine unifiée et parfaitement cohérente et les déclarations d'Ezra Pound, de Richard Aldington, de Ford Maddox Ford, de T. S. Eliot et de quelques autres à ce propos empruntent un ton qui traduit avant tout l'opposition aux mouvements révolus et formule des principes de composition dans lesquels l'image constitue la référence anti-conceptuelle principale. Mais les choses ne sont pas aussi simples qu'il paraît à première vue et il serait hasardeux de voir avant tout dans l'imagisme un anti-intellectualisme systématique. Il importe donc de préciser, autant que faire se peut, en quoi l'image, telle qu'elle est conçue dans l'art poétique prôné par Ezra Pound et ceux qui l'entourent à Londres dans les années 1910, révolutionne fondamentalement l'écriture poétique. Il s'agira ensuite de revenir à H.D. et, en dehors de toute recherche de conformité à la doctrine, de relever les propriétés majeures de son écriture. Ce que j'ai cru pouvoir dire jusqu'ici au sujet d'*Hélène en Égypte* ne va en tout cas pas dans le sens d'une substitution pure et simple de l'image au concept. L'opposition entre image et idée est scolaire et fait partie des naïvetés qui ont alimenté une bonne part des controverses théoriques de la psychologie objectiviste à ses débuts. Contemporain des poètes

imagistes, E. B. Titchener se demandait s'il pouvait exister une pensée sans image et s'il pouvait exister une image totalement dégagée du contexte conceptuel. Plus près de nous, la physiologie du cerveau a pu montrer la dominance de l'hémisphère gauche dans l'attribution d'un nom à une image de l'hémisphère droit, dans l'attribution par l'observateur d'une similitude perceptive d'une image par rapport à une autre, étant bien entendu admis que c'est le cerveau total qui traite de toutes les situations perceptives et cognitives que rencontre l'observateur dans la vie ordinaire. Il n'y a là rien que de très banal et la science psychologique positive ne nous est d'aucun secours pour caractériser ce qui, dans le cadre de la poétique, est traité préférentiellement comme image ou comme concept. En réalité, la liberté créatrice du poète (digne de ce nom) intègre régulièrement l'image et le concept et la question de la dominance relative de l'une ou de l'autre dans l'écriture poétique ne se pose effectivement que dans le cas des œuvres qui sont catégorisées comme poétiques tout en faisant une large place à l'aspect discursif, narratif ou descriptif. C'est contre une telle utilisation sémantique de la langue en poésie que le symbolisme et après lui l'imagisme ont réagi et ont abouti à l'instauration d'une poétique qui s'est voulue dégagée de toute référence pragmatique du mot et de toute signification purement intellectuelle des propositions qui interviennent dans le poème, quelles que soient les métriques et les dispositions strophiques adoptées par le poète. Le phénomène, désormais passé dans l'Histoire, n'appartient plus à l'ordre des révolutions poétiques, car la poésie s'écrit aujourd'hui dans cette perspective qui est celle du mot muté et même mutant d'un vers à l'autre. C'est cette libération du mot qui a permis les grands chefs-d'œuvre tels qu'*Hélène en Égypte*, mais qui a aussi rendu possibles toutes les supercheries du minimalisme poétique, dans lesquelles l'apparence de l'instantané juste usurpe la rigueur intentionnelle. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : mettre à profit dans la rigueur les possibilités illimitées de justesse expressive que ne permettait pas le mot toujours rivé à son sens prosaïque. Cette indispensable rigueur se reconnaît au fait que le lecteur, lui-même dégagé de l'attente de propositions, de ce ton assertorique typique du vers classique narrativo-descriptif, éprouve en prenant connaissance du texte, l'aisance propre à celui qui découvre une *intention* dans le poème. Et cette intention ne sera traçable qu'à condition qu'elle se révèle dans le temps qu'elle exige et qui requerra du poète qu'il invente à

chaque moment de sa composition sa propre prosodie. Dans la mesure où ces conditions sont réalisées, le vers peut prendre la forme la plus humble du regard objectif (Ezra Pound parlait du traitement *objectif* du thème) et se trouver chargé d'une intensité d'étrange qui va de la douceur à l'insolite et de l'insolite à la terreur.

T. S. Eliot professait que c'est par la découverte de nouvelles analogies que la langue s'enrichit. C'est par cette voie que surgissent les images inattendues, au-delà de ce que les linguistes entendent lorsqu'ils parlent d'une comparaison ou d'une métaphore « imaginée » ou, plus généralement d'un style « imagé » — lequel a précisément contribué à accroître jusqu'à la fin du Romantisme, le taux de banalité prosaïque dans la poésie. Si, comme le veut Pound, « une image est ce qui présente un complexe intellectuel et émotionnel dans une fraction de temps », on est justifié de croire que toute poésie est « imagiste » du simple fait qu'elle exprime dans la rigueur le fragment prélevé sur le continuum du temps intérieur au moyen du mot juste — courant ou exceptionnel — qui apparaît comme *le seul possible* pour traduire l'état momentané chargé de pensée et d'affect. Traitement objectif et direct de la « chose » ; exclusion de tout mot superflu ou simplement ornemental ; création d'un rythme adéquat sur le mode de la phrase musicale ; tels sont les trois préceptes poundiens de l'écriture poétique. Le rejet des anciens modèles victorien et romantique se justifie par la volonté de faire éclater les carcans et les masques culturels qui, dans l'image au sens de Pound, ne conservent plus que la facette intellectuelle ou que la facette affective, mais jamais, ou exceptionnellement, les deux intégrées dans le complexe expressif. Si seule subsiste la première, alors apparaît une poésie nantie de la seule perfection formelle (celle des Parnassiens ou celle de Swinburne, par exemple) qui semble le fait d'un poète qui se distancie de son œuvre avant même de l'entreprendre — ce qui n'empêche pas de brillantes réussites, mais plus sculpturales que vraiment expressives. Si par contre seule subsiste la facette affective, alors apparaît une poésie de confiance triste et de larmes retenues (celle du « mauvais » Hugo, lorsqu'il cesse de considérer l'univers pour dénoncer le mal et la souffrance et pleure sans retenue à la suite de Rousseau et de Chateaubriand). H. D. pour sa part est souvent poignante, mais avec une lucidité totale, ce qui montre bien qu'en elle la vision intellectuelle et la résonance affective ne font qu'un et l'obligent en quelque sorte à créer des images chargées d'un poids considérable d'expérience. En elle, *les* rigueurs du destin (elles ne lui

furent pas épargnées) ont commandé *la* rigueur de sa poésie ; pour cette raison sa lucidité, toute de justesse, n'est pas une lumière froide : elle éclaire des images multiples et parlantes qui, *comme images*, possèdent toute la transparence du concept. En elle, aucune sentimentalité, aucune concession à la douleur débridée. Les dieux mythiques la regardent ; elle les toise avec toute l'autorité humaine du créateur maître de sa langue.

La fin du tourment, journal écrit en 1958 (Hilda a septante-deux ans) évoque Ezra Pound qui avait été arrêté en 1945 en raison de ses propos fascistes tenus pendant la guerre à la radio italienne. Ezra est libéré à ce moment après de longues années d'incarcération. C'est la fin de son tourment. C'est aussi la fin du tourment de Hilda qui écrit en date du 14 mai : « la fin du tourment d'Ezra — voilà tout ce qui compte. Il n'est pas facile de remettre les choses au point, car c'est seulement en jetant un regard en arrière que nous osons regarder l'énormité de la situation... Ezra m'a sevrée (psychologiquement) de mes amis et de ma famille. Si après avoir été sevrés, réintégrés ensuite, dans la souffrance nous ne désirons qu'oublier la tornade, l'éclair dont les ramifications ont détruit notre sérénité tout humaine, notre sérénité domestique, voilà qui est bien naturel... me rappeler Ezra, c'est me rappeler mon père. Me rappeler mon père, c'est me rappeler l'intelligence froide, brûlante de mon "dernier attachement" pendant les années de guerre à Londres. Ce n'est pas facile » et elle conclut sur ceci, qui est capital : « Ou plutôt c'est assez facile en termes *d'Hélène et Achille*, mes "Cantos"... de 1952, 1953, 1954³. » Pour Hilda qui récapitule les épreuves passées, la fin du tourment est donc bien la *catharsis* poétique réalisée à travers les dieux invariables. Hilda note, à la suite de la lecture d'un article sur T. S. Eliot qui évoquait « l'énergie forcée de la poésie d'Eliot » : « il écrivait sous contrainte — comme nous tous écrivons » et elle ajoute : « la prison du Soi a en fait été dramatisée, matérialisée pour notre génération par l'incarcération d'Ezra⁴. » Mais celle-ci n'est que l'ultime signe qui vient de rappeler les anciennes contraintes familiales : le père lointain, peu communicatif, l'emprise du protestantisme morave, rigide, culpabilisant, pénétré de morbidité morale, le refus des parents d'accueillir Ezra dont la désinvolture

³ H. D., *La fin du tourment*, traduction de J.-P. Auxeméry, éd. La Différence, p. 52-53.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

déplaît, les fiançailles rompues, l'abandon par le turbulent ami de son poste de professeur à la suite de prétendues relations avec une inconnue errante (médisance ? calomnie ?) qu'il héberge imprudemment. Puis le départ d'Ezra pour l'Europe où Hilda, brisant enfin le carcan familial, ira le retrouver à Londres en 1911. La prison du Soi s'est assortie de longue date de l'enfer des autres sous de multiples espèces. L'examen biographique complet ferait encore découvrir plus d'une circonstance pénible, plus d'une aventure traumatisante, mais aussi l'affirmation et finalement l'accomplissement dans cette femme sensible, d'un don poétique exceptionnel. Je ne crois pas au causalisme biographique, à sa valeur explicative exclusive, tout en reconnaissant la réalité des facteurs, souvent peu apparents, qui modèlent à leur manière le parcours de l'esprit créateur. Mais je perçois chez H. D. une force permanente, une puissante décision intérieure qui accomplit la patiente percée vers le monde mythique peuplé par les dieux révélateurs de sens. De *Sea garden (Le jardin près de la mer)* paru en 1916 à *Hélène en Égypte* paru en 1961, l'année de sa mort, Hilda Doolittle subit une lente mais sûre maturation qui la mène, à travers tous les écueils, à sa forme parfaite, celle qu'elle entrevoit, en compagnie des dieux, que sa connaissance approfondie de l'antiquité — elle a traduit plusieurs poètes grecs — lui a rendus familiers au point de penser et de sentir à travers eux comme s'ils donnaient un nom et une figure à chacune de ses pulsions créatrices. Ils apparaissent tôt dans des poèmes dont la rigueur est remarquable dès les premières strophes.

Dès cette époque, on est tenté d'appliquer à H. D. ce qu'elle dit dans *La poursuite* :

Quelque divinité des bois sans doute
a éclairé tes pas,

ces pas qui marquent l'errance, elle-même marquée par le chant qui rythme le voyage terrestre :

Chante la plainte
sans faire halte, avance
trace un cercle et paie tribut
de ta chanson

(*Les dormeurs du vent*)

Le jardin qui domine la mer, H. D. l'évoque avec force, dans une sorte de *sostenuto* qui traverse chacun des 27 poèmes du recueil comme la rumeur de la vague et qui laisse naître la réflexion pendant l'accalmie du ressac. Chaque fleur, chaque rocher et jusque chaque mouvement du flot sont dits, nommés dans leur individualité : ils sont l'instant de la pulsion poétique. Pour peu, le lecteur s'identifierait à l'énigmatique promeneur qui contemple le rivage du haut des falaises de l'île de Rügen dans le tableau de Caspar Friedrich. Le jardin côtier et la mer proche qui l'assaille sans jamais le détruire sont deux modes d'apparence d'une nature qui s'offre calme comme la pensée à la déchirure de la passion intérieure, en sorte que ce jardin si exceptionnellement planté sur l'infini des désordres apparaît comme l'antichambre géorgique des combats futurs de la vie.

Mais les dieux veillent, fatalité salvatrice :

On dit qu'il n'y a pas d'espoir
de vous conjurer
pas de fouet de la langue qui puisse vous irriter —
pas de haine des mots
contre lesquels vous devriez vous élever

(Dieux de la mer)

Comprenons : dans le mouvement de leur intervention — fatale, inévitable les dieux consentent à ce don de langage qui est ordre et rigueur et seul capable d'amorcer dans le calme du jardin la méditation qui dompte les fureurs de la nature, présente en nous sous le vêtement de la passion. Ainsi surgissent les dieux, « vrillés par la mer... / séparés par les vagues qui se brisent l'une sur l'autre / [...] brisés par le fil des rochers » mais destinés par leur mouvement même à reformer sans cesse l'océan inattaquable et porteurs du poème qui, par eux, s'agence dans l'expérience close du jardin pour gagner la mer, l'illimité, l'universalité de l'expérience :

Car vous viendrez
vous viendrez
vous répondrez à nos cœurs roidis
vous briserez le mensonge des pensers d'hommes

(Ibid.)

Le poème naîtra pour rejoindre les dieux par leur intervention même, le messager est lui-même le message :

Mais bien plus que les chemins d'écume de la mer
je le connais, Hermès
posté à la fourche des chemins
lui –
celui qui attend

(*Hermès des chemins*⁵)

Du *Jardin près de la mer* à *Hélène en Égypte*, Hilda Doolittle trouve en compagnie des dieux de la Grèce la langue fondatrice d'une poétique qui se confond avec le questionnement métaphysique en lui donnant sa forme nécessaire. Telle est bien celle en qui Ezra Pound, qui fut à la fois son initiateur et son exterminateur, vit précocement une « puissante magicienne, celle qui toujours transmue l'écume en or⁶ ».

Copyright © 2000 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Georges Thinès, *H. D. (Hilda Doolittle) à la lumière d'Ezra Pound* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008. Disponible sur :
<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/thines090900.pdf>>

⁵ Les cinq derniers textes sont cités dans la traduction du *Sea Garden* de J.-P. Auxeméry (*Le jardin de la mer*, éd. La Différence, coll. Orphée, 1992).

⁶ Ezra Pound, *Le livre de Hilda*, faisant suite à *La fin du tourment*, p. 88, traduction de J.-P. Auxeméry.