HAL
open science

“ Mythomorphoses ” écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats

Charlotte Estrade

To cite this version:

Charlotte Estrade. “ Mythomorphoses ” écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats. Littératures. Université du Maine, 2012. Français. NNT : 2012LEMA3007 . tel-00770332

HAL Id: tel-00770332

https://theses.hal.science/tel-00770332

Submitted on 4 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université du Maine – Le Mans
École doctorale SCE (ED 496)
Laboratoire 3 L.AM (EA 4335)

« Mythomorphoses »

écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats

Thèse de doctorat en Études Anglophones
soutenue le 30 novembre 2012 par
Charlotte ESTRADE

Sous la direction de Mme le professeur Hélène AJI

Membres du jury

Mme le Professeur Catherine BERNARD, Université de Paris VII-Paris Diderot
M. le Professeur Peter LIEBREGTS, Université de Leiden (Pays-Bas)
M. le Professeur Frédéric REGARD, Université de Paris IV-Sorbonne
Mme le Professeur Christine REYNIER, Université de Montpellier

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à ma directrice de recherche, Hélène Aji, pour sa disponibilité, son écoute et ses précieux conseils.

Je salue également l'efficacité du personnel de la Bibliothèque Universitaire Vercors de l'Université du Maine, et en particulier le service de Prêt Entre Bibliothèques. L'encouragement des collègues du département d'Anglais ont également grandement contribué au bon déroulement de cette thèse.

La mobilité exigée par un tel sujet n'aurait pas pu être possible sans le soutien financier du Laboratoire 3L.AM pour les déplacements en colloques, ni sans celui de l'AFEA dont une bourse à mobilité m'a permis d'effectuer ma première immersion aux archives de la Beinecke à New Haven et de la Berg Collection à New York.

Une aide précieuse m'a été apportée par certains « Poundians » en particulier : un grand merci à Peter Liebregts, Sean Pryor et David Ten Eyck pour leurs conseils et partage de matériaux d'archives.

Certaines personnes ont su m'encourager et m'inspirer, notamment le Pr Damian McManus (Trinity College, Dublin) et le Dr Soizick Solman (King's College, Londres). Merci à Anaïs, Augustin, Coralie, Delphine, Laïli et Pierre-Louis pour leurs relectures aiguisées, à Charles et Stéphanie pour leur aide logistique, et à Adrien pour son soutien moral.

Merci enfin à Florence et Gilles, qui m'ont respectivement inspiré amour pour les études anglophones et sens de la pugnacité dans l'effort.

Tous les poèmes et extraits de prose critique d'Ezra Pound, ainsi que sa correspondance non publiée (contenue dans les Ezra Pound Papers à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université de Yale) sont cités avec l'autorisation de New Directions Publishing Corp., pour Mary de Rachewiltz et the Estate of Omar S. Pound.
Les poèmes de Basil Bunting sont cités avec l'autorisation de Bloodaxe Books ; ses écrits non publiés (consultés au Basil Bunting Poetry Centre, Université de Durham) avec l'autorisation de John Halliday, Executor of Basil Bunting.

Abréviations

Liste des abréviations les plus fréquentes, par ordre alphabétique :

ABC	POUND, Ezra. *ABC of Reading* ([1934] 1987)
ASG	ELIOT, T. S. *After Strange Gods : A Primer of Modern Heresy* (1934)
Autobio	YEATS, W. B. *Autobiographies* (1999)
Cantos	POUND, Ezra. *The Cantos* (1996)
CC	ELIOT, T. S. *To Criticize the Critic and Other Writings* ([1965] 1985)
Companion	TERRELL, C. F. *A Companion to* The Cantos *of Ezra Pound* ([1980] 1993)
CP	BUNTING, Basil. *Complete Poems* (2003)
CPP	ELIOT, T. S. *The Complete Poems and Plays* (1969)
E&I	YEATS, W. B. *Essays and Introductions* ([1961] 1968)
GK	POUND, Ezra. *Guide to Kulchur* (1970)
Inventions	ELIOT, T. S. *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917* (1996)
LE	POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound* (1968)
Letters	POUND, Ezra. *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941* ([1950] 1971)
Poems	YEATS, W. B. *The Poems*, éd. Daniel Albright ([1990] 1994)
P&P	ELIOT, T. S. *On Poetry and Poets* ([1957] 1986)
P&T	POUND, Ezra. *Poems and Translations* (2003)
SE	ELIOT, T. S. *Selected Essays* (1969)
SP	POUND, Ezra. *Selected Prose, 1909-1965* (1975)
SPE	ELIOT, T. S. *Selected Prose of T. S. Eliot* (1975)
SPP	POUND, Ezra. *Selected Prose 1909-1965* (1975)
SR	POUND, Ezra. *The Spirit of Romance* ([1910] 2005)
SW	ELIOT, T. S. *The Sacred Wood* ([1920] 1997)
UPI	YEATS, W. B. *Uncollected Prose by W. B. Yeats, Vol. I* (1970)
UPII	YEATS, W. B. *Uncollected Prose by W. B. Yeats, Vol. II* (1975)

Introduction

« A Song of Life »

> At the root of every great culture is a song of life, a sacred epic. […] It is strange how much, and for how many generations, a people draws from this essential inheritance. Such poems are lived and thought and sung before they are written down, and then they become scriptures, the source and standard of language and much more than language : the epic, like a musical mode, makes possible the symphonic development of a whole age of history.
>
> Not only the sage or priest teaches in the once epic terms; the secular leader appeals to them more than he is aware, even the professional skeptic depends largely upon having them to contradict. Never was this clearer than after that age of Reason, when the old mythologies were explained away, and the values, as well as the dogmas of Christendom attacked. These things were still learnt, if little believed […].
>
> Already, the public has become, essentially, so ignorant. […] Truer to say that no mythology or symbology has been learnt. Without the Word was nothing ever made that is made ; and that kind of Word has […] to do with poetry […].[1]

Ces remarques sont issues d'une critique de l'ouvrage *The Ten Principal Upanishads* traduit par Shree Purohit Swāmi et W. B. Yeats, parue dans *The New English Weekly* le 17 juin 1937 dont une copie avait été gardée par Ezra Pound[2]. L'auteur indique l'attrait de la mythologie et de la spiritualité orientales pour le citadin anglais du vingtième siècle, ce qui n'est pas sans rappeler *The Waste Land*, paru quelques quinze ans auparavant. Cette critique est assez commune : elle est publiée en 1937 et écrite par un auteur qui avoue son incompétence dans le domaine religieux indien. Pourtant, elle souligne des problématiques clés pour qui veut analyser les modalités de réécritures des mythes en poésie moderne : prolifération de syntagmes et de concepts interdépendants et parfois confondus (« epic », « mythology », « symbology »), lien entre poésie, mythe et phénomène religieux, rapport à l'oralité et à l'héritage ancien.

Chez William Butler Yeats (1865-1939), Thomas Stearns Eliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972) et Basil Bunting (1900-1985), le syntagme de référence (« mythe », « mythologie », « conte », « *epos* »[3]) ainsi que sa définition – quand elle est présente – fluctuent et les réécritures poétiques des mythes se multiplient. Les œuvres poétiques de Yeats, Pound, et Eliot sont marquées par leur étendue et une bibliographie secondaire toujours en expansion, entraînant parfois un sentiment de déjà dit[4]. Si la présence du mythe en poésie dite « moderniste » est souvent soulignée, elle est rarement analysée dans le détail et en tant que véritable esthétique, mais plutôt comme un élément acquis, commenté en passant.

S'engager dans une réflexion comportant les termes « mythe » et « modernisme », c'est également s'exposer aux nombreuses critiques toujours formulables sur l'emploi de ces

---

[1] P. M., « Views and Reviews : The Upanishads », *New English Weekly* 11-10 (17 juin 1937) 191.

[2] Ezra Pound Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (YCAL MSS 43, box 215, folder 7865). Les références suivantes à ce fonds d'archives seront mentionnées sous la forme « EP Papers », avec la cote du document.

[3] Sauf référence donnée en note, les traductions françaises données dans le corps du texte sont les miennes.

[4] Remarques elles-mêmes déjà formulées par John Harwood, *Eliot to Derrida : The Poverty of Interpretation* (Basingstoke et Londres : Macmillan, 1995) 22-3.

termes débattus, rebattus, (re)définis et contredits par de multiples points de vues et traditions critiques. Les définitions et délimitations temporelles, géographiques et formelles des œuvres modernistes ne manquent pas, comme dans de nombreux ouvrages où les auteurs donnent parfois des bornes et des caractéristiques très précises à ce « mouvement », telles l'innovation formelle, la difficulté des textes, la dislocation et la fragmentation du discours comme reflets du traumatisme indicible de la Première guerre mondiale[5].

Comme le rappellent Catherine Bernard et Régis Salado, modernité et modernisme – et par extension les adjectifs « moderne » et « moderniste » – sont des termes à la définition problématique et qui « ne sont ni équivalents dans les contenus qu'ils recouvrent, ni superposables dans les chronologies qu'ils délimitent. »[6] Paul Volsik subdivise et différencie quant à lui « modernisme », « *modernism* » et « modernité »[7]. La remise en question du terme « modernisme » prend des formes parfois subversives, comme chez Denis Donoghue qui indique, en ouverture de son chapitre sur Pound, Eliot et Joyce, que la notion de modernisme n'est plus utile, et que Pound et Eliot ne seraient pas tant les meilleurs représentants que les imprésarios les plus remarquables de la gestion de la littérature moderne[8]. Le propos n'est pas ici de délimiter dans le temps ou de redéfinir le ou les « modernismes ».

Dans la lignée de Marjorie Perloff, qui voit dans la notion d'innovation le trait d'union entre la poésie d'Eliot et celle de poètes américains des années 1960 et après, au-delà de la différenciation usée entre modernisme et postmodernisme[9], et dans la continuation du pluriel de l'ouvrage *Modernisms* de Peter Nicholls[10], le terme sera utilisé dans ce travail avec un sens très large, afin notamment de pouvoir désigner ensemble W. B. Yeats, T. S. Eliot, Ezra Pound et Basil Bunting dans ce qu'ils ont en commun, au-delà des nuances d'étiquettes qu'ont pu

---

[5] Pour un récapitulatif des datations possibles du « courant » moderniste et du « high modernism », voir Peter Childs, *Modernism* (Londres et New York : Routledge, [2000] 2008) 12-24 ou Marianne Thormählen, « Introduction », *Rethinking Modernism*, éd. Marianne Thormählen (New York : Palgrave Macmillan, 2003) 1-3.

[6] Catherine Bernard et Régis Salado, « Introduction », *Textuel* 53, Modernité/*modernism* (2008) 7-8. Les auteurs rappellent que la « modernité » commence avec l'essai « Le Peintre de la vie moderne » de Baudelaire alors que les limites temporelles du modernisme anglo-saxon sont généralement fixées à la fin du XIXe siècle et à la Deuxième guerre mondiale.

[7] Paul Volsik, « Le Roi pêcheur et *La Terre vaine* de T. S. Eliot », consulté sur http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/IMG/pdf/Volsik-2.pdf (10/09/2012). Voir également Georg Lukàcs, « The Ideology of Modernism », *The Meaning of Contemporary Realism*, trad. John et Necke Mander (Londres : Merlin Press, 1963) 17-46.

[8] Denis Donoghue, « Pound's Joyce, Eliot's Joyce », *James Joyce : The Artist and the Labyrinth*, éd. Augustine Martin (Londres : Ryan Publishing, 1990) 295 : « the most compelling impresarios [of] the management of modern literature ».

[9] Marjorie Perloff, *Twenty First-Century Modernism : The New Poetics* (Malden, Mass. et Oxford : Blackwell, 2002).

[10] Peter Nicholls, *Modernisms : A Literary Guide* (Londres, Macmillan, 1995).

appliquer certains critiques[11]. C'est bien l'élément de continuité qui importe dans la liaison qui est faite entre Yeats, Pound, Eliot et Bunting, la modernité des premiers étant souvent reprise ou redéfinie à dessein par les suivants : sans parler de « projet incomplet »[12], l'entreprise et les portes poétiques ouvertes par Yeats et Pound se poursuivent chez Bunting.

De même, dans la recherche en « mythologie » (le mot désigne alors ici non plus un corpus de mythes d'une même aire géographique, mais les études qui portent sur cet objet, comme l'ont souligné plusieurs critiques[13]), il n'existe que peu de consensus sur la notion de mythe. Objet d'étude de nombreuses sciences humaines (sociologie, anthropologie, ethnologie, psychologie et psychanalyse, étude des religions, littérature comparée), le mythe fait souvent à présent l'objet de monographies récapitulatives impressionnantes[14] qui témoignent de l'ampleur du sujet et du polymorphisme du mythe. Celui-ci se présente à la perception du poète, avant la réécriture poétique, sous différentes formes (récits, manuscrits, retransmissions, représentations picturales…) et se prête à une pluralité de lectures.

Si le mythe, dans sa définition et son appellation, en prose et en poésie, se métamorphose, voire, est discrédité[15], comment et pourquoi l'aborder ? Les décennies de critiques sur le mythe donnent volontiers l'impression que la confusion sur le terme grandit au gré des recherches. S'il existe un consensus, c'est que le mythe est récit, ce qui est d'emblée problématique pour l'analyse de la poésie moderne qui n'est pas narrative, à l'exception de quelques poèmes de Yeats en début de carrière[16]. Roland Barthes prend encore plus de

---

[11] Pour une façon d'envisager Yeats s'appropriant le modernisme et une certaine vision de Ruskin, voir Massimo Bacigalupo, « Yeats and the "Quarrel over Ruskin" », *Ruskin and the Twentieth Century : The Modernity of Ruskinianism*, éd. Toni Cerutti (Vercelli, It. : Mercurio, 2002) 37-48. Pour une tentative de différenciation d'Eliot, moderniste et de Pound, postmoderne, voir Antony Easthope, « Eliot, Pound, and the Subject of Postmodernism », *After the Future : Postmodern Times and Places*, éd. Gary Shapiro (Albany : State of New York Press, 1990) 53-66.

[12] Jürgen Habermas, « Modernity – An Incomplete Project », *Postmodern Culture*, éd. Hal Foster (Londres et Sydney : Pluto Press, [1983] 1987) 3-15.

[13] Félix Guirand indique : « On sait que le mot « mythologie » a une double signification. Il désigne soit l'ensemble des mythes et légendes concernant une religion, soit l'étude méthodique et comparée des différents mythes, pour en déterminer le sens, l'origine, l'évolution ou les rapports » (Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologie : Histoire et dictionnaire* (Paris : Larousse, 1996) 7). La même idée se retrouve chez Marcel Detienne : « D'où vient ce savoir si flou que le même mot, celui de mythologie, désigne à la fois les pratiques narratives, les récits connus de tous, et les discours interprétatifs qui en parlent sur le mode et avec le ton d'une science depuis le milieu du XIXe siècle ? » (Marcel Detienne, *L'Invention de la mythologie* (Paris : Gallimard, 1981) 12)

[14] Voir par exemple William G. Doty, *Mythography, The Study of Myths and Rituals* (Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2e éd., [1986] 2000).

[15] Bernard Mezzadri indique que si le mythe « allait de soi » dans les années soixante ou soixante-dix, les doutes sont ensuite survenus au point que la « catégorie [de mythe] se dissout, éclate en une kyrielle de performances chaque fois originales, au point de paraître artificielle et forcée l'entreprise qui butait à les réunir sous le même chef et à leur appliquer la même méthode d'analyse » (B. Mezzadri, « Le mythe, objet tabou ? », *Europe* 904-905 (août-sept. 2004) 3-4).

[16] Pound indique bien que la narration est de l'ordre de la prose : « Narrative "prose" hardly counted as poetry, and had no art save that of narration » (E. Pound, « On Criticism in General », *Criterion* 1-2 (janvier 1923) 155).

précaution et définit le mythe comme une « parole », « un mode de signification », « une forme »[17]. La définition du mythe pose plus de problèmes qu'elle n'en résout ; la précaution est donc de rigueur. Pour Eric Csapo dans *Theories of Mythology*, la critique sur le mythe ne serait même qu'une mythologie parmi d'autres[18]. S'il est impossible de faire l'économie des classiques de la critique sur le mythe – par exemple Mircea Eliade, Jean-Pierre Vernant, Gilbert Durand, Claude Lévi-Strauss ou encore Roland Barthes, bien qu'ils soient d'horizons très différents – une perspective non essentialiste du mythe est la plus pertinente pour analyser les mythes tels qu'ils sont repris en poésie anglophone au XXe siècle[19]. Cela se justifie par plusieurs considérations : d'abord, le mythe est peu défini et théorisé chez Bunting, Pound, Eliot et Yeats dont les affirmations sont souvent énigmatiques ; ensuite, les risques d'anachronismes critiques sont ainsi évités (quelle conceptualisation – contemporaine aux auteurs ou plus récente – appliquer au corpus poétique ?) ; l'analyse révèle le mythe comme objet protéiforme et métamorphique. En effet, les différents sens modernes du mot mythe coexistent chez les auteurs eux-mêmes qui, s'ils en dégagent certaines cracatéristiques, le font souvent de façon intuitive. Chez eux, le mythe peut tout aussi bien désigner le mensonge politique, le « discours efficace » ou « argumenté »[20] et le récit à caractère rituel qui fait intervenir des êtres divins. En ce sens, les poètes reviendraient au sens étymologique du mot « mythe » (*muthos*), dont Claude Calame rappelle que

> dès la poésie archaïque, *logos* – ce terme *logos* que l'on oppose d'ordinaire à *muthos* – est employé dans un sens analogue, même si en recourant au terme *muthos* on semble insister davantage sur l'effet du discours alors que l'usage de *logos* est plutôt référé au contenu du discours.[21]

---

[17] Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Seuil, 1957) 181.

[18] Eric Csapo, *Theories of Mythology* (Malden, MA. et Oxford : Blackwell, 2005) 1 : « I argue […] that theories of myth themselves to a larger degree constitute mythologies. » De fait, un examen de la bibliographie de cet ouvrage révèle de façon surprenante que la composante imaginaire, a priori plutôt réservée au mythe lui-même, s'applique volontiers à la critique *sur* le mythe : Csapo cite notamment M. Beard, *The Invention of Jane Harrison* (Cambridge, MA. : Harvard University Press, 2000), R. Buxton, *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology* (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), ou encore R. Fraser, *The Making of the Golden Bough* (Londres : Palgrave Macmillan, 1990), pour se limiter à quelques ouvrages parus après 1990 (E. Csapo, *op. cit.*, 323-330). Le même type de remarque est proposé dans Mieke Bal, « Myth *à la lettre* : Freud, Mann, Genesis and Rembrandt, and the story of the son », *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, éd. Shlomith Rimmon-Kenan (Londres : Methuen, 1987) 62 et dans Elizabeth M. Baeten, *The Magic Mirror : Myth's Abiding Power* (Albany : State University of New York Press, 1996) 163-6 ; Baeten offre une comparaison et un résumé utiles des théories majeures sur le mythe d'Ernst Cassirer, Roland Barthes, Mircea Éliade et James Hillman.

[19] Voir le chapitre intitulé « Myth criticism » dans Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties* (New York : Columbia University Press, 1988) 115-147 et Michael Edwards, « Littérature et mythologie. Un autre exemple : la poésie anglaise au XXe siècle », *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique. Tome II. I-Z*, dir. Yves Bonnefoy (Paris : Flammarion, 1999) 1222-30.

[20] Claude Calame rappelle l'étymologie du mot « mythe » dans Bernard Mezzadri, « Du *muthos* des Anciens Grecs au mythe des anthropologues : Entretien avec Claude Calame », *Europe* 904-905 (août-sept. 2004) 11.

[21] *Ibid.*

Le sens du terme *muthos* s'infléchit à partir de Platon, jusqu'à « dans le courant du XVIIIe siècle […] se substituer peu à peu à ce que l'on appelait – et que l'on appelle encore à l'occasion – la fable, la *fabula*. »[22] En fonction des contextes, le mythe désigne chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats une diversité de nuances qui recoupent en partie des sens plus ou moins anciens.

Plus qu'une définition liminaire du mythe qui servirait de fil conducteur, certains éléments, volontairement vagues, sont communs dans l'utilisation que font Yeats, Eliot, Pound et Bunting des mythes. Ces traits définitoires du mythe pour les poètes – l'antithétique ou le conflictuel, le sacré et le spirituel, le poétique – ont émergé de la lecture des poèmes eux-mêmes. En effet, le mythe met tout d'abord en scène une confrontation, un *agon*, qui se retrouve à différents niveaux (art de la guerre, sexualité et création, système d'antinomies) et qui n'est pas sans rapport – problématique et polymorphe – avec les formes de spiritualités qui sont évoquées. Enfin, parce que le mythe est (dans la) littérature, il permet aux auteurs une pensée métapoétique sur cette période littéraire fréquemment appelée « *modernism* » et connue pour sa poétique réflexive.

A priori, mythe et poésie moderniste ont tout pour s'opposer : tandis que le mythe est oral, anonyme, collectif, antique et se construit au fil d'une narration, la poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats met en avant sa dimension écrite, littéraire et parfois élitiste ; l'auteur individuel y est reconnaissable et revendique une poésie d'avant-garde, fragmentaire, marquée par les ruptures de l'histoire et une temporalité qui emprunte notamment à la notion de flux définie par Henri Bergson, ainsi qu'aux philosophies de l'événement. L'analyse porte sur l'œuvre poétique de Yeats, Eliot, Pound et Bunting, même si une étude des figures mythiques pourrait être, et a parfois été, effectuée dans le corpus théâtral de certains de ces auteurs[23]. Chez eux, l'intérêt du corpus poétique réside dans le fait qu'en poésie moderne, le mythe est fortement condensé. Du coup, la dimension narrative du mythe, indispensable, comme l'indiquent tous les critiques[24], est court-circuitée, subvertie ou transposée, et soulève

---

[22] *Ibid.*, 13.

[23] Pour quelques exemples, on pourra voir : Jacqueline Genet, « Rituel païen et rituel chrétien dans le drame poétique : Yeats et Eliot », *Gaéliana* 6 (1984) 179-201 ; Donna Gerstenberger, « The Saint and the Circle : the Dramatic Potential of an Image », *Criticism* 2-4 (automne 1960) 336-341 ; Foster L. Hirsch, « The Hearth and the Journey : the Mingling of Orders in the Drama of Yeats and Eliot », *Arizona Quarterly* 27 (1971) 293-307. Ces articles ont parfois permis de repérer des images présentes également dans le corpus poétique.

[24] Chez Mircea Eliade, « le mythe raconte […] », « [c]'est donc toujours le *récit* d'une "création" » (Mircea Eliade, *Aspects du Mythe* (Paris : Gallimard, 1963) 15) (c'est moi qui souligne) ; Pierre Albouy indique que le mythe « ne saurait se passer de récit » (Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française* (Paris : Armand Colin, [1969] 2003) 11) ; Eric Csapo remet en question de nombreux éléments associés au mythe mais non le fait que ce soit un récit (« a narrative ») (E. Csapo, *op.cit.*, 1-9). On pourrait multiplier ainsi les exemples.

un problème intéressant. La poésie moderne ne comprend pas (ou très peu, à l'instar de certains poèmes yeatsiens, qui appartiennent d'ailleurs plus à la période romantique du poète) de *récits* mythiques mais repose sur des raccourcis. Le récit, s'il est encore présent, l'est *in absentia* ou dans l'esprit du lecteur.

Pour Pierre Albouy, le « thème » « consiste en l'ensemble des apparitions du personnage mythique dans le temps et l'espace littéraires envisagés » tandis que le « mythe littéraire » « est constitué par [le] récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par des significations nouvelles qui lui sont ajoutées. Quand une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire »[25]. Or la poésie moderne anglo-américaine ne comporte pas, ou très peu de poésie narrative ; les auteurs revendiquent souvent clairement la tradition dans laquelle ils s'inscrivent ; le récit mythique, *dans une version particulière*, est un postulat, acquis, à reconstruire par le lecteur.

En dépit de ces différences entre mythe et poésie moderne, premièrement, l'utilisation des mythologies en littérature dite moderniste est un fait acquis, presque banal et, du coup, généralement commenté en passant et de façon fragmentée. Les mythes sont souvent vus, pour reprendre les mots de Pierre Brunel, « comme fioritures, comme survivances nostalgiques ou au contraire comme objets de dérision »[26]. Or cela ne doit pas masquer le paradoxe toujours renouvelé de cette cohabitation, celui de la répétition d'une parole ou d'un chant ayant trait au divin, dans une poétique qui est aussi *logos* et réflexion métalinguistiques et métaculturels, parfois empiriques et perméables aux « découvertes » et modes de pensée de l'anthropologie ou de la psychanalyse de l'époque. Discours et écriture, fable et vérité coexistent dans l'emploi qui est fait par Bunting, Eliot, Pound et Yeats du mythe, bien que selon des modalités différentes.

Le mythe chez ces poètes pose problème sur au moins trois plans. Au niveau de la production : comment concilier répétition et création ? Un processus de destruction, de recyclage, en bref, de métamorphose, est à l'œuvre en permanence et la narrativité originelle du mythe est fragmentée et condensée par la poétique moderne. Sur le plan de la croyance, comment la dimension sacrée est-elle réhabilitée dans un monde d'après guerre mondiale ? Quelle place pour quel sacré ? Sur le plan de la crédibilité et de la responsabilité : comment convaincre au XXe siècle avec des modèles mythologiques ou épiques qui sont peut-être usés ? Quelles sont les implications au niveau de la vérité et de la mémoire poétiques et

[25] P. Albouy, *op. cit.*, 12. Voir aussi Guy Rosolato, « The Voice and the Literary Myth », *The Structuralist Controversy : The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, éds. R. Macksey et E. Donato (Baltimore et Londres : John Hopkins University, 1972) 201-17.
[26] Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et Parcours* (Paris : Presses Universitaires de France, 1992) 81.

historiques qui sont ainsi présentées ? Le rapport de la poésie moderniste au mythe dans ses dimensions thématique et linguistique, spirituelle et métapoétique, permet de montrer que leur réécriture constitue chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats une fiction de retour aux origines et, pour reprendre les termes d'André Siganos, une véritable « nostalgie de l'archaïque »[27], qui permettent un discours idiosyncrasique sur l'art et le XXe siècle. Le mythe véhicule avec insistance un imaginaire du retour, une reconstruction fictive du passé humain et un imaginaire sur l'histoire elle-même. Pour reprendre les termes d'André Green, le mythe « serait le témoin d'une préhistoire, une construction imaginaire après coup, sur ce qu'auraient été les origines d'un peuple. »[28] Certains ont cherché dans le mythe « une vérité originaire à jamais perdue et tout au plus reconstruite – pour ne pas dire : *construite* »[29]. Ainsi, le mythe permet de créer et de faire circuler d'autres histoires, d'autres discours. L'approche de cette étude consiste à montrer que c'est grâce à ses diverses facettes que le mythe permet d'englober les problématiques chères aux auteurs rassemblés sous l'étiquette du « modernisme poétique ».

Le rapport de ces deux termes – mythe et poésie moderne – à la « tradition » se fait souvent par citation ou par allusion. Les échos ou adaptations du vocabulaire, du rythme, ou de la thématique, reconnus comme appartenant à *une* version écrite d'un mythe, sont parfois repris pour leur dimension linguistique et/ou ludique, comme cela peut être le cas de certaines épithètes homériques[30]. Le mythe s'intègre dans la « tradition » mais ne constitue qu'un aspect, très particulier, de cette problématique, à laquelle il apporte un éclairage particulier. Cette étude n'est pas non plus simplement et généralement une recherche des sources ou des influences, bien que cet aspect entre parfois en compte. Il s'agit d'analyser dans l'œuvre poétique de Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats les modalités de réécriture de mythologies, c'est-à-dire d'ensembles de mythes rattachés à des aires culturelles et géographiques aussi variées que les mondes celtique, scandinave, perse, chinois, gréco-romain ou encore indien. Les mythes, récits antiques prodigieux qui, sur un mode opératoire reposant sur le conflit, font intervenir le divin et problématisent les opérations de création sont ceux qui ont visiblement retenu toute l'attention de Bunting, Eliot, Pound et Yeats.

---

[27] André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque* (Paris : Presses Universitaires de France, 1999).
[28] Andre Green, « Le mythe : un objet transitionnel collectif. Abord critique et perspectives psychanalytiques », *Le Temps de la réflexion* 1 (1980) 100.
[29] *Ibid.*, 119.
[30] Sur l'épithète et les « formules » homériques, voir les travaux de Milman Parry, *The Making of Homeric Verse : the Collected Papers of Milman Parry*, éd. Adam Parry (Oxford : Clarendon Press, 1971) et Walter J. Ong, *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word* (Londres : Routledge, 1982).

Dans cette étude sont également inclus les mythes bibliques et ceux qui concernent certains personnages ou événements semi-historiques. La Bible, dans ce qu'elle a d'oral, d'anonyme, de religieux et parce qu'elle mobilise des images communes à d'autres mythologies est souvent traitée de façon comparable aux mythes païens par les poètes. Les histoires bibliques et celles de personnages semi-historiques font l'objet de réécritures poétiques qui s'apparentent à des réécritures de mythes et qui sont consciemment mises sur le même plan par les auteurs eux-mêmes qui soulignent – parfois forcent – le parallèle. Enfin, la présence en poésie de personnages semi-historiques – Alexandre le Grand ou Eric Bloodaxe pour n'en nommer que deux – est médiatisée par des textes littéraires où mythe, histoire et généalogie se confondent. Par extension, certains événements semi-historiques sont intégrés. La guerre de Troie, par exemple, est, pour reprendre les termes de Charlotte Coffin en introduction de sa thèse, « *aussi* un récit fabuleux »[31]. Le rapprochement et le glissement opérés par les auteurs eux-mêmes poussent à l'inclusion du semi-historique dans une étude du mythologique en poésie moderne, quand mythe et éléments semi-historiques bénéficient d'un traitement poétique comparable et problématisent les mêmes notions ou sont présentés comme complémentaires.

Une grande place est accordée à l'analyse de la métamorphose de certaines *figures mythiques*. En effet, la visibilité première de ces figures réside dans la mention de leur nom, qui sert de raccourci à un ensemble de caractéristiques admises et reconnues, au niveau conceptuel, linguistique, ou actantiel par exemple. Ainsi, on associe Hélène à la beauté, Achille a pour épithète « au pied léger », Athéna ou Poséidon sont – entre autres caractéristiques – les adjuvants ou opposants[32] au héros mythique Ulysse. Différentes mythologies prennent des formes poétiques variées. Le consensus sur certaines figures est modifié par la réécriture et la représentation de certaines figures mythiques peut être infléchie.

Le mécanisme par lequel procèdent les poètes est le suivant : un mythe, parfois dans une version ou chez un auteur antique particulier, est choisi. Quelquefois, mais rarement, il y a allusion explicite à plusieurs versions distinctes, dans le paratexte sous forme de notes ou à l'intérieur du matériel poétique : les poètes ne sont pas des chercheurs et même si l'encyclopédisme de Yeats, Pound, Eliot et Bunting est remarquable, il s'agit dans leur cas de recherches poétiques ciblées, visant souvent à se conforter dans une opinion ou une intuition,

[31] Charlotte Coffin, « Échanges mythologiques dans le théâtre de Shakespeare », 2003, 21. C'est moi qui souligne.

[32] Il s'agit ici des termes de Greimas décrivant le schéma actantiel qu'il voit à l'œuvre dans la narration des récits, y compris mythiques. Voir Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode* (Paris : Larousse, [1966] 1986).

qui prennent rarement les critères scientifiques d'une étude sur les mythes avant leur utilisation poétique. Parmi les éléments qui composent la version du mythe choisi, certains sont retenus, d'autres abandonnés. Le mythe est donc décortiqué, démantelé, et repris en pièces détachées en fonction de certains besoins, contextes ou affinités. Légitime question, donc, que celle formulée par Brunel : « Des mythes, ou des éléments de *mythologie* ? »[33] Ce sont majoritairement des exemples « d'occurrences mythiques »[34] qui sont présentes dans la poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats. En effet, la poésie nomme souvent explicitement ses références à des figures mythologiques, tout en les tronquant – ce qui n'exclut pas la connaissance et l'utilisation de mythes pour lesquels il n'est fait allusion à aucune version particulière, mais ceux-ci sont pas définition beaucoup plus difficilement repérables. Les éléments mythiques sélectionnés sont ensuite réassemblés et combinés avec de nouveaux éléments poétiques, que les mythes réagencent, contaminent, modifient, ou irradient[35]. D'autre part, si l'origine orale et ancienne du mythe est bien établie[36], comme l'a indiqué Georges Dumézil, « c'est surtout de *textes* mythologiques que l'on dispose. »[37] L'élément textuel est important pour l'analyse des poèmes de Bunting, Eliot, Pound et Yeats, malgré la présence évidente d'éléments oraux, et même si Yeats notamment, par ses contacts avec des conteurs dans l'ouest de l'Irlande a pu être exposé à une forme de performance orale de contes issus du folklore irlandais, qui ne sont pas sans analogie structurale avec les mythes, dont ils sont parfois les descendants[38].

Bien sûr, la réécriture des mythes en littérature n'est pas nouvelle. Elle a existé bien avant Yeats, Pound, Eliot et Bunting, tant en prose qu'en poésie. De même, des réécritures à des fins politiques ou symboliques ont déjà été effectuées et le mythe est toujours un discours qui préexiste, un palimpseste en soi. Cependant, il y a chez Yeats, Pound, Eliot, puis chez Bunting (dans cet ordre précis) une poésie qui effectue une extension particulière du mythe, parfois à la limite du reconnaissable. La poésie dite moderniste, comme jamais auparavant et dans un contexte inédit, pousse le mythe aux limites de sa malléabilité et à la limite de la reconnaissance, tout en exploitant les multiples facettes, connotations et enjeux du mythe.

---

[33] P. Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, 57.
[34] *Ibid*., 72.
[35] Ce dernier terme est emprunté à P. Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, 82.
[36] W. J. Ong, *op. cit.*
[37] Georges Dumézil, *Mythe et Epopée. I. II. III.* (Paris : Quarto Gallimard, 1995) 40.
[38] Pour le rapport entre conte et mythe, voir notamment John Stephens, « Myth/Mythology and Fairy Tales », *The Oxford Companion to Fairy Tales*, éd. Jack Zipes (Oxford : Oxford University Press, 2000) 330-334. Pour un exemple de figures ou dieux mythiques « diminués » mais qui demeurent dans le folklore contemporain, voir l'article « Lugh » dans Peter Berresford Ellis, *A Dictionary of of Irish Mythology* (Oxford : Oxford University Press, 1991) 154, où l'auteur indique que la figure du leprechaun, par exemple, est un avatar du dieu Lugh.

Celui-ci reste reconnaissable même quand ses métamorphoses textuelles prolifèrent : « Susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte. »[39] En d'autres termes, ceux d'André Green : « l'invention du mythe, ce n'est pas son contenu, c'est sa possibilité de varier à l'infini sur ses thèmes. »[40] C'est cette capacité d'extension, de métamorphose et de renouvellement pour produire des poèmes souvent monstrueux, hybrides et toujours plus condensés qui sera le fil conducteur de cette étude. Chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats, il y a démantèlement et mutation du mythe en termes de linéarité et de contextualisation. En outre, la poésie moderne, malgré son insistance sur le « neuf » et le « nouveau » – le « Make It New » poundien –, conçoit le verbe poétique comme un potentiel retour à une parole première, face à l'effondrement d'un monde et du langage. Malgré sa dimension artificielle, la nostalgie des origines est bel et bien décelable : le mythe, verbe et rythme premiers, est ce qui permettrait un retour à une langue immédiate et vraie. Enfin, la médiatisation des mythes par les strates de l'histoire, pas seulement littéraire, permet, sinon de créer, du moins de *tendre* vers ce qui serait un art global sous l'apparence de l'indifférencié artistique. Le mythe n'a jamais autant à la fois englobé et pointé allusivement vers l'art international qu'en poésie anglophone au XXe siècle.

La médiatisation du mythe est le résultat de strates de réécritures préalables elles-mêmes récupérées et de la prolifération de différentes versions d'un même mythe. En effet, c'est parce que le mythe est relu, re-traduit ou repris qu'une nouvelle version (qui n'appartient pas moins à ce même mythe, si l'on en croit Lévi-Strauss[41]) s'ajoute. Au début du XXe siècle, les progrès de la recherche en archéologie, ethnographie, ou encore en sociologie permettent la découverte de différentes recensions et de nouveaux matériaux mythiques ainsi que, parfois, leur correspondance au réel, géographique ou social. La comparaison des différentes versions ou recensions d'un même mythe devient possible, de même que la prise de conscience de sa pluralité. Il n'y a donc véritablement jamais un ou même des mythes mais toujours des discours sur celui-ci. On peut considérer que la mise à l'écrit des récits mythiques tels l'*Iliade*, l'*Odyssée*, ou le *Mahâbhârata* par exemple, est déjà un commentaire, une forme figée de ce qui a été parole à peine modifiée dans sa trame et pourtant renouvelée à chaque récitation. De nombreux chercheurs ont montré la distance critique qu'avaient déjà les Grecs vis-à-vis de leurs mythes : la mise à l'écrit inaugure une période de questionnement et

[39] P. Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, 79.
[40] A. Green, *art. cit.*, 112.
[41] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris : Plon, Pocket, [1958] 1974) 249 : « Nous proposons […] de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions. Autrement dit : le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel. »

de changement de valeur du mythe[42]. A partir de cette mise à l'écrit, et surtout au XXe siècle, ne peut suivre qu'une pluralité, pour les modernes toujours *déjà présente*, de discours sur le mythe. Cette pluralité de discours peut prendre diverses formes, qui ne s'excluent d'ailleurs pas dans l'œuvre d'un même poète : philologie, traduction, prose critique, choix de réécriture en vers ou en prose, philosophie, anthropologie. L'intertextualité[43] riche et fascinante de l'œuvre poétique de Yeats, Pound, Eliot et Bunting, à laquelle le mythe n'échappe pas même s'il permet une approche particulière, est à l'origine de textes-palimpsestes où se mêlent de nombreuses références. Le mythe en poésie moderniste permet, pour reprendre les termes de Gérard Genette, d'« investir de sens nouveaux des formes anciennes »[44] et de multiplier ainsi les strates de sens par la récupération d'éléments anciens.

Cette diversité est renforcée par un élément crucial : les mythes repris sont rarement des cosmogonies ou mythes des origines, mais bien plus souvent des histoires invoquant dieux et mortels. Les conséquences sont importantes : la dimension humaine permet des remaniements et des interprétations renouvelées, et le mythe permet alors un discours à la frontière avec l'histoire, dans et sur les sciences humaines. Tant au niveau temporel que thématique, les choix de mythes à réécrire sont effectivement guidés par une préoccupation humaine, derrière les aspects littéraires ou textuels. À quoi sert donc le mythe déjà traduit, réécrit, commenté, et repris ? S'agit-il d'apporter sa propre lecture ? De rendre ses lettres de noblesse à une version en particulier ? Ces questions soulèvent des problèmes d'ordre éthique, culturel et historique. Si le mythe a déjà servi, quelle pertinence a-t-il au XXe siècle et quelles particularités se dégagent en poésie au même moment ? Les réécritures mythiques chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats ont peu en commun avec leurs prédécesseurs : les mythes ne sont plus seulement folklore national (comme au début du XIXe siècle lors de la (re)découverte et de la réappropriation des passés nationaux), ni allégorie ou symbole fixe comme au Moyen Âge, ni échappatoire ou refuge pour une imagination solitaire comme chez les poètes Romantiques. Le mythe en poésie moderne est à l'image des poètes qui le retravaillent : au carrefour de discours complexes, marqués par les problématiques de l'époque.

---

[42] A. Green mentionne Marcel Detienne sur l'opinion dévalorisante qu'avaient les Grecs sur leurs mythes au Ve siècle (*art. cit.*, 120). Voir aussi Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante* (Paris : Seuil, 1992).

[43] Peter J. Rabinowitz, « "What's Hecuba to Us ?" The Audience's Experience of Literary Borrowing », *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, éds. Susan R. Suleiman et Inge Crisman (Princeton : Princeton University Press, 1980) 241 : « We live in an age of recycling ».

[44] Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982) 558.

La poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats tâtonne et expérimente de façon empirique avec les différentes facettes et définitions du mythe : symbole culturel, piste narrative, objet religieux, signe linguistique et discursif, métaphore de la tradition, objet de propagande, le mythe est présent sous toutes ses formes dans la poésie et les commentaires ou tentatives de définitions parsemés dans la prose critique de Yeats, Pound, Eliot et Bunting. Aucun d'entre eux ne propose de théorisation ou de système de grande envergure qui définisse réellement et clairement le mythe tel qu'ils l'envisagent. C'est toutefois l'objet de commentaires dispersés dans la correspondance, les écrits critiques en prose et la poésie, ce qui témoige d'une préoccupation, d'une utilisation et d'un questionnement constants.

Yeats tente une synthèse personnelle entre mythologies, ésotérisme, contes traditionnels du folklore national[45] et bien d'autres fragments culturels ; pour Eliot, le mythe est surtout un objet anthropologique qui suscite la méfiance face à un potentiel retour du refoulé, une réminiscence atavique pourtant louable car elle allait de pair avec un sens du religieux ; chez Pound, le mythe est au service d'une tentative de restructuration de la civilisation dans tous ses aspects ; Bunting rend le mythe présent à l'état de traces ambivalentes et stylisées. Le mythe offre ainsi un vaste panorama des enjeux poétique, politique et conceptuel dégagés par la poésie anglo-américaine au XXe siècle à travers l'œuvre poétique d'auteurs qu'on pourrait qualifier, au sens le plus banal du terme, de « mythiques » – Bunting, dans « On the Fly-Leaf of Pound's Cantos », compare l'œuvre poundienne aux Alpes : « They don't make sense. […] / fools ! Sit down and wait for them to crumble ! »[46]

De nombreuses études sur Eliot, Pound et Yeats ont été publiées et portent notamment sur le côté réactionnaire de leur politique, ainsi que sur la problématique de la responsabilité politique de l'artiste[47]. Les positions conservatrices, voire fascistes de Yeats, Eliot ou Pound,

---

[45] Pour une tentative de différenciation entre mythe et conte traditionnel, caractéristique de la critique sur le mythe dans les années 1950-60, voir Stith Thompson, « Myths and folktales », *Myth : A Symposium*, éd. Thomas A. Sebeok (Bloomington : Indiana University Press, 1958) 104-110.

[46] B. Bunting, *CP*, 130.

[47] Voir G. T. Wright, *The Poet in the Poem : The Personae of Eliot, Yeats, and Pound* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1960) ; C. K. Stead, *The New Poetic, Yeats to Eliot* (Londres, Penguin, [1964], 1969) ; John R. Harrison, *The Reactionaries : Yeats, Lewis, Pound, Eliot, Lawrence : A Study of the Anti-Democratic Intelligentsia* (Londres : Victor Gollancz Ltd, 1966) ; Richard Ellmann, *Eminent Domain : Yeats Among Wilde, Joyce, Pound, Eliot and Auden* (New York : Oxford University Press, 1967) ; M. L. Rosenthal, *Sailing into the Unknown : Yeats, Pound, and Eliot* (New York : Oxford University Press, 1978) ; Cairns Craig, *Yeats, Eliot, Pound and the Politics of Poetry* (Londres et Canberra : Croom Helm, 1982) ; Dennis Brown, *Intertextual Dynamics within the Literary Group – Joyce, Lewis, Pound and Eliot. The Men of 1914* (Londres : Macmillan, 1990) ; Michael North, *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound* (Cambridge : Cambridge University Press, 1991) ; Paul A. Morrison, *The Poetics of Fascism : Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul de Mann* (New York et Oxford : Oxford University Press, 1996) ; Leon Surette, *Dreams of a Totalitarian Utopia : Literary Modernism and Politics* (Montreal : McGill-Queen's University Press, 2011).

sans être occultées, ne sont abordées dans cette étude que lorsqu'elles influencent le traitement poétique des mythes. Aucune étude comparative n'existe cependant sur le mythe chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats ensemble.

La poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting permet un aperçu représentatif du XXe siècle, avec ses complexes racines dans le Romantisme[48] finissant et le Symbolisme européen, avec lesquels elle garde des relations que les auteurs ont souvent tenté de masquer, au profit de la renvendication d'un héritage plus lointain. La poésie de Yeats, Irlandais s'incluant dans « les derniers romantiques »[49] à Bunting, Northumbrien réapproprié par les Objectivistes américains[50], en passant par Eliot et Pound, exilés[51] et figures dominantes de ce qu'on a appelé le « high modernism » anglo-américain, permet une lecture fascinante des réécritures des mythes au XXe siècle, tant sur un plan syntagmatique que paradigmatique. En effet, les reprises de figures mythologiques doivent être analysées tant à l'échelle de l'œuvre d'un auteur, pour montrer l'importance des phénomènes de réécriture, mais aussi au niveau des contacts entre les auteurs. En effet, les coopérations ont été nombreuses et ont pris des formes variées : proximité géographique renouvelée ou entretenue (Yeats, Pound et Bunting à Rapallo dans les années trente, Yeats et Pound à Stone Cottage pendant les hivers entre 1914 et 1916, Pound et Eliot en Dordogne en août 1919, Londres comme carrefour littéraire notamment des années 1910 aux années 1930), correspondance abondante, participations communes et souvent simultanées à de nombreuses « petites revues » du début du XXe siècle, revendication d'ancêtres littéraires communs (tels Homère et Dante).

La première partie de cette thèse aborde la pertinence des recontextualisations mythiques sous l'angle de la violence. En effet, après un aperçu de la relation problématique entre référence mythologique et identité collective et culturelle, le premier chapitre montre la présence de guerriers et héros mythiques ou semi-historiques afin d'aborder la question de l'identité dans le choix des valeurs mises en exergue par les présences guerrières. Violence et monstruosité guerrière et sexuelle trouvent leur pendant plus abstrait dans ce qui est véritablement une poésie de l'*agon*. À cette dimension humaine correspond – ce sera l'objet

---

[48] Voir notamment Frank Kermode, *Romantic Image* (Londres et New York : Routledge, [1957] 2002) et David Spurr, « Eliot, Modern Poetry, and the Romantic Tradition», *Approaches to Teaching Eliot's Poetry and Plays*, éd. Jewel Spears Brooker (New York : Modern Languages Association of America, 1988) 33-38.

[49] W. B. Yeats, « Coole and Ballylee, 1931 », *Poems*, 294.

[50] Voir Rachel Blau DuPlessis et Peter Quartermain, éds., *The Objectivist Nexus : Essays in Cultural Poetics* (Tuscaloosa et Londres : University of Alabama Press, 1999).

[51] Voir le chapitre « Modernist Expatriates : Ezra Pound and T. S. Eliot » dans Christopher Beach, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry* (Cambridge : Cambridge University Press, 2003) 23-48 ; Terry Eagleton, *Exiles and Emigrés : Studies in Modern Literature* (Londres : Chatto & Windus, 1970) ; Suzanne Manning et Andrew Taylor, éds., *Transatlantic Literary Studies : A Reader* (Édimbourg : Edinburg University Press, 2007).

du deuxième chapitre – une réflexion générique sur l'épopée. Omniprésente, bien que parfois en creux, celle-ci pose la question des choix esthétiques, puisque l'épopée intègre et questionne le mythe et l'héritage qu'il véhicule. Ces va-et-vients entre esthétique moderne et thématique ancienne amènent à l'analyse, dans un troisième chapitre, de la dialectique qui s'opère aux niveaux des temporalités et de la réflexion sur l'histoire. Vortex, gyres, spirales, éternel retour et passage sont les images du temps que Bunting, Eliot, Pound et Yeats appliquent à leur vision poétique de l'histoire.

Ces représentations du temps sont une façon pour les poètes de tenter une restructuration de leur perception d'un monde décadent et finissant. En effet, le XXe siècle est vu comme irrémédiablement déclinant. Par le biais de cette esthétique de la fin, les poètes tentent de proposer un nouvel ordre. La deuxième partie de ce travail s'attache donc à l'étude des formes totalisantes qui permettent de donner un sens au chaos moderne perçu par de nombreux artistes. La religion ou les propositions spirituelles, souvent païennes et rattachées aux mythes antiques chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats, permettent de voir dans quelle mesure le mythe constitue une remise en question ou une alternative religieuse (chapitre 4). Deuxièmement, dans le monde re-ritualisé qui est proposé par les poètes, c'est l'homme et la nature qui sont soumis à examen (chapitre 5). Chez Pound et Yeats en particulier, le mythe sert de lien direct avec une nature dont l'homme aurait perdu de vue le caractère sacré, qui se manifeste pourtant dans les éléments naturels, en particulier les arbres, les étoiles et les animaux (et plus particulièrement les fauves – la violence est omniprésente – et certaines créatures hybrides). Troisièmement, dans leur tentative d'articuler une nouvelle spiritualité pour l'homme au XXe siècle, Yeats, Pound et Eliot proposent diverses « solutions » pour ordonner le monde, tout en appliquant une méthode – ce qui n'est pas sans conséquences idéologiques. Dans cette perspective, les mythes sont proposés comme structures ou méthodes pour la poétique moderne qui tente de donner sens et ordre au monde. Le chapitre 6 propose de répondre à la question suivante : dans quelle mesure la célèbre « méthode mythique » d'Eliot est-elle parodiée par la « méthode de la Gorgone » de Bunting ? Quel sens donner à ces « méthodes » ? Les mythes, dans cette recherche d'un grand principe organisateur, sont révélateurs d'une recherche terminologique et poétique. Le mythe est moyen poétique, mais difficilement nommable.

Malgré les flottements, les hésitations et l'inconstance terminologiques de Yeats, Pound, Eliot et Bunting en matière de mythes, ceux-ci constituent un point de réflexion métapoétique, et le mythe est traité sous l'angle linguistique. Le chapitre 7 montre qu'en traduction, les références mythologiques bénéficient d'un traitement particulier, qu'elles

soient effacées ou soulignées, voire explicitées, dans le but de produire un certain effet – rythmique, temporel ou musical – sur le lecteur. Toutefois, la translation ou le tranfert se remarque aussi dans la reprise des particularités orales du mythe – formules, refrains, appel aux Muses – qui sont reprises par Yeats, Pound, Eliot et Bunting, dans des buts satirique, ironique ou subversif en fonction des projets poétiques, comme le souligne le chapitre 8. Reprise linguistique en traduction ou dans la récupération de conventions mythologiques orales, le mythe permet également – c'est l'objet du neuvième et dernier chapitre – l'intégration d'autres arts. En effet, la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting intègre des représentations mythiques empruntées à la peinture et au dessin, la sculpture, la danse ou encore l'architecture, et a pour souci constant de souligner l'indifférenciation originelle des arts que le mythe permet d'évoquer. Récit qui permet de remonter vers les origines, le mythe permet de combiner tous les arts afin de tendre, si ce n'est vers une forme d'art total inspiré de Wagner et Mallarmé, du moins vers une intermédialité qui fait des grands poèmes modernistes des textes métamorphiques, hybrides et proprement monstrueux, à l'image du centaure, métaphore privilégiée de la poésie chez Yeats, Pound et Eliot, et qui trouve son parallèle dans la présence en creux du Minotaure chez Bunting.

Première Partie

Le mythe, thématique et contexte

Chapitre 1 – Violence, *agon*

Les mythes, héritage et socle culturel qu'ont en commun les membres d'une communauté, déploient souvent une violence hors normes : Achille tue Hector au combat ; Cuchulain, de même, est réputé pour sa fureur ; les cosmogonies (ou encore mythes fondateurs, de création du monde, des origines) racontent, entre chaos et déluge, destruction et création, la naissance du monde. La sexualité mythique, souvent incestueuse et/ou violente, qu'elle implique dieux ou mortels, s'inscrit dans la même veine : mutilations, viols et enlèvements sont courants en mythologie[1]. Louise Bogan indique : « [t]he details [of classical myth] are often, to use the Victorian term often applied to them, "repulsive" in the extreme. »[2] Cette violence est reprise en poésie moderne, déclinée différemment en fonction des contextes poétiques et historiques.

Les héros guerriers, tout d'abord, sont omniprésents chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats mais, de façon intéressante, dans leur dimension guerrière uniquement, mettant souvent de côté la dimension héroïque, ou alors laissant celle-ci à l'état d'idéal ou d'horizon. À ces guerriers se joignent des personnages semi-historiques tels Eric Bloodaxe ou Alexandre le Grand, que nous traiterons en parallèle pour les raisons définies en introduction. Ces figures sont choisies en priorité dans l'aire mythologique et géographique de prédilection de chaque poète et le choix des héros dont une partie du mythe est réécrit prend une valeur identitaire et comporte une dimension communautaire, ce qui pose également problème au niveau de la réception et de la reconnaissance de la référence mythologique.

Après quelques remarques sur cet aspect (la réception), l'analyse portera sur deux formes de violence mythique particulièrement marquantes : la guerre et la sexualité. D'une part, les poètes apportent à la violence martiale une dimension critique de façon plus ou moins explicite ; d'autre part, la violence sexuelle mythique est représentée comme plus ambigüe car elle est toujours associée à une création qui déborde le cadre strictement humain et permet le contact entre dieux et humains. Enfin, certaines formes détournées de violence sont également

[1] Voir Jean-Marie Bertrand, dir., *La violence dans les mondes grec et romain* (Paris : Publications de la Sorbonne, 2005).
[2] Louise Bogan, *A Poet's Alphabet : Reflections on the Literary Art and Vocation*, éds. Robert Phelps et Ruth Limmer (New York : McGraw-ill Book Company, 1970) 311.

présentes au niveau verbal, où mythe et *agon* font une apparition plus discrète mais non moins intéressante.

1. Violence martiale et identité

a) Reconnaître la référence mythologique

Le mythe est un héritage culturel. Cadre de référence pour les personnes d'une même communauté, le mythe est élément de partage. En 1932, Basil Bunting commente le poème d'Ezra Pound *Homage to Sextus Propertius* dans le *New English Weekly* et insiste sur la dimension collective et intemporelle du mythe tout en minimisant les effets d'anachronisme, et donc de rupture, que peut introduire le mythe en poésie moderne :

> London or Troy, does the name, the ostensible date, much signify ? We are amongst contemporaries, listening to a contemporary, the difficulties are the difficulties of our own lives. We are not going to be confused by a mythology that is common enough in all our poets. If we are cornered by it, a classical dictionary will help us out. […] The correspondence, the interpenetration of ancient and modern is Pound's, not Propertius's.[3]

La mythologie serait donc une base commune (au double sens de « collective » et de « courante », voire « banale »), un objet de partage et de reconnaissance qui fait partie de la culture (« common enough in all our poets »), ce qu'André Green a appelé « un objet transitionnel collectif »[4]. Bunting minimise ici les effets poétiques potentiels du mythe, dans un sous-entendu qui fait allusion à des siècles d'utilisations, parfois figées, des mythes. Le (ou du moins un) sens et les caractéristiques généraux d'un mythe, résumés dans un article de dictionnaire de mythologie, suffiraient donc pour éclairer la lecture et le sens d'un poème ? Même Bunting nuance, voire contredit ce propos plus tard dans sa carrière. En effet, les mythologies, qui sont parfois reprises dans le but d'établir un parallèle entre passé et présent, sont loin d'être « communes » et, si un dictionnaire met sur la voie d'une interprétation, il est pourtant loin d'épuiser le sens ou de résoudre le problème du mythe en poésie.

D'autre part, le mythe est un héritage qui fait (ou devrait faire) partie des connaissances relatives à l'identité, comme l'indique Bunting dans ses notes au poème *Briggflatts* : « Northumbrians should know Eric *Bloodaxe* but seldom do, because all the school histories are written by or for Southrons. »[5] On devine en outre dans ces propos la dimension politique

---

[3] Basil Bunting, « Mr. Ezra Pound », *New English Weekly* (26 mai 1932) 137.
[4] André Green, *art. cit.*, 99-131. Green commente en détail la dimension collective du mythe dans une société donnée ; c'est la dimension collective qui nous intéresse ici, plus que l'analyse psychanalytique qu'effectue également Green.
[5] B. Bunting, *CP*, 224. Italiques dans le texte.

qui est à l'œuvre dans la réappropriation du mythe, vecteur d'histoire et de culture. Ces notions de communauté et d'appartenance, d'identification et d'ancrage culturel sont également présentes chez Eliot. Dans un entretien avec John Heath-Stubbs, le poète utilise l'expression « our own mythology » pour désigner les mythes qui constituent la légende arthurienne, dont il s'inspire dans *The Waste Land*[6]. Le poète, américain d'origine, s'inclut ainsi de son propre chef dans la tradition anglo-saxonne. De même, Pound voit les classiques, c'est-à-dire, entre autres, les auteurs qui nous ont transmis les récits mythiques, comme les passeurs d'une tradition commune :

> If we are to learn the exact nature of this influence [that of the classics], we must examine those works where it appears least affected by other influences – that is, the works of the men who were the most persistent in their effort *to bring the dead to life* […]. The men who wrote in the mother-Latin have the best of it […]. In these men dwelt the enthusiasm which set the fashion ; *their myths and allusions are not a furniture or a conventional decoration, but an interpretation of nature*.[7]

Il s'agit bel et bien ici démêler le fil de l'histoire littéraire, de mettre au jour des continuités, or le mythe est un aspect crucial de la langue et de l'héritage littéraire. Il est clair, comme chez Bunting dans la citation précédente et chez Eliot et Yeats ailleurs, que le rapport entre passé et présent est une problématique clé soulevée par l'insertion consciente du mythe en poésie. La question de l'utilisation du mythe comme illustration, convention ou « décoration » sera abordée plus tard, dans le cadre d'une réflexion sur l'épopée. En outre, Pound présente son œuvre maîtresse, les *Cantos*, comme une entreprise collective : « the tale of the tribe »[8], « the speech of a nation through the mouth of one man »[9].

Dans le cas de Yeats, les collaborations avec Lady Gregory, à qui on doit une des premières traductions et publications des mythes irlandais, montrent chez ce poète la perception du mythe comme élément identitaire et communautaire. D'autre part, le travail yeatsien de collecte des contes appartenant au folklore de la côte ouest de l'Irlande a donné lieu d'abord à la publication de ses *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* en 1888, puis à d'autres recueils, dont certains sont réunis dans le recueil plus tardif intitulé *Mythologies*[10]. Dans « A General Introduction to My Work », écrit en 1937, le poète indique bien l'importance de la collectivité, dans sa dimension généalogique, ainsi que son importance

---

[6] John Heath-Stubbs, « Structure and Source in Eliot's Major Poetry », *Agenda* 23-3/4 (automne-hiver 1985-86) 30.
[7] Ezra Pound, « Poeti Latini », *SR*, 223. C'est moi qui souligne.
[8] E. Pound, « Canti », *GK*, 194.
[9] Lettre de Pound à sa mere en 1909, citée dans Noel Stock, *The Life of Ezra Pound* (New York : Pantheon Books , 1970) 76.
[10] W. B. Yeats, *Mythologies* (New York : Simon & Schuster, 1998). Cette édition rassemble des volumes publiés à l'origine séparément : *The Celtic Twilight* (1893), *The Secret Rose* (1897), *Stories of Red Hanrahan* (1897), *Rosa Alchemica, The Tables of the Law and The Adoration of the Magi* (1897) et *Per Amica Silentia Lunae* (1917). La note d'ouverture à *Mythologies* reconnaît une large dette envers Lady Gregory.

pour la littérature en général et sa propre formation littéraire à son stade initial : « [eighteenth-century writers] had one quality I admired and admire : they were not separated individual men ; they spoke or tried to speak out of a people to a people ; behind them stretched the generations. »[11] À travers son œuvre, c'est toute la culture irlandaise que Yeats entend faire revivre, en éduquant l'Irlande d'aujourd'hui avec son propre passé : « Yeats had aimed to 'make the old stories as familiar to Irishmen at any rate as are the stories of King Arthur and his Knights to all readers of books' »[12]. C'est sous cet angle que Yeats envisage la collecte et traduction des mythes irlandais entreprises par Lady Augusta Gregory : « When she has added her translations from other cycles, she will have given Ireland its Mabinogion, its Morte D'Arthur, its Nibelungenlied. »[13] La diffusion des mythologies a donc une portée nationale et Yeats revendique, du moins en début de carrière, des images assez clichés de l'Irlande comme terre des druides et des fées, comme dans « To Ireland in the Coming Times »[14]. Cette dimension didactique s'applique également à d'autres auteurs, et plus particulièrement à Pound. Bunting, Eliot, Pound et Yeats soulignent le fait que la littérature, dont le mythe fait partie, est un héritage *collectif*.

Les mythes qui sont réécrits en poésie sont choisis majoritairement et d'abord dans l'héritage culturel auquel le poète s'identifie le plus immédiatement. Bunting et Yeats choisissent le matériel mythologique à réécrire dans leur aire géographique de naissance ou de prédilection. Ainsi, Yeats reprend surtout la mythologie irlandaise, tandis que Bunting se tourne vers la mythologie scandinave. Celle-ci recoupe en partie, mais de manière décentrée et originale, celle de la Grande-Bretagne. Bunting met en avant la spécificité culturelle de la Northumbrie, et son parcours cosmopolite ajoute à ce phénomène de décentrement, ce qui se reflète dans le choix des mythes qu'il réécrit, tirés notamment du *Shah Nameh* (*Le Livre des Rois*) du poète perse Firdousi.

La problématique de l'exil chez les Américains Eliot et Pound permet en partie d'expliquer qu'ils réécrivent surtout la mythologie gréco-romaine. En effet, son aura culturelle, ainsi que sa place comme mythologie universelle (dans une perspective occidentale), s'insère dans le double projet qui consiste à reconquérir la vieille Europe par les lettres tout en formulant une poétique américaine. Pour ces Américains, la reprise de cette

---

[11] W. B. Yeats, « A General Introduction for My Work », *E&I*, 510.
[12] Yeats est cité par A. Norman Jeffares dans W. B. Yeats, *Selected Plays*, éd., intro. et notes A. Norman Jeffares (Londres : Pan Books et Macmillan, [1964] 1974) 15.
[13] Lady Augusta Gregory, *Complete Irish Mythology, Preface by W. B. Yeats* (Londres : Chancellor Press, 2000) 331. Cette édition réunit *Gods and Fighting Men* (Londres : John Murray Publishers, 1904) et *Cuchulain of Muirthemne* (Londres : John Murray Publishers, 1902).
[14] W. B. Yeats, *Poems*, 70-1.

mythologie constitue l'appropriation de l'héritage le plus ancien et le plus noble de la vieille Europe. Cette « mythologie "cultivée" »[15], fait figure d'universel artistique noble qui opère, par différenciation avec les autres références mythologiques, un partage entre le familier et l'étranger. Cependant, la réappropriation d'un héritage « étranger » n'est pas vue comme contraire à la production d'une littérature proprement américaine, comme l'indique Amy Lowell :

> Is is not a little sad that genius is so rare with us that when it appears we dub it "exotic" ? […] If a poet chooses the ancient Aztec civilization as the background for a poem, it may be as purely "American" a production as though he had laid his scene in the lower East Side of New York at the present day. If he chooses to people the Kentucky woods with fairies, who are we to bar out the fine play of his imagination as alien to our national temper ?[16]

L'exotisme et la distance temporelle ou géographique plus ou moins marqués de la reprise littéraire ne sont donc pas un obstacle à la construction d'une littérature nationale. Pound tient des propos comparables, lorsqu'il explique à William Carlos Williams, qui a au contraire fait le choix de *rester* aux États-Unis, les raisons de son exil : c'est par le décentrement et l'exil qu'on ré-injecte du sang neuf et sain dans la littérature et la culture américaine[17]. Cependant, les récupérations « exotiques », qu'elles soient « natives » ou « étrangères », sont toutes relatives et problématiques : pas de récupérations de mythes amérindiens chez Eliot ou Pound, bien que ces derniers soient connus à l'époque[18]. La seule éventuelle tentative de reprise amérindienne se trouverait dans le poème de Pound intitulé « Legend of the Chippewa Spring and Minnehaha, the Indian Maid »[19] mais la naïveté de descriptions et la désignation de ce poème comme « histoire » ou « légende », en plus de son caractère singulier dans le corpus poundien, permet de dire que ce poème n'a rien à voir avec les reprises des autres mythologies chez Pound. Celui-ci reprend pourtant des mythes égyptiens ou japonais, très

---

[15] A. Green, *art. cit.*, 107. Leon Surette a également noté l'attrait des modernistes pour ce qu'il appelle les « alien high cultures » (L. Surette, *The Birth of Modernism : Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult* (Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 1993) 255).

[16] Amy Lowell, « Nationalism in Art », *Poetry* 5-1 (octobre 1914) 36-7.

[17] Voir Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine* (Paris : L'Harmattan, 2001) 33, Mark Jarman, « Brer Rabbit and Brer Possum : The Americanness of Ezra Pound and T. S. Eliot », *Forked Tongues ? Comparing Twentieth-Century British and American Literature*, éds. Ann Massa et Alistair Stead (Londres et New York : Longman, 1994) 21-37, A. Walton Litz, « Ezra Pound and T. S. Eliot ». *Literary History of the United States*, éd. Emory Elliott (New York : Columbia University Press, 1987) 947-971, Gail McDonald, « A Homemade Heaven : Modernist Poetry and the Social Gospel », *There Before Us : Religion and American Literature, from Emerson to Wendell Berry*, éd. et intro Roger Lundin (Grand Rapids, Mich. : William B. Eerdmans Pub., 2007) 194-215.

[18] Le propos de Ronald Bush sur l'exhibition du primitif et de l'exotique dans une perspective évolutionniste à travers différentes expositions américaines (la Buffalo Pan-American Exposition de 1901 et la St Louis World Fair de 1904 à laquelle le père d'Eliot l'a emmené) est intéressant à cet égard. Voir Ronald Bush, « The Presence of the Past : Ethnographic Thinking / Literary Politics », *Prehistories of the Future : the Primitivist Project and the Culture of Modernism*, éds. Elazar Barkan et Ronald Bush (Stanford : Stanford University Press, 1995) 24 *sq*.

[19] E. Pound, *P&T*, 1174-5.

éloignés de sa culture d'origine. La relation au familier et à l'étranger est pour le moins problématique, justifiant ainsi pleinement l'utilisation des notions de « relative alien » et de « outside-withinness » par Vincent Sherry pour décrire les statuts et situations de Pound et Eliot[20].

Le mythe, objet culturel et anthropologique, fait donc également partie du sujet tel qu'il se conçoit dans son identité et son projet, notamment poétique. En outre, dans leurs commentaires, les poètes opèrent une différenciation qui n'est pas toujours consciente mais qui est cependant toujours présente, entre « mythologie cultivée », classique (et donc respectable) et « mythologie primitive »[21], plus « exotique » et du coup subversive, et qui provoque des réactions ambiguës (méfiance, curiosité ou défiance). Alors que la mythologie classique, grecque fait office d'ancêtre respectable et revendiqué, dont seul le temps nous sépare, la mythologie « primitive » est souvent l'autre, distant dans le temps, l'espace et la culture. Aborder « le mythe », c'est aborder un champ qui recouvre polémique et diversité[22]. Les travaux scientifiques en littérature comparée et en mythologie se sont attaché à remarquer qu'il est difficile d'englober par l'unique terme « mythe » des objets différents : peut-on employer les mêmes outils d'analyse et le même mot pour désigner d'une part les récits oraux étudiés *in situ* par les anthropologues et d'autre part les mythes gréco-romains sans être accusé d'« helléno-centrisme »[23] ? Le cas de la littérature moderne – et cela se vérifie à différents niveaux – est particulier : Yeats, Pound et Eliot sont des poètes, mais aussi des intellectuels, marqués par les débuts de l'anthropologie, dans sa pratique comparatiste telle qu'elle est à l'œuvre notamment dans *The Golden Bough* de Sir James Frazer. Le mythe tel qu'il est présent dans les arts *et* en anthropologie se retrouve dans leur corpus. L'accès aux textes ou aux récits mythologiques est parfois très indirect, par le biais de critiques d'ouvrages anthropologiques par Eliot par exemple. Il n'y a pas non plus de dichotomie fixe chez les

---

[20] Vincent Sherry, *The Great War and the Language of Modernism* (Oxford : Oxford University Press, 2003) 78, 85.

[21] Le terme « primitive myth » est notamment utilisé par Terri A. Mester dans une sous-partie de l'introduction à son ouvrage *Movement and Modernism : Yeats, Eliot, Lawrence, Williams and Early Modern Dance* (Fayetteville : University of Arkansas Press, 1997) 5. Il convient, à l'instar de Mester et de scientifiques dans d'autres disciplines, tels Claude Lévi-Strauss, d'utiliser des guillemets pour la catégorie polémique du « primitif » ; voir C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, 105 (« des sociétés dites primitives ») et 119 (« Malgré toutes ses imperfections, et en dépit de critiques méritées, il semble bien que, faute d'un meilleur terme, celui de "primitif" ait […] définitivement pris place dans le vocabulaire ethnologique et sociologique contemporain »). On note que ce terme s'étend aussi au vocabulaire courant et littéraire de la période moderniste, au sens large du terme.

[22] L'utilisation indénombrable de « myth » en anglais est à ce titre représentative de ce travail ; « rewriting myth » est à la fois plus général et plus précis que la formulation « réécriture des/du mythe(s) » pour englober la complexité des processus à l'œuvre.

[23] Les termes de ce débat sont rappelés dans André Siganos, « Définitions du mythe », *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, éds. Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (Paris : Imago, 2005) 90.

poètes entre « mythologie cultivée » et « mythologie exotique » (éloignée dans l'espace) ou « mythologie primitive » (éloignée dans le temps et, certains auteurs sous-entendent, dans l'avancement de la civilisation). Les auteurs traitent le mythe de la même façon que la littérature : chaque auteur fixe son canon en fonction des qualités qu'il entend souligner[24]. Ainsi, les mythes éloignés du contexte gréco-romain n'ont pas tous la même valeur aux yeux des poètes : pas de mythes amérindiens, mais des mythes japonais ou chinois chez Pound par exemple.

Dans leur définition d'une ou de *la* « tradition », Eliot et Pound accordent à la mythologie gréco-romaine une place de choix. Idéalement, il y a connivence et partage culturel avec le lecteur qui reconnaît le texte ancien-source ou l'allusion de départ (chanson, histoire, poème ou autre). Reprendre ce legs et se l'approprier permet aux auteurs d'embrasser dans le même temps les multiples réécritures dont la mythologie gréco-romaine a fait l'objet dans l'intervalle qui sépare l'Antiquité du XXe siècle. Pourtant, ces récupérations d'un héritage à caractère identitaire posent problème à maints égards ; l'idée du mythe comme objet commun ou convention repérable et repérée ne va pas de soi.

En effet, le mythe est censé introduire un lien entre lecteur et poète par le biais de la reconnaissance. Or celle-ci n'est pas toujours immédiate. L'effet poétique est-il pour autant complètement annulé ? Certainement pas, mais la référence qui passe inaperçue peut gommer une partie de la richesse de l'intertextualité et de l'effet poétique. Le mythe est à considérer sous l'angle de la référence et de l'allusion, ce qu'il est en partie. S'il est rare, dans les écrits en prose de Yeats, Pound, Eliot et Bunting, de trouver des propos aussi clairs que celui de Bunting qui mentionne explicitement la mythologie, c'est que celle-ci est avant tout un problème intéressant au niveau poétique et textuel. Au niveau de la théorisation, les commentaires explicites et détaillés sur le rôle du mythe sont fragmentaires et parfois confus. Il n'existe en aucun cas chez Yeats, Pound, Eliot ou Bunting de théorie complète et claire sur le mythe en poésie. Ce que d'autres ont appelé la « mythologie yeatsienne »[25] incite à une grande prudence – et la même remarque s'applique à Eliot, Pound et Bunting ; il s'agirait plutôt d'un syncrétisme de textes mythologiques, qui ne connait pas de bornes thématiques (à l'instar des cosmogonies) ou géographiques (à l'instar des mythologies indienne ou celtique par exemple). L'approche de Peter Ure dans *Towards a Mythology* est également intéressante

[24] Pour l'insertion de Pound et Eliot dans les canons britannique et/ou américain, voir C. C. Barfoot, « Caught between Canons : James, Pound and Eliot », *Rewriting the Dream : Reflections on the Changing American Canon*, éd. W. M. Verhoeven (Amsterdam et Atlanta, GA. : Rodopi, 1992) 101-119.

[25] D. Albright mentionne par exemple la « mythologie historique de Yeats » (W. B. Yeats, *Poems*, 618 : « Yeats's historical mythology »).

puisque, face à la multiplicité des définitions du mythe, l'auteur prend le parti de considérer la mythologie à la fois comme objet (une histoire racontée) et comme *processus* d'intégration de ces récits en poésie[26]. La dynamique poétique à l'œuvre est ainsi plus apparente, de même que la dimension sociale et communautaire (le mythe comme héritage).

Dans « William Blake and the Imagination », écrit en 1897, Yeats décrit Blake ainsi : « a man crying out for a mythology, and trying to make one because he could not find one to his hand »[27]. Il semble justifié d'affirmer, comme le fait Michael A. Steinman[28], qu'à travers cette définition, c'est lui-même que Yeats décrit[29]. Après cette remarque, dans le même essai, Yeats poursuit en indiquant les avantages d'une mythologie nationale. Celle-ci, à la disposition du poète, correspond à son propos et, d'une part, le dispense de mélanges, d'inventions et d'emprunts divers et « incongrus », et d'autre part, protège le poète des accusations de mysticisme[30]. Rétrospectivement, ces affirmations font sourire : si la mythologie nationale, héritage premier d'un poète, permet un ancrage identitaire ou une récupération à des fins politiques nationalistes, elle n'est pourtant que le point de départ de ce qui devient chez beaucoup une mosaïque idiosyncrasique de mythologies comparées réactualisées pour une époque. Le propos, là encore, s'étend à Pound, Eliot et Bunting, et mythes et mythologies sont à envisager au pluriel.

Le mythe chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats est allusion ou référence dont la pluralité de sources, de sens et de récurrences empêche une lecture figée. Ce travail montre que le mythe n'est pas non plus une référence textuelle « comme les autres », puisqu'elle est multidimensionnelle – les questions de religion, de linguistique et d'oralité, de discours et de culture sont omniprésentes et liées. Parfois liée – mais pas uniquement – au phénomène de l'intertextualité, l'utilisation du mythe soulève des questions particulièrement riches.

Notons qu'il s'agit bien de reconnaître la référence. Si cette idée est présente implicitement dans la notion de collectivité mise en avant par Yeats, Pound, Eliot et Bunting,

---

[26] Peter Ure, *Towards a Mythology : Studies in the Poetry of W. B. Yeats* (Westport, Conn. : Greenwood Press, [1946] 1986) 8-11.
[27] W. B. Yeats, « William Blake and the Imagination », *E&I*, 114.
[28] Michael A. Steinman, *Yeats's Heroic Figures : Wilde, Parnell, Swift, Casement* (New York : State University of New York Press, 1983) 1.
[29] On pourrait étendre ce propos à d'autres auteurs, et à Pound en particulier.
[30] Yeats indique : « […] had [Blake] been a scholar of our time he would have taken his symbols where Wagner took his, from Norse mythology ; […] or have gone to Ireland and chosen for his symbols the sacred mountains, along whose sides the peasant still sees enchanted fires, and the divinities which have not faded from the belief […] ; and have spoken without mixing incongruous things because he spoke of things that had long been steeped in emotion ; and have been less obscure because a traditional mythology stood on the threshold of his meaning and on the margin of sacred darkness. If Enitharmon had been named Freia, or Gwydeon, or Dana, and made live in Ancient Norway […] or Ancient Ireland, we would have forgotten that her maker was a mystic ; and the hymn of her harping […] would but have reminded us of many ancient hymns. » (W. B. Yeats, *E&I*, 114-5)

certains poètes la soulignent également explicitement, comme Bunting : « Northumbrians should know Eric *Bloodaxe* »[31]. Chez Eliot aussi, d'une manière plus générale, la citation, l'allusion, l'écho, qui sont autant de modalités de reprises, doivent être reconnus, comme l'indique un entretien de 1961. Au sujet d'un vers de George Meredith, repris par le poète sans guillemets dans le poème « Cousin Nancy », Eliot indique : « this critic accused me of having shamelessly plagiarised, pinched, pilfered that line. Whereas, of course, the whole point was that the reader should recognize where it came from and contrast it with the spirit and meaning of my own poem »[32].

Pourtant, la référence peut ne pas être reconnue par le lecteur. Face à cette éventualité, les auteurs sont tiraillés entre une conception de la poésie comme objet autosuffisant et une forme de didactisme qui consisterait à guider le lecteur dans ses choix en lui constituant, comme Pound, un *ABC of Reading* pour remédier à son ignorance ou lui indiquer des lectures spécifiques pour un poème donné. L'insertion de notes (notamment par Bunting pour *Briggflatts* et Eliot pour *The Waste Land*) est révélatrice, à première vue, de cette volonté d'aider le lecteur à reconnaître les références. Pourtant, les auteurs ne sont visiblement pas satisfaits de cette solution. Bunting fait précéder ses notes de la mention suivante : « Notes are a confession of failure, not a palliation of it, still less a reproach to the reader, but may allay some small irritations. »[33] On est ici en droit de penser que l'impatience du lecteur « ignorant » devant l'excès d'allusions littéraires est partagée par le poète, qui redoute l'interprétation abusive de son travail, que Bunting avait en horreur. Juste avant les notes spécifiques au poème « Briggflatts », Bunting indique également : « No notes are needed. A few may spare diligent readers the pains of research. »[34] De même, Eliot dit avoir regretté les notes de *The Waste Land*, à qui on prête aujourd'hui presque plus d'attention qu'au poème lui-même :

> I have sometimes thought of getting rid of these notes ; but now they can never be unstuck. They have had almost greater popularity than the poem itself […]. I regret having sent so many enquirers off on a wild goose chase after Tarot cards and the Holy Grail.[35]

En effet, les notes sont également ironiques : ajoutées par Eliot à la demande de l'éditeur pour « gonfler » le poème à la veille de sa publication sous forme de recueil, elles donnent un semblant de structure à ce poème qui désoriente. Toutefois, la « clé » du poème n'est pas dans

---

[31] B. Bunting, *CP*, 224.
[32] Extrait de Kenneth Young, *The Bed Post : A Miscellany of the Yorkshire Post* (Londres, McDonald, 1962) 43-4, cité dans Eliot, *Inventions*, xxiv.
[33] B. Bunting, *CP*, 223.
[34] *Ibid.*, 224.
[35] T. S. Eliot, « The Frontiers of Criticism » (conférence donnée à l'Université du Minnesota en 1956), *P&P*, 109-110.

l'ouvrage *From Ritual to Romance* de Jessie Weston[36]. Bunting choisit justement de commenter sur les notes de *The Waste Land* dans un article sur Eliot publié en 1932 dans *The New English Weekly* : « "The Waste Land" should be read without the notes. It needs no explaining that is not contained in its own lines. Every reference is a red-herring to drag the reader away to hunt the "meaning" of the poem anywhere but in the poem itself. »[37]

De même, le commentaire de Yeats dans une note à sa pièce *Calvary* est trompeur : « A reader can always solve the mystery or learn the secret by turning to a note. »[38] La prolifération des notes (des auteurs ou des commentateurs) et des éditions critiques des œuvres modernes témoigne du fait que les notes (en particulier celles qui explicitent les références mythologiques) ne résolvent pas le problème de l'interprétation difficile, surtout dans les éditions où les notes des auteurs sont elles-mêmes annotées par les éditeurs[39]. L'interprétation du mythe est donc un travail qui peut être ambigu, de même que les propos des auteurs à ce sujet : le mythe est à la fois riche de potentialités interprétatives et poétiques, et source de rupture dans le procédé de lecture. Si le poète ne demande pas explicitement une recherche au lecteur, la dimension didactique n'est toutefois jamais absente, même chez Bunting qui oscille entre deux tendances. L'une est didactique, à la Pound, quand il écrit, à propos du personnage de Bloodaxe (abréviation ou impératif ?) : « Piece his story together from the Anglo-Saxon Chronicle, the Orkneyinga Saga, and Heimskringla, as you fancy. »[40] Bunting incite le lecteur consciencieux à procéder de façon proprement mythologique : la version écrite « définitive », complète, de l'histoire de Bloodaxe repose sur la traduction et la compilation de plusieurs sources ou manuscrits[41], les uns suppléant aux lacunes des autres, à cause de pages manquantes ou d'épisodes absents ; un même mythe peut être raconté dans différentes sources, ou enfin, les mythes d'un même ensemble peuvent se faire écho ou renvoyer les uns aux autres. En incitant le lecteur, ainsi que le fait Bunting, à croiser trois

---

[36] Jessie Weston, *From Ritual to Romance* (Bath : Chivers Press, [1920] 1980).
[37] Basil Bunting, « Mr. T. S. Eliot », *New English Weekly* (8 sept. 1932) 500.
[38] W. B. Yeats, note à *Calvary*, citée dans P. Ure, *op. cit.*, 86.
[39] C'est le cas notamment dans l'édition des *Collected Poems of William Butler Yeats*, éd. Richard J. Finneran (New York : Collier Books, Macmillan Publishing Company, 1989) qui propose en appendice les notes de Yeats à ses *Collected Poems*, puis des notes à cet appendice, multipliant ainsi les références et compliquant par là le procédé de lecture.
[40] B. Bunting, *CP*, 224.
[41] De même, pour l'épisode mythique irlandais où le guerrier Cuchulain tue son fils, que Yeats reprend en poésie, Lady Gregory indique qu'elle a consulté pas moins de quatre sources. En effet, son chapitre « Only Son of Aoife » dans *Cuchulain of Muirthemne* a été écrit à partir de « Keating's *History of Ireland*, Miss Brooke's *Reliques* ; Curtain's *Folk Tales* ; Some Gaelic Ballads » (Lady Gregory, *op. cit.*, 549). Cette technique de compilation et de comparaison afin de produire un texte sans trop de lacunes est également soulignée par Snorri Sturluson dans son *Heimskringla, History of the Kings of Norway*, trad., intro. et notes Lee M. Hollander (Austin : University of Texas Press, pour la American-Scandinavian Foundation, [1964] 2007) 20. La même remarque s'applique à l'anonyme *Anglo-Saxon Chronicle*, trad. James Ingram et J. A. Giles (Kessinger, 2010) 1.

sources médiévales mélangeant mythe et histoire, littérature et généalogie, le poète propose au lecteur, sûrement de façon inconsciente, une démarche de mythologue. Cette démarche est intéressante car elle propose une alternative et une entrée décalée par rapport à l'historiographie contemporaine. Pourtant, une autre tendance, plus réaliste, se dessine une décennie plus tard :

> *The world doesn't spend all its time reading books and we all assumed that they do. We have far too many references to things*. There we tumbled below Yeats. Yeats is very careful. He produces very few references to previous literature. His references are those you can find in the life around you, and that is much easier, and much better, and more provident, especially where literary fashions change. Eliot above all, of course, is using other literature all the time. Pound, to a considerable extent ; Zukofsky to some extent ; me also – and that will weigh against us as the century goes on.[42]

Bunting indique très bien ici le dilemme d'une poétique culturellement (sur)chargée et d'un lecteur parfois dépassé par les nombreuses références, comme c'est souvent le cas à la lecture des *Cantos* de Pound par exemple. Une affirmation est discutable en revanche : loin d'être simples, les poèmes de Yeats abondent de références mythologiques, néo-platoniciennes, ésotériques, folkloriques, le danger étant de lire certains symboles au premier degré. Les croyances et méthodes de Yeats, exposées notamment dans *A Vision*, ainsi que (comme Pound) sa volonté de s'adresser à un lectorat initié[43], justifient une lecture à plusieurs niveaux[44]. C'est à présent un lieu commun d'affirmer, tel Dudley Fitts dans une critique datant de 1931, que les notes sur un poème, et celles qui accompagnent *The Waste Land* en particulier, sont problématiques, et que l'importance du repérage de la référence littéraire est toute relative :

> (It is to be noted that Mr. T. S. Eliot, by appending apparently « explanatory » notes to the text of *The Waste Land*, obscured what was otherwise perfectly clear because he seemed to suggest that participation in his erudition was essential for the « understanding » of his poetry.) Obviously, technical information will help in reading the *Cantos* ; it will add a certain richness to the enjoyment, […] but no amount of information will bring the reader nearer to the solution of the puzzle. For there is no puzzle.[45]

---

[42] Jonathan Williams et Tom Meyer, « A Conversation with Basil Bunting », *Poetry Information* 19, Basil Bunting Special Issue (automne 1978) 40. C'est moi qui souligne. La poésie de Yeats, *à la première lecture*, repose effectivement sur des références littéraires qui ne paraissent pas aussi obscures que celles d'Eliot ou Pound, mais la recherche montre des références abondantes et variées. C'est l'apparente simplicité et la teneur émotionnelle et psychologique de certains poèmes de Yeats qui en font un auteur plus lu en dehors des cercles universitaires.

[43] James Longenbach insiste sur cette idée d'initiation et d'un ordre secret communs à Pound et Yeats ; voir *Stone Cottage : Pound, Yeats and Modernism* (New York et Oxford : Oxford University Press, 1988). Voir aussi J. Longenbach, « The Order of the Brothers Minor : Pound and Yeats at Stone Cottage 1913-1916 », *Paideuma* 14-2/3 (automne-hiver 1985) 395-403 et J. Longenbach, « The Secret Society of Modernism : Pound, Yeats, Olivia Shakespear, and the Abbé de Montfaucon de Villars », *Yeats Annual* 4 (1985) 103-120.

[44] Pour une articulation politique intéressante de l'individuel et du collectif (et quel collectif ?), en relation avec les théories de l'époque, voir Michael Tratner, *Modernism and Mass Politics : Joyce, Woolf, Eliot, Yeats* (Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1995) 21 *sq*.

[45] Dudley Fitts, « Music Fit for the Odes », *Hound and Horn* 4 (janv-fév. 1931) 287-9, cité dans Betsy Erkkila, éd. *Ezra Pound, The Contemporary Reviews* (Cambridge : Cambridge University Press, 2011) 177. La dernière phrase de cette citation n'est qu'*une* interprétation possible.

La limite entre érudition pédante et plaisir culturel, ainsi qu'entre élément identitaire ou intellectuel est parfois floue. Il est erroné d'affirmer que *The Waste Land* est d'une clarté limpide sans les notes, mais celles-ci s'ajoutent effectivement à un intertexte déjà riche. La diversité des allusions et la difficulté de certains poèmes sont bien résumées par Fitts, dans un commentaire extrait du même article et qui pourrait fort bien s'appliquer à Bunting, Eliot et Yeats en plus de Pound :

> Confronted by this array of scenes and allusions exhumed from dead mythologies and forgotten literatures, of references to experience whose interest is limited to a contemporary few, the thoughtless reader will throw up his hands and exclaim, « But what is this all *about* ? I don't *know* enough to be able to understand this poem. Who is Sigismond Malatesta ? Who is Actaeon ? […] » But this is the wrong approach, based on a misconception not only of the nature of the *Cantos*, but of all pure poetry […].[46]

La variété parfois étourdissante de références en poésie « moderniste » perturbe effectivement la lecture. En revanche, les mythologies dans le corpus poétique de Bunting, Eliot, Pound et Yeats sont exhumées d'un contexte précis et sont justement loin d'être « mortes »[47]. Elles sont réactivées pour la pertinence qu'elles peuvent acquérir dans un nouveau contexte, et les auteurs insistent bien sur la vivacité qu'elles insufflent à leur œuvre. D'autre part, le mythe est une grille de lecture et d'analyse particulièrement pertinente pour la poésie moderniste dont elle permet de souligner de nombreux enjeux.

b) Héros et guerriers mythiques

Dans ces choix de mythologies à réécrire, parmi les nombreuses mentions de héros, ceux-ci sont souvent choisis dans le domaine culturel dont tel ou tel poète est issu : Cuchulain est récurrent chez Yeats ; Bloodaxe (le héros scandinave qui a par ailleurs donné son nom à une des maisons d'édition des œuvres de Bunting) apparait à des moments clés de *Briggflatts*. Cependant, dans ces cas-là, les héros sont réduits à leur fonction guerrière, et ne font justement plus figures de héros. Dans la poésie d'Eliot, dominée par des figures chrétiennes ou des personnages pour qui le chemin vers la rédemption ou l'estime de soi est semé d'embûches, la figure du héros peine à trouver sa place, justifiant ainsi l'expression de Michael Long qui voit à l'œuvre, notamment dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » et « Portrait of a Lady », « [a] mastery of the unheroic »[48]. Chez Pound, le héros est là, avec son

---

[46] *Ibid.*, 176.

[47] C'est également la thèse de l'article de Joseph S. Salemi, « Mythology and Modernism », *The Pennsylvania Review* (1er septembre 2008), consulté sur http://pennreview.com/2008/09/mythology-and-modernism-2/ (13/06/2012). L'auteur y donne de nombreux exemples de réécritures mythologiques en littérature anglophone.

[48] Michael Long, « The Politics of English Modernism : Eliot, Pound, Joyce », *Visions and Blueprints : Avant-Garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth-Century Europe*, éds. Edward Timms et Peter Collier, intro. Raymond Williams (Manchester : Manchester University Press, 1988) 100.

exemplarité, sa généalogie, ainsi que d'autres caractéristiques, mais ses caractéristiques sont plus souvent attribuées à des personnages de l'histoire. Les motifs de la quête et de la violence sont des éléments communs à Bunting, Eliot, Pound et Yeats.

La violence de leur corpus, en partie miroir du contexte historique qui voit se succéder notamment guerres mondiales et Insurrection de Pâques en Irlande, est bien souvent incarnée par des guerriers mythiques[49]. Ces héros, réduits à leur dimension guerrière, permettent l'introduction du tragique et une lecture critique du XXe siècle, à la lumière du mythique. La concentration sur la dimension martiale, et non héroïque, de figures telles Bloodaxe, Alexandre le Grand ou Cuchulain s'explique par différents facteurs. D'abord, la geste héroïque se compose d'étapes distinctes, passages obligés dans la narration de la vie du héros. Philippe Sellier établit ainsi dans *Le mythe du héros* un « modèle héroïque »[50] composé de différentes phases. Joseph Campbell effectue un travail comparable, bien que dans une perspective différente et vulgarisée, dans *The Hero with a Thousand Faces*[51]. Or le phénomène de fragmentation en poésie moderne ne permet pas de garder *toutes*, ni même la plupart des étapes que l'histoire du héros doit comporter (caractère prédestiné, naissance et/ou conception miraculeuse, enfance marquée par la geste héroïque, etc.) les poètes se concentrent donc sur une seule étape marquante de la vie du héros en question. L'épisode choisi se réduit souvent et volontairement à un épisode militaire où le doute est permis quant à la validité de l'héroïsme et où on peut très souvent lire une critique du militarisme moderne. Campbell indiquait déjà que les récits héroïques ont pu servir à glorifier l'action politique : « This formula […] of the shining hero going against the dragon has been a great device of self-justification for all crusades. »[52] La fragmentation et la réécriture servent donc un but tant poétique qu'idéologique, en phase avec les événements marquants du XXe siècle.

Le choix de l'épisode à réécrire se double d'un problème de choix dans la recension (ou version) consultée et reprise par l'auteur. Les présupposés, la réécriture et, du coup, la réception peuvent ainsi être modifiés, en fonction de la version du mythe qui est choisie. Et ce choix constitue déjà une interprétation et un parti-pris, mais sa justification n'est parfois pas

---

[49] Pour une analyse du rapport en mythe et guerre, voir James Hillman, « Wars, Arms, Rams, Mars : On the Love of War », *Facing Apocalypse*, éds. V. Andrews, R. Bosnak et K. Walter Goodwin (Dallas : Spring Publications, 1987) 118-36.

[50] Philippe Sellier, *Le mythe du héros* (Paris : Bordas, [1970] 1990) 13-31. Voir également l'introduction de Charles Baudouin, *Le Triomphe du héros* (Paris : Plon, 1952) i-xiii, et sa lecture psychanalytique de la figure du héros.

[51] Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Londres : Fontana Press, [1949] 1993) ix-x, 318-320. Pour les schémas narratifs de ce type, on pourra aussi voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn (Paris : Seuil, [1965] 1970) et les « modèles actantiels » d'A. J. Greimas, *op. cit.*, 172-221 et A. J. Greimas, *Du Sens* (Paris : Seuil, 1970) 249-70.

[52] J. Campbell, *op. cit.*, 340-1.

immédiatement repérable. Pourquoi Bunting reprend-il l'épisode d'Alexandre le Grand en Macédoine dans sa version perse, contenue dans le *Shâh Nâmeh* de Firdousi, dans la troisième partie de « Briggflatts »[53], parmi les autres possibles et parfois mentionnées de façon indirecte (telle celle contenue dans le *Libro de Alexandre*, qui date du XIIIe siècle, et dont est extraite l'épigraphe de « Briggflatts »[54]) ? Pourquoi Yeats reprend-il des versions contemporaines – déjà elles-mêmes des réécritures – de mythes plutôt que leur version plus ancienne, contenue dans *The Book of Leinster*, que Yeats connaissait puisqu'il contient des mythes traduits par Lady Gregory, dont Yeats souligne lui-même l'importance, au-delà des frontières irlandaises[55] ? Pourquoi faire référence au mythe de façon détournée (en note ou sous forme de renvoi d'un mythe et d'une source vers d'autres) comme le font parfois Eliot et Pound ? Pourquoi Eliot donne-t-il pour référence complémentaire à *The Waste Land* un ouvrage secondaire, *From Ritual to Romance* de Jessie Weston et *The Golden Bough* de James Frazer, plutôt que *La Morte d'Arthur* de Malory dont Eliot avait connaissance[56] ? Si le but parfois avoué de Yeats, Pound, Eliot et Bunting est de remonter dans un élan nostalgique vers les textes les plus anciens, qui évoquent les origines culturelles, la situation est en fait plus complexe. On verra comment quelques héros mythiques deviennent des figures guerrières tragiques dont la généalogie littéraire est choisie avec soin. La réécriture des mythes, au XXe siècle, est déjà médiatisée par une longue histoire littéraire faite de reprises, de transformations et de réécritures préalables, et les poètes en sont conscients.

Cette conscience s'applique tant à l'origine orale des mythes qu'à leurs multiples réécritures à travers les siècles. Les distinctions opérées par André Siganos sont à cet égard fort utiles : celui-ci nomme « mythe "textualisé" », « le mythe oral fixé par l'écriture », par opposition au « mythe "littérarisé" » qui désignerait « le mythe oral reformulé par la littérature, à un niveau supérieur d'élaboration »[57]. Ces « mythes littérarisés », pour l'aire gréco-romaine, sont fixés à l'écrit à un moment où les Grecs « commencent pourtant à ne plus croire à leurs mythes » et qui « fix[ent] progressivement […] les bornes d'une esthétique (attachée à un genre […] mais aussi à un auteur) »[58]. Le problème se complique dans le cadre

[53] B. Bunting, *CP*, 70.
[54] B. Bunting, *CP*, 58.
[55] Yeats, dans sa préface à cet ouvrage, désigne le *Cuchulain of Muirthemne* de Lady Gregory comme « the best [book] that has come out of Ireland in my time […] for the stories which it tells are a chief part of Ireland's gift to the imagination of the world ». (Lady Gregory, *op. cit.*, 331)
[56] T. S. Eliot, *ASG*, 27. Déjà réécrit par Alfred Tennyson dans un poème du même nom, Eliot ne mentionne pas cette source mais tend, contrairement à ce que laisseraient penser les notes à *The Waste Land*, à la masquer, alors même qu'il indique que Malory fait partie de ses auteurs préférés (*ASG*, 27).
[57] A. Siganos, « Définitions du mythe », *art. cit.*, 93.
[58] *Ibid.*, 95.

du travail poétique de Yeats, Eliot, Pound et Bunting car leurs poèmes reformulent et réélaborent des « mythes littérarisés » (présents dans l'*Odyssée*, les *Métamorphoses*, etc.). Ceux-ci sont plus ou moins anciens (les mythes irlandais « rabougr[is] »[59] pour aboutir au folklore irlandais par exemple) ou sont *déjà* des réécritures tardives de la littérature moderne. Or ces divers écrits revendiquent ou reposent sur une forme d'oralité à des degrés divers et parfois impossibles à déterminer. Le cas de « cette tradition orale, parfois consignée ensuite par écrit, du moins dans le monde grec »[60] vaut aussi pour l'aire celte. La poésie moderniste est donc surtout constituée de réécritures de « mythes littérarisés » puisqu'elle reprend des textes antiques mais aussi d'autres intermédiaires littéraires.

Yeats, Pound, Eliot et Bunting ont tous les quatre insisté sur la musicalité de leurs textes poétiques, que l'on peut considérer comme une forme d'oralité : Pound inclut un extrait de partition dans le Canto 75[61] et indique par ailleurs que la typographie de ses *Cantos* doit servir le rythme et la voix de la lecture :

> ALL typographic disposition, placing of words *on* the page, is intended to facilitate the reader's intonation, whether he be reading solently to self or aloud to friends. Given time and technique, I might even put down the musical notation of passages or breaks into song.[62]

Bunting insiste sur le musical en poésie[63], Eliot tente d'appliquer un schéma musical à certains de ses poèmes[64], tandis que Yeats se penche sur les contes et légendes encore racontés à son époque dans l'ouest rural de l'Irlande. Cependant, la littérarité et l'écrit sont

---

[59] J'emprunte le terme à A. Siganos (*ibid.*, 98) malgré les réserves qu'il convient d'émettre au sujet des potentiels « appauvrissement » et « dégénérescence » des mythes au fur et à mesure de leurs réécritures.

[60] *Ibid.*, 95.

[61] E. Pound, Canto 75, *Cantos*, 470-1 ; il s'agit d'un extrait de Clément Janequin, *Le Chant des Oiseaux*. Mark Byron commente cette inclusion musicale dans son chapitre « A Defining Moment in Ezra Pound's *Cantos* : Musical Scores and Literary Texts », *Literature and Music*, éd. Michael J. Meyer (Amsterdam : Rodopi, 2002) 157 *sq*.

[62] E. Pound, lettre à Hubert Creekmore datée de février 1939, *Letters*, 322.

[63] Dans la préface à ses *Complete Poems*, Bunting compare son travail à celui d'un musicien : « With […] an ear open to melodic analogies I have set down words as a musician pricks his score, not to be read in silence but to trace in the air a pattern of sound […] » (*CP*, 19). Le classement de ses poèmes en « Sonates » et « Odes » suggère la même idée. Bunting souligne également sa volonté de trouver dans la musique une forme poétique apportant contraste et variété et c'est en parlant de musique que Bunting commente une de ses affinités avec Pound (Dale Reagan, « Basil Bunting : An Interview », *Montemora* 3 (1977) 74). Voir aussi Herbert Read, « Basil Bunting : Music or Meaning ? », *Agenda* 4-5/6 (automne 1966) 4-10 ; la liste pourrait continuer ainsi. La dimension orale du poème et sa musicalité, mises en valeur par la lecture à haute voix est également sujet de différenciation entre la solennelle « Yeatsian manner », « a terrible pulpit drone », celle qu'adoptait Pound à ses débuts, et une manière plus naturelle et proche du rythme parlé, comme l'indique Bunting (Eric Mottram, « Conversation with Basil Bunting on the Occasion of his 75th Birthday », *Poetry Information* 19, Basil Bunting Special Issue (automne 1978) 4).

[64] Un aperçu des titres des poèmes d'Eliot suffit pour s'en convaincre : les termes « song », « prelude », « rhapsody » (de « Rhapsody on a Windy Night », T. S. Eliot, *CPP*, 24) ou encore « quartets » pointent vers le musical. C'est d'ailleurs, comme l'indique Bunting lui-même, un des aspects qui a retenu son attention dans la poésie d'Eliot et qui a été source de discussions avec ce-dernier (J. Williams et T. Meyer, « A Conversation with Basil Bunting », *art. cit.*, 38).

primordiaux ; c'est notamment à travers eux que s'articule le problème des multiples médiations du mythe.

S'il est un héros à choisir dans la culture et la mythologie irlandaises, héritage le plus immédiat de Yeats, c'est bien le « violent »[65] Cuchulain, équivalent irlandais d'Achille. On connaît les multiples réécritures par Yeats de la figure de Cuchulain, tant en poésie qu'au théatre. Comme l'indique Daniel Albright[66] dans sa note au poème « Cuchulain's Fight with the Sea », le héros irlandais figure dans cinq pièces de théatre, travaillées de façon plus ou moins sporadique pendant plus de trente ans, et dans neuf poèmes, écrits entre 1891 (« Cuchulain's Fight with the Sea ») et 1938 (« The Circus Animals' Desertion »). Les mythes les plus anciens relatant la geste de Cuchulain figurent dans le *Livre de Leinster*, daté du XIe siècle mais à propos duquel G. Roth et F. Guirand indiquent, dans leur article « Mythologie celtique », que « [l]e noyau de ce cycle est antérieur au IIe siècle »[67]. Yeats connaissait cette source, puisqu'il en mentionne des détails dans une note au poème « The Secret Rose », citée dans l'édition de Richard J. Finneran[68]. Dans sa préface au *Cuchulain of Muirthemne* de Lady Gregory, Yeats montre également qu'il a connaissance de problèmes inhérents aux mythes (pas seulement irlandais) : d'une part les traces écrites sont fragmentées dans divers manuscrits et proviennent de sources orales antérieures, et d'autre part les moines chrétiens qui ont recopié les mythes irlandais au Moyen-Âge ont transformé, élaboré, ajouté ou retranché, suite à des erreurs de lecture ou en fonction de leurs propres penchants, littéraires et religieux[69].

A cela s'ajoutent d'autres éléments : Yeats puise dans des sources modernes, justement parce que certaines réécritures correspondent mieux à ses idéaux en termes de contenus et de psychologie des personnages. Ainsi, pour le poème « Fergus and the Druid »[70], Yeats indique que sa source n'est pas la source archaïque mais le poème de Samuel Ferguson « The Abdication of Fergus McRoy » (qui date de la deuxième moitié du dix-neuvième

---

[65] Voir W. B. Yeats, « Crazy Jane on the Mountain », *Poems*, 371.
[66] W. B. Yeats, *Poems*, 433.
[67] J. Schmidt et F. Guirand, *op. cit.*, 285.
[68] W. B. Yeats, *The Collected Poems*, éd. Richard J. Finneran, *op. cit.*, 456.
[69] W. B. Yeats dans Lady Gregory, *Complete Irish Mythology*, *op. cit.*, 331 : « Sometimes, as in Lady Gregory's version of Deirdre, a dozen manuscripts have to give their best before the beads are ready for the necklace. It has been as necessary also to leave out as to add, for generation of copyists, who had often but little sympathy for the stories they copied, have mixed versions together in a clumsy fashion, often repeating one incident several times, and every century has ornamented what was once a simple story with its own often extravagant ornament. One perhaps does not exaggerate when one says that no story has come down to us in the form it had when the story-teller told it in the winter evenings. » Ce phénomène est largement documenté ; voir par exemple Kim McCone, *Pagan Past and Christian Present* (Maynooth : An Sagart, 1990).
[70] W. B. Yeats, *Poems*, 53.

siècle), où l'auteur, poète irlandais de tradition protestante comme Yeats[71], fait abdiquer le roi Fergus au profit d'une vie d'errance et de poésie. Yeats a consciemment choisi comme antécédent l'histoire telle qu'elle est racontée par Ferguson (« as the legend was shaped by Ferguson »)[72]. Le choix de cette version comme source, outre la tradition commune à Yeats et Ferguson, s'explique par l'attrait de la figure de Fergus réunissant, chez Ferguson, le royal et le poétique, ce qui correspond chez Yeats à l'idéal humain d'une élite noble et lettrée. En somme, Yeats fait fusionner dans une même figure ce qui correspond d'habitude à plusieurs positions différentes au sein de la fonction de « Souveraineté » dégagée par Dumézil, qui comprend à la fois le roi, le barde et le druide, à savoir ceux à qui reviennent le commandement, le chant et le religieux[73]. De même, l'idéal humain pour Yeats combinerait les rôles antithétiques de Saint, de Poète et d'homme d'action.

Aux références modernes ou tardives s'ajoute la prolifération des références et le changement de l'ordre narratif. Dans sa note au poème « The Secret Rose », citée dans l'édition de Finneran, Yeats indique de nombreuses sources secondaires (« Keeting, a writer of the time of Elizabeth », « Standish O'Grady, who has a fine imagination », « Larminie's *West Irish Folk Tales* ») et souligne qu'il a modifié les mythes : « I find that I have unintentionally changed the old story of Conchubar's death » ; « […] when I wrote […] 'Who will drive with Fergus now ?' I only knew him in Mr. Standish O'Grady, and my imagination dealt more freely with what I did know than I would approve of to-day »[74]. Yeats indique par là, ce qui complique l'analyse, que l'exigence de fidélité à une version choisie peut varier au cours du temps chez un même poète, en fonction d'un programme esthétique plus ou moins consciemment défini et parfois changeant au cours d'une carrière poétique. Ces remarques sur

[71] Il ne s'agit pas ici de qualifier la religion de Yeats mais la tradition dans laquelle il s'inscrit.

[72] Yeats, *UPII*, 161, cité dans Yeats, *Poems*, 430. De même, de façon plus générale, Yeats s'inscrit volontairement dans la tradition littéraire anglo-irlandaise de Swift, Berkeley, Burke et Goldsmith, comme le note David Perkins dans « Johnson and Modern Poetry », *Harvard Library Bulletin* 33-3 (été 1985) 304. Le choix mythologique souligne d'autant plus les dimensions tant politique que littéraire du choix de réécriture d'une tradition.

[73] Chez les Celtes, le druide était à la fois homme de religion, de savoir et le dépositaire de la tradition apprise pratiquement sans moyens d'écriture ; voir J.-C. Guyonvarc'h, *Les Druides* (Rennes : Ouest France, 1986). Pour l'idéologie des trois fonctions dégagée par Georges Dumézil, voir son ouvrage *Jupiter Mars Quirinus, essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome* (Paris : Gallimard, 1941). Les trois fonctions sont récapitulées sont récapitulées par Joël H. Grisward en introduction dans Georges Dumézil, *Mythe et Épopée I. II. III.* (Paris : Quarto Gallimard, 1995) 10. Dumézil résume lui-même ces trois fonctions sous les termes « Souveraineté », « Force » et « Fécondité » (G. Dumézil, *L'héritage indo-européen à Rome, Introduction aux séries « Jupiter, Mars, Quirinus » et « Les Mythes romains »* (Paris : Gallimard, 1949) 65), explicités ainsi : « trois fonctions – administration du sacré, du pouvoir et du droit ; de la force physique ; de l'abondance et de la fécondité » (G. Dumézil, *Heur et malheur du guerrier, Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens* (Paris : Presses Universitaires de France, 1969) 1).

[74] W. B. Yeats, *The Collected Poems*, *op.cit.*, 456-7.

l'abondance des références et leur ancienneté variable s'appliquent évidemment à Eliot, et a fortiori à Pound.

Pour écrire « Cuchulain's Fight with the Sea », de même, Yeats puise chez un folkoriste contemporain : Jeremiah Curtin et ses *Myths and Folk-lore of Ireland* (1890). Cet élément est indiqué par la note de Finneran[75], mais non par celle d'Albright, qui opte pour une lecture plus psychanalytique (Albright souligne que l'antagonisme père-fils du mythe trouve un écho biographique chez Yeats, ce qui se vérifie assez vite à la lecture de « Reveries over Childhood and Youth »[76]) et génétique (les occurrences de Cuchulain au sein du corpus yeatsien, en poésie et au théâtre). Dans le mythe, Cuchulain (littéralement, en gaélique, le chien de Culann) a pris le nom et la fonction défensive de la bête féroce, protectrice de l'Ulster, qu'il a autrefois tuée. Yeats fait référence à cet épisode dans l'expression « the Hound of Ulad », utilisée dans le poème « Baile and Aillinn »[77]. L'expression est donc un raccourci pour faire allusion au mythe, et l'Ulster est mentionné en irlandais et devient ainsi peu reconnaissable pour le lecteur non averti. Conlae, fils de Cuchulain, né hors d'Irlande, vient affronter son père sur ses propres terres, en Ulster[78]. Le mythe met l'accent précisément sur cette région car les notions de territoire, de frontière et de province y sont importantes pour le déroulement de la narration et la symbolique identitaire. Le poème « Cuchulain's Fight with the Sea » était annoncé par un raccourci, deux poèmes plus tôt et en ouverture du recueil *The Rose*, dans « To The Rose upon the Rood of Time », où le barde annonçait : « Come near me, while I sing the ancient ways : / Cuchulain battling with the bitter tide »[79]. Les échos mythologiques se complètent, et le mythe construit progressivement, fruit de l'héritage traditionnel et des échos qui se tissent à la lecture de l'œuvre d'un auteur, prenant parfois des teintes différentes en fonction du contexte poétique et temporel.

D'autre part, dans le mythe de Cuchulain, chacun des personnages est lié par un serment : Conlae a promis à sa mère de ne pas dévoiler son identité et de se battre à mort contre quiconque surgira sur son chemin, tandis que le code de l'honneur et la fonction de Cuchulain lui imposent de ne laisser entrer vivant dans la province aucun inconnu, surtout s'il

---

[75] W. B. Yeats, *ibid.*, 478-9

[76] W. B. Yeats, *Autobio*, 41-108. On pourra voir surtout les pages 80 et 96 où Yeats date le point culminant de l'influence de son père sur sa personnalité, puis sa prise de distance.

[77] W. B. Yeats, *Poems*, 99.

[78] Voir Jeffrey Gantz, *Early Irish Myths and Sagas* (Harmondsworth : Penguin Classics, 1981) 148 : « After seven years the boy went to seek his father. The Ulaid [the Ulstermen] were assembled at Trácht Éise, and they saw the boy out on the sea […]. » L'endroit mentionné est bien en Ulster, comme me l'a confirmé par courrier électronique le professeur Damian McManus (Trinity College, Dublin), que je remercie par ailleurs pour ses remarques et son aide en mythologie irlandaise et en gaélique ancien.

[79] W. B. Yeats, *Poems*, 52.

refuse de se présenter[80]. S'il est clair dans le mythe que Conlae arrive en Ulster, cet élément est présenté de diverses manières dans les réécritures, comme chez Lady Gregory : « Then the young man, Conlaoch [Conlae], set out, and it was not long before his ship brought him to Ireland, and the place he landed was at Baile's Strand, near Dundealgan. »[81] Hormis pour le lecteur irlandais, qui aura reconnu dans Dundealgan le nom gaélique de la ville de Dundalk ou qui connaît Baile's Strand, la référence est avant tout maritime (« ship », « strand ») chez Lady Gregory. La référence à Baile's Strand annonce la pièce du même nom que Yeats publiera deux ans plus tard en 1904.

La précision géographique est abandonnée par le poète dans le poème « Cuchulain's Fight with the Sea », qui situe l'action « Between wood's rim and the horses of the sea. » C'est la notion de frontière qui importe ici, ainsi que la mention du campement qui donne son nom au cycle mythologique de la Branche Rouge, qui comprend la geste de Cuchulain (« The Red Branch camp »). Il ne s'agit pas ici de désigner précisément un endroit, mais d'introduire une dialectique du dedans et du dehors. En ne mentionnant pas l'Ulster, Yeats évacue également dans ce poème la lecture politique que ce comté peut évoquer. En guise de repérage, le lecteur trouve des indications cosmologiques : « Yet somewhere under starlight or the sun / My father stands. », « I ask only what way my journey lies ». Pourtant, Yeats indique bien son intention : « bring again to certain places their old sanctity or their romance »[82]. Le nom du lieu est révélateur, et permet un glissement ou une superposition partielle du mythe et du réel, de l'onirique et du concret, comme l'a notamment montré Natalie Crohn Schmitt : « the original meanings of place-names […] constitute a form of mythical etymology that melts the legendary and the local »[83]. Géographie et topographie réelles constituent donc une entrée possible dans le mythe. Cette référence est particulièrement pertinente en poésie même si Yeats aborde le sujet dans un commentaire sur le théâtre[84]. D'ailleurs, R. F. Foster, dans un chapitre concernant les années 1896-98,

[80] Voir le récit mythique dans J. Gantz, *op. cit.*, 150-151.
[81] Lady Gregory, *op. cit.*, 519.
[82] W. B. Yeats, *E&I*, 233 ; W. B. Yeats, « Introduction », *Certain Noble Plays of Japan : From the Manuscripts of Ernest Fenollosa, Chosen and Finished by Ezra Pound, with an Introduction by William Butler Yeats*, éd. E. Pound (Dundrum : Cuala Press [1916], réimpression Shannon : Irish University Press, 1971) xv.
[83] Natalie Crohn Schmitt, « 'Haunted by Places' : Landscape in Three Plays of William Butler Yeats », éds. Elinor Fuchs et Una Chaudhuri, *Land/scape/theater* (Ann Arbor, Mich. : University of Michigan Press, 2002) 73.
[84] À mesure que cette étude progresse, il apparaît que les références mythologiques se complètent d'un genre à un autre : les mythologies présentes en poésie, dans le corpus théâtral et/ou dans les entreprises musicales des poètes tels Yeats, Pound ou Eliot se font écho et se complètent, ce qui entraînerait un propos beaucoup plus long.

mentionne la connaissance précoce qu'a eu Yeats des *dinnsenchas*[85]. Or dans les manuscrits, cette forme mélange des éléments aujourd'hui différenciés : géographie, mythe et poésie. Le désir d'unité chez Yeats est permanent et se présente à diverses échelles, spirituelle, littéraire, idéologique.

D'autre part, mythe et topographie s'insèrent dans la cadre de choix esthétiques et identitaires. Edward Larrissy, dans un commentaire sur les reprises mythologiques chez Blake et Yeats, indique :

> Unlikely as it might seem, Yeats also thinks of his use of Irish mythology […] in relation to Blake's half-invented mythology ; the explanation is this : Blake could not work with an over-used classical system and also needed to root his mythology in what he knew. So he created his own system […]. Yeats, on the other hand, could revive a mythology which was not over-used and which had the merit of being rooted by tradition in the hills, coppices and bogs of Sligo and Galway […].[86]

L'importance pour Yeats comme pour les autres poètes est donc d'ancrer la mythologie dans le réel géographique connu : « I could not endure, however, an international art, picking stories and symbols where it pleased. [...] Have not all the races had their first unity from a mythology that marries them to rock and hill ? »[87] Dans la réécriture mythique affleure toujours le problème de l'attachement aux racines, dans leur double dimension géographique et identitaire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les champs lexicaux de la racine et de la terre, couplés avec ceux du mélange et (par extension) de la généalogie, sont omniprésents dans *The Waste Land*, et ce dès les vers liminaires :

> April is the cruellest month, breeding
> Lilacs out of the dead land, mixing
> Memory and desire, stirring
> Dull roots with spring rain.[88]

De même, le repérage topographique de Pound en Dordogne pour écrire « Provincia Deserta » et les premiers Cantos sert à vérifier ses théories sur les troubadours : Pound est persuadé qu'un poème d'amour d'Arnaut Daniel est en fait une stratégie militaire codée[89] et que le

---

[85] R. F. Foster, *W. B. Yeats : A Life. I. The Apprentice Mage* (Oxford : Oxford University Press, 1997) 186. Cette connaissance des *dinnsenchas* par Yeats est également mentionnée dans Caroline MacDonogh, « Augusta Gregory : A Portrait of a Lady », *Rural Ireland, Real Ireland ?* Éd. Jacqueline Genet (Gerrard's Cross : Colin Smythe, 1996) 116. Voici la définition de Peter Berresford Ellis (*Dictionary of Irish Mythology* (Oxford : Oxford University Press, 1991) 87) : « *Dinnsenchas*. 'The lore of prominent places'. It is a comprehensive topography of Ireland and a guide to geographical mythology. It is contained in the twelfth-century Book of Leinster and is one of the richest sources of myth. It is here we find the early versions of the story of the Sons of Usna and many Fianna tales. » Natalie Crohn Schmitt mentionne elle aussi « the age-old Irish poetry called *dinnseanchas* » (*art. cit.*, 73) .

[86] Edward Larrissy, *Blake and Modern Literature* (Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, 2006) 3.

[87] W. B. Yeats, *Autobio*, 166-7.

[88] T. S. Eliot, *CPP*, 61.

[89] Richard Sieburth, éd. *A Walking Tour in Southern France : Ezra Pound Among the Troubadours* (New York : New Directions, 1992) xiv-xv.

culte païen des troubadours a été transmis de génération en génération[90]. Le lieu fixe et réalise ainsi le mythologique et permet à Richard Sieburth de commenter ainsi le deuxième Ur-Canto : « Pound tranforms this region of the Périgord Noir into a pagan Renaissance landscape alive with Ovidian eros. »[91] Mythe et géographie sont intimement liés et les auteurs tentent parfois, paradoxalement, de réintégrer le mythe à la géographie moderne.

Comme l'évoque également Larrissy, la mythologie « classique », à savoir gréco-romaine, peut effectivement paraître usée. L'analyse montre cependant qu'une autre jeunesse lui est offerte avec Pound et Eliot, peut-être grâce à leur position d'exilés. Enfin, dans le cas de Yeats, le poète se tourne aussi vers la mythologie gréco-romaine comme modèle culturel alternatif à la culture anglaise, comme l'indique Elizabeth Muller dans sa thèse[92], mais pas seulement. Chez Yeats, Eliot, Pound et Bunting, ce sont souvent les poèmes de la maturité poétique qui tissent de façon plus intéressante et avec une complexité croissante des mythologies toujours plus variées. C'est aussi dans ce tissage, et dans les parallèles qui sont établis entre les diverses mythologies, que réside la particularité de la poésie moderniste, qui procède de façon assez analogue à un contemporain : Sir James Frazer. Le comparatisme en mythologie, réactivé sous forme poétique ou dans leurs recherches variées d'intellectuels, est la façon dont procèdent Pound et Yeats, c'est évident, mais aussi Bunting et Eliot dans une moindre mesure.

Le mythe est très lié à la géographie, mais aussi à la problématique de la généalogie textuelle, des intertextes et du phénomène de palimpseste. Or c'est exactement ce qu'effectuent Bunting, Pound, Eliot et Yeats avec le mythe : ils sélectionnent tout en superposant et en établissant des liens non existants au préalable. La référence géographique dans « Cuchulain's Fight with the Sea » s'efface pour mettre au premier plan l'universalité psychologique de la situation : la situation tragique du fils tué par son père et la douleur de ce dernier. Il s'agit effectivement d'universalité, dans la mesure où plusieurs critiques[93] ont reconnu dans ce mythe irlandais – que Jeffrey Gantz suppose plus tardif – une version locale de l'histoire de Sohrab et Rostam, racontée dans le *Shah Nameh* qu'a traduit Bunting. D'autres éléments du mythe sont laissés de côté ou minimisés : d'abord, le récit de l'affrontement entre père et fils ne fait l'objet que de quelques vers sur les quatre-vingt sept

---

[90] E. Pound, « Psychology and the Troubadours », *SR*, 87-100. Essai publi pour la première fois en 1912 dans le périodique *The Quest*.
[91] R. Sieburth, éd., *op. cit.*, 36.
[92] Elizabeth J. Muller, *The Influence of Hellenism in the Works of William Butler Yeats – From Plato to Homer* (sous la direction de Jean Brihault, Rennes 2, 2003), résumé de thèse, 36.
[93] Voir J. Gantz, *op. cit.*, 147 et la note de D. Albright dans Yeats, *Poems*, 433. L'histoire de Sohrab et Rostam est également réécrite, dans l'intervalle, par Matthew Arnold dans son poème « Sohrab and Rustum » (1853).

qui composent le poème, tandis qu'un seul vers, sur le mode performatif, décrit l'acte qui donne la mort :

> After short fighting in the leafy shade,
> He spake to the young man […]
> Again the fighting sped,
> But now the war-rage in Cuchulain woke,
> And through that new blade's guard the old blade broke.
> And pierced him. […]
> 'I put you from your pain. I can no more.'[94]

D'autre part, le modèle ternaire de récurrence et la gradation qui font, dans le mythe, s'affronter Conlae et d'autres grands guerriers (Conaire, puis Conall, et enfin seulement Cuchulain) disparaît complètement. La récurrence narrative et structurelle du mythe s'efface chez Yeats, le poète gardant la répétition sous la forme du refrain dans bon nombre de ballades. Yeats élimine ce qui, dans la version narrative du mythe, fait durer l'action et crée du suspens pour mettre en avant les motifs qui évoquent la souffrance : la séparation du fils avec sa mère (« Parted her lips with a loud sudden cry ») pour partir en quête de son père, l'amer souvenir de la mère pour Cuchulain (« He who had made you bitter […] »), la douleur furieuse du père qui apprend qu'il a tué son fils.

Un élément périphérique est absent : le véritable nom de la mère de Conlae : Aoife. C'est en effet ce nom, et non celui d'Emer, qui devrait figurer au début du poème de Yeats, comme l'indique explicitement Finneran, mais non Albright[95]. L'absence de référence à Aoife enlève une référence au passé et à l'éducation – martiale et sexuelle – de Cuchulain. Le guerrier est donc montré à un moment charnière : au sommet de sa gloire, respectable (pas de mention des conquêtes amoureuses antérieures du guerrier) mais dans un moment de crise personnelle où la douleur fait plier le combattant. Les présences féminines, élément périphérique clé pour le héros en général, et pour Cuchulain en particulier, sont pourtant cruciales et Yeats les souligne ailleurs, dans le poème « The Secret Rose », écrit en 1896 :

> […] him [Cuchulain]
> Who met Fand walking among flaming dew
> By a grey shore where the wind never blew,
> And lost the world and Emer for a kiss[96]

ou encore dans la pièce de théâtre *The Death of Cuchulain* écrite par Yeats en 1939, peu avant sa mort. La multiplicité des figures féminines se constate dans les œuvres de début et de fin de

---

[94] W. B. Yeats, *Poems*, 56.
[95] W. B. Yeats, *The Collected Poems*, éd. Finneran, *op. cit*., 479. Voir aussi Gantz, *op. cit*., p. 147-8 et Lady Gregory, *op. cit*. 519. Albright indique cet élément de façon indirecte : « In *On Baile's Strand*, however, Cuchulain's slain son is not the child of Emer (Cuchulain's wife), but of a Scottish warrior-queen named Aoife, who raised her son expressly to murder the man who conquered her. » (W. B. Yeats, *Poems*, 433)
[96] W. B. Yeats, *Poems*, 87.

carrière, pour laisser place, au milieu, à un héros beaucoup plus solitaire. La dimension tragique du héros, si elle est présente lorsqu'il est seul, est accrue en présence de femmes, qui annoncent le malheur[97], préviennent d'un danger imminent ou écartent le héros de sa voie. D'autre part, la métamorphose est l'apanage de certaines de ces figures : Fand est désignée dans « Under the Moon » comme « Fand, who could change to an otter or fawn »[98].

Dans « Cuchulain's Fight with the Sea », Yeats garde un élément important de la mythologie irlandaise tout en le modifiant dans le nouveau contexte poétique : le tabou ou serment[99]. Élement moteur de l'avancement de la narration et du code de l'honneur guerrier, celui-ci fait partie des réécritures modernes. Fait de langue (parole donnée et respectée) et de comportement (il régit un code social de l'honneur), il régit bien des situations en mythologie. Ici pourtant, Yeats rapproche père et fils par le même serment, qui devient signe de reconnaissance, effaçant ainsi la distance père-fils soulignée par le mythe ancien :

> 'He bade me let all know he gives his name
> At the sword-point, and waits till we have found
> Some feasting man that the same oath has bound.'
>
> Cuchulain cried, 'I am the only man
> Of all this host so bound from childhood on.

Dans ce poème, Yeats fait donc de Cuchulain un portrait plus tragique, respectable, humain et souffrant : plus romantique. L'idée que l'heure n'est plus aux descriptions de batailles, et que la guerre n'est pas glorieuse ou héroïque va en s'amplifiant, malgré certaines nuances, à mesure que le XXe siècle avance[100]. La réécriture de Cuchulain évolue à travers la carrière de Yeats : dans le poème « Cuchulain's Fight with the Sea » (1892), la violence des émotions est à la hauteur du combat même si celui-ci ne constitue plus, comme dans le mythe, le point culminant de l'histoire. C'est le combat *contre les vagues* qui sert de cadre, à travers le titre et les vers finaux, au poème. Dans « Cuchulain Comforted »[101], écrit en 1939, il y a métamorphose et abstraction de la violence, et comme l'indique Dal-Yong Kim, c'est le *souvenir* de la violence passée qui permet ici le passage d'un état à un autre[102]. Cuchulain prend alors une dimension ésotérique : Kathleen Raine indique bien que l'initiation ésotérique

---

[97] Dans la pièce *The Death of Cuchulain*, « the Morrigu », la déesse de la guerre, apparaît notamment sous la forme d'un corbeau, animal de mauvais augure qui plane généralement au-dessus des champs de bataille dans les mythes.
[98] W. B. Yeats, *Poems*, 109.
[99] Voir T. M. Charles-Edwards, « Geis, Prophecy, Omen and Oath », *Celtica* 23 (1999) 38-59.
[100] T. S. Eliot, « Reflections on Contemporary Poetry », *The Egoist* 6-3 (juillet 1919) 39 : « For a poet to observe that war is ugly and not on the whole glorious or improving to the soul is not a novelty anymore. »
[101] W. B. Yeats, *Poems*, 379-80.
[102] Dal-Yong Kim, *Mystical Themes and Occult Symbolism in Modern Poetry : Wordsworth, Whitman, Hopkins, Yeats, Pound, Eliot, and Plath* (Lewiston, Queenston, Lampeter : The Edwin Mellen Press, 2009) 119.

est une ascension caractérisée par la solitude dans la mort[103], ce qui est bien le cas dans le poème.

Dans l'intervalle qui sépare ces deux poèmes, pièces de théâtre et mentions plus politiques de Cuchulain en poésie se sont succédées. Cette figure n'est plus exactement et seulement un héros infaillible (ce qui explique sûrement l'absence d'épopée yeatsienne, ou même de tentative d'en écrire une). Cuchulain est une figure solitaire, au statut exemplaire et héroïque plus ambigu que certaines figures chez Pound, où la dimension plus explicitement didactique, voire autoritaire, est mise en avant. L'héroïsme de Cuchulain est surtout visible quand cette figure antique est comparée à l'histoire contemporaine qu'elle est censée inspirer ; Cuchulain est alors un héros mythique national qui redonne un espoir politique[104]. À mesure que la carrière poétique de Yeats évolue, avec ses déceptions politiques notamment, les mentions poétiques de Cuchulain en font une figure plus individuelle, entourée par la mort et coupée de l'honneur du guerrier d'habitude rattaché à une structure sociale. Le mythe est ainsi réduit à sa figure mythique centrale et pris à rebours, à travers la mort et la souffrance du héros, et non pas sa naissance ou les hauts faits de sa geste[105].

Les deux poèmes les plus tardifs qui mentionnent Cuchulain rappellent au lecteur qu'il s'agit bien de la figure de prédilection de Yeats et ne font que résumer, non le mythe, mais bien l'épisode qui dans ce mythe a marqué le poète. Ainsi, « Alternative Song for the Severed Head in *The King of the Great Clock Tower* », poème en musique destiné à être chanté au théâtre par une tête coupée, d'une part réactive le mythe de Salomé par la mise en scène d'une danse autour d'une tête, et d'autre part, concentre et rassemble des éléments (personnages et lieux) chers à Yeats : Ben Bulben, Rosses [Point] à Sligo, Cuchulain, Niamh, Hanrahan, la figure du Roi. Le mythe de Cuchulain et sa trajectoire poétique chez Yeats sont regroupés en un seul vers : « Cuchulain that fought night long with the foam »[106]. Il ne s'agit plus ici de résumer uniquement le mythe, mais bien aussi son parcours au sein du corpus poétique d'un

---

[103] Kathleen Raine, *Yeats the Initiate : Essays on Certain Themes in the Work of W. B. Yeats* (Savage : Barnes and Noble Books, 1990) 240.

[104] Voir I, chapitre 3.

[105] Cette dispersion et métamorphose des caractéristiques de la figure mythique peut être mise en parallèle avec la construction de mythes tels que les définit Roland Barthes et leur illustration potentielle. Dans l'édition illustrée de des *Mythologies* de Barthes parue en 2010, Jacqueline Guittard explique ses choix d'illustrations tirées de la presse des années 1950 et indique que les photos commentées par Barthes sont parfois des recompositions. J. Guittard poursuit : « En conséquence, les photos appelées par la mythologie n'existent tout bonnement pas. Dans l'"Iconographie de l'Abbé Pierre", le visage idéal de l'abbé se développe à partir de plusieurs clichés », avec tour à tour canne, pèlerine, sourire affable, etc., « mais sur aucun [cliché] […] ces signifiants ne seront rassemblés ou, s'ils le sont, c'est affaiblis par d'autres qui viennent perturber l'*élan* de la signification » (R. Barthes, *Mythologies, Édition illustrée établie par Jacqueline Guittard* (Paris : Seuil, [1957] 2010) 250). Il en est de même pour les figures mythiques, dont les attributs sont souvent éclatés dans l'œuvre d'un poète.

[106] W. B. Yeats, *Poems*, 331.

auteur. Cet aspect est énoncé plus clairement encore quelques années plus tard lorsque Yeats reprend encore ces éléments dans « The Circus Animals' Desertion » :

> Cuchulain fought the ungovernable sea ;
> Heart mysteries there, and yet when all is said
> It was the dream itself enchanted me :
> Character isolated by a deed
> To engross the present and dominate memory.[107]

Yeats donne ici des clés pour la lecture du héros mythique en poésie moderne, et celles-ci peuvent devenir une grille de lecture applicable à d'autres poètes : le héros mythique, résumé par un acte, est à la fois personnage et personnalité, caractère marqué par la grandeur du geste (« character isolated by a deed », où « deed » et « character » sont ici pris au sens large). Ce condensé permet la fascination et la survivance dans la mémoire.

Ces vers, qui résument le traitement de Cuchulain par Yeats, sont également applicables à Pound, qui formule le problème dans les termes du « luminous detail » qui éclaire la « présentation » d'un fait ou d'une expérience dans un poème. Cette esthétique de la condensation (« condensation to maximum attainable »[108]), qui implique exclusion et sélection, pillage de langues et littératures diverses, voire imposition d'un programme[109], et qui réduit un fait à ses quelques traits les plus saillants, est le principe même de l'utilisation des figures mythiques en poésie. Pound attribue à Bunting la formulation de cette esthétique : « DICHTEN = CONDENSARE. This chapter is Mr. Bunting's discovery and his prime contribution to contemporary criticism »[110]. En effet, la concision est chère à Bunting : « There are exceptions, but I think that most good work, whether in poetry or in music or in drawing, is a matter of condensation […] »[111]. À aucun moment les poètes ne font de rapprochement explicite entre cette esthétique de la condensation et la façon comprimée, empirique, dont il se servent du mythe dans leur travail de création poétique.

Pourtant, le parallèle entre l'explication théorique et l'utilisation poétique est évident. Pound poursuit d'ailleurs ses remarques sur la condensation en littérature par des exemples

---

[107] *Ibid.*, 394.
[108] Letter de Pound à Hubert Creekmore, février 1939, E. Pound, *Letters*, 322-3. L'idée de condensation était déjà présente dans Ezra Pound, « On Criticism In General », *Criterion* 1-2 (janvier 1923) 147.
[109] Voir Hugh Kenner, « Art in a Closed Field », *Virginia Quarterly Review* 38-4 (automne 1962) 612-3.
[110] E. Pound, *ABC*, 92.
[111] Paul Johnstone, « Basil Bunting [Two Interviews] », *meantime* 1 (1977) 78. Bunting ajoute également : « […] I would like, if it were possible, to […] write something as beautiful and concise as Corelli's *Concerto Grossi* » ; Corelli est ensuite décrit comme le type même de l'artiste « always revising […], always cutting down and cutting down, making [his work] more concise » (*ibid.*, 80). L'idée est réitérée dans un autre entretien : « Of course [the notion of condensation] is very plainly stated by Pound as an important thing before the First World War. We didn't use the same words necessarily but we meant the same thing. I came from a totally different direction and following a different road ; never having heard of Pound or Eliot or anybody of that sort, I cam to pretty much the same conclusions that they had reached, about 1918 or so » (Jonathan Williams et Tom Meyer, « A Conversation with Basil Bunting », *Poetry Information* 19 (automne 1978), Basil Bunting Special Issue, 38).

mythiques, et insiste sur le fait que le « texte mythologique » (j'emprunte le terme à G. Dumézil[112] ; Pound mentionne notamment Homère, Ovide, la Bible) est toujours un « compendium », un résumé, un assemblage : « Pisistratus found the Homeric texts in disorder, we don't quite know what he did about it. The Bible is a compendium, people trimmed it to make it solid. […] Ovid's Metamorphoses are a compendium, not an epic like Homer's »[113]. On voit bien ici une des théorisations et justifications de l'écriture poétique moderniste qui assemble, résume, juxtapose des fragments choisis pour leur intensité, comme le font Pound dans les *Cantos*, Eliot dans *The Waste Land* ou Bunting dans *Briggflatts*. La poésie, selon Pound, doit être concentrée et concrète, d'une précision mathématique, à l'image de la forme poétique japonaise du *haiku* ; « raccourcis » et « coupes » (« shortenings », « cross cuts »[114]) sont des moyens d'arriver à la concentration des effets poétiques. Cette « intensité », ou « Direct treatment of the thing »[115], est exprimée par Pound dans sa conception de l'image, qui évoluera en une poétique du vortex, point dynamique d'intensité poétique : « The image is not an idea. It is a radiant node or cluster ; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing. »[116] Comme l'ont montré Colin McDowell et Timothy Materer[117], la théorie yeatsienne des gyres n'est pas sans points communs avec le vortex poundien. La note de Yeats au poème « The Second Coming »[118] ainsi que dans *A Vision*[119] permet de voir les similitudes : la pointe qui rattache un cône à l'autre permet de visualiser dans la théorie yeatsienne de l'histoire le moment précis où on bascule d'une civilisation à une autre. Il y aurait donc des moments d'intensité particulière dans l'histoire, que Yeats articule souvent autour de situations mythiques qu'il envisage comme des archétypes qui se répètent d'un cycle historique à un autre. D'autre part, à partir de ses contacts avec Pound, Yeats tente effectivement de produire une poésie plus précise. C'est ce que Yeats désigne dans *A Vision* par l'expression « simplification through intensity »[120] et qui s'applique surtout la deuxième moitié de sa carrière. Enfin, si Eliot insiste moins explicitement sur cette

[112] Voir Introduction.
[113] E. Pound, *ABC*, 92.
[114] E. Pound, *Letters*, 231.
[115] E. Pound, « Vorticism », *Fortnightly Review* 96 (septembre 1914) 462-3.
[116] *Ibid.*, 469.
[117] Timothy McDowell et Timothy Materer, « Gyre and Vortex : W. B. Yeats and Ezra Pound », *Twentieth Century Literature* 31-4 (hiver 1985) 343-367.
[118] W. B. Yeats, *Poems*, 619.
[119] W. B. Yeats, *Vision*, 200 *sq*.
[120] *Ibid.*, 142.

dimension, son acceptation des coupes effectuées par Pound sur ses brouillons de *The Waste Land* témoigne d'un même idéal poétique[121].

Le traitement du mythe chez ces poètes est conforme à ces idées : il est souvent réduit à sa plus simple évocation ; le nom d'une figure mythique constitue le raccourci par lequel le mythe est le plus fréquemment mentionné. Le reste du mythe s'entrevoit à travers les échos dans le corpus d'un auteur, de ses contemporains, ou dans le contexte d'un poème. Dans son aspect négatif, la notion poétique de condensation renvoie à l'insistance des poètes sur les fragments – d'histoire, de culture, mais aussi de mythes – parsemés dans les poèmes. Ce travail du fragmentaire est explicitement souligné par le vers poundien « These fragments you have shelved (shored) »[122] qui ouvre le Canto 8 et parodie le vers qui clôt *The Waste Land* d'Eliot : « These fragments I have shored against my ruins »[123]. Yeats fait allusion à la même idée en 1937 lorsqu'il mentionne certaines de ses sources, parmi lesquelles « the floating debris of mediaeval thought »[124], ainsi que dans un poème écrit en 1931 et intitulé « Fragments »[125]. Les mythes chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting sont donc à l'image de la poésie dans laquelle ils s'insèrent : ce sont des fragments qui en disent long sur les idéaux poétiques et les conceptions de l'histoire de ceux qui les empruntent, les pillent ou les subvertissent.

L'attrait pour la mythologie, d'autre part, ne se réduit pas, par exemple pour Yeats, à son intérêt thématique ou psychologique. Le travail du poète s'accompagne aussi de recherches qu'on pourrait qualifier de scientifiques. Dal-Yong Kim indique que les publications de Yeats en matière de contes et légendes ont suscité un renouveau d'intérêt national pour la mythologie irlandaise[126]. Le propos est quelque peu inexact. Yeats prolonge et a connaissance des travaux de scientifiques dans le domaine de la mythologie, tels Standish O'Grady et Eugene O'Curry[127]. Yeats situe son propre travail – « [the] research of a lifetime » – dans une continuité scientifique, qui s'appuie sur les travaux antérieurs pour les compléter ou en assurer une diffusion plus large. Yeats fait preuve d'un engagement constant : dans sa

---

[121] Voir T. S. Eliot, *The Waste Land, A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, éd. Valerie Eliot (Londres : Faber and Faber, 1971).
[122] E. Pound, Canto 8, *Cantos*, 28.
[123] T. S. Eliot, « The Waste Land », V, vers 430, *CPP*, 75.
[124] W. B. Yeats, « A General Introduction to My Work », *E&I*, 515.
[125] W. B. Yeats, *Poems*, 260.
[126] Dal-Yong Kim, *op. cit.*, 111 : « Yeats's publication of his *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* in 1888 incited a renewed Irish interest in Celtic mythology and was followed by his editions *Irish Fairy Tales* (1892) and *The Celtic Twilight* (1893). »
[127] W. B. Yeats, « A General Introduction for My Work », *E&I*, 511. Les ouvrages principaux de Standish O'Grady et d'Eugene O'Curry qui ont pu marquer Yeats sont récapitulés dans W. B. Yeats, *Later Essays. The Collected Works of W. B. Yeats, Vol. V*, éd. William H. O'Donnell (New York : Scribner, 1994) 409, note 11.

jeunesse, il cherchait déjà dans les mythes irlandais une « interprétation »[128] et sera l'instigateur d'une renaissance littéraire celtique mais Yeats doit beaucoup aux recherches scientifiques de l'époque en matière de mythologie. En outre, la nouveauté qu'apporte Yeats, c'est ce décloisonnement, ou plutôt cette union, dans son corpus, entre la mythologie conçue à la fois comme recherche, élément politique, poétique et occulte ou mystique, ce que Kim indique bien lorsqu'il précise le fait suivant : « Irish fairylore was able to take on forms and configurations subjected to numerous variations »[129]. Yeats et les autres poètes jouent d'ailleurs sur ces « variations » ou combinaisons de registres possibles grâce aux mythes.

Chez Bunting, les guerriers sont majoritairement des figures semi-historiques, envisagés dans leur rapport au langage et que le poète présente sous un angle critique et tragique. Dans « Briggflatts », Eric Bloodaxe est toujours mentionné par rapport à une langue qui peut confondre ou mentir ; dans la première partie du poème, la mention du guerrier vient comme une chute aux vers suivants :

> Copper-wire moustache,
> sea-reflecting eyes,
> and *Baltic plainsong speech*
> *declare* : By such rocks
> men killed Bloodaxe.[130]

A la fin de cette même première partie, on retrouve un lien très fort entre la mention de Bloodaxe, la thématique du mensonge, et la comparaison entre sculpture et poésie, même façonnage pour deux matériaux différents – la pierre ou la langue. Du maçon présenté en ouverture du poème à Bloodaxe, il n'y a qu'une seule lignée northumbrienne, et une même difficulté face aux aspérités de la pierre et de la langue, deux matériaux à travailler :

> Brief words are hard to find,
> shapes to carve and discard :
> Bloodaxe, king of York,
> king of Dublin, king of Orkney.[131]

Dans la deuxième partie du poème, Bloodaxe ne figure plus qu'à travers ses titres, mentionnés précédemment et ici répétés avec une insistance ironique qui, du coup, les diminue ; les vers associent à nouveau bataille et language perverti. Cette dégradation de la langue se double d'un thème récurrent et toujours donné dans des termes crus et concrets chez Bunting : la pourriture.

> Loaded with mail of linked lies,
> what weapon can the king lift to fight
> when chance-met enemies employ sly

[128] W. B. Yeats, *E&I*, 511.
[129] Dal-Yong Kim, *op. cit.*, 111.
[130] B. Bunting, *CP*, 60. C'est moi qui souligne.
[131] *Ibid.*, 62.

> sword and shoulder-piercing pike,
> pressed into the mire,
> trampled and hewn till a knife
> – in whose hand ? – severs tight
> neck cords ? Axe rusts. Spine
> picked bare by ravens, agile
> maggots devour the slack side
> and inert brain, never wise.
> […]
> there will be nothing on Stainmore to hide
> void, no sable to disguise
> what he wore under the lies,
> king of Orkney, king of Dublin, twice
> king of York, where the tide
> stopped till long flight
> from who knows what smile,
> scowl, disgust, or delight
> ended in bale on the fellside.[132]

Ce traitement de Bloodaxe est ponctué de références historiques : Eric Bloodaxe, roi de Norvège au caractère autoritaire et arbitraire, est chassé de son pays au retour d'exil d'un de ses frères. Bloodaxe part alors régner, de conquête en pillage, sur les îles Orkney, deux fois sur York, et sur la Northumbrie[133]. Malgré ce statut, Bunting souligne constamment le négatif chez Bloodaxe, dans « Briggflatts » et en prose : « [Bloodaxe's « linked lies »] weigh him into the mire and not only frustrate his ambition, but expose his emptiness at last. Eric has failed to admit his disaster in Norway »[134]. Ou encore : « anybody properly descended from the gods and possessed of a bit of an army was 'king'[…] Eric of course was always king […] because he had the most formidable war-band. »[135] Comme chez Yeats, le géographique (r)appelle le mythique ou, en d'autres termes, le semi-historique est inscrit dans le lieu. Comme l'indique Makin, le trajet du garçon (Bunting enfant) et de la petite fille du poème, en route vers le tailleur de pierre dans les environs de Stainmore, permettent à la saga et à l'histoire contemporaine de se superposer : « A short stump of stone called the Rey Cross stood for some centuries by the road where it begins to descend westward into the Eden Valley from Stainmore ; and it was held to mark the death-place of Eric. »[136] La présence de Bloodaxe hante donc véritablement la géographie, la langue et l'histoire.

---

[132] B. Bunting, *CP*, 66-67.
[133] Voir Peter Makin, *Basil Bunting : the Shaping of his Verse* (Oxford : Clarendon Press, 1992) 170-174.
[134] Lettre de Bunting, datée du 18 mai 1965, citée dans P. Makin, *op. cit.*, 170. Comme l'indique Makin (*op. cit.*, xix), le destinataire de cette lettre est un ami de Bunting qui a souhaité rester anonyme (ce sera également le cas des autres lettres mentionnées comme cela, tirées de Makin et où le destinataire n'est pas précisé) ; Makin ne mentionne pas où sont conservées ces lettres. Dans tous les cas, vue la notoriété de Yeats, Eliot et Pound (ainsi que le souci de ce-dernier pour la postérité), il ne s'agit sûrement pas de lettres leur étant adressées.
[135] Lettre de Bunting, datée du 3 février 1978, citée dans P. Makin, *op. cit.*, 173.
[136] P. Makin, *op. cit.*, 174.

Dans la troisième partie de « Briggflatts », c'est un autre grand guerrier, à la fois historique et légendaire, qui prend le relais : Alexandre le Grand. Si Bunting choisit parmi les plus illustres guerriers, c'est, paradoxalement, pour mieux les faire tomber : l'idée est présente jusqu'au « Coda » qui clôt « Briggflatts » avec l'image de rois qu'on abat :

> […] Who,
> swinging his axe
> to fell kings, guesses
> where we go ?[137]

En effet, comme chez Yeats, c'est la dimension tragique et humaine qui est soulignée. Le passage de « Briggflatts » qui met en scène Alexandre le montre solitaire et ambitieux, avec derrière lui une armée qui refuse d'avancer plus loin. L'idéal d'Alexandre (« glimmer of ancient arms »[138]) n'est plus celui de ses troupes :

> But we desired Macedonia,
> the rocky meadows, horses, barley pancakes,
> incest and familiar games,
> to end in our place by our own wars,
> and deemed the peak inscalable ; but he
> reached to a crack in the rock
> with some scorn, resolute though in doubt […][139]

Les « mais » adversatifs marquent bien l'opposition entre la solitude du héros insatiable de conquêtes et le « we » auquel même le locuteur s'associe. Comme Pound choisissant Ulysse – héros domestique (au sens étymologique du terme) s'il en est – comme figure dominante dans les *Cantos* et non Achille ou un autre guerrier, l'emphase et le positif sont chez Bunting du côté de la terre familière (« familiar games », « our own wars »). L'*hubris* d'Alexandre est également soulignée par Pound : « Alexander paid the debts of his troops. »[140] Cette façon de diminuer le prestige des grandes figures martiales de l'histoire s'étend à l'empereur Hadrien, dont le nom est associé à des vers qui suggèrent le dénuement dans le poème qui début par « Poor soul ! Softly, whisperer » : « Pale and stiff and bare-bummed, / It's not much fun in the end »[141]. Le contexte de ce poème, qui devait à l'origine s'insérer dans un autre plus long[142], ne permet pas d'indiquer si Hadrien est locuteur ou destinataire de ces paroles mais l'idée de grandeur est dans tous les cas absente.

---

[137] B. Bunting, *CP*, 79.
[138] *Ibid*., 70.
[139] *Ibid*.
[140] E. Pound, Canto 85, *Cantos*, 568.
[141] B. Bunting, *CP*, 220.
[142] Voir la note de R. Caddel dans B. Bunting, *CP*, 229.

Comme Yeats et Bunting, Pound insiste sur la dimension humaine des figures mythologiques, et d'Ulysse en particulier[143]. Le mythe est réactivé parce qu'il reste pertinent pour l'homme moderne. L'épisode où le héros de l'*Odyssée* est sauvé du naufrage par Leucothée[144], repris par Pound dans *Rock-Drill* (Cantos 85 à 95, publiés en 1955) et dans *Thrones* (Cantos 96 à 109, publiés en 1959) fait aussi référence au naufrage symbolique du poète lui-même, interné au St Elizabeths Hospital for the Criminally Insane du 21 décembre 1945 au 7 mai 1958[145]. Cet épisode homérique est placé sous le signe de la métamorphose : au Canto 91, Leucothée est nommée en grec par sa généalogie (fille de Cadmus) et en anglais par la forme qu'elle prend (une mouette), et les conseils qu'elle prodigue à Ulysse (se dévêtir pour revêtir le voile qu'elle lui a donné et qui le sauvera de la noyade et des vents marins déchaînés par Poséidon) sont vocalisés au style direct, non sans humour (ou ironie ou modernisation ?) : « "get rid of paraphernalia" », « "my bikini is worth your raft" »[146]. Cette dernière citation est reprise au Canto 95, suivie des vers « And if I see her [Leucothea] not / No sight is worth the beauty of my thought. »[147] Le désespoir du poète à un âge avancé et l'inspiration tirée d'une figure mythique rapellent les vers de Yeats, cités plus haut, mentionnant Cuchulain dans « The Circus Animals' Desertion ». L'identification avec une figure mythique permet donc dans certains cas d'universaliser (de rendre impersonnelle ? – là encore, pas de théorie explicite mais un parallèle frappant entre la théorie de l'impersonnalité partagée par Pound et Eliot[148] et certaines de leurs réécritures de mythes[149]) et de métaphoriser l'expérience personnelle du poète. Le guerrier mythique est repris, comme chez

---

[143] Voici les termes utilisés par Pound, associant humanité et Ulysse, ainsi que, par extension, un idéal littéraire et culturel : « The shored relics of a very human and high state of culture as immortalized in the *Iliad* and the *Odyssey* » (« The New Learning, Part One », *GK*, 24) ; « The Homeric world, very human » (« Sparta 776 B. C. », *GK*, 38) ; « [the problem with Camoens's *Lusiads* is that this epic] voices a phase, a fashion of a people, and not their humanity » (« Camoens », *SR*, 216) ; « Odysseus is still 'very human' » (*ABC*, 44) ; « the human interest in Odysseus himself » (« Hell », *LE*, 212).

[144] Homère, *Odyssée*, V, vers 327-76, trad. Philippe Jacottet (Paris : La Découverte, Poche, [1982] 2004) 93-4.

[145] Dates retrouvées grâce à la chronologie de Ira B. Nadel, éd., *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (Cambridge : Cambridge University Press, [1999] 2001) xxvii-xxix.

[146] E. Pound, Canto 91, *Cantos*, 635-6.

[147] E. Pound, Canto 95, *Cantos*, 665.

[148] T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *SE*, 17-8 : « The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. […] It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science. […] [T]he more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates ; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material. »

[149] Dans le poème « The Faun » (E. Pound, *P&T*, 287), par exemple, Caroline Zilboorg montre que la figure du faune qui vient mettre son nez dans le jardin du locuteur n'est autre qu'une métaphore utilisée par Pound pour désigner Richard Aldington dont les avances à H. D. déplaisaient à Pound. L'image du jardin et l'appellation « faune » se retrouve dans les lettres de Pound (Caroline Zilboorg, « H.D. and R.A. : Early Love and the Exclusion of Ezra Pound », note 6, disponible sur http://www.imagists.org/hd/hdcz31.html, consulté le 28/09/2012).

Yeats ou Bunting, dans une situation de souffrance et d'épreuve[150]. Le Canto 95 s'achève sur une traduction sélective de fragments de l'épisode homérique (*Odyssée*, V, 313-336). Par rapport au texte antique tel que nous l'avons aujourd'hui, Pound omet certains détails mais traduit les expressions relatives à la destruction ainsi que les noms mythiques des vents, produisant ainsi un texte beaucoup plus percutant, où les sonorités (ici les dentales) miment la violence de la situation :

> That the wave crashed, whirling the raft, then
> Tearing the oar from his hand,
> broke mast and yard-arm
> And he was drawn down under wave,
> The wind tossing,
> Notus, Boreas,
> as it were thistle-down.
> Then Leucothea had pity,
> "mortal once
> Who now is a sea-god […][151]

L'épisode revient, compressé en un vers au début du Canto 98 : « Leucothea gave her veil to Odysseus », ainsi que sous formes de références parsemées (« sea-gull », « She being of the Cadmus line »)[152], sous le signe du renouveau (« Make it new »). Cet effet d'échos qui se complètent, on l'a vu, se retrouve chez ses contemporains. Le héros est donc crucial pour la poésie moderne dans sa dimension tragique, que celui-ci soit rabaissé dans le contexte poétique d'arrivée, moderne, ou repris dans des situations d'épreuve ou de faiblesse personnelles.

Bloodaxe et Alexandre chez Bunting, ne sont pas les seuls à être rabaissés. Dans « Hymn to alias Thor »[153], Bunting reprend avec ironie un dieu scandinave connu pour sa force (Thor), tout en lui associant une thématique du factice (« alias », « inverted », « genuine », « imitations »). Cette figure mythique s'en trouve significativement diminuée. Publié dans la partie « Uncollected Odes » des *Complete Poems*, ce poème faisait partie du recueil non publié *Caveat Emptor : Poems by Basil Bunting* daté de 1935. Le poème opère un lien violent (« strength », « percussions », « lightning », « storm ») entre haut et bas, ciel et terre, divin (Thor, mentionné dans le titre uniquement) et commun (« the street », « a taxidriver »). Le prestige du dieu mentionné dans le titre, présent en filigrane dans le poème à travers le tonnerre, est miné par les références au factice. Comme l'indique Harry Gilonis, Bunting a transmis le tapuscrit des poèmes du recueil *Caveat Emptor* à Pound et Eliot. Ce-

[150] Une différence notoire toutefois, consiste dans l'idée selon laquelle, chez Yeats, le conflit et la guerre sont nécessaires, voire bénéfiques car instigateurs de changement, ce qui est assez loin des idées de Bunting.
[151] E. Pound, Canto 95, *Cantos*, 667.
[152] E. Pound, Canto 98, *Cantos*, 704-5.
[153] B. Bunting, *CP*, 188.

dernier a rejeté la publication du volume par Faber and Faber car il le jugeait « too Poundian »[154]. Pourtant, la partie intitulée « *Secondly* » dans le poème de Bunting rappelle plutôt la « terre vaine » d'Eliot :

> Desolate air stagnates over that valley,
> winds putrefy, silence, the offered storm
>
> limp, dust hangs damp,
> thin mud sags in the air,
> a deathstink's over the whole valley […]

Dans ce poème comme dans bien d'autres, en particulier chez Bunting, une figure mythique très connue est exploitée sous un de ses aspects les plus connus pour être mise en parallèle avec une situation moderne. La comparaison se fait presque toujours au détriment de l'époque moderne.

Le ridicule des figures martiales ou héroïques chez Bunting s'étend à certaines figures masculines, avatars modernes du guerrier mythique (« a first-class middleweight pug » et « your tough guy »[155]), dans deux traductions d'Horace (Odes I 13 et III 12). Dans ces poèmes, le locuteur masculin et jaloux se moque de la vanité des figures féminines qui n'ont d'yeux que pour un homme dont les facultés physiques sont mises en avant. Dans « Yes, it's slow, docked of amours »[156], où Bunting traduit l'Ode III, 12, l'homme admiré est réduit à son physique et son statut : un serviteur de la déesse de l'amour (« Cytherea's lad »[157]) ; sa dimension potentiellement martiale est ridiculisée par l'emphase de la ponctuation à la troisième strophe (« Ah ! but you should see him on horseback ! / or in track-shorts ! ») ainsi que par l'exagération de la dernière strophe (« the driven tiger appears suddenly at arms'-length »). Des phénomènes comparables s'observent dans le poème « Please stop gushing about his pink / neck »[158], où Bunting traduit l'Ode I, 13 d'Horace : le locuteur masculin reproche à son interlocutrice son attention pour un homme qui est ridiculisé et décrit sous ses traits physiques uniquement ; l'héroïsme et la dimension guerrière constitutifs d'une définition de la masculinité sont donc systématiquement réduites à néant chez Bunting et de nombreuses références mythiques sont gommées des traductions, afin de ne pas surcharger le texte ou perturber l'équilibre sonore.

---

[154] Harry Gilonis, « Soiled Mosaic : Bunting's Horace Translations », *The Star You Steer By : Basil Bunting and British Modernism*, éds. James McGonigal et Richard Price (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 2000) 207, note 6.
[155] B. Bunting, *CP*, 148-9.
[156] B. Bunting, *CP*, 148.
[157] Cythérée est le deuxième nom d'Aphrodite, par allusion à l'île de Cythère où les Phéniciens introduisirent son culte, comme l'indique Joël Schmidt dans l'article « Cythère » (F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 657).
[158] B. Bunting, *CP*, 149.

Chez Pound, la violence martiale est bien présente mais sous des formes diverses et éclatées. Curieusement, les noms des héros mythiques « attendus » ne pointent vers le mythe que sous une forme qui s'apparente à du jeu : les hommes désignés par les expressions « I knew but one Achilles in my time »[159] et « this Æneas »[160] font référence, respectivement, aux papes Pie XI (Achille Ratti) et Pie II (Æneas Sylvius Piccolomini). Là où on repérerait volontiers une figure mythique, c'est en fait un pape du même nom qui est désigné ; « this Æneas » était identifié deux pages plus tôt : « Papa Pio Secundo / Æneas Silvius Piccolomini / da Siena »[161]. Pourtant, à chaque fois, tels des héros mythiques, ces noms apparaissent dans un contexte martial :

> And the Angevins were gunning after Naples
> And we dragged in the Angevins,
> And we dragged in Louis Eleventh,
> And the *tiers Calixte* was dead, and Alfonso ;
> Ad against us we had "this Æneas" and young Ferdinando
> That we had smashed at Piombino and driven out of the
> Terrene of the Florentines[162]

L'anaphore et la série de noms prennent ici un rôle comparable aux catalogues de noms ou de bateaux que l'on trouve notamment dans les mythes celtes et gréco-romains. De même que chez Bunting, où on retrouvait Alexandre au sommet de ses exploits en Macédoine, on trouve chez Pound l'évocation de dirigeants militaires et de lieux devenus mythiques :

> Well, that is from Julius Caesar
> unless memory trick me
> who crossed the Rubicon up near Rimini
> […]
> I knew but one Achilles in my time
> and he ended up in the Vatican
> Hannibals, Hamilcars
> […]
> It is said also that Homer was a medic
> who followed the greek armies to Troas[163]

Les guerriers mythiques ne sont donc pas très présents chez Pound en soi, mais leurs caractéristiques sont transférées à des personnages historiques. S'il n'y a pas de véritable héros chez Bunting ou Eliot, ce type de figure apparaît au contraire consciemment chez Pound, dans le cadre de ce qu'il considère comme son épopée, *The Cantos*. Ceux-ci sont ambivalents notamment parce qu'ils ont pour présence centrale Ulysse, qui est une figure mythique *domestique*. En effet, le but ultime d'Ulysse n'est pas la mort héroïque sur le champ de bataille mais le retour chez lui. Et pourtant, la violence guerrière du mythe est transposée

[159] E. Pound, Canto 80, *Cantos*, 522.
[160] E. Pound, Canto 10, *Cantos*, 46.
[161] *Ibid.*, 44.
[162] *Ibid.*, 46.
[163] E. Pound, Canto 80, *Cantos*, 522-3.

dans bien des contextes poétiques, à tel point qu'on pourrait presque parfois parler de poésie de guerre, même si ni Yeats, ni Pound ni Eliot ni Yeats n'ont combattu pendant la Première guerre mondiale[164]. C'est d'ailleurs le terme qu'utilise Rebecca Beasley (« war poets ») pour désigner Pound, Eliot et T. E. Hulme à l'œuvre pendant la Première guerre mondiale, entouré d'amis morts au front et produisant des poèmes faisant référence à cette guerre[165].

La Première guerre mondiale, ainsi que d'autres conflits de diverses époques figurent largement chez Pound, mais d'autres formes de violence sont également présentes. Dans un article qui montre le parallèle entre boxe et esthétique poundienne, Evan Rhodes souligne l'omniprésence de la violence, en prose et dans les *Cantos* sur Sigismond Malatesta[166]. L'auteur y souligne la prolifération des syntagmes « fight » et « fought » dans les Cantos 8 à 11[167]. Le personnage historique de Malatesta, condottiere de la Renaissance italienne, accède à un statut quasi-mythique où se mêlent les dimensions communautaire (le clan), religieuse (la construction du Temple dédié à Ixotta, sa maîtresse, puis femme) et historique (Sigismond Malatesta connu pour sa barbarie). En soulignant les aspects positifs de Malatesta (l'amour pour sa femme, et sa dévotion pour les arts), Pound en fait une figure exemplaire, à l'image du héros qui est à la fois le meilleur guerrier et le représentant et le défenseur d'une civilisation ou société. Cette dimension exemplaire du mythe pour une communauté, que rappelle Mircea Éliade dans *Aspects du mythe*[168], est exploitée par Pound et incarnée à travers des personnages historiques pour permettre un enchevêtrement de la poésie et de l'histoire.

La critique de la guerre chez Bunting et Yeats se lit dans les poèmes. Chez Pound, elle se lit aussi dans son engagement pour les petites revues modernistes et le contexte de publication de certains poèmes tels « Provincia Deserta », « The Coming of War : Actaeon » ou encore « Exile's Letter ». La thématique martiale se lit également en dehors de ces poèmes, publiés à l'origine dans *Poetry* 5-6 (mars 1915) en pleine Première guerre mondiale. Ces poèmes, dans la revue, précèdent un article d'Ellen FitzGerald intitulé « A Modern Epic of War » sur la pièce de théâtre et trilogie épique de Thomas Hardy *The Dynasts* (1904-1908)[169]. Ce numéro de *Poetry* fait lui-même suite à un numéro, paru quelques mois plus tôt, entièrement constitué de textes poétiques en protestation contre la guerre. Dans ce numéro,

---

[164] B. Bunting est objecteur de conscience pendant la Première guerre mondiale et s'engage dans la Royal Air Force pendant la Deuxième.
[165] Rebecca Beasley, *Theorists of Modern Poetry : T. S. Eliot, T. E. Hulme and Ezra Pound* (Londres : Routledge, 2007) 80.
[166] Evan Rhodes, « Forms of Havoc : The Malatesta Cantos and The Battler », *Modernism/modernity* 17-2 (avril 2010) 363-382.
[167] *Ibid.*, 366.
[168] Mircea Éliade, *Aspects du mythe* (Paris : Gallimard, 1963) 9, 18, 31, 45, 111, 172.
[169] Ellen FitzGerald, « A Modern Epic of War », *Poetry* 5-6 (mars 1915) 288-293.

Alice Corben Henderson, la rédactrice adjointe de *Poetry*, donnait le ton pour les mois et les années à venir :

> Actually the poets have progressed beyond the stage that a confident national self-assertion which the particular crisis calls upon to celebrate. […] War has actually lost its illusion and glamour. […] The American feeling about the war is a genuine revolt against war, and we have believed that POETRY might help to serve the cause of peace by encouraging the expression of the spirit of protest.[170]

L'atrocité de la guerre (« the collective naked waste »[171]) est soulignée à nouveau au numéro suivant de *Poetry*, dans un article où les notions d'héroïsme guerrier et de sacrifice sont explicitement associées au barbarisme de la période féodale :

> Illusion rules the world – we are still led by mediaeval dreamers – nay, by Caesar, Alexander, Sesostris. The feudal system, the world-old divine right of kings, may be making its last stand at the Marne and the Yser. […] Meantime, […] the world must get what comfort it can out of heroic self-sacrifice, and the purging and cleansing effect of war.[172]

Le parallèle entre figures semi-historiques à dimension épique et héroïsme mythique est constant. Bon nombre des poètes publiés dans *Poetry* en novembre 1914 ont d'ailleurs recours à des figures mythiques pour décrire le massacre ou l'absurdité de la Première guerre mondiale[173]. Certains poèmes de Pound, publiés dans *Poetry* en mars 1915 paraissent donc moins isolés, même si le fond provençal ou chinois et l'écriture poundienne leur apportent leur particularité. Le mythe est un prisme, une grille de lecture, un cadre qui permet d'évoquer l'indicible horreur de la guerre. La cruauté des mythes sert d'une certaine manière de précédent à l'histoire. C'est ce que semble dire Pound lorsqu'il se fait l'écho de l'opinion selon laquelle les descriptions homériques de blessures de guerre sont tellement précises que « Homer must have been an army doctor »[174].

Le poème « The Coming of War : Actaeon »[175], que Charles Norman a qualifié de « war poem »[176], met en scène un paysage de falaise et de mer, placé dès le vers liminal sous l'égide de la mort, et plus particulièrement du fleuve que traversent les âmes des morts pour arriver aux Enfers : « An image of Lethe ». Pound s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide où

---

[170] Alice Corbin Henderson, « Poetry and War », *Poetry* 5-2 (novembre 1914) 82-3.
[171] *Ibid*., 83.
[172] Harriet Monroe, « Christmas, 1914 », *Poetry* 5-3 (décembre 1914) 125-6.
[173] Dans *Poetry* 5-2, Parke Farley réactive l'image du Christ sacrifié dans le poème « If War Is Right » (56), Wallace Stevens reprend la figure d'Agamemnon dans « Phases » (71), tandis que Margaret Widdemer met en scène « The War-god » dans son poème « The Wakened God » (73), pour n'en citer que quelques-uns.
[174] E. Pound, *ABC*, 43. Cette formulation en prose fait écho à celle en vers citée plus haut (Canto 80, *Cantos*, 523). Dans *ABC*, d'autres éléments (géographie dans l'*Odyssée*, qualités littéraires) sont pour Pound la preuve de la pertinence d'Homère pour le présent (E. Pound, *ABC*, 43-4).
[175] E. Pound, *P&T*, 285.
[176] Charles Norman, *Ezra Pound. A Biography* (Londres : Macdonald, [1960] 1969) 158, cité dans Peter Brooker, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound* (Londres et Boston : Faber & Faber, 1979) 101.

est racontée l'histoire d'Actéon, associé à la chasse et à une fin brutale. Cette figure mythique réapparaît de façon ponctuelle et brève dans les *Cantos* :

> The dogs leap on Actæon,
> "Hither, hither, Actæon"
> Spotted stag of the wood ;
> Gold, gold, a sheaf of hair,
> Thick like a wheat swath,
> Blaze, blaze in the sun,
> The dogs leap on Actæon.[177]

Dans « The Coming of War : Actaeon », la figure mythique n'est mentionnée que dans le titre et à la fin du poème où elle est précisée par une épithète homérique : « Actaeon of the golden greaves ». Comme le souligne M. L. Rosenthal, cette épithète serait plus appropriée à un guerrier qu'au chasseur qu'est Actéon[178]. Progressivement, le poème dévoile ainsi le parallèle entre deux éléments, l'un antique, l'autre moderne : le faux-pas d'Actéon qui surprend la déesse au bain est comparable au faux-pas humain qui a conduit à la guerre et tous deux ont des conséquences désastreuses[179]. En outre, Rosenthal rappelle la signification de l'allusion au fleuve des Enfers au vers liminal : « the word Lethe implies both death and the obliteration of memory »[180]. Le mythe permet ici un commentaire subtil mais puissant sur le contexte moderne. La mutilation d'Actéon[181], présente dans l'esprit du lecteur, est associée au contexte moderne pour prévenir de l'amnésie catastrophique des civilisations. Comme dans d'autres réécritures mythiques, on trouve ici « an emphasis on humiliation or remorse rather than sheer archaic heroism »[182]. De même, les images mythiques de mutilation sont nombreuses, de la mutilation d'Attis (« eunuchs »[183]) chez Bunting dans le poème « Attis : Or Something Missing » aux têtes coupées rappelant Salomé chez Yeats (voir « Alternative Song for the Severed Head in *The King of the Great Clock Tower* ») et Eliot (« Tough I have seen my head (grown slightly bald) / brought in upon a platter » dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock »[184]).

Entre « The Coming of War : Actaeon » et le Canto 4, Actéon semble être passé du statut de figure païenne, âme errante dans le royaume des morts (« High forms / With the movements of the gods », « Hosts of ancient people ») à celui de victime explicitement

---

[177] Voir E. Pound, *Cantos*, Canto 4, 14. Actæon réapparaît très brièvement au Canto 80 (*Cantos*, 521).
[178] « […] an epithet more suitable to a warrior than to a hunter » : M. L. Rosenthal, « The "Actaeon-Principle" : Political Aesthetic of Joyce and the Poets », *Southern Review* 23-3 (été 1987) 548.
[179] *Ibid.*, 547.
[180] *Ibid.*, 549.
[181] Ce chasseur est métamorphosé en cerf par Artémis pour l'avoir surprise nue au bain et mourra dévoré par ses propres chiens.
[182] *Ibid.*, 551.
[183] B. Bunting, *CP*, 33.
[184] T. S. Eliot, *CPP*, 15.

dévorée par ses propres chiens. Dans les deux poèmes sont réunis contexte sylvestre, lumière et éléments rituels, mais ce dernier donne une représentation plus graphique et contextualisée de la figure d'Actéon ; ainsi les deux références se complètent. De plus, comme dans d'autres poèmes, de Bunting par exemple, un parallèle est établi dans « The Coming of War : Acteon » entre le mouvement de la mer et le rythme au poème : répétitions sonores et reprises (« unstill, never ceasing » à la ligne 9 fait écho à « Unstill, ever moving » de la ligne 18) sont une manière de donner à voir le phénomène de la marée, mais aussi de placer la figure mythique, ici Actéon, sous le signe, non seulement de la métamorphose, mais aussi de la récurrence[185].

Dans « Provincia Deserta » et « Exile's Letter », poèmes publiés en même temps que « The Coming of War : Actaeon » dans *Poetry*, des situations martiales sont vues à travers le prisme du mythe, qui consitue un paradigme de la guerre. Dans « Provincia Deserta » le locuteur, tel Pound lors de son séjour en Dordogne en 1919, marche sur les pas des troubadours. Là encore, la géographie laisse place à l'histoire, martiale en particulier : « Here Cœur-de-Lion was slain », « I have thought of the second Troy », « He [Pieire de Maensac] won the lady [wife of Bernart de Tierci], / Stole her away for himself, kept her against armed force »[186]. La situation (un troubadour qui séduit la femme de son seigneur) est ramenée à la situation mythique d'Hélène de Troie. Dans « Exile's Letter », les évocations de la guerre sont ponctuées de références à la musique d'un autre monde, comme dans les mythologies où seule la musique peut endormir et pacifier les mœurs, ne fut-ce que temporairement : « In the storied houses of San-Ko they gave us more Sennin[187] music / Many instruments, like the sound of young phoenix broods. »[188] La série de poèmes dans *Cathay*, dont beaucoup évoquent l'amour, la perte d'un être cher et le combat, trouvent d'ailleurs une résonance particulière chez Gaudier-Brzeska dans les tranchées : « E[zra Pound] has sent me the Chinese poems. I like them very much. I keep the book in my pocket, indeed I use them to put courage in my fellows. I speak now of the "Bowmen" and the "North Gate" which are so appropriate to our case. »[189] Le parallèle entre réalité historique et construction littéraire ou

[185] On retrouvera ce phénomène dans le poème de Pound intitulé « The Return ».
[186] E. Pound, *P&T*, 297-9. Pour d'autres évocations martiales en pays occitan, voir « Sestina : Altaforte » et « A War Song » (E. Pound, , *P&T*, 105-7, 124).
[187] Peter Brooker indique que les « sennin » sont des esprits de l'air et que dans cette occurrence particulière, il s'agit d'un ajout de Pound au texte original dont « Exile's Letter » est une traduction (P. Brooker, *A Student's Guide*, *op. cit.*, 142). Ces esprits sont également présents dans le poème « Sennin Poem by Kakuhaku » (E. Pound, *P&T*, 299).
[188] *Ibid.*, 254-7.
[189] E. Pound, *A Memoir of Gaudier-Brzeska* (New York : New Directions, 1970) 68. Gaudier fait référence aux poèmes « Song of the Bowmen of Shu » et « Lament of the Frontier Guard ».

mythique est particulièrement frappant et les évocations de la guerre sont mesurées à l'aune de situations mythiques souvent violentes.

2. Violence sexuelle et création

a) Viols mythiques et sexualités monstrueuses

Chez bon nombre de poètes, la violence mythique est également d'ordre sexuel. Plus ambiguë que la violence martiale, elle est associée à une création et une métamorphose. Chez Yeats, viols et accouplements mythiques ou littéralement hors-normes, pris dans les mythologies gréco-romaine et biblique, sont des figures de l'union du divin et de l'humain. Chez Bunting, cette même union est explicitement pensée en termes métapoétiques, pour mettre en parallèle la création de l'artiste et la création mythique. Chez Eliot, la violence mythique est surtout mise au service de la représentation d'une sexualité torturée, stérile et aliénante, contrairement à Pound où la violence mythique sexuelle est majoritairement masculine et agressive, créatrice et d'ordre religieux. Les perspectives et prises de position masculines (chez Pound) ou féminines (chez Yeats, Bunting et Eliot) différencient les auteurs qui reprennent pourtant souvent les mêmes figures mythiques.

Chez Yeats, on trouve un mythe connu, où la violence sexuelle est productrice d'une figure mythique importante : il s'agit du viol de Léda par Zeus métamorphosé en cygne, union qui verra naître Hélène de Troie. Yeats réécrit ce mythe dans le poème « Leda and the Swan »[190], écrit en 1923. La violence est très présente dans le texte de Yeats, qui met l'accent sur les sensations de la victime féminine, comme l'indique les expressions « A sudden blow », « her helpless breast », « terrified », « shudder », « Being so caught up », « the brute blood of the air », « let her drop ». En quelques vers, Yeats résume la trame mythique et les conséquences de ce viol (la guerre de Troie qui est l'objet de l'*Iliade*), moteur du mythe :

> A shudder in the loins engenders there
> The broken wall, the burning roof and tower
> And Agamemnon dead. […][191]

Ce poème a fait l'objet de nombreux commentaires, dans des perspectives différentes[192] et le mythe de Léda chez Yeats trouve son parallèle chez d'autres poètes de l'époque[193]. Comme

[190] W. B. Yeats, *Poems*, 260.
[191] *Ibid*.
[192] Voir par exemple Said Abd Al-Rahman Al-Bazei, « Lyrical Interpretations of a Mythic Rape », *Alif : Journal of Comparative Poetics* 19 (1999) 113-130 ; Helen Sword « Leda and the Modernists » *PMLA* 107-2 (mars 1992) 305-318 ; Mark Jeffreys, « The Mona Lisa and the Symbol of Ideas : Pater's Leda as Mother to Yeats's

on l'avait vu pour la figure de Cuchulain, le mythe de Léda revient, réécrit, dans d'autres poèmes de Yeats. Ainsi, dans « His Phoenix », poème écrit en 1915, la beauté féminine est tellement parfaite « That she might be that sprightly girl trodden by a bird »[194] ; dans « Lullaby », écrit en 1929, curieusement, le viol de Léda est inséré dans le contexte pacifique d'une berceuse qui évoque des sexualités mythiques (celle de Pâris et Hélène, celle de Tristan et Yseult, celle de Léda et Zeus) :

> Such a sleep and sound as fell
> Upon Eurotas' grassy bank
> When the holy bird, that there
> Accomplished his predestined will,
> From the limbs of Leda sank
> But not from her protecting care.[195]

La beauté et la génération assurent le lieu thématique d'une réécriture à l'autre, mais la violence varie. En outre, on retrouve dans ces vers un thème commun à « Leda and the Swan » et d'autres poèmes où apparaissent le thème de l'annonciation. Celle-ci se décline en effet dans différentes aires mythiques, gréco-romaine et biblique. Dans « The Second Coming » (1919), « The Mother of God » (1931) et « A Nativity » (1936)[196], on retrouve le champ lexical de la violence et l'idée d'un savoir, d'une naissance et d'une création qui dépassent la violence et la justifient. « The Second Coming » décrit une scène de chaos : « Mere anarchy is loosed upon the world, / The blood-dimmed tide is loosed » ; le poème se poursuit une vision monstrueuse : « A shape with lion body and the head of a man », « slow thighs ». La conlusion prend la forme interrogative : « And what rough beast, its hour come round at last, / Slouches towards Bethlehem to be born ? »[197] Le faucon et les « indignant desert birds » de ce poème trouvent leur parallèle, ainsi que les notions de violence et de création, dans « The Mother of God ». Si le titre de ce poème fait référence à la Vierge Marie et à l'Annonciation, la strophe liminaire semble en revanche dupliquer le poème « Leda and the Swan » par l'évocation du viol de Léda par Zeus :

> The three-fold terror of love ; a fallen flare
> Through the hollow of an ear ;

Helen », *Colby Quarterly* 29-1 (mars 1993) 20-32 ; John B. Vickery, *Myths and Texts : Strategies of Incorporation and Displacement* (Baton Rouge et Londres : Louisiana State University Press, 1983) 29-37 ; Marina Warner, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds : Ways of Telling the Self* (Oxford : Oxford University Press, [2002] 2007) 110-113.

[193] Léda donne son nom à un recueil publié en 1920 par Aldous Huxley, et figure dans les poèmes « Swan », « Leda » et « Give Us Gods » de D. H. Lawrence, publiés dans *Pansies* en 1929. Voir aussi « Leda » de Robert Graves, publié dans ses *Collected Poems* en 1938.

[194] W. B. Yeats, *Poems*, 201.

[195] *Ibid.*, 315.

[196] Ce sont les dates d'écriture qui sont données ici, reprises entre crochets à la fin de chaque poème dans W. B. Yeats, *Poems*. Cette convention s'appliquera dans le reste de l'analyse.

[197] W. B. Yeats, « The Second Coming », *Poems*, 235.

> Wings beating about the room ;
> The terror of all terrors that I bore
> The Heavens in my womb.[198]

Les oiseaux, animaux qui par excellence relient ciel et terre, à mi-chemin entre le divin et l'humain, l'idéal et le matériel, ne figurent plus dans « A Nativity » qu'à travers les termes « fly and moth », où conception et violence demeurent :

> What woman hugs her infant there ?
> Another star has shot an ear.
> […]
> Why is the woman terror-struck ?
> Can there be mercy in that look ?[199]

Présence féminine et création, ainsi que l'équivalence opérée entre certaines figures féminines (Léda et la Vierge Marie, mais aussi Hélène de Troie) était assez forte pour que Yeats les mette à nouveau sur le devant de la scène poétique plus tard dans sa carrière. En effet, lorsque Yeats édite le *Oxford Book of Modern Verse* en 1936[200], il choisit comme « poème » d'ouverture une phrase de Walter Pater, coupée et disposée de manière à former des vers, décrivant la Joconde :

> And as Leda,
> Was the mother of Helen of Troy,
> And, as Saint Anne,
> The mother of Mary[201]

Pater interprète la Joconde ainsi décrite de la manière suivante : « [t]he fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences »[202], « the embodiement of the old fancy »[203] « of the transmigration and reincarnation of souls and of reminiscence of the experience of former lives »[204]. Le mythe est lié aux croyances individuelles des auteurs : on connait celle de Yeats en la métempsychose et le renouvellement cyclique des civilisations, sous l'impulsion d'annonciations comme ses poèmes les décrivent. Ainsi, comme l'explique Yeats

---

[198] W. B. Yeats, « The Mother of God », *Poems*, 299.
[199] W. B. Yeats, *Poems*, 392.
[200] En revanche, comme me l'a indiqué le Pr. Stephen Wilson, Yeats refuse d'inclure dans *l'Oxford Book of Mdern Verse* de 1936 un poème de guerre : « Dulce et Decorum Est », de Wilfred Owen. Le titre et la chute de ce poème reprennent ironiquement un extrait de l'Ode III, 2 d'Horace et le poème est critique vis-à-vis des modèles traditionnels de l'héroïsme et du patriotisme. Peut-on voir cette exclusion comme le signe de Yeats qui croit encore en un modèle héroïque à reconstruire afin d'unir l'homme d'action et le penseur ?
[201] *The Oxford Book of Modern Verse* et cette mise en page poétique sont cités dans M. Jeffreys, « The Mona Lisa and the Symbol of Ideas : Pater's Leda as Mother to Yeats's Helen », *art. cit.*, 20. La phrase est extraite de Walter Pater, « Leonardo da Vinci », *Studies in the History of the Renaissance* (Oxford : Oxford University Press, Oxford World's Classics, [1873] 2010) 70.
[202] W. Pater, *op. cit.*, 70.
[203] *Ibid.*, 71.
[204] Matthew Beaumont dans ses notes à W. Pater, *op. cit.*, 161 (n. 71) reprend une glose de Donald L. Hill dans l'édition de 1893 de *The Renaissance* de W. Pater.

dans *A Vision*, à travers ce viol par Zeus, c'est l'annonce de l'avènement de la civilisation grecque elle-même qui est faite à Léda[205].

Les cygnes (qui ont également une place de choix en mythologie irlandaise et dans l'histoire personnelle de Yeats) sont aussi récurrents chez Yeats que les taureaux dans « Briggflatts » de Bunting. Si certains sont des éléments référentiels associés à la Northumbrie, l'un d'entre eux renvoie explicitement à une sexualité monstrueuse, associée à une création hors-normes. Dans le mythe grec, Poséidon, pour punir Minos de n'avoir pas sacrifié un magnifique taureau blanc, rend sa femme Pasiphaé amoureuse de l'animal. Celle-ci fait appel à Dédale, qui lui construit une vache en bois dans laquelle elle s'enferme pour attirer le taureau et satisfaire sa passion. De cette union naîtra le Minotaure. Seul trait qui reste du mythe chez Bunting : la volonté de Pasiphaé d'assouvir son désir. Bunting en fait, en des termes crus, une figure qui se soumet volontairement à la bête pour produire une création improbable et unique :

> So is summer held to its contract
> and the year solvent; but men
> driven by storm fret,
> reminded of sweltering Crete
> and Pasiphae's pungeant sweat,
> who heard the god-bull's feet
> scattering sand,
> breathed byre stink, yet stood
> with expectant hand
> to guide his seed to his soil;
> nor did flesh flinch distended by the brute
> nor loaded spirit sink
> till it had gloried in unlike creation.[206]

Ces vers concluent la seconde partie de « Briggflatts » et sont un point poétique culminant où l'accouplement mythique monstrueux devient une métaphore du travail poétique où le poème, fruit d'une longue et parfois douloureuse gestation – comme en témoigne le parcours de Bunting, atypique, parfois difficile matériellement et fait de nombreux essais infructueux – est bien souvent une « unlike creation », à l'image de certaines œuvres modernistes dont on peut dire qu'elles sont véritablement « monstrueuses ».

D'autre part, comme l'indique Peter Makin[207], Bunting semble opérer ici un téléscopage de deux mythes : celui de l'enlèvement d'Europe par Zeus transformé en taureau

---

[205] W. B. Yeats, *Vision*, 268. A cette métaphore de la création, on ajoutera l'insistance de Yeats sur les œufs produits par l'union de Léda et Zeus ; or l'œuf est un symbole courant dans les mythologies pour représenter le début du monde ou la complémentarité des éléments (le jaune et le blanc emprisonnés dans la même unité que constitue la coquille). Or commencements et antagonismes cosmiques font partie des préoccupations occultes de Yeats.
[206] B. Bunting, *CP*, 68.
[207] P. Makin, *op. cit.*, 137

(qu'évoquerait le terme « god-bull » utilisé par Bunting ; mais on pourrait tout aussi bien voir dans ce terme god-bull une allusion à ce taureau blanc envoyé *par Poséidon*, donc un taureau d'origine divine) et l'accouplement de Pasiphaé avec le taureau envoyé par Poséidon. Les deux mythes ont pour cadre la Crète. Makin rappelle que les deux mythes sont proches dans les *Métamorphoses* d'Ovide, ce qui pourrait expliquer la « confusion » de Bunting[208]. Le téléscopage de mythes – c'est-à-dire un amalgame pour lequel il est difficile de déterminer s'il était voulu ou non par l'auteur – se produit également chez Pound. Cependant, à ma connaissance, Bunting ne mentionne pas Europe, mais commente toujours Pasiphaé. Le poète affirme avoir plus de respect pour la sexualité monstrueuse de Pasiphaé et du taureau de Minos que pour la violence guerrière de Bloodaxe :

> [P]erhaps again as in my poem, it is the need to write which comes first, and *engenders* the things it hardly dares to handle. So Pasiphae is the only myth adequate to the particular horror story I am engaged on. Oh yes, I've taken care to make Bloodaxe as telling as I can : [...] in fact he is driven only by his own nature. Pasiphae has something more monstruous and terrifying to submit to, of her own volition, but in the universe-busting mission that someone has to face – a few in each generation. In some degree I scorn Bloodaxe ; but I do not scorn Pasiphae.[209]

Comme pour Yeats dans « The Second Coming » ou « Leda and the Swan », il semble qu'il existe pour Bunting quelques figures choisies par l'histoire pour produire une création qui en perturbe le cours. Si on suit le raisonnement jusqu'au bout, le poète serait tel Pasiphaé, avec une mission particulière : donner à voir le monde à travers une création hors du commun, qui verrait le jour après un long travail de (pro)création lourde et douloureuse. Makin indique bien que le mythe de Pasiphaé et l'horreur qu'il évoque, chez Bunting, sont liés à la conscience de l'artiste de créer pour sa communauté[210]. Chez Bunting comme chez Yeats, malgré des époques et des poétiques différentes, travail et identification avec le féminin prennent la forme d'une violence mythique créatrice.

Chez Eliot, la sexualité monstrueuse est réécrite pour ce qu'elle évoque de stérile ou de perverti. Le mythe de Philomèle, par exemple, présent chez Eliot et chez Pound, n'est pas présenté sous le même angle. Dans le mythe, Philomèle est violée par le roi Térée, qui lui coupe la langue pour ne pas qu'elle le trahisse. Procnée, femme de Térée et sœur de Philomèle, pour la venger, fait manger à son mari leur fils Itys. À la fin du mythe, raconté

---

[208] Le Pr Peter Liebregts (Université de Leiden, Pays-Bas) m'a aidé à expliciter les remarques de Makin et fait remarquer que ces deux épisodes sont également proches dans la *Bibliothèque* d'Apollodore (III, 1-1 et III, 1-3/4) mais aucun lien direct n'a pu être établi concernant l'éventuelle connaissance ou l'utilisation de cette source par Bunting. Eric Mottram indique au sujet de ce passage : « Bunting refers to a "god-bull", a version of the myth not included in Graves' THE GREEK MYTHS, Vol 1, but in any case his classicism has little truck with the Graves or the Kerenyi-Jung interpretations of myth » (Eric Mottram, « "An Unacknowledged Land": Love and Poetry in Bunting's Sonatas », *Poetry Information* 19, Basil Bunting Special Issue (automne 1978) 26).
[209] Lettre de Bunting datée du 13 janvier 1965, citée dans P. Makin, *op. cit.*, 157.
[210] P. Makin, *op. cit.*, 138.

dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Philomèle, Procnée et Térée sont métamorphosés, respectivement, en rossignol, hirondelle et huppe[211]. Ce mythe figure chez Eliot, après sélection de certains éléments, dans la deuxième partie de *The Waste Land* :

> Above the antique mantel was displayed
> As though a window gave upon the sylvan scene
> The change of Philomel by the barbarous king
> So rudely forced ; yet the nightingale
> Filled all the desert with inviolable voice
> And still she cried, and still the world pursues,
> 'Jug Jug' to dirty ears.
> And other withered stumps of time
> Were told upon the walls[212]

La scène et l'épisode mythique sont représentés dans le poème sous forme médiatisée, à travers un tableau, comparé à l'ouverture que procurerait une fenêtre, ici absente et renforçant l'idée d'enfermement et d'aliénation du poème. Ce passage trouve un écho, en condensé, dans la troisième partie du poème d'Eliot :

> Twit twit twit
> Jug jug jug jug jug jug
> So rudely forc'd.
> Tereu[213]

Cette strophe à la ponctuation minimale, où les mots sont réduits à des onomatopées, fait écho aux situations dans le poème où figurent des couples à la sexualité automatique, déshumanisée et stérile. Anne Tomiche souligne que la violence sexuelle du mythe de Philomèle dans *The Waste Land* peut se lire comme « une forme de réponse à la violence du monde » et que le tissage de Philomèle (par lequel celle-ci représente la violence qui lui a été faite), bien qu'absent du poème d'Eliot, constitue un parallèle structurel au travail poétique par lequel il tisse et mêle différentes allusions et références littéraires « de force » dans son œuvre[214].

À la même époque, le même parallèle s'observe chez Pound au Canto 4[215] : le mythe de Philomèle est lui aussi récupéré :

---

[211] Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. J.-P. Néraudau (Paris : Gallimard, Folio Classique, 1992) 206-215.
[212] T. S. Eliot, « The Waste Land » II, *CPP*, 64.
[213] T. S. Eliot, « The Waste Land » III, *CPP*, 67-8.
[214] Voir http://fabula.org/atelier.php?Ovide_et_les_modernes ; consulté le 10/01/2010.
[215] La correspondance d'Eliot indique que l'idée du poème qui deviendra *The Waste Land* était dans son esprit dès début novembre 1919. En novembre 1921, Eliot, alors en route pour un séjour et une convalescence à Lausanne, remet le poème à Pound ; c'est également en 1921 que paraissent les Cantos 4 à 7, dans les *Poems 1918-1921* de Pound (Voir Ira B. Nadel, *op. cit.*, xxi). *The Waste Land* est publié pour la première fois, pratiquement en même temps, dans le premier numéro du *Criterion* en octobre 1922 et dans l'édition de novembre du *Dial*. La première édition sous forme de livre, avec les notes, est publiée en décembre 1922 (Voir T. S. Eliot, *The Waste Land, A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, éd. Valerie Eliot (Londres : Faber and Faber, 1971) xvii-xix). Pour les tribulations sur le choix de l'organe de publication et leurs implications, voir Lawrence Rainey, « The Price of Modernism », *Critical Quarterly* 31-4 (hiver 1989) 21-47.

And by the curved, carved floor of the couch,
  claw-foot and lion head, an old man seated
Speaking in the low drone… :
        Ityn!
Et ter flexibiliter, Ityn, Ityn!
And she went toward the window and cast her down,
        "All the while, the while, swallows crying:
Ityn!
        […] "It is Cabestan's heart in the dish?[216]

Plus tard dans les *Cantos*, la figure de l'hirondelle revient. C'est donc un seul élément animal et ses connotations littéraires qui font écho au mythe : l'hirondelle est mentionnée en grec au Canto 90[217], et Terrell, dans son *Companion to* The Cantos *of Ezra Pound*, précise bien l'écho à un des derniers vers de *The Waste Land* (« O swallow swallow »[218]) ainsi qu'à la Philomèle du *Pervigilium Veneris*[219], mentionnée par une périphrase dans ce poème. La double source, mentionnée dans les notes à *The Waste Land*, qui consiste à citer aussi bien les *Métamorphoses* d'Ovide que le *Pervigilium Veneris*, est révélatrice. Le *Pervigilium Veneris*, ou « Hymne à Vénus »[220], conformément à ce qu'évoque la déesse, commence par une exaltation du printemps, du renouvellement de la nature et de la fertilité. Pourtant, contrairement à Bunting qui traduit le début du *De Rerum Natura*[221] pour son invocation de Vénus-Aphrodite et la célébration du renouveau (poétique et cosmique) qu'elle évoque, Eliot ne reprend pas cet aspect mais la note pessimiste, marquée par le silence poétique et la perte, sur laquelle le *Pervigilium Veneris* se termine, comme *The Waste Land*, où l'accent est mis sur la stérilité[222]. Si le *Pervigilium Veneris* est connu d'Eliot et de Pound, les poètes n'en font pas la même utilisation et c'est cette pluralité des textes antiques qui permet des réécritures différentes à l'époque moderne. Texte littéraire de référence pour Eliot qui le mentionne dans ses notes, le poème est commenté par Pound dans *The Spirit of Romance*[223] alors que les *Cantos* renvoient plutôt à Ovide, commenté plus fréquemment par Pound et nommé dans les *Cantos*[224].

Quand la voix, du rossignol cette fois-ci, est mentionnée dans *The Waste Land*, c'est pour réitérer la violence sexuelle : Anne Tomiche souligne bien le fait que la mention de

---

[216] E. Pound, *Cantos*, 13.
[217] E. Pound, Canto 90, *Cantos*, 628.
[218] T. S. Eliot, « The Waste Land » V, *CPP*, 75.
[219] Carroll F. Terrell, *Companion*, 544. Voir aussi T. S. Eliot, « Prufrock's Pervigilium », *Inventions*, 43 et Peter Davidson, *Ezra Pound and Roman Poetry : A Preliminary Survey* (Amsterdam : Rodopi, 1995) 16 *sq*.
[220] Voir http://bcs.fltr.ucl.ac.be/perven/introduction.htm pour la datation et un commentaire de ce texte, et http://bcs.fltr.ucl.ac.be/perven/pvlat_trad-2.htm pour le texte et une traduction. Consultés le 03/10/2011.
[221] B. Bunting, « Darling of Gods and Men, beneath the gliding stars », *CP*, 147.
[222] Le champ lexical des racines et de la végétation, vu plus haut, est placé sous le signe du manque.
[223] E. Pound, *SR*, 18.
[224] P. Davidson, *op. cit.*, 19-19, 153 sq.

« inviolable voice » inscrit la violence sexuelle jusque dans le chant de l'oiseau, et insiste sur la polysémie de « jug », représentation conventionnelle du chant du rossignol dans la littérature élizabéthaine, mais aussi « forme archaïque qui désigne une prostituée au XVIe siècle » ou encore « au XXe siècle, surtout en Amérique du Nord, un terme d'argot désignant les seins d'une femme »[225].

La violence sexuelle de la mythologie revient régulièrement : dans « Sweeney Erect », Eliot juxtapose la sexualité de Sweeney et celle de figures mythologiques :

> Morning stirs the feet and hands
> (Nausicaa and Polypheme).
> Gesture of orang-outang
> Rises from the sheets in steam.[226]

Ce ne sont pas la fertilité ou l'exemplarité des figures mythiques qui sont ici soulignées : le décor de « Sweeney Erect » est vite planté, en des termes peu flatteurs (« cavernous waste shore », « snarled and yelping seas »). La récurrence des griffes, sous des catégories grammaticales différentes, est assez ciblée pour être remarquable ; elle figure souvent, justement, dans des scènes où la violence sexuelle est présente : dans « Sweeney Erect », on voit le personnage éponyme qui s'agrippe (« clawing at the pillow slip ») ; les objets coupants et symboles phalliques le précèdent et le suivent (« The sickle motion from the thighs », « Jackknifes ») ; dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock », un locuteur indique : « I should have been a pair of ragged claws »[227]. La dialectique animal / homme avec griffes semble s'inverser au début de *The Waste Land* où il est question d'un cadavre enterré et d'un chien qui creuse avec des ongles humains (« with his nails ») pour le déterrer. La perception du corps, mythique ou réel et contemporain, engage aussi une vision de la civilisation[228].

La violence, associée à la sexualité, est également présente dans « Sweeney Among the Nightingales ». Lois A. Cuddy interprète les figures féminines de ce poème comme autant de doubles de Clytemnestre, sœur d'Hélène de Troie et ajoute que toutes deux sont associées à la promiscuité sexuelle et à la violence (les massacres de la guerre de Troie causée par Hélène et le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre, mentionné par Eliot à la fin du poème et indirectement à travers l'épigraphe, qui cite le cri que pousse Agamemnon en mourant dans la pièce éponyme d'Eschyle). Cuddy conclut : « Agamemnon's situation then is a perfect objective correlative for this stage of Eliot's life : the man who « violates » woman pays a

[225] http://fabula.org/atelier.php?Ovide_et_les_modernes, *ibid.*
[226] T. S. Eliot, *CPP*, 42.
[227] *Ibid.*, 15. On pourrait également citer « Rachel *née* Rabinovitch / Tears at the grapes with murderous paws » dans « Sweeney Among the Nightingales » (T. S. Eliot, *CPP*, 56) ou « the roots that clutch » dans *The Waste Land* (T. S. Eliot, *CPP*, 61).
[228] Souvent, des mentions de figures échevelées complètent d'ailleurs ces exemples chez Eliot.

terrible price. »[229] Dans les réécritures mythiques, la violence est donc souvent associée à la sexualité. Au début des années 1910, le poème « Bacchus and Ariadne : 2nd Debate between the Body and the Soul »[230] présentait en fait déjà ce type d'images (paysages désertiques ou stériles, ici les « railway engines over desert plains », associés à la question du corps) et de questionnements sur le temps (« I saw that Time began again its slow / Attrition on a hard resistant face. ») et le primitif (« The drums of life were beeating on their skulls / The floods of life were swaying in their brains »). Les allusions au primitif et les commentaires sur la civilisation se font souvent chez Eliot par la métaphore du tambour[231].

Cette sexualité mythique et violente, associée à l'image de l'agrippement, se retrouve chez Pound lorsque le poète réécrit, au Canto 2, l'épisode mythique du viol de Tyro par Poséidon métamorphosé en celui dont elle s'était éprise (le fleuve-dieu Épinée)[232]. Chez Pound, l'épisode est repris ainsi :

> […] she [Helen] moves like a goddess
> And has the face of a god
> and the voice of Schoeney's daughters,
> and doom goes with her in walking,
> Let her go back to the ships,
> back among Grecian voices."
> And by the beach-run, Tyro,
> Twisted arms of the sea-god,
> Lithe sinews of water, gripping her, cross-hold,
> And the blue-gray glass of the wave tents them,
> Glare azure of water, cold-welter, close cover.[233]

L'épisode mythique est l'occasion, comme souvent chez Pound, de superposer plusieurs mythes obéissant au même schéma ou de procéder par contiguïté pour évoluer d'un mythe à un autre. Tyro, Hélène, Aliénor d'Aquitaine (quelques vers avant cet extrait), Atalante (fille de Schénée) sont différentes déclinaisons d'une même beauté liée au danger et causant la mort de nombreux hommes[234]. A cette liste peut être ajoutée Yseult, présente tout au long de la carrière de Pound : dans « To Ysolt. For Pardon », « Praise of Ysolt » et « Sestina for Ysolt », Yseult n'est présente que dans le titre des poèmes[235]. Dans les *Cantos*, elle est parfois

---

[229] Lois A. Cuddy, *T. S. Eliot and the Poetics of Evolution : Sub/versions of Classicism, Culture, and Progress* (Lewisburg, Pa. : Bucknell University Press, Londres et Cranbury, NJ. : Associated University Presses, 1999) 184.
[230] T. S. Eliot, *Inventions*, 68.
[231] Voir le poème « Portrait of a Lady » (« Inside my brain a dull tom-tom begins », *CPP*, 19), ou l'article « The Beating of a Drum », *Nation and Athenaeum* (6 oct. 1923) 11.
[232] Voir Homère, *Odyssée*, XI, vers 235-59, trad. P. Jacottet, *op. cit.*, 184-5.
[233] E. Pound, Canto 2, *Cantos*, 6.
[234] C. F. Terrell, *Companion*, 6.
[235] E. Pound, *P&T*, 62, 83, 111. Yseult est également mentionnée par Pound à titre comparatif pour sa beauté en note du poème « Na Audiart » (*ibid.*, 26).

associée à Hélène[236] et évoque toujours l'amour[237]. Ces figures féminines sont rarement, voire jamais accompagnées des figures masculines auxquelles les mythes les associent.

Bunting évoque lui aussi les grandes figures mythiques féminines qui suggèrent la beauté, en les associant à des danseuses contemporaines et en proposant une réécriture beaucoup plus noire dans « Villon » :

> All that is piteous, all that's fair
> all that is fat and scant of breath
> Elisha's baldness, Helen's hair,
> is Death's collateral […]
> Abelard and Heloise,
> Henry the Fowler, Charlemagne,
> Genée, Lopokova, all these
> die, die in pain.
> […]
> Patti and Florence Nightingale,
> like Tyro and Antiope
> drift among ghosts in Hell[.][238]

Cette réécriture de Villon permet les mélanges de figures mythiques et historiques.

Les équivalences entre figures féminines donnent chez Pound des jeux linguistiques intéressants : le jeu de mots qui permet à Eschyle dans son *Agamemnon* de rapprocher Hélène et la destruction est repris par Pound sous forme d'un adjectif composé qui ressemble à un épithète homérique (« ship-destroying ») pour être appliqué à Aliénor au Canto 2[239] et figure à nouveau, toujours en grec, entre les mentions de Tyro et d'Aliénor d'Aquitaine (« Eleanor ») au Canto 7[240]. La thématique marine permet de glisser d'un mythe à un autre, voire d'apporter une récurrence. En effet, le viol de Tyro par Poséidon est repris à la fin du même Canto 2 :

> Lithe turning of water,
> sinews of Poseidon,
> Black azure and hyaline,
> glass wave over Tyro […][241]

L'épisode mythique sert ici de cadre au canto, mais lui apporte aussi une structure chiasmique puisque la première et la deuxième réécritures de Tyro sont respectivement précédées et suivies d'une mention de Protée, figure mythique par excellence de la métamorphose.

Violence et sexualité sont non seulement présentes dans les mythes, mais constituent également un objet d'analyse crucial dans les travaux de l'anthropologie de l'époque. En

---

[236] E. Pound, Canto 8, *Cantos*, 30 : « Go with your lutes, awaken / The summer with her mind, / Who hath not Helen for peer / Yseut nor Batsabe ».
[237] E. Pound, *Cantos*, 648, 761.
[238] B. Bunting, *CP*, 24.
[239] E. Pound, Canto 2, *Cantos*, 6, vers 11.
[240] E. Pound, Canto 7, *Cantos*, 25.
[241] E. Pound, Canto 2, *Cantos*, 9-10.

effet, tant chez Jane Harrison et Frazer que chez les poètes modernistes qui les ont lus, violence et sexualité ont des conséquences sur le devenir de la civilisation. Eliot se sert du paradigme de la mort et de la renaissance pour souligner la paralysie du XXe siècle ; Yeats use de mythes pour signifier une annonciation païenne et l'avènement d'une nouvelle civilisation ; Pound multiplie les figures du renouvellement. Le contexte anthropologique n'est pas sans effet sur le contexte poétique. Adam Kuper commente ainsi :

> En tant que tradition intellectuelle, on peut faire remonter l'anthropologie sociale britannique moderne aux années 1860. Aux mains de E. B. Tylor et J. G. Frazer, et dans les dernières décennies du XIXe siècle, elle devient un discours spécialisé portant sur l'évolution culturelle et sociale.[242]

La récupération de motifs mythologiques incluant violence et sexualité englobent une problématique commune à la littérature et l'anthropologie : l'origine et le devenir de la civilisation, comme d'autres remarques le préciseront également par la suite.

b) Métamorphoses

En outre, les sexualités violentes qui sont réécrites chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting comportent toujours une métamorphose (Zeus changé en cygne ou en pluie d'or) ou un hybride représentatif ou créateur de monstrueux (Pasiphaé donne naissance au Minotaure ; Léda donne naissance à Hélène, raison des massacres humains pendant la guerre de Troie). D'autre part, la traduction, la réécriture, les glissements de sens possibles et les métamorphoses du mythe sont métaphoriquement présents dès le début des *Cantos*. L'ouverture des *Cantos* se faisait sous le signe de la descente aux enfers d'Ulysse pour aller consulter Tirésias (suivie, comme on l'a vu, par la présence de Tyro et Protée) ; il est intéressant de constater que Tyro, qui tout au long des *Cantos*, est associée aux enfers et au souterrain, revient au Canto 90, « ascending »[243]. La localisation et le lieu, conjugué avec l'élément liquide, évoquent eux aussi le viol au Canto 4 :

> Stumbling, stumbling along in the wood,
> Muttering, muttering Ovid :
> "Pergusa… pool… pool… Gargaphia,
> "Pool… pool of Salmacis."
> The empty armour shakes as the cygnet moves.[244]

La topographie mythique de cet extrait est intimement liée à la violence et à la sexualité : Cérès enlève Proserpine au bord du lac Pergus ; Salmacis, la naïade qui donne son nom à l'étang, étreint de force celui qu'elle aime jusqu'à ce qu'ils ne fassent plus qu'un et qu'ils

---

[242] Adam Kuper et Gérald Gaillard, *L'Anthropologie britannique au XXe siècle*, trad. Adam Kuper (Paris : éditions Karthala, 2000) 6.
[243] E. Pound, Canto 90, *Cantos*, 628.
[244] E. Pound, Canto 4, *Cantos*, 15.

deviennent Hermaphrodite ; Gargaphie désigne l'endroit boisé où coule la source dans laquelle Actéon surprend Diane nue, ce qui causera sa perte[245]. La tableau des sexualités forcées chez Pound dans ce canto ne serait pas complet si l'on ne mentionnait pas la fécondation de Danaé par Zeus apparaissant sous la forme d'une pluie d'or[246]. Cette image est chez Pound associée à la ville d'Ecbatan, dont Pound trouve la mention chez Hérodote et dont il fait, à la manière de Yeats avec Byzance, l'archétype de l'ordre idéal qui réconcilierait nature et civilisation[247]. Là encore, le parallèle s'opère entre le Canto 4 :

> The camel drivers sit in the turn of the stairs,
> Look down of Ecbatan of plotted streets,
> "Danaë! Danaë!
> What wind is the king's?"[248]

et le Canto 92 où Pound, à l'image de Dante, tente de créer son paradis :

> To another the rain fell as of silver.
> La Luna Regina.
> Not gold as in Ecbatan […][249]

La création mythique et la réécriture implique donc un idéal social. La réécriture des mythes s'insère dans un cadre plus global de récupération qui n'est pas seulement littéraire.

Pour revenir au mythe de Philomèle, Eliot souligne surtout le viol, le rossignol et la vacuité de son cri. Chez Pound, l'acte souligné est tout aussi monstrueux mais l'emphase change d'objet : seul Itys est mentionné. Est présent en creux Térée, figure adultère et dévoreuse de la chair de son fils, permettant le parallèle avec des épisodes comparables. Les brouillons de Pound pour ce Canto montrent que la mention de Procnée a été effacée en cours de révision du poème[250], permettant une juxtaposition plus radicale des histoires dans ce Canto. Sont d'abord superposées les victimes Itys et Cabestan. Raymond (Ramon), du château-Roussillon, fait manger à sa femme adultère Sermonde le cœur de son amant, le troubadour Guillaume de Cabestan (ou Guilhelm de Cabestanh). La suite du Canto juxtapose, par contiguïté thématique, des situations mythiques ou semi-historiques et légendaires : à Itys

---

[245] Pour ces épisodes, voir respectivement Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit*., V, vers 386, p. 178 ; IV, vers 270 sq., p. 143 sq. ; III, vers 156 sq., p. 110 sq.

[246] Cette image de Zeus transformé en pluie d'or clôt également *A Vision*, dont le paragraphe final (avant le poème « All Souls' Night » qui sert réellement d'« épilogue ») mentionne Héraclès et sa femme Hébé, « "the daughter of Zeus the mighty and Hera shod with gold" ». Là encore, l'image est associée à la généalogie mythique et divine.

[247] C. F. Terrell, *Companion*, 14. Ce procédé s'applique aussi de façon plus discrète dans les mentions de Ninive présentes chez Pound dans « And Thus in Nineveh » (*P&T*, 100) et chez Yeats dans « Fragments » et « Vacillation » (*Poems*, 260, 302), où la ville assyrienne est évoquée de façon nostalgique pour sa grandeur exemplaire.

[248] E. Pound, Canto 4, *Cantos*, 16

[249] E. Pound, Canto 92, *Cantos*, 639.

[250] N. Tao cite Christine Froula, *To Write Paradise : Style and Errors in Pound Cantos* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1984) 80 dans Naikan Tao, « Canto IV and the "Peach-Blossom-Fountain" Poetic », *Ezra Pound and Poetic Influence*, éd. Helen M. Dennis (Amsterdam : Rodopi, 2000) 117.

succèdent Actéon et Peire Vidal[251] (ce troubadour meurt, comme Actéon, dévoré par ses chiens, après s'être vêtu de peaux de loup pour faire la cour à la Loba (la Louve) de Pennautier)[252]. D'autre part, le rossignol est effacé au profit de l'hirondelle, et le mythe de Philomèle est réactivé pour sa dimension musicale. Le vers de Pound « Et ter flexibiliter » (Canto 4), reprise d'Horace[253], est également présent au Canto 78 pour souligner la notion de deuil et de pleurs, dans un contexte économique cette fois-ci. La situation est différente au Canto 82 :

> f f
> d
> g
> write the birds in their treble scale
> Terreus ! Terreus ![254]

On glisse ici vers le musical, comme l'indique le syntagme « scale » et l'égrènement de lettres seules, telles des notes sur une partition invisible. La notion de triade présente précédemment dans « et ter » est gardée ici par l'adjectif « treble », les hirondelles se font indistinctes (« birds ») et les lettres solitaires se rapprochent des onomatopées d'Eliot. Les mêmes remarques s'appliquent également concernant l'absence de ponctuation. Le lien entre musique ou sonorités et mythologie est également prégnant dans une autre réécriture mythique qui fait intervenir une métamorphose et un viol. Non seulement Pound fait revenir Leucothée, mais il multiplie aussi les références à Leucothoé, introduisant par la proximité sonore un jeu et un glissement d'un mythe à l'autre. Violée par Hélios apparu sous les traits de sa mère, Leucothoé est enterrée vivante par son père et renaît métamorphosée en cet arbuste dont on tire l'encens (voir Ovide, *Métamorphoses* IV, 190-255). Aux Cantos 98 et 102, Pound entremêle les références à Leucothée et Leucothoé, dans des vers qui se répètent presque à l'identique, mais de manière condensée dans la deuxième occurrence[255]. La proximité sonore permet de lier l'image personnelle (le naufrage du poète-Ulysse sauvé par Leucothée) et le religieux : comme le mentionne Jean-Pierre Néraudau dans ses notes aux *Métamorphoses* d'Ovide, « [l]'encens qu'est devenue Leucothoé fournit une résine qu'on brûlait dans les sacrifices », rituel mentionné aux Cantos 98 et 102. On voit bien comment le mythe, polymorphe, offre des ponts entre le sonore et le visuel, le rituel et le littéraire.

---

[251] L'histoire était déjà évoquée par Pound dans « Piere Vidal Old » (E. Pound, *P&T*, 107-9).
[252] Voir par exemple C. F. Terrell, *Companion*, 12.
[253] Voir Horace, Ode IV, 12, vers 5 dans Horace, *Odes*, trad. François Villeneuve, intro. et notes Odile Ricoux (Paris : Les Belles Lettres, 2002) 310.
[254] E. Pound, Canto 82, *Cantos*, 545.
[255] Voir E. Pound, Canto 98, *Cantos*, 705 et Canto 102, *Cantos*, 748-9.

Les auteurs qui réécrivent, parmi les « textes mythologiques », des épisodes de viols ou d'accouplements monstrueux les reprennent surtout du domaine gréco-romain. Ils soulignent ainsi une violence parfois ambigüe, parce qu'elle est créatrice de grandeur, ou au contraire parce qu'elle n'est plus productrice du tout. Les poètes s'attachent également à trouver du sens contemporain dans les situations antiques et à mettre en avant la notion de voix. Ces mêmes scènes sont souvent l'objet de reprises à l'intérieur du corpus d'un même auteur, comme si on pouvait encore condenser ou comme si la réécriture n'était jamais finale ; chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting, la reprise est toujours plus condensée que la première occurrence. La métamorphose des mythes est permanente ; ceux-ci peuvent toujours être réécrits, en fonction d'un nouveau contexte poétique et personnel.

Les phénomènes d'annonciation, souvent couplés avec une forme de destruction ou d'apocalypse, sont repris tant par Yeats, Pound, Eliot ou Bunting pour dessiner ce qui serait une civilisation idéale ou pour souligner la misère contemporaine. Dans ces épisodes, destruction et création sont les deux faces d'un même phénomène. Cette antithèse, incarnée par un certain nombre de figures mythiques, est particulièrement présente chez Yeats, comme le note Terri A. Mester qui donne comme exemples les figures de Salomé, Hélène de Troie et du dieu hindou Shiva[256]. Pound fait de même avec Hélène, Aliénor d'Aquitaine et d'autres figures féminines dont la beauté inclut également une forme de danger. Cette association création/destruction fait également très souvent intervenir une métamorphose ; Marina Warner a bien montré dans *Fantastic Metamorphoses* que la métamorphose, bien que monstrueuse, est un principe de création vital et continuel[257].

C'est en somme ce qu'indiquait Pound dès 1918 : « The undeniable tradition of metamorphoses teaches us that things do not always remain the same. They become other things by swift and unanalyzable process. »[258] La métamorphose est un élément omniprésent chez Pound et chez Yeats aux niveaux thématique et conceptuel : on pourra comparer l'insistance sur la « transformation » d'Owen Aherne, personnage « mythologique » créé par Yeats pour exposer certaines de ses thèses (ésotériques notamment) dans *A Vision*[259] à l'importance pour Pound des notions de « transfusion » ou de « transmutation » de l'art, né d'un sol indéterminé pour produire une œuvre noble et sélective[260]. La métaphore alchimique

---

[256] Terri A. Mester, *Movement and Modernism : Yeats, Eliot, Lawrence, Williams and Early Modern Dance* (Fayetteville : University of Arkansas Press, 1997) 39.
[257] M. Warner, *op. cit.*, 102.
[258] E. Pound, « Arnold Dolmetsch » (*Pavannes and Divisions*, 1918), *LE*, 431.
[259] W. B. Yeats, *Vision*, 50.
[260] E. Pound, « The Audience », *Poetry* 5-1 (octobre 1914) 29 : « The artist is not dependent upon the multitude of his listeners. Humanity is the rich effluvium, it is the waste and manure and the soil, and from it grows the

est bien sûr présente dans ces propos : Yeats récapitule ici des idées développées tout au long de sa carrière poétique, Pound est encore au début de sa phase vorticiste[261]. En revanche la confluence des termes rappelle la proximité de Pound et Yeats à ce moment : en octobre 1914 Pound a déjà passé un hiver (1913-1914) comme secrétaire de Yeats à Stone Cottage (Coleman's Hatch, Sussex). D'autre part, à ce stade, la différenciation entre mythologies de l'orient et de l'occident est peu pertinente, puisque ce thème[262] est commun aux mythologies du monde, comme le souligne Louise Bogan dans sa critique de l'ouvrage *Larousse Encyclopedia of Mythology*[263] : « [i]n the East and the West alike, the themes of ordeal and of initiation, of quest, of metamorphosis and regeneration are repeated. »[264] Les notions d'initiation, de métamorphose et de création sont donc liées en permanence. À la fin du chapitre intitulé « Mythologies » dans lequel cette remarque prend place, l'auteure esquisse un parallèle entre Yeats, Pound et Eliot en matière de mythologie :

> Yeats, after having revived Celtic mythology in his early poems, in his middle and late periods turns toward a full use of Greek myth. (His Leda poem is one of his finest.) Pound's knowledge of the classical tradition shows up in his early lyrics and is one basis for his *Cantos*. Eliot, in *The Waste Land*, made the first dramatic and poetic use in our century of ancient nature rituals transposed into medieval legend, and his plays are constructed along the lines of Greek drama […]. « The myth transforms to the age ». The gods continue to arrive.[265]

Bien que partielle, cette remarque constitue pour notre étude un point de départ utile. En effet, elle ne rend pas compte de l'immense variété des mythologies présentes chez les auteurs, même si certaines mythologies culturellement très éloignées de l'occident sont parfois présentes uniquement au compte-goutte. D'autre part, l'auteur ne couvre évidemment pas en ces quelques lignes les différents rôles de la mythologie en poésie. Toutefois, notons comme l'auteur l'omniprésence de la mythologie grecque dans les réécritures modernes, ainsi que la pluralité renouvelée du mythe : dramatique, poétique, religieux, le mythe se décline. La

---

tree of the arts. As the plant germ seizes upon the noble particles of the earth, upon the light-seeking and the intrepid, so does the artists seize upon those souls which do not fear transfusion and transmutation, which dare become the body of a god. » La même métaphore se retrouve chez Eliot lorsqu'il commente l'apport étranger – ici irlandais – de Yeats à la littérature anglaise, véritable opération de « fertilization » (T. S. Eliot, « A Commentary », *Criterion* 14-57 (juillet 1935) 611).

[261] La phase vorticiste de Pound est notamment marquée par sa contribution au magazine vorticiste de Wyndham Lewis, *Blast* dont le premier numéro parait en juin 1914 (consultable sur http://dl.lib.brown.edu/mjp/). Un article a également fait date en la matière : E. Pound, « Vorticism », *Fortnightly Review* 96 (septembre 1914) 461-471.

[262] Nous n'entrerons pas, pour l'instant, dans les classifications subtiles mais parfois confuses, entre les mots « schème », « motif », « thème », « archétype » dont des définitions ont pu être proposées. Pierre Brunel les rappelle dans son ouvrage *Mythocritique* (P. Brunel, *op. cit.*, 27-33).

[263] Cet ouvrage, dont l'édition anglaise comporte une introduction par Robert Graves, l'auteur de *The White Goddess*, est la traduction de la « Mythologie Générale » de Félix Guirand, publiée d'abord en 1937, puis comme première partie de F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit*.

[264] L. Bogan, *op. cit.*, 321.

[265] *Ibid*., 324-5.

métamorphose du mythe en poésie est garante de création et de renouvellement. Pourtant, cette prédilection pour les mythes grecs ne doit pas occulter les autres mythologies.

Ce qu'on a appelé, faute d'un meilleur terme, mythologies « exotiques » ne produit pas forcément une plus grande étrangeté que la mythologie gréco-romaine par exemple. Le cas de la poésie de Bunting est exemplaire à cet égard : de nombreux poèmes ont un cadre oriental (japonais ou perse par exemple) sans pour autant paraître étrangers, alors que certaines mentions de figures mythologiques familières, parce qu'elles sont inattendues, provoquent un effet plus radical. Bien souvent, les contextes étrangers sont tissés dans le maillage du poème. Par exemple, pour le poème « Chomei at Toyama », Bunting se base sur la traduction italienne (de Marcello Muccioli) d'un poème japonais, le *Hōjōki*, écrit en 1212 par Kamo no Chōmei, alors retiré du monde comme moine bouddhiste[266]. Comme le note Makin, « [i]f the Western reader does not reject this hermit's apologia violently it is partly because, in making this 'Japanese' poem out of the Italian, Bunting has not allowed things to grow any 'oriental' lushness. » De la même façon, Bunting ne laisse jamais les références mythologiques se développer pour faire de ses poèmes des « textes mythologiques ». Si les références étrangères partagent avec certaines références mythologiques une forme d'étrangeté, la différence est que les premières se déplient de façon diffuse dans et avec le poème alors que les secondes font littéralement et visiblement irruption dans le poème. L'effet particulier d'étrangeté produit par la référence mythologique gréco-romaine chez Bunting tient aussi au fait que celle-ci est souvent unique dans un poème qui pourrait tout à fait se lire différemment en son absence : les traductions, modernisées par Bunting, de textes anciens par exemple, pourraient tout à fait passer pour des poèmes originaux en l'absence du nom de l'auteur antique et de la référence mythologique. Paradoxalement, plus la présence mythologique est concentrée, plus elle attire l'attention.

L'effet est tout à fait différent de certains poèmes, chez Eliot ou Yeats par exemple, où les références mythologiques abondent en peu d'espace poétique. On verra chez Pound le cas particulier des références mythologiques exotiques. Dans tous les cas, dans le contexte de la poésie moderne, la référence mythologique, même si elle peut être un cliché littéraire, est particulièrement mise en valeur, par contraste, précisément par la modernité de la forme et du contenu auxquels elle participe. L'insertion de la mythologie dans un contexte moderne fait parfois violence au reste du poème, que ce soit de façon thématique, on l'a vu, ou de façon sémantique et formelle.

[266] P. Makin, *op. cit.*, 65.

3. Agon

En effet, la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting est une véritable poésie de l'*agon*. La violence thématique s'accompagne d'un vocabulaire parfois cru, mais pas seulement. Conflits, contradictions, « antinomies » pour reprendre Yeats, sont au cœur de la poésie moderne. Chez Pound, comme l'a bien montré Rhodes[267], violence et esthétique sont liées, jusqu'à reprendre au Canto 9 une joute verbale entre Basinio de Basini et Porcellio Pandone, deux poètes italiens du XVe siècle ayant écrit chacun un poème sur l'amour de Sigismond Malatesta pour Isotta :

> And one year Basinio went out in the courtyard
> Where the lists were, and the palisades
> had been set for the tourneys,
> And he talked down the anti-Hellene […][268]

Porcellio nouvellement arrivé à la cour de Malatesta, fait porter la joute sur l'idée qu'on peut écrire une poésie de qualité sans avoir étudié le grec, d'où son nom dans les *Cantos* : « the anti-Hellene » ; Basinio gagne ce combat verbal en montrant que la littérature latine dépend du grec[269]. Or cet avis est partagé par Pound, et le déplacement de la violence sur le plan verbal nous ramène au mythe. En effet, le terme anglais *contest*, qui désigne le combat tant physique que verbal, trouve son équivalent dans le grec *agon* et dans de nombreux termes en irlandais ancien[270]. Dans différentes cultures, donc, de traductions en récitations et recompositions des mythes, guerre et verbe sont liés.

Cette proximité sémantique se retrouve en poésie. Il est difficile de dire avec certitude jusqu'à quel point les auteurs avaient conscience de ce phénomène, mais l'érudition des poètes, la reprise de la joute au Canto 9 de Pound et l'inclusion de « Sweeney Agonistes » d'Eliot dans ses poèmes laissent penser que cette polysémie est bel et bien exploitée. Dans « Sweeney Agonistes » figure « Fragment of an Agon »[271], poème présenté sous la forme d'une ébauche de pièce de théâtre (chœur inclus) qui fait intervenir violence latente et

---

[267] E. Rhodes, *art. cit*., 374.
[268] E. Pound, Canto 9, *Cantos*, 34.
[269] Explications données dans C. F. Terrell, *Companion*, 43.
[270] L'exploration de la violence verbale et martiale s'est faite lors d'un mémoire de maîtrise, sous la direction du Pr. Carle Bonafous-Murat, intitulé « The Rhetoric of Confrontation in Early Irish Mythology ». Cette remarque s'applique également à d'autres langues de la branche gaélique, comme l'a indiqué le Pr Damian McManus en séminaire d'irlandais ancien. Pour les fonctions meutrières ou martiales du verbe, voir par exemple Fred Norris Robinson, « Satirists and Enchanters in Early Irish Literature », *The Bardic Source Book : Inspirational Legacy and Teachings of the Ancient Celts*, éd. John Matthews (Londres : Blanford, 1998) 134-58.
[271] T. S. Eliot, *CPP*, 121-6.

cannibalisme. La constance et la récurrence de l'idéal poétique de juxtaposition *violente* d'images chez Eliot, dégagée par Lawrence Rainey dans le corpus critique du poète va également dans ce sens[272] ; en effet, les termes évoquant violence, férocité et surprise sont mis en avant et présentés par Eliot comme des stratégies positives. Les thématiques de la violence et du contraste en poésie et en prose critique fonctionnent donc en parallèle.

Il ne fait aucun doute que les *Cantos* s'approprient une violence physique et verbale vécue, qui comprend la violence du militantisme pour une poésie forte et engagée. C'est ce qui permet à Rhodes de voir dans la joute de ce Canto 9 « [an] analogical relationship between literary intellection and fighting, more closely fusing the cultural function of poetic utterance and the play of violence in athletic contest : the performance of a culturally useful skill purely for the demonstration of technical merit. »[273] En effet, faire entendre son verbe poétique a été pour Pound le combat d'une vie. Cependant, contrairement à l'affirmation de Rhodes, la joute verbale n'est jamais pure démonstration de prouesses verbales. En effet, il y a un enjeu dans la confrontation : pour Basinio et Porcellio, il s'agit de gagner le respect de Sigismond Malatesta, et Pound reprend comme un enjeu culturel l'objet du duel, à savoir l'importance du grec. Au-delà de cette question, c'est un enjeu culturel qui apparaît. Pound, dans un article intitulé « The New Sculpture », décrit l'artiste comme étant en guerre avec le monde qui l'entoure, et la métaphore de la violence est souvent présente dans les propos de Pound. La provocation et l'inhabituel sont donc de rigueur, et la violence verbale est ici aussi présente. D'autre part, le violent, l'efficace, l'inhabituel qui constituent la rupture se trouvent précisément dans les dieux des mythes :

> The introduction of djinns, tribal gods, fetiches, etc. into the arts is therefore a happy presage.
>
> The artist has been for so long a humanist! He has been a humanist out of reaction. He has had sense enough to know that humanity was unbearably stupid and that he must try to disagree with it. But he has also tried to lead and persuade it ; to save it from itself. He has fed it out of his hand and the arts have grown dull and complacent, like a slightly uxorious spouse. [...]
>
> [The artist] must live by craft and violence. His gods are violent gods. A religion of fashion plates has little to say to him, and that little is nauseous.[274]

La violence verbale est ici au service de l'esthétique, et passe par le divin qu'évoque le mythe.

Chez Yeats, le combat physique est condensé et le poète se concentre sur les réactions personnelles du guerrier, ce qui n'est pas conforme aux mythes décrivant les héros où la personnalité est souvent rudimentaire, ou du moins prévisible, car gouvernée avant tout par le code éthique du guerrier, laissant peu de place à l'expression des sentiments individuels.

---

[272] Lawrence Rainey, « Pound or Eliot : Whose Era ? », *Cambridge Companion to Modernist Poetry*, éds. Alex Davis et Lee M. Jenkins (Cambridge : Cambridge University Press, 2007) 97-98.
[273] E. Rhodes, *art. cit.*, 375.
[274] E. Pound, « The New Sculpture », *The Egoist* 1-4 (16 février 1914) 68.

Pourtant, les formes de confrontation dialoguées sont légion chez Yeats et jalonnent sa carrière poétique. Contrairement à Pound, ces confrontations verbales ne sont pas insérées dans un contexte militaire ou guerrier (les conquêtes et victoires de Sigismond Malatesta chez Pound). Il n'y a pas de lien direct, à ma connaissance, entre les formes d'*agon* largement présentes dans la mythologie irlandaise et les formes dialoguées chez Yeats, qui présentent pourtant a priori la même forme : dans les poèmes « Anashuya et Vijaya » (1889), « Fergus and the Druid » (1892), « Shepherd and Goatherd » (1919) et « The Saint and the Hunchback » (1918)[275] les deux personnages mentionnés dans le titre délibèrent. « He » et « She » se donnent la réplique dans « Michael Robartes and the Dancer », « An Image from a Past Life » et « Parting »[276]. D'autres poèmes notables se font sous cette forme dialoguée, mettant en avant contraste, voire contradiction : « Ego Dominus Tuus », « The Phases of the Moon », ou encore « A Dialogue of Self and Soul »[277]. Ces poèmes sont à mettre en relation avec la théorie yeatsienne du masque et des antinomies. En effet, chaque idée a son contraire, son « masque », et tous deux sont réunis dans le symbole, d'où l'ambivalence de certaines figures mythiques qui cristallisent à la fois création et destruction, mort et régénération. Comme dans certains poèmes d'Eliot, ces poèmes rappellent aussi que le poète était aussi dramaturge : théâtre en vers ou poèmes dialogués sont complémentaires dans le travail d'Eliot ou Yeats.

Le mythe fait donc intervenir une violence (martiale et sexuelle) qui est largement exploitée et diversifiée par la poésie moderniste. Cependant, cette violence qui ponctue historiquement tout le XXe siècle, déborde le cadre littéraire pour envisager différentes facettes de la notion de conflit : schéma ou parallèle métapoétique chez Bunting, la violence est nécessaire dans le verbe pour Pound (pour ne rien dire pour l'instant de son idéologie), présente dans les antinomies qui régissent la pensée de Yeats, et sous forme de dialogues où poésie et théâtre se confondent chez Eliot, dans des textes où la communication (souvent entre hommes et femmes) est problématique, interrompue ou impossible et donc marquée par la violence. La justification à cette violence, tant thématique qu'esthétique réside notamment dans les rapports entretenus par Yeats, Pound, Eliot et Bunting avec la forme épique et la réflexion qu'elle implique sur l'histoire et la temporalité.

[275] W. B. Yeats, *Poems*, 36, 53, 191-4 et 218. Il s'agit d'une forme constante chez Yeats.
[276] *Ibid.*, 223-4, 226-7, 324.
[277] *Ibid.*, 210-12, 213-9, 284-6.

Chapitre 2 – Réécritures épiques

Lieu « saturé de passé mythique »[1], l'épopée contient en germe bien des questions posées par le corpus poétique de Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats : histoire littéraire, réécriture tiraillée entre sélection et expansion, thématique de la violence et questionnement sur la pertinence de la notion de genre. Les « modèles », ou plutôt les précédents épiques disponibles sont nombreux et variés, à l'image des réécritures possibles. L'épopée constitue à la fois un objet intégré à la poésie moderniste et un horizon qu'elle tente parfois d'atteindre. Le long poème moderniste est une continuation toujours problématique de l'épopée ; l'appropriation va rarement sans l'imposition d'une certaine vision de l'épopée à laquelle elle se réfère.

Peut-on parler d'épopée(s) moderniste(s) ? Quelles épopées, antiques ou plus modernes, sont les modèles des longs poèmes composés par Yeats, Eliot, Pound et Bunting ? Quel rapport entre mythe et épopée ? Pourquoi reprendre une épopée, ou au contraire pourquoi masquer ce précédent littéraire ? S'agit-il de prendre la forme épique – si tant est qu'on puisse la saisir à travers une définition unanime et sans équivoque – comme modèle ou comme point de départ ? Enfin, il conviendra d'évaluer la pertinence de cette appellation.

Il est communément admis que la définition des caractéristiques de l'épopée est problématique. Pour l'époque de la Rome et de la Grèce antiques, l'épopée est un récit narratif long écrit en hexamètres, se concentrant sur un grand héros ou une grande civilisation et ses rapports avec les dieux[2]. Au cours de l'histoire littéraire, on assiste à une prolifération et une extension des caractéristiques de ce qu'on reconnaît comme une épopée, à tel point qu'au XXe siècle, différentes perspectives peuvent être avancées : on parle d'épopées héroïques (les plus facilement repérables et acceptées comme épopées), naturalistes, ou encore didactiques, qui n'excluent pas le recours à la satire, au comique, à la parodie, ou à la chronique. Si l'épopée se définit, pour les classicistes, par l'utilisation de l'hexamètre, cette caractéristique n'est évidemment pas pertinente au XXe siècle en anglais. D'où la différenciation utile que propose C. S. Lewis entre « épopée primaire » et « épopée secondaire »[3], qui permet de distinguer les épopées de tradition orale de celle qui ont d'emblée été écrites. J. A. Cuddon

[1] Daniel Madelénat, *L'Épopée* (Paris : Presses Universitaires de France, 1986) 51.
[2] Peter Toohey, *Reading Epic : An Introduction to the Ancient Narratives* (Londres et New York : Routledge, 1992) 1.
[3] Cité par Van Kelly dans Steven O. Oberhelman, Van Kelly et Richard J. Golson, éds., *Epic and Epoch, Essays on the Interpretation and History of a Genre* (Lubbock, Tex. : Texas Tech University Press, 1994) 3.

cite L'*Enéide* de Virgile comme une des premières épopées de cette deuxième catégorie[4] et définit l'épopée ainsi :

> An epic is a long narrative poem, on a grand scale, about the deeds of warriors and heroes. It is a polygonal, 'heroic' story *incorporating myth, legend, folk tale and history*. Epics are often of *national significance* in the sense that they embody the history and aspirations of a nation in a *lofty or grandiose* manner.[5]

Cependant, cette définition apparemment satisfaisante et rassurante est elle aussi contestable : le rapport au « national » ne va pas de soi en poésie moderniste, comme on le verra notamment pour Pound, et même le critère apparemment le plus consensuel – la longueur – peut être mis de côté dans le cadre d'« épopées miniatures »[6], selon les termes de Peter Toohey, ou d'« épopées de poche », comme les nomme Nigel Alderman[7]. Faut-il donc considérer l'épopée, à l'instar de Jeremy Downes, comme tradition et concept heuristiques de lecture plus qu'un genre au sens de forme ou ensemble de marqueurs définis et invariables[8] ? En effet, si certains critères formels et thématiques restent valables à travers les époques, on verra que l'épopée moderniste est bien différente de ses précédents antiques. C'est donc la tradition, la conscience et la revendication par l'auteur, ainsi que la perception par le lecteur d'une filiation entre épopées primaires et secondaires qui permettent d'envisager les premières comme point de comparaison. Dans les mots de Michael André Bernstein : « [p]henomenologically, the epic is a project, an intentional structure » ; cela implique effectivement l'idée suivante : « [t]o decide to write an epic situates a certain contract between author and reader »[9]. Dans le cas de Yeats, Pound, Eliot et Bunting, c'est effectivement une telle définition, large et qui permet une alternative face à la faillite des définitions normatives, qui permettra d'analyser les épopées, s'il y en a dans le corpus de ces poètes et celles-ci sont un héritage culturel qui offre une porte d'entrée intéressante aux longs et difficiles poèmes modernistes.

Saulo Neiva, dans son chapitre introductif à l'ouvrage *Désirs et débris d'épopée au XXe siècle*, indique que la question de la compatibilité de l'épopée avec la modernité n'en est

---

[4] J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Londres : Penguin, 1998) 265.
[5] *Ibid.*, 264. C'est moi qui souligne les termes et notions importants pour la suite du propos.
[6] P. Toohey, *Reading Epic*, *op. cit.*, 1-6.
[7] Nigel Alderman, « Introduction : Pocket Epics : British Poetry After Modernism », *The Yale Journal of Criticism* 13-1 (printemps 2000) 1.
[8] Ces remarques ont été faites au cours du colloque « L'épique, entre extinction et expansion : son extension » à Montpellier les 21-23 octobre 2010 et dans un courrier électronique du 22/11/2010. Voir aussi Jeremy Downes, *The Female Homer* (Newark : University of Delaware Press, 2010) 20 *sq*.
[9] Michael André Bernstein, *The Tale of the Tribe, Ezra Pound and the Modern Verse Epic* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1980) 15.

pas vraiment une[10]. En effet, cette problématique émane d'une conception, héritée du XIXe siècle, de périodisation des genres, où la question de la mort ou de la survie de l'épopée est centrale. On envisagera cette question à deux égards. Premièrement, le concept d'épopée est important dans la mesure où l'appellation est revendiquée ou discutée par l'auteur et soulignée comme genre qui appartient à un autre temps. Il y a donc une double insistance sur les notions de filiation et de rupture. En particulier chez Pound et Yeats, la filiation avec l'épique doit être maintenue mais pour eux, il y a eu coupure. La référence plus ou moins explicite et plus ou moins consciente que font par exemple Bunting, Eliot et Yeats, à des textes qu'on a coutume d'appeler « épopées » permet une lecture plus originale de certains de leurs poèmes, qu'on a parfois qualifiés d'épiques. Loin d'être dépassée, l'épopée constitue toujours en poésie une sorte de mètre étalon, tant au niveau de la référence ou du modèle littéraire que de la métrique. L'épopée permet en outre d'envisager quelques éléments mythiques sous un angle particulier ; au-delà des débats sur les prétendus « crépuscule »[11] ou mort de l'épopée, ce que ce concept littéraire véhicule des représentations, pratiques et thématiques littéraires spécifiques. Si l'épopée est souvent considérée comme un « genre », Ralph Cohen a bien montré, dans un article intitulé « History and Genre », la mobilité de ce concept à travers le temps, ainsi que son interdépendance avec les autres genres[12]. Les traits génériques des œuvres peuvent mais ne sont en aucun cas la seule manière de définir un genre. Cependant, certains traits épiques sont définitoires ou discriminatoires dans les projets poétiques de Bunting, Eliot, Pound et Yeats.

Northrop Frye, dans son *Anatomy of Criticism*[13], voit le rapport entre mythe et épopée comme un rapport de succession ou d'évolution dans le temps ; ainsi l'épopée serait « un genre post-mythique », pour reprendre la reformulation de Thomas Greene[14]. La conscience littéraire moderniste est bien attachée à une forme de périodicité : son rapport à la littérature passée, l'obsession poundienne pour le nouveau en poésie, ainsi que les définitions des différents poètes de certains concepts littéraires (symbolisme, classicisme, vorticisme, pour n'en mentionner que quelques-uns) qui débordent le champ purement esthétique en témoignent. Pourtant, en parallèle, est présente l'idée de transferts : l'épopée homérique pour Pound, l'ode horacienne pour Bunting, les contes et légendes irlandais pour Yeats, les rituels

---

[10] Saulo Neiva, « Entre obsolescence et réhabilitation », *Désirs et débris d'épopée au XXe siècle*, dir. Saulo Neiva (Bern, Berlin, Bruxelles, etc. : Peter Lang, 2009) 3-22.
[11] D. Madelénat, *op.cit.*, 231 *sq*.
[12] Ralph Cohen, « History and Genre », *New Literary History* 17-2 (hiver 1986) 203-218.
[13] Northrop Frye, *Four Essays*, avant-propos Harold Bloom (Princeton et Oxford : Princeton University Press, [1957] 2000) 34.
[14] Thomas Greene, « The Norms of Epic », *Comparative Literature* 13-3 (été 1961) 197: « a post-mythical genre ».

païens chez Eliot sont transposables en poésie, malgré leur attribution fréquente à un genre particulier et leurs connotations spatiales et temporelles éloignées. De plus, les quatre formes mentionnées véhiculent de différentes façons des fragments de mythes. L'épopée et le mythe en poésie moderniste, sont donc tout à fait réactualisables. Périodicité et actualité de l'épopée, ainsi que sa pérennité sont chez Pound l'objet d'un paradoxe : dans l'essai « I Gather the Limbs of Osiris », Pound semble conscient d'une fin de l'épopée ; serait-ce un genre d'un autre temps ? Frank Lentricchia, dans *Modernist Quartet*, cite et commente le choix épique précoce de Pound :

> Pound was all along – perhaps as early as 1904 as a student at Hamilton College – working himself up to writing a long poem of epic size, "long after" (Pound speaking) "mankind has been commanded never again to attempt a poem of any length."[15]

La prolifération du poème long et sa relation problématique à l'épopée est cruciale en poésie moderne, comme en témoignent les nombreux ouvrages sur la question[16]. Pound indique que conformément aux intérêts de l'homme moyen, la poésie est devenue érotique ou amoureuse, du moins depuis qu'elle n'est plus épique[17]. La fin de l'épopée signifie donc pour Pound la fin de la « bonne » poésie. Par conséquent, sa propre épopée devra aussi être celle qui redonne à la poésie ses lettres de noblesse. La possibilité d'hybridation de l'épopée, ou plutôt sa capacité d'intégration d'éléments qui lui sont apparemment étrangers (l'analyse historique, les préoccupations sociales ou éthiques) est largement exploitée en poésie moderniste. Pound, paradoxalement, n'échappe pas à l'encyclopédisme, l'excès ou l'enflure possibles de l'épopée mais revendique en même temps la simplicité peut-être fantasmée des Anciens (« the simplicity of the epic period », « to get at life […] as simply as did Ovid and Catullus »[18]). La possibilité d'hybridation et d'intégration d'éléments qui pourraient paraître « étrangers » à l'épopée est une des causes de sa longueur, et la présence de passages mythologiques y est pour quelque chose. Contrairement à ce qui se dégage de la lecture du début de l'ouvrage *Epic Lessons* de Peter Toohey, on tentera de montrer que les épisodes mythiques dans l'épopée, du moins chez Yeats, Pound, Eliot ou Bunting, ne sont pas uniquement des phases illustratives du propos épique général, qu'il soit majoritairement et ouvertement didactique ou non.

---

[15] Frank Lentricchia, *Modernist Quartet* (Cambridge : Cambridge University Press, 1994) 215.

[16] M. A. Bernstein, *op. cit.* ; Jeffrey Walker, *Bardic Ethos and the American Epic Poem : Whitman, Pound, Crane, Williams, Olson* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989) ; S. O. Oberhelman, V. Kelly et J. R. Golson, *op. cit.* ; Mary Ellis Gibson, *Epic Reinvented, Ezra Pound and the Victorians* (Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1995) ; Daniel Gabriel, *Hart Crane and the Modernist Epic : Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot, and Williams* (Palgrave : Macmillan, 2007) ; S. Neiva, *op. cit.*

[17] E. Pound, « I Gather the Limbs of Osiris », *SP*, 32 : « – at least a vast deal of [poetry] has – ever since it stopped being epic ».

[18] *Ibid*.

Certaines caractéristiques communes des précédents épiques sont particulièrement pertinentes pour Bunting, Eliot, Pound et Yeats : la présence d'un héros, des éléments stylistiques (longueur du poème et phénomènes de redondance notamment), la notion de construction du groupe (clan ou nation – notions qui sont problématiques, pour des poètes exilés comme Eliot et Pound ou voyageurs tels Yeats et Bunting). L'engagement temporel et historique de l'épopée – incontournable – sera abordé ici mais fera l'objet d'une étude plus détaillée ailleurs. Tout d'abord, l'analyse de certains éléments récurrents du modèle homérique en poésie moderniste permet de comprendre l'intérêt de certaines figures épiques et mythiques telles Ulysse et Tirésias. Si la longueur est un des faits marquants de l'épopée antique, cette dernière peut également être présente sous forme de fragments dans le poème moderne court. En outre, la fragmentation n'est pas réservée à la forme courte mais touche aussi les formes poétiques plus longues. Les choix mêmes de modèles épiques soulèvent les problématiques de la filiation et de la médiation littéraire, ainsi que les conséquences sur la conception de l'Autre et du familier, dans les récupérations de *Beowulf* et des épopées indienne et iranienne, respectivement le *Mahābhārata* et le *Shâh Nâmeh*. Ensuite d'autres modèles épiques deviennent objets de querelle littéraire ou au contraire d'identification : l'épopée est aussi un enjeu définitoire de projets poétiques.

Parmi Bunting, Eliot, Yeats et Pound, seul ce dernier témoigne d'une volonté précoce et constante d'écrire une épopée. L'héritage épique de Dante est commun à tous. Pourtant, seul Pound met ostensiblement en pratique la tentative de construction d'une épopée moderne. Il mentionne son projet épique avec une précision grandissante avec le temps : au début des années 1900, Pound fait référence à un « poème sans fin »[19]. En 1909, dans les lettres à sa mère, Pound précise son projet, comme le détaille Noel Stock dans *A Life of Ezra Pound* :

> His mother was more demanding and there was an exchange of letters about the conditions necessary for an epic and his own duties as an American poet. The conditions necessary for an epic, he told her, were (1) a beautiful tradition, (2) *a unity on the outline of that tradition*, as was to be found in the *Odyssey*, (3) *a Hero, mythical or historical*, and (4) a 'damn *long time for the story to lose its garish detail and get encrusted with a bunch of beautiful lies*.' Dante, he thought, escaped these necessities by dipping into a multitude of traditions and unfying them 'by their connection with himself'. A suggestion from his mother that he devote his talents to writing an epic of the American West drew a scornful reply in which he defended his unwillingness to become a spokesman for America. An epic in the real sense, he said, was *the speech of a nation through the mouth of one man*. Whitman had let America speak through him and the result was 'interesting as ethnology'.[20]

[19] Stefano Maria Casella cite un des *Notebooks* de Pound, conservés à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, qui peut être daté de 1899 à 1907 et contextualise l'expression de Pound (« endless poem »), dans son chapitre « Ezra Pound and Cunizza da Romano : Fragments of an Unfinished Epic Poem », éd. Helen M. Dennis, *Ezra Pound and Poetic Influence* (Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 2000) 71.
[20] Noel Stock, *The Life of Ezra Pound* (New York : Pantheon Books, 1970) 76. C'est moi qui souligne.

La tentation épique se devine déjà dans la voix du locuteur de « Scriptor Ignotus » : « And I see my greater soul-self bending / Sibylwise with that great forty-year epic / […] yet unwrit. »[21] Plusieurs éléments reviendront, qui ont leur importance dans les réécritures poétiques du mythe, tant chez Pound que chez ses contemporains : premièrement, comme Yeats, Eliot ou Bunting, Pound tente de discerner (construire ?) une continuité dans la tradition littéraire et culturelle. On peut parler, en particulier chez Yeats et Pound, d'une véritable obsession pour les continuités et les parallèles littéraires, tant au niveau paradigmatique et qu'au niveau syntagmatique. Pound cherche la survivance de l'amour courtois des troubadours à Dante jusqu'au XXe siècle, tandis que Yeats croit en des symboles universels, incarnés de multiples façons à travers le monde sensible et dans l'histoire. Eliot est attentif à l'ouvrage de James Frazer, *The Golden Bough*, qui met au jour la survivance de certains faits culturels. Le mythe est souvent précisément le point d'articulation ou de continuité entre passé et présent. Deuxièmement, héros mythique et héros historique peuvent se confondre : leur présence en poésie est vue comme remplissant la même fonction, et permet, tout en prenant modèle sur une forme ancienne, de moderniser le propos en lui ajoutant une dimension didactique et parfois idéologique. Troisièmement, mythe et épopée en poésie moderniste mettent en scène le temps historique et littéraire, ainsi que les strates qui métamorphosent parfois le discours (« garish detail », « beautiful lies »). Enfin, comment faut-il comprendre le vœu paradoxal de Pound de rendre « the speech of a nation » sans pour autant être « a spokesman for America » ? Ces propos du jeune Pound seront nuancés dans la suite de sa carrière et on peut y lire, comme cela se précisera plus tard, de même que chez Eliot ou Yeats à différents niveaux, un souhait de créer sa propre communauté d'élus qui militent ensemble pour une communauté littéraire, politique et religieuse idéale et plus retreinte. La dimension cosmopolite des écrits de Yeats, Pound, Eliot et Bunting est également à garder à l'esprit. De quelle « tribu »[22] s'agit-il de rendre l'histoire ?

Le 11 avril 1929, dans une lettre à son père, Pound détaille le Canto 20 et dessine à grands traits un « plan » pour les *Cantos*, où figurent les caractéristiques de l'épopée qui lui paraissent clé :

> Have I ever given you outline of main scheme […]
> A. A. Live man goes down into world of Dead
> C. B. The "repeat in history"
> B. C. The "magic moment" or moment of metamorphosis, bust thu from quotidien into "divine or permanent world." Gods, etc.[23]

[21] E. Pound, *P&T*, 38.
[22] Pour les récupérations de l'expression « the tale of the tribe », de Pound à Eliot en passant par Kipling et Mallarmé, voir M. A. Bernstein, *op. cit.*, 7.
[23] E. Pound, *Letters*, 210.

C'est l'épopée homérique qui est présente ici en filigrane, avec ses éléments marquants : descente aux enfers, rapport à l'histoire, présence du divin. Enfin, en 1934, le poète écrit – et c'est sans doute la « définition » poundienne la plus connue de l'épopée : « an epic is a poem including history »[24].

En outre, dans la prose critique de Pound, les épopées d'Homère, de Camoens, de Dante, de Milton ou encore de Virgile, diversement appelées « epic », « epos » ou même « *épopée* », sont commentées, comparées et évaluées, dans le but avoué de définir ce qui fait une *vraie* épopée. Pound, avant de produire sa propre épopée, en compare un certain nombre pour pouvoir sélectionner le meilleur et le plus efficace littérairement parlant ; et c'est un point important quand on sait que le littéraire a pour lui des implications sociales, politiques et éthiques.

Dès 1910, Pound fait son analyse de l'épopée portugaise des *Lusiades* mais lui trouve de nombreux défauts : « bombast », « at times it is poetry », « one reads [Camoens] today with a prose interest. *Os Lusiadas* is better than an historical novel ; it gives us the tone of the time's thought. Thus far it is epic. But its very seeming faults show us what things interested the people of that time. »[25] La préoccupation nationale et historique est là, doit être combinée à un travail poétique plus sérieux. Dans sa comparaison des modèles épiques, Pound cherche à discriminer le « bon » du « mauvais » et discrédite à plusieurs reprises Milton, comme le fait également Eliot[26]. La qualité de l'épopée, reflet de la qualité de l'écrivain qui se doit d'innover est mesurée par rapport aux classiques épiques de l'histoire littéraire. En 1915, Pound poursuit son étude comparative et discriminatoire :

> Virgil is a man on a perch. All these writers of pseudo *épopée* are people on perches. Homer and the author of *Poema del Cid* are keen on their stories. Milton and Virgil are concerned with decorations and trappings, and they muck about with a moral. Dante is concerned with a *senso morale*, which is totally different matter.[27]

C'est l'engagement du poète dans son œuvre qui est souligné ici, ainsi que le refus de l'œuvre moralisatrice. Dans les années 1930, Pound réitère la liste des épopées qui trouvent grâce à ses yeux et précise ses préférences (« [his] fairly solid pentagon »[28]) ; dans un ordre chronologique qui s'apparente aussi à du qualitatif, Pound nomme « The Homeric Epos »,

---

[24] E. Pound, « Date Line » (1934), *LE*, 86 ; E. Pound, *ABC*, 46.
[25] E. Pound, *SR*, 216.
[26] Todd H. Sammons, *art. cit.*, 89-90.
[27] E. Pound, « The Renaissance », *LE*, 217. Première publication en deux volets : E. Pound, « The Renaissance », *Poetry* 5-5 (février 1915) 227 *sq.* et E. Pound, « The Renaissance », *Poetry* 5-6 (mars 1915) ; ces deux parties servent de cadre, dans l'agencement de la revue, aux poèmes « Provincia Deserta », « The Coming of War : Actaeon », et « Exile's Letter » déjà mentionnés.
[28] E. Pound, « Tone », *GK*, 236. La première publication de *GK* date de 1938, comme l'indique la quatrième de couverture.

« *Metamorphoses* » et « *Divina Commedia* »[29]. Dans les choix plus étonnants de ce qui forme le canon épique poundien, on trouve également une partie de l'œuvre de Shakespeare :

> Then comes Shakespeare […]. The plays, especially the series of history plays, which form the true English EPOS,
>
> as distinct from the bastard Epic, the imitation, the constructed counterfeit.[30]

La question du national et de l'identitaire est ainsi posée à nouveau, de même que le problème de l'imitation ou du neuf en littérature.

Walter Baumann mentionne un autre intertexte épique, modèle « défectueux », source de faux départ pour l'épopée poundienne :

> The lack of progress on the long poem […] was also due to Pound's quite absurd opinion that Robert Browning's *Sordello* was "the greatest poem in English". It may be that Pound mistook the colloquial look of Browning's text as conforming with Ford Madox Ford's teaching about the "Prose Tradition" in verse, and it may be that he was too wrapt up in the subject […] of his beloved troubadours, but it was certainly wrong-headed to try to model a twentieth-century free-verse poem on such an endlessly rambling epic in such un-heroic couplets.[31]

Les modèles épiques ne manquent donc pas et Pound plus que les autres tient à connaître cette tradition littéraire pour y faire sa place.

D'autre part, le contexte littéraire contemporain de Pound joue un rôle important dans sa réflexion sur l'épopée, comme le résume bien Herbert Schneidau dans son chapitre sur Pound dans *Waking Giants* :

> In the course of writing *Mauberley* and *Propertius*, supervising the appearance of *Ulysses*, and criticizing the drafts of *The Waste Land*, Pound clarified his sense of the "compendious epic", the farraginous tradition, juxtaposition of ensembles to replace narrative, and the possibility of unspecified voices.[32]

A ces éléments, on pourrait ajouter la publicité faite en 1914 dans *The Little Review* (revue à laquelle ont contribué Yeats, Pound et Eliot dès ses débuts) pour *The Book of the Epic* de H. A. Guerber ; il s'agit d'un ouvrage illustré, jugé primordial : « a notable contribution to the history of racial poetry »[33], « the stories of the most famous epics of all the nations »[34].

Les pages de la revue *Poetry* ne sont pas en reste et témoignent de l'actualité de la forme épique et de l'enthousiasme qu'elle suscite, comme le montrent les articles de l'éditrice

---

[29] *Ibid.*
[30] E. Pound, *ABC*, 59.
[31] Walter Baumann, « Ezra Pound's Metamorphosis During his London Years : from Late Romanticism to Modernism », *Paideuma* 13-3 (hiver 1984) 370-1.
[32] Herbert N. Schneidau, « Ezra Pound : The Archaeology of the Immanent », *Waking Giants : The Presence of the Past in Modernism*, éd. H. N. Schneidau (New York et Oxford : Oxford University Press, 1991) 232.
[33] Commentaire du *Philadelphia Quarterly* dans la publicité pour H. A. Guerber, *The Book of the Epic* qui clôt le numéro *The Little Review* 1-1 (mars 1914).
[34] Commentaire du *Pittsburgh Post*, *ibid.*

de la revue, Harriet Monroe : « The Servian Epic »[35] prend place dans le numéro consacré au « courant » poétique imagiste dirigé par Pound[36] et « Our Modern Epic »[37] est directement suivi dans la revue par un article et une critique littéraire de Pound[38]. L'article de Monroe s'insère également dans un numéro qui s'ouvre sur le poème « The Two Kings » de Yeats. On voit donc que la petite revue moderniste fournit un lieu de convergence qui témoigne de la pertinence de l'épopée dans les années de ce qu'on a appelé le « high modernism ».

Le projet épique poundien, dans ce contexte, prend forme de façon empirique et de plus en plus ambitieuse[39], tout en gardant en tête les difficultés inhérentes à la forme épique elle-même, et notamment celle du lectorat : « An epic cannot be written against the grain of its time : the prophet or the satirist may hold himself aloof of his time, or run counter to it, but the writer of epos *must voice the general heart*. »[40] Des tentatives plus ou moins fructueuses ont été effectuées au début. Ainsi, Mary Ellis Gibson, dans *Epic Reinvented*, montre qu'une des premières versions du Canto 5 donnait à l'épopée de Pound une dimension encore plus encyclopédique : le poète s'était tourné vers la version indienne de la descente au monde des morts présente dans le *Mahabharata*[41]. Pound mettait ainsi en parallèle un même motif dans les épopées de Dante et Homère, et l'épopée indienne, finalement abandonnée. Gibson ajoute :

> The Indian story of libations for spirits, though an obvious parallel to the Greek, presents Pound too directly with the problems of mixing "all mythology ". The *Mahabharata* is the greatest epic unassimilated in *The Cantos*, and here we see Pound groping for a way to include it. What do "we accept" ? What is in Homer's "main line" (typescript notes, Beinecke Library) ? […] Clearly Pound can draw a line from the Greeks, to Rome, to Renaissance Italy, to the present, a line closely resembling Burckhardt's. To this line he can assimilate Confucius […] for [he] can mediate questions of order and disorder, microcosm and macrocosm. The multiplicity of Indian stories appeared to Pound, I believe, as a potentially overwhelming disorder […].[42]

---

[35] Harriet Monroe, « The Servian Epic », *Poetry* 1-6 (mars 1913) 195-8. Monroe y commente le rôle de cette épopée dans le maintien d'un esprit héroïque et guerrier chez les Serbes « during centuries of Turkish oppression ».

[36] H. Monroe précise également que cette poésie « is not necessarily associated with Hellenic subjects » (*Poetry* 1-6 (mars 1913) 198). Les références grecques et mythologiques sont monnaie courante en poésie imagiste, au point que les lecteurs ont visiblement fait l'amalgame. Voir la poésie de H. D. par exemple.

[37] Harriet Monroe, « Our Modern Epic », *Poetry* 3-1 (octobre 1913) 23-6. Monroe présente ici la percée du canal de l'isthme de Panama en des termes mythiques : « One who goes to Panama with eyes not too narrowly focused must see, in the making of the Canal, the proportions of a great myth. Prometheus the fire-bringer, Ulysses the wanderer, Siegfried the dragon-slayer, are not more typical of humanity in heroic action and heroic hope than this modern piercing of the Isthmus. » (*art. cit.*, 23)

[38] E. Pound, « Paris », *Poetry* 3-1 (oct. 1913) 26-30 et E. Pound, « Book Review : *Poems and Songs* by Richard Middleton », *Poetry* 3-1 (oct. 1913) 33-4.

[39] L'écriture des *Cantos* se prolonge pendant toute la vie de Pound, et inévitablement, le projet initial – aux contours déjà flous, et dont le seul élément vital, c'est-à-dire l'inclusion de l'histoire, est mentionné en 1934, *pendant* l'écritue de ce poème-fleuve – se modifie avec les circonstances.

[40] E. Pound, *SR*, 216. C'est moi qui souligne.

[41] M. E. Gibson, *op. cit.*, 115.

[42] *Ibid.*, 115-6.

Les modalités d'inclusion du matériel étranger soulèvent la question de la forme générale de l'oeuvre – problème notoire, récurrent, et jamais vraiment résolu chez Pound. La nécessité d'un fil conducteur exclut certaines références chez Pound[43]. Conséquence ou coïncidence, il y a une curieuse constance chez Pound à penser que les épopées exotiques sont une richesse dans les thèmes ou le contenu mais non dans les possibilités poétiques : « The English *Mahâbhârata* is valuable not for its style, but for the interest of subject-matter, not elsewhere available. »[44] Pound tient le même type de propos à Bunting pendant sa traduction de l'épopée perse.

Schneidau, dans l'extrait cité plus haut, soulève également un point crucial pour une réflexion sur le mythe en poésie moderniste : si le récit est un élément central du mythe et de l'épopée, comment le transposer dans une poésie non narrative ? Différentes stratégies de contournement ou de résolution de cette problématique sont à l'œuvre, de passages narrés en vers à la juxtaposition d'épisodes sans transitions si ce n'est dans l'esprit du lecteur. L'insistance sur la tradition, l'histoire et la/leur métamorphose (au sens large) est récurrente. Le schéma mathématique de récurrence des lettres A, B, C, etc. qui est censé guider l'écriture de « cet immense poème » est repris par Yeats dans « A Packet for Ezra Pound », écrit en 1928 :

> There will be no plot, no chronicle of events, no logic of discourse, but two themes, the Descent into Hades from Homer, a Metamorphosis from Ovid, and, mixed with these, mediaeval or modern historical characters. [Pound] has tried to produce […] a poem in which there is nothing that can be taken out and reasoned over, nothing that is not a part of the poem itself.[45]

Yeats tente également d'expliquer la complexité du « plan », avec ces lettres qui se répètent, se combinent ou parfois ne reviennent pas et laisse ainsi préssentir la forme finale confuse que prennent les *Cantos* – si tant est qu'on puisse parler de forme définitive[46]. Yeats lit les *Cantos* à ce stade en 1928 comme une sorte de zodiaque où se manifestent des personnages, émotions et événements archétypaux[47]. Placés en ouverture de *A Vision*, on ne peut s'empêcher de lire dans certains de ces commentaires sur les *Cantos* une explication de ce que Yeats entreprend lui-même dans *A Vision*. Les poétiques de Pound et Yeats sont à maints égards différentes ; Yeats indique : « Ezra Pound, whose art is the opposite of mine, whose criticism commends

---

[43] Finalement, seul le système yestsien va jusqu'au réel comparatisme et une inclusion permise aussi par son système de croyance. Cette question sera abordée plus en détail dans le deuxième chapitre de la deuxième partie de ce travail, lorsqu'il sera question d'ordre, de méthode, synthèses et systèmes dans leurs rapports aux mythologies.

[44] E. Pound, « On Criticism In General », *art.cit.*, 153.

[45] W. B. Yeats, *Vision*, 4.

[46] En effet, les derniers Cantos sont justement intitulés « Drafts and Fragments ». Sur la fragmentation des *Cantos*, voir par exemple Hugh Kenner, « Drafts and Fragments and the Structure of the Cantos », *Agenda* 8-3/4 (automne-hiver 1970) 14-5, et M. A. Bernstein, *The Tale of the Tribe*, *op. cit.*, 114-135.

[47] W. B. Yeats, *Vision*, 5.

what I most condemn »[48] ; Pound, de son côté, étiquette Yeats comme « symboliste »[49] et associe le symbolisme à ce qu'il refuse en poésie : « mushy technique », « a sort of allusion », « [a] degrada[tion] [of] the symbol to the status of a word »[50]. Et pourtant, ceux-ci sont tous deux engagés dans un projet poétique holistique et critiquent en connaissance de cause, vu leur travail et échanges à Stone Cottage. D'autre part, cette stratégie rhétorique de démarcation adoptée par Pound dans les années 1910 n'est plus d'actualité dans les années 1920 où Pound, comme le souligne Lawrence Rainey, veut rassembler les auteurs modernistes, Yeats inclus[51].

Pound est le plus prolixe en ce qui concerne l'épopée : ni Bunting, ni Eliot, ni Yeats, n'ont véritablement tenté de la définir pour construire ouvertement la leur. Si des épopées sont bien mentionnées dans leurs écrits critiques ou citées dans leur poésie, celles-ci ne sont pas envisagées dans le but de définir les traits de ce genre, ni pour en écrire une. Et pourtant, de nombreux aspects épiques ou « débris d'épopée »[52] sont réécrits chez ces poètes, et leur poésie a parfois été reconnue ou rapprochée des modèles épiques.

1. L'*Odyssée* d'Homère

La première épopée qui vient à l'esprit d'un Occidental est sans doute l'*Odyssée* d'Homère. Cette épopée a traversé les âges et la littérature, et le XXe siècle n'y échappe pas, comme en témoigne Forest Read dans ses commentaires de la correspondance entre James Joyce et Ezra Pound :

> [Joyce] felt himself part of an Odyssean movement. In his July 25, 1920, letter to Stanislaus he wrote: "Odyssey very much in the air here. Anatole France is writing *Le Cyclope*, G. Fauré, the musician an opera *Pénélope*. Giraudoux has written *Elpenor* (Paddy Dignam). Guillaume Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias*.[53]

Le recours à l'épopée homérique semble donc courant dans les capitales européennes à l'époque moderniste. Qu'en est-il chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats ?

---

[48] W. B. Yeats, *Vision*, 3.
[49] E. Pound, « The Later Yeats », *Poetry* 4-2 (mai 1914) 65 et E. Pound, *LE*, 378.
[50] E. Pound, « Vorticism », *Fortnightly Review* 96 (sept. 1914) 463.
[51] L. Rainey, « The Price of Modernism », *art. cit.*, 25 : « Pound, it is clear, was eager [in 1922] to have the principal authors and works of modernism gathered under one roof, including Yeats, whom he encouraged to abandon his longstanding contract with Macmillan in favour of Liveright. At stake in these efforts was an effort to present modernist writings as the articulation of an idiom, a serviceable language that was both shared […] yet amenable to a high degree of individuation […]. »
[52] S. Neiva, *op. cit.*, x.
[53] E. Pound, *Pound/Joyce, The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's critical essays and articles about Joyce* (éd. et commentaires, Forrest Read, New York : New Directions, 1970) 185.

Brièvement, on peut rappeler que Pound arrive à Londres à la fin de l'année 1908 avec la ferme intention de rencontrer Yeats pour apprendre le métier de poète[54] ; il y rencontre Eliot en 1914. En 1921, alors qu'Eliot reste à Londres, Pound part vivre à Paris, où il rencontrera Bunting en 1923. Fin 1924, Pound s'installe définitivement en Italie, où Yeats, Eliot et Bunting lui rendent visite. C'est à Rapallo que Bunting rencontre Yeats en 1929 ; Bunting avait déjà rencontré Eliot à Londres en 1925[55]. Ces contacts ne doivent pas masquer les différences ; en 1938, par exemple, Eliot commente ses relations avec Pound :

> My indebtedness to Pound is of two kinds : first, in my literary criticism ; second, in his criticism of my poetry in our talk, and his indications of desirable territories to explore. This indebtedness extends from 1915 to 1922, after which period Mr. Pound left England, and our meetings became infrequent.[56]

Bunting va jusqu'à dire : « the only thing which unites all of us [Pound and Eliot, Carlos Williams, Zukofsky] is a close acquaintance with Dante, and usually a deep admiration for Dante. »[57] Toutefois, les lieux de publication des œuvres, la connaissance du travail des autres avant de les rencontrer, l'activité des « petites revues modernistes » et l'abondante correspondance des poètes entre eux mettent en valeur l'intense circulation des textes et des idées, malgré les guerres ou les problèmes de douane. Entrent aussi en compte les stratégies de démarcation littéraire des uns par rapport aux autres, sur un mode parfois uniquement rhétorique.

a) L'« Inventif »[58] : Ulysse, l'exil et le langage

L'« Homme aux mille tours »[59], voyageur, conquérant, Ulysse est presque un cliché de la littérature, comme en témoigne l'ouvrage de W. B. Stanford intitulé *The Ulysses Theme*[60].

---

[54] E. Pound : « I went to London because I thought Yeats knew more about poetry than anybody else I made my life in London by going to see Ford in the afternoons and Yeats in the evenings. […] Eliot and I started diverging from the beginning. The fun of an intellectual friendship is that you diverge on something or other and agree on a few points. » (Donald Hall, *Their Ancient Glittering Eyes : Remembering Poets and More Poets* (New York : Ticknor & Fields, 1992) 324 ; cette référence est une republication de l'entretien entre Donald Hall et Ezra Pound, d'abord publié dans *Paris Review* 28 (été-automne 1962), disponible sur http://www.theparisreview.org/interviews/4598/the-art-of-poetry-no-5-ezra-pound, consulté le 25/02/2012). Pour un aperçu des amitiés et rencontres entres Yeats, Pound et Eliot : Denis Donoghue, « Three Presences : Yeats, Eliot, Pound », *Hudson Review* 62-4 (hiver 2010), disponible sur http://hudsonreview.com/new/issues/129/three-presences-yeats-eliot-pound, consulté le 21/02/2012.

[55] Chronologie pour Bunting rappelée dans Garth Clucas, « Basil Bunting : A Chronology », *Poetry Information* 19 (automne 1978) 70.

[56] T. S. Eliot, « On a Recent Piece of Criticism », *Purpose* (avril-juin 1938), cité dans Todd H. Sammons, « A Note on the Milton Criticism of Ezra Pound and T. S. Eliot », *Paideuma* 17-1 (printemps 1988) 87.

[57] A. McAllister and S. Figgis, « Basil Bunting : The Last Interview », *Bête Noire* 2-3 (printemps 1987) 24. C'est juste après ces propos que Bunting rappelle l'anecdote selon laquelle Eliot, lors de leur première rencontre, lui a conseillé de lire Dante ; Bunting n'a pas osé lui dire qu'il connaissant l'*Inferno* par cœur, et beaucoup d'autres passages.

[58] C'est ainsi que P. Jacottet désigne Ulysse dans l'ouverture de sa traduction de l'*Odyssée* (*op. cit.*, 12) pour cette expression qui a souvent été traduite par « l'homme aux mille ruses ».

Et pourtant les modalités de ses réapparitions sont toujours renouvelées. Exilé, manipulateur de mots, homme qui prend des masques : Ulysse est communément lu comme un des doubles de Pound, Américain en Europe, artisan de la langue et auteur des *Personae*. La présence du héros de l'*Odyssée*, qui rythme les *Cantos*, est donc peu surprenante en soi. Cependant, cette figure épique ne se retrouve que jusqu'au Canto 47, et à partir du Canto 74. Au niveau biographique, ces deux séries de Cantos correspondent pour Pound à des périodes complètement différentes et ce contraste se reflète dans l'emploi qui est fait de la figure d'Ulysse. Dans la première série, ce sont les motifs de la quête et du voyage qui dominent, alors qu'à partir du Canto 74, l'image du naufrage d'Ulysse sauvé par Leucothée est récurrente.

En effet, le premier des *Cantos* met en scène la préparation rituelle et la descente aux enfers d'Ulysse pour aller consulter Tirésias. Cette descente est quête de connaissance, à l'image de la quête poétique. Ulysse ouvre également le Canto 6 : « What have you done, Odysseus, / We know what you have done… ». Les célèbres actions d'Ulysse ne sont pourtant pas le propos de ce Canto qui se concentre sur Guillaume d'Aquitaine[61] : la notion d'action, commune à ces personnages historique et mythique, est mise en avant. Les périples d'Ulysse sont à nouveau évoqués au Canto 20[62] où les souvenirs de voyage de Pound – une visite à Emil Lévy, spécialiste allemand du provençal – se mêlent à l'histoire italienne et la chanson de Roland. Les périples géographiques de l'auteur se greffent sur les réflexions sur l'histoire. Ce Canto, comme beaucoup d'autres, procède par associations d'idées et par contigüité. Les constructions et destructions de villes italiennes appellent la comparaison avec Troie[63] ; la mention de Borso d'Este[64] et d'une trahison amènent la référence à Ganelon qui trahit Roland dans l'épopée médiévale. Même si Pound a une connaissance directe de *La Chanson de Roland*[65], mentionner Ganelon permet également d'ajouter un intertexte littéraire

---

[59] Voir Homère, *Odyssée*, éd., préface, chronologie, bibliographie, notes et résumé Philippe Brunet, trad. Victor Bérard (Paris : Gallimard, 1999) 25.

[60] W. B. Stanford, *The Ulysses Theme, A Study in the Adaptability of a Traditional Hero* (Oxford : Basil Blackwell, [1954] 1968). L'ouvrage n'aborde toutefois pas la poésie moderniste.

[61] E. Pound, Canto 6, *Cantos*, 21.

[62] E. Pound, Canto 20, *Cantos*, 93-4.

[63] De même, au Canto 24, Nicolo d'Este est comparé à Ulysse : « And he in his young youth, *in the wake of* Odysseus » (E. Pound, *Cantos*, 111 ; c'est moi qui souligne). L'expression « dans le sillage de » introduit également la notion de trace, de filiation.

[64] Duc de la province de Ferrare pendant la Renaissance italienne.

[65] Pound compare l'épopée française au *Cid* : « quite interesting as a monument of "la nationalité française" [...], the *Roland* is either too marvellous to be natural or too historical to allure by its mystery. In the realm of magic, the land of the "romances", one expects and demands, haunted fountains, bewitched castles, ships that move unguided to their appropriate havens; the Breton cycle, the cycle of Arthur, was already furnishing these attractions to the mediaeval audience, and supplanting the semi-verities of the "Matter of France" » (E. Pound, *SR*, 78-9).

et d'évoquer un intermédiaire épique cher à Pound, puisque le personnage figure chez Dante au Canto 32 de l'Enfer de la *Divine Comédie*. Le Canto 20 chez Pound donne également un « résumé »[66] des épreuves principales traversées par Ulysse dans l'*Odyssée*. Au Canto 23, la mention d'Ulysse est problématisée au niveau linguistique. Le champ lexical de la recherche étymologique croise celui du voyage en mer, par le biais du terme anglais « derivation » et des recherches étymologiques[67] de Pound au sujet de termes qui concernent la mer :

> ("Derivation uncertain." The idiot
> Odysseus furrowed in the sand.)
> alixantos, aliotrephès, eiskatebane, down into,
> descended, to the end that, beyond ocean,
> pass through, traverse[68]

On reviendra plus amplement sur cette problématique, mais on peut d'ores et déjà avancer que le mythe est ici vu sous l'angle de l'objet linguistique, qui permet la réflexion sur les façons dont celui-ci « traverse » bien les langues, les époques et les cultures. Le mythe est bien lieu de « passage » culturel et linguistique, comme en témoigne l'intérêt de Bunting, Eliot, Pound ou Yeats pour le concept de tradition et la pratique de la traduction. Dans l'exemple cité plus haut, la descente aux enfers d'Ulysse (que rappellent les termes « descended », « to the end that ») est quête de connaissance, de même que la recherche étymologique sur ces termes. Pound prétend ici remettre en question les acceptions et montrer les mutations de la langue et leur importance dans la transmission de l'épopée homérique. Littérature, langue et mythe se mêlent. Le voyage en mer, le récurrent « periplum » des *Cantos*[69], motif mythique s'il en est, prend également chez Pound le rôle de méthode d'investigation littéraire selon laquelle, contrairement aux philologues tant décriés par Pound, il faut explorer la littérature mondiale « as it would be in a 'periplum', that is, as a coasting sailor would find it. »[70]

Pourtant, l'interprétation des références homériques, et donc des éléments grecs dans les *Cantos* pose problème à maints égards. Prenons l'exemple des Cantos 39 et 47, dans lesquels la plupart des références en grec sont extraites du chant X de l'*Odyssée*, et plus particulièrement l'épisode chez Circé. Les citations d'Homère, dans l'édition New Directions, sont données en grec (en majuscule ou en minuscule), en translittération dans l'alphabet latin, ou en traduction anglaise plus ou moins littérale par Pound. On serait donc tenté de soulever de nombreuses questions : que dire de l'effet de duplication créé par les expressions en grec

---

[66] E. Pound, *Letters*, 210.
[67] C. F. Terrell, *Companion*, 93-4.
[68] E. Pound, *Cantos*, 107.
[69] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 467 ; Canto 77, *Cantos*, 487 ; Canto 82, *Cantos*, 547 ; Canto 95, *Cantos*, 665 ; Canto 107, *Cantos*, 777.
[70] E. Pound, *ABC*, 44.

suivies de leur translittération ? Les majuscules sont-elles une forme d'insistance qui appelle une lecture particulière ? On se souvient du propos de Pound sur la typographie comme indication sur le rythme et l'intonation à adopter. Ou ces majuscules sont-elles simplement une forme avantageuse qui dispense des accents graphiques et d'intensité qui sont incontournables en grec minuscule[71] ? Pourquoi reprendre en translittération et en majuscules (« ERI MEN AI TE KUDONIAI »[72]) ce qui était une épigraphe en minuscules grecques au poème « The Spring »[73] lors de sa première publication dans le recueil *Personae* en 1926[74] ? Pourquoi les citations courtes sont-elles suivies de leur translittération, mais non les cinq vers en grec, extraits de l'*Odyssée* X, 490-4 ?

Les modalités de lecture changent pour le lecteur, et la translitération met en avant la dimension sonore du poème alors que l'alphabet grec introduit une dimension visuelle qui est importante, comme en témoigne l'ensemble des *Cantos*, avec l'intégration d'idéogrammes chinois par exemple. La situation pratique de Pound pour les Cantos 39 et 47 ressemble à celle décrite par Ronald Bush et David Ten Eyck pour les *Pisan Cantos* et répond à quelques-unes de ces questions : Pound, lorsqu'il compose son texte et le tape à la machine, écrit en translittération en alphabet latin les expressions courtes alors qu'il laisse un blanc et une référence (« 490-95 »[75]) pour les passages qui doivent être insérés en alphabet grec ; c'est le cas pour le passage où Circé donne ses indications de route à Ulysse, retranscrites en grec au Canto 39[76]. Dans ce qui semble être le brouillon le plus abouti dont on dispose pour le Canto 39[77], le grec est ajouté en manuscrit à l'encre rouge, mais la translittération n'est jamais explicitement barrée, comme c'est très souvent le cas dans les *Pisan Cantos*. On assisterait donc – thèse tout à fait plausible au regard de l'économie générale des *Cantos* – à une

[71] Comme l'ont signalé Ronald Bush et David Ten Eyck dans une communication présentant les difficultés relatives à la préparation d'une édition critique des *Pisan Cantos*, pour ce recueil, Pound entrait en général en translittération et en majuscules ce qui devait être remplacé par du grec en minuscules. Souvent, mais pas systématiquement, Pound accompagnait cette translittération de son équivalent en grec minuscule en manuscrit et rayait la translittération (Ronald Bush et David Ten Eyck, « A Critical Edition of Ezra Pound's *Pisan Cantos* : Problems and Solutions », communication présentée dans le cadre de la Ezra Pound International Conference à Londres le 6 juillet 2011). Il faut noter toutefois que Pound a eu plus grand contrôle sur l'édition des Cantos 39 et 47 que sur celle des *Pisan Cantos*, écrits depuis le Detention Training Center. Les deux situations ne sont donc pas excatement les mêmes.

[72] E. Pound, Canto 39, *Cantos*, 195. Contrairement aux autres références en translittération, dans le manuscrit, ce vers n'est pas suivi d'un blanc, laissant penser que Pound voulait l'insérer en aphabet grec.

[73] E. Pound, *P&T*, 267.

[74] Cette information est indiquée en note dans E. Pound, *P&T*, 1278.

[75] C'est la référence que Pound note, à ce stade du poème, dans ses brouillons successifs, comme en témoigne la consultation des manuscrits présents à la Beinecke (EP Papers, YCAL MSS 43, box 73, folders 3273 et 3277). Ce sont bien les vers de l'*Odyssée*, X qui sont cités, mais Pound mentionne un vers en trop : les vers 490-4 figurent dans le Canto.

[76] E. Pound, Canto 39, *Cantos*, 194.

[77] EP Papers, YCAL MSS 43, box 73, folder 3277.

radicalisation et économie grandissante à mesure que le poème s'écrit. D'autre part, dans l'édition New Directions du Canto 39, les premiers éléments grecs sont donnés d'abord en alphabet grec puis en translittération[78], alors que c'est l'inverse à la page suivante[79]. Dans le manuscrit, le blanc destiné à être comblé par le grec précède toujours la translittération[80], ce qui laisse penser que Pound privilégie l'accès au texte homérique d'abord et *directement*, sans médiation (les consignes de Circé à Ulysse retranscrites en grec au Canto 39 ne sont traduites que plus tard, au début du Canto 47[81]).

Privilégier la source – et les formes de retour aux origines (linguistiques, culturelles ou autres) sont variées chez Pound et ses contemporains – semble être une constante : pour Pound, la littérature *remonte* dans son intégralité à Homère et celui-ci constitue à la fois un point culminant et un élément de comparaison pour les auteurs qui le suivent dans l'histoire : « the greek writers were on the down grade AFTER Homer »[82]. La même idée est présente chez Eliot qui, dans sa prose, désigne Homère et les Grecs comme les fondateurs de la tradition occidentale[83].

Dans tous les cas, pour un lecteur non familier avec la langue grecque, la référence homérique chez Pound est médiatisée par la recherche de la source, mais lorsque la translittération est présente en premier, le texte est appréhendé *d'abord* dans sa dimension sonore. Les modalités d'accès au sens comportent donc une variété de nuances qui permettent de distinguer et de mettre en valeur les dimensions sonore et rhythmique[84], visuelle, thématique et leur variations possibles d'un contexte à l'autre. Du coup, la lecture des *Cantos*

---

[78] E. Pound, Canto 39, *Cantos*, 193.

[79] *Ibid*., 194.

[80] La seule exception concerne le vers « e theos e guné….ptheggometha thasson », présent dans le manuscrit sous la forme « è theos ei guné pttheggometha thasson » (EP Papers, YCAL MSS 43, box 73, folder 3277) : il y a donc eu correction et modification de la ponctuation. Dans le manuscrit, l'insertion des caractères grecs commence visiblement exactement sous la translittération (alinéa compris) mais finit au-dessus faute de place.

[81] E. Pound, Canto 47, *Cantos*, 236. Ce passage reprend d'autres expressions homériques qui figuraient déjà au Canto 39, avec une disposition différente ; Pound renouvelle ainsi le sens et donne à entendre à nouveau des voix des personnages de l'épopée homérique.

[82] E. Pound, *GK* , 93. En outre, par la récurrence même de la référence à Homère dans son *ABC of Reading*, Pound donne l'impression que celui-ci est le poète par excellence qui permet de mesurer la qualité de tous les autres (*ABC*, 43-8, 89, 123, 204). Homère constitue le point de départ de la littérature mise en avant dans le programme poundien.

[83] Lois A. Cuddy, « The Homeric Tradition as Common Memory : A Question of Progress in "Burnt Norton" », *Yeats Eliot Review* 19-1 (juin 2002) 8 (note 2).

[84] La précaution est de mise quand aux interprétations sur la lecture, étant donné les variations et erreurs de Pound dans sa connaissance du grec ancien et son accentuation. Dudley Fitts, relecteur et correcteur du grec ancien dans les *Pisan Cantos*, a perdu patience de nombreuses fois comme en témoigne cette lettre du 11 mai 1946 à l'éditeur James Laughlin : « I do not think that Ez manages to spell one Greek word correctly from beginning to end of these cantos, either when transliterating, or when he is (godhelpus) using Gk script. That wd be all v. well ; Shakespeare couldn't spell, either, and neither can your son or mine ; but when to this kakography he adds (1) impossible word forms ; (2) non-existent words ; (3) mangled memories of heaven knows what lines – then the fun begins and the aspirins dwindle. » (cité dans Ronald Bush, « *La filosofica famiglia* : Cavalcanti, Avicenna, and the 'Form' of Ezra Pound's *Pisan Cantos* », *Textual Practice* 24-4 (2010) 692-3).

requiert un va-et-vient entre ses différentes sections et un lecteur familier avec les détails de l'*Odyssée*.

Comme l'indiquait Pound en réponse aux notes et questions de Dudley Fitts, relecteur et correcteur du grec dans les *Pisan Cantos* : « I don't want misspellings – but on the other hand I don't want simple quotes of whole lines – I want echos – recalls, fragments that scan into canto scansion. »[85] Cette attention de Pound pour l'aspect rythmique des « textes mythologiques » se manifeste tôt dans sa carrière poétique. La volonté d'intégrer l'épopée homérique par micro-fragments dans le poème moderne constitue une forme d'intégration du mythique toute particulière : à la limite du repérable, Pound veut tisser l'épopée d'Homère jusque dans la matière de son propre texte. C'est donc le potentiel linguistique du mythe qui est exploité ici. La mythologie est ici réintégrée et tissée dans la texture même du poème ; produire une épopée passe chez Pound par l'intégration de précédents épiques pour mêler sémantique, rythme, syntaxe et figures mythiques. On a ici affaire, excepté peut-être *Finnegan's Wake* de James Joyce, au processus le plus complexe d'absorption des mythes antiques dans le modernisme poétique. La « forme » épique moderne passe par la destruction du continuum narratif épique antique pour le réintégrer par micro-fragments dans le maillage du poème moderniste.

D'autre part, en reprenant à son compte le phénomène de redondance, largement présent chez Homère et dans la mythologie en général – la raison souvent avancée est celle de l'origine orale des mythes et de la part d'improvisation dans la récitation-réappropriation –, Pound fait de l'écho et de la redondance de véritables cadres censés structurer le poème tout entier. Souvent, la redondance récupère un passage épique pour en exploiter des potentialités poétiques diverses : son, sens, forme visuelle, échos thématiques, pour n'en citer que quelques-uns. Chez Pound, le « je » qui ouvre le canto est celui d'Ulysse : « When I lay in the ingle of Circe / I heard a song of that kind »[86]. L'insistance sur le chant lie Ulysse, ici encore, à une préoccupation métalinguistique et à la dimension génératrice de la voix poétique (la figure de Circé combine les motifs de la sexualité et du chant).

Cette association entre sexualité et génération, ou création qui s'étend au poétique, se retrouve chez Yeats. Dans « Among School Children »[87], la référence est plus médiatisée et renvoie à un intertexte plus divers mais les mêmes éléments sont présents. Comme le souligne A. Norman Jeffares, l'expression « Honey of generation » dans le poème de Yeats fait

[85] Lettre à Columbia University, Butler Library, MS#1018.
[86] Pound, Canto 39, *Cantos*, 193.
[87] W. B. Yeats, *Poems*, 261-3.

référence à un commentaire de Porphyre sur le chant XIII de l'*Odyssée* d'Homère. Aux vers 102-106 de ce chant de l'*Odyssée*, Homère décrit la grotte des Naïades, qui abrite métiers à tisser et abeilles. Yeats, dans son essai sur Shelley, indiquait l'influence du néo-platonicien Porphyre sur Shelley, dont il se serait inspiré pour le symbolisme de la grotte dans une de ses œuvres[88]. Yeats connaît donc bien le commentaire de Porphyre où celui-ci lit l'*Odyssée* comme un système symbolique décrivant l'initiation d'Ulysse qui doit, pour s'accomplir, passer par la grotte (celle de Circé notamment) et goûter au plaisir sexuel symbolisé ici par le miel que Porphyre associe aux nymphes. La grotte aux nymphes serait pour Porphyre une allégorie signifiant la descente de l'âme dans le corps de l'enfant à venir ; le plaisir des parents pendant la conception de l'enfant serait tel un miel qui favoriserait l'incarnation de l'enfant et son oubli de la plénitude prénatale[89].

Cependant, Yeats attribue cet oubli à une autre substance et l'élément qu'il met en avant est la douleur de l'enfantement. Ce motif lui permet d'associer douleur et génération, et d'élargir le sens de cette deuxième notion, à l'avènement de phénomènes politiques, comme on l'a vu par exemple avec le viol de Léda qui lui annonce l'avènement de la civilisation grecque. Le motif du miel, présenté comme un élément premier, se retrouve chez Pound au Canto 39 :

> First honey and cheese
> honey at first and then acorns
> honey at the start and then acorns
> honey and wine and then acorns
> Song sharp at the edge, her crotch like a young sapling[90]

Chez Pound comme chez Yeats, l'épopée déborde le cadre purement héroïque pour aller vers les domaines social et métapoétique.

En outre, les récritures modernes bouleversent, disloquent et déchirent la chronologie épique : c'est au Canto 39 que Pound nous donne en grec les paroles de Circé qui conseille à Ulysse d'aller consulter Tirésias. Cet événement, ultérieur chez Homère, ouvre le premier Canto poundien. Le choix final – comme en témoignent les premières versions des trois Cantos liminaires[91] – d'ouvrir les *Cantos* par la descente aux enfers (*nekuia*) n'est pas anodin, comme l'indique Pound dans une lettre au Pr Rouse datée du 23 mai 1935 : « The Nekuia shouts out that it is *older* than the rest »[92]. Pound tente, il semble, de revenir à une

[88] Alexander Norman Jeffares, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats* (Londres : Macmillan, 1984) 244.
[89] Je paraphrase ici le commentaire de D. Albright et la note de Yeats à son poème (W. B. Yeats, *Poems*, 670).
[90] Pound, Canto 39, *Cantos*, 194.
[91] Pound, « Three Cantos of a Poem of Some Length », *P&T*, 318-330.
[92] E. Pound, *Letters*, 274.

hypothétique version originelle. Ses choix dans les noms des divinités païennes indiquent la même idée : Adonis est d'abord appelé par son nom babylonien Tammuz au Canto 47[93] et ce nom revient au Canto 91[94] ; dans le poème « Cantus Planus », Dionysios est appelé par le nom qu'il a dans l'orphisme : Zagreus[95]. Les poètes opèrent sélection, réagencement et, du coup, hiérarchisation des épisodes épiques, souvent à la faveur des textes mythologiques les plus anciens. Cette entreprise semble pourtant en contradiction avec l'approche souvent médiatisée des textes anciens. On pourrait y voir une façon de remédier à certains obstacles linguistiques : Pound ne maîtrise pas le grec, et se tourne donc vers une traduction médiévale latine du texte d'Homère. De même Yeats s'appuie sur les textes de Lady Gregory car il ne maîtrise pas le gaélique irlandais. Le jeu entre médiation et immédiateté est constant dans le phénomène de récriture et s'explique en partie par des considérations linguistiques.

Le lien entre l'*Odyssée* et le travail poétique est également présent dans le poème de Yeats intitulé « Adam's Curse »[96]. L'écriture poétique y est comparée à un tissage fait puis défait (« Our stitching and unstitching »), écrit puis retravaillé. On ne peut s'empêcher d'y voir une allusion à Pénélope qui fait et défait son ouvrage pour repousser son remariage potentiel. De plus, les thématiques amoureuse, féminine et domestique encouragent cette lecture. Cependant, la temporalité postlapsérienne (« […] there is no fine thing / Since Adam's fall but needs much labouring. ») est évidente, plus que la temporalité mythique que pourrait évoquer Ulysse.

Parfois, Ulysse est repris en poésie moderniste pour souligner la dimension de souffrance qui s'attache à son parcours. Les mentions d'Ulysse dans les *Cantos*, qui s'arrêtaient au Canto 47 (où Pound traduit le passage donné en grec au Canto 39 lors duquel Circé donne ses indications à Ulysse pour aller voir Tirésias) reprennent au Canto 74 sur un tout autre ton. En effet, le Canto 74 est écrit par Pound à Pise en 1945 juste après son arrestation et pendant sa détention au US Army Disciplinary Training Center dans des conditions inhumaines. Le motif de l'*Odyssée* qui domine est alors non plus celui du voyageur mais celui du naufragé, qui n'est pas sans rappeler les nombreux noyés (« the drowned Phoenician Sailor »[97], pour n'en mentionner qu'un) dans la poésie d'Eliot. Au Canto 74, c'est une structure chiasmique qui permet le retour d'Ulysse, précédé dans sa première

[93] E. Pound, Canto 47, *Cantos*, 236.
[94] E. Pound, Canto 91, *Cantos*, 632.
[95] E. Pound, « Cantus Planus », *P&T*, 568. Pour la relation avec l'orphisme, voir F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 668.
[96] W. B. Yeats, *Poems*, 106-7.
[97] T. S. Eliot, « The Waste Land » I, *CPP*, 62 ; « Phlebas the Phoenician, a fortnight dead » lui fait écho plus tard dans le poème (*ibid.*, 71).

mention[98] et suivi dans la seconde[99] de son surnom « Personne »[100]. Encore une fois, Ulysse est associé à un souci terminologique, à la « définition précise »[101] ou au recours aux experts en matière de littérature classique (le Pr. Rouse dans cet exemple). Cette préoccupation pour le mot et la parole trouve son parallèle dans une référence au folklore australien, et plus particulièrement dans la figure de Wanjina, fils du dieu Ungur[102] (serpent arc-en-ciel du principal mythe cosmogonique australien). Au Canto 79, c'est apparemment toujours la thématique du voyage (« Prepare yourself to go on a journey » est répété deux fois) qui amène la mention d'Ulysse, mais premièrement, le parallèle épique est mis à distance : les Sirènes perdent de leur mystère et de leur prestige et acquièrent leur représentation moderne (« fish-tails »)[103] : ce n'est plus le chant qui est mis en avant, et la représentation graphique ou picturale de cette figure mythologique n'est pas laissée dans le flou[104]. Deuxièmement, le « voyage » de cet exemple, au Canto 79, n'est autre que celui qui mène à l'exécution.

Les motifs du naufrage et du sauvetage sont ensuite prédominants : au chant V de l'Odyssée (vers 331-357), Ulysse est sauvé par Leucothée, qui lui donne son voile divin qui lui permettra de regagner la terre ferme. Au Canto 91, Leucothée est mentionnée par une périphrase en grec signifiant « fille de Cadmus ». Pound rapporte ses paroles à Ulysse, l'incitant à se défaire des vêtements donnés par Circé, pour revêtir son voile : le vers 343 de l'*Odyssée* (chant V) que Philippe Jacottet traduit par « Quitte ces vêtements et abandonne

---

[98] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 445.
[99] *Ibid.*, 446.
[100] Comme me l'a indiqué David Ten Eyck dans une conversation, il y a dans les manuscrits une ambiguïté dans la forme (majuscules ou minuscules, en un mot ou deux) que donne Pound au surnom que se donne Ulysse pour tromper les Cyclopes. Cette occurrence est particulièrement problématique ; D. Ten Eyck mentionne l'inclusion d'espaces et l'aspect non définitif du grec pour ce passage précis dans les tapuscrits produits par Pound en captivité. Le choix des majuscules et de l'espace dans l'édition New Directions, en revanche, gomme une partie de l'ambigüité (pas de choix de majuscule initiale ou non, ce qui indiquerait plus clairement le choix du surnom ou d'une forme indistincte « personne », « no one »). Du coup, la lecture à la lumière d'Homère est possible. Le rapprochement avec la mythologie australienne semble encourager cette lecture mythologique.
[101] Pound utilise bien l'expression « precise definition » (*Cantos*, 445).
[102] C. F. Terrell, *Companion*, 365.
[103] En effet, comme l'indique Philippe Jacottet dans sa note au vers 39 du chant XII de l'*Odyssée*, « Les Sirènes d'Homère n'ont rien à voir avec des femmes-poissons ; il est plus probable, en fin de compte, malgré le vague du texte, qu'il s'agit simplement de monstres à forme humaine. » Homère, *L'Odyssée*, trad. P. Jacottet, *op. cit.,* 199. Ceci explique la représentation des Sirènes (mi-femmes, mi-oiseaux) sur un vase, ou *stamnos*, devenu célèbre datant de la fin du Ve siècle avant notre ère, visible notamment sur http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=399666&partid=1&searchText=ulysses+siren&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=/research/search_the_collection_database.aspx%C2%A4tPage=2 (consulté le 11/02/2011). Avec les figures mythologiques, le problème de l'allusion à des caractéristiques visuelles, héritées des arts visuels fait problème. En effet, le parti pris visuel peut-il être indication de l'attachement à un héritage particulier ? On pense par exemple au développement au Moyen-Âge des illustrations assez précises de la morphologie de certaines créatures ou figures mythologiques et de leur évolution à travers les représentations picturales.
[104] On reviendra sur ce point ailleurs, mais on peut à présent dire que la représentation des figures mythologiques et épiques en poésie moderne fait souvent référence à des représentations visuelles plus ou moins précises.

cette barque »[105] se condense chez Pound pour devenir : « “get rid of paraphernalia” »[106]. C’est bien le désespoir et la souffrance qui sont soulignés par le vers suivant : « TLEMOUSUNE », que Terrell traduit par « la souffrance à endurer avec patience »[107]. La succession du jeu avec la traduction des propos de Leucothée et la notion de souffrance est reprise au Canto 95 : «“My bikini is worth yr/ raft”. Said Leucothae »[108] joue sur les niveaux de langue et l’orthographe du nom, tandis que le canto se termine sur l’image du naufrage et d’un sauvetage potentiel :

> And he was drawn down under wave,
> The wind tossing,
> Notus, Boreas,
> as if it were thistle-down.
> Then Leucothea had pity,
> “mortal once
> Who now is a sea-god:
> […]”[109]

La présence ponctuelle de ce motif revient au Canto 96 où le mot voile est présent en grec au début du Canto[110] et au Canto 98 (« Leucothea gave her veil to Odysseus »[111]). Le voile de Leucothée serait donc le « Luminous Detail »[112] qui permet d’allier une technique poétique moderne et le mythe ancien. Ici encore que le mythe se prête à l’esthétique moderniste de la condensation, qui se fait par la sélection.

La dimension biographique tragique de la récupération mythique était déjà présente chez Yeats. Ulysse est ainsi présent dans « The Sorrow of Love », poème écrit en octobre 1891 et qui, dans *The Rose*, est encadré des poèmes très connus « The Lake of Innisfree » et « The White Birds ». La tristesse de l’amour y est comparée aux épreuves traversées par Ulysse en mer :

> A girl arose that had red mournful lips
> And seemed the greatness of the world in tears,
> Doomed like Odysseus and the labouring ships
> And proud as Priam murdered with his peers […][113]

---

[105] P. Jacottet, *L’Odyssée*, *op. cit.*, 93.
[106] E. Pound, Canto 91, *Cantos*, 635.
[107] « Misery to be suffered with patience », C. F. Terrell, *Companion*, 553.
[108] E. Pound, Canto 95, *Cantos*, 665.
[109] *Ibid.*, 667.
[110] E. Pound, Canto 96, *Cantos*, 671.
[111] E. Pound, Canto 98, *Cantos*, 704.
[112] E. Pound, *SP*, 21. Pound poursuit : « The artists seeks out the luminous detail and presents it. He does not comment. » (*Ibid.*, 23)
[113] W. B. Yeats, *Poems*, 61.

Le tragique (« doomed », « murdered ») véhiculé ici par le mythe est repris mais étendu et universalisé. La généralisation possible du mythe aux situations humaines contemporaines est également soulignée par Eliot, comme l'indique Lois A. Cuddy :

> […] commenting in 1952 on the myth of Scylla and Charybdis from the *Odyssey*, Eliot directly stated that using this myth is "like other myths in the story of Ulysses […] what I believe Professor Jung would call a universal archetype of human experience." As such, the myths "responds to some of the deepest desires, and terrors of all human beings" and is therefore "the experience of life itself [...] applicable to almost any subject one can discuss" (Eliot, « Scylla and Charybdis », [*Agenda* 23 (spring-summer 1985)] 6). In sum, looking to the sources of all ideas, Eliot saw how the myths in the *Odyssey* were "archetypal" and "applicable" to other subjects and situations in life.[114]

Il est fréquent que soit décrit ainsi, de façon très générale, le procédé par lequel les expériences humaines sont retranscrites à travers le prisme des schémas mythiques ; le renouvellement et l'originalité tiennent dans le traitement toujours renouvelé par le contexte poétique et, à notre avis, la superposition des diverses facettes des mythes.

Si l'expérience humaine de la souffrance prend chez Pound le pas sur le voyage à partir du Canto 74, la préoccupation linguistique demeure toutefois, et prose et poésie poundiennes se font écho. Dans *Guide to Kulchur*, publié pour la première fois en 1938, Pound indique :

> Dr Rouse found his Aegean sailors still telling yarns from the Odyssey though time had worn out Odysseus' name, down through O'ysseus, already latin Ulysses, to current Elias, identified with the prophet.[115]

Cette métamorphose du nom d'Ulysse est reprise au Canto 74 :

> and Rouse found they spoke of Elias
> in telling tales of Odysseus
> […]
> "I am noman, my name is noman"[116]

ainsi qu'au Canto 77:

> and the liars at the quai at Siracusa
> still vie with Odysseus[117]

La toile qui se tisse entre prose et poésie réitère l'idée chère à Pound selon laquelle la dégradation de la langue est responsable du déclin de la société et de son décalage avec les artistes. La langue qui ne dit pas clairement ce qui est serait symptomatique de la triche sociale et économique (l'usure chez Pound). Elle est également pour Pound révélatrice d'une société pourrie de l'intérieur et qui a progressivement conduit à une opposition radicale entre auteur et lecteur. Avec la question de l'exil, la relation problématique de l'épopée au national devient remarquable.

---

[114] L. A. Cuddy, « The Homeric Tradition as Common Memory », *art. cit.*, 5.
[115] E. Pound, *GK*, 79.
[116] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 446.
[117] E. Pound, Canto 77, *Cantos*, 487.

L'épopée que souhaite Pound n'est donc pas seulement affaire de redéfinition d'un « idéal martial » ou d'un « héroïsme épique »[118]. En effet, Pound met plus en avant Ulysse qu'Achille. Or comme l'a souligné Jean-Pierre Vernant, Ulysse est l'homme du retour au domestique (ce que semble souligner la répétition, au Canto 99, du vers « Odysseus' old ma missed his conversation »[119]), tandis qu'Achille ne vit que pour une mort héroïque. Si l'héroïsme est nécessaire à l'épopée en général et à celle de Pound en particulier, les aspects épiques que celui-ci entend souligner ne se réduisent pas à cela. Comme on l'a vu, chez Pound et ses contemporains, les figures martiales, si elles sont souvent mythiques, ne s'expliquent pas uniquement dans la perspective de l'épopée.

La dominante épique est surtout celtique chez Yeats. On peut toutefois discuter ce terme « épique » : en effet, on parle généralement plus volontiers de sagas ou de mythes en Irlande[120]. Le premier terme s'applique souvent à des récits où l'élément généalogique ou historique est saillant, le terme « mythe » est employé, généralement pour les récits plus anciens, où la part du merveilleux est plus importante. D'autre part, l'épopée suggère un récit uni, alors que la mythologie irlandaise est répartie en cycles héroïques qui correspondent aux comtés irlandais (Ulster, Munster, Connacht, Leinster, ainsi qu'une province royale mythique centrale, ayant pour capitale Tara[121]). Cependant, il est clair que Yeats reprend essentiellement des mythes appartenant à deux cycles : d'une part, au cycle d'Ulster (c'est le plus connu ; également appelé cycle de la Branche Rouge, il est centré sur les aventures du héros Cuchulain) et d'autre part au cycle Fenian (également appelé Cycle Ossianique, il a pour figure central le guerrier Finn, père du poète et chantre de l'amour Ossian)[122].

Le modèle homérique est pourtant parfois évoqué dans la prose critique de Yeats, comme dans l'essai « The Autumn of the Body ». Yeats, s'opposant à Mallarmé, prédisait en 1898 un retour de la forme poétique longue :

> I think we will not cease to write long poems, but rather that we will write them more and more […]. I think that we will learn again how to describe at great length an old man wandering among enchanted islands, his return home at last, his slow-gathering vengeance, a flitting shape of a goddess, and a flight of arrows […][123]

L'*Odyssée* est ici mentionnée implicitement à travers les motifs ou les schèmes qui la composent : les péripéties dans des contrées inconnues, le retour en terre familière, la

---

[118] Robert McNamara, « Pound's Malatesta : An Alternative to the Martial Ideal », *Pacific Coast Philology* 20-1/2 (novembre 1985) 57.
[119] E. Pound, Canto 99, *Cantos*, 714, 717.
[120] J. Gantz, *op. cit.*, 1-3.
[121] À ce propos, voir le poème « In Tara's Halls » dans W. B. Yeats, *Poems*, 383-4.
[122] Voir les articles « Ulaid », « Provinces », « Fianna » dans P. B. Ellis, *op. cit.*, 229, 196-7, 121-2.
[123] W. B. Yeats, « The Autumn of the Body » (1898), *E&I*, 194.

vengeance contre les prétendants ou encore l'arc qui permet la reconnaissance finale du héros. L'*Odyssée* figure ici encore comme l'épopée de référence, le modèle de l'accomplissement littéraire.

Cet attachement aux schèmes classiques de l'*Odyssée* expliquerait la quasi-omniprésence, si ce n'est d'Ulysse précisément, des figures de marins chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats. Chez Pound, Ulysse est un navigateur parmi d'autres : au Canto 40, Ulysse, Acoetes et Hanno sont présents et ont parfois été considérés comme les avatars d'une même figure du navigateur, dont les voyages individuels seraient les traces d'un seul et même voyage[124]. De plus, le poème « The Seafarer » exploitait déjà cette thématique. La passion de Bunting pour la mer est connue[125], et l'imagerie maritime est dans ses poèmes à la fois très présente et d'utilisation très variée. Le poème « I am agog for foam » joue sur la transposition de la marée au niveau des variations stylistiques et rythmiques[126], tandis que dans la traduction du poème 64 de Catulle, Bunting reprend certaines références mythologiques telles Amphitrite, les sirènes (« mermaids ») et l'histoire du mariage de Thétys et Pélée[127]. La mythologie y est finalement mise à distance par un commentaire en italique qui suit le poème : « – and why Catullus bothered to write pages and pages of this drivel mystifies me. »[128] Comme on l'indiquait plus haut au sujet de Pound, les Sirènes ont ici pris leur terminologie moderne, qui suggère une forme picturale particulière, éloignée de la représentation antique, dont Bunting semble également se moquer à travers les multiples exclamations présentes dans le poème, telles la suivante, qui évoque le merveilleux facile évoqué aujourd'hui par les sirènes : « Then, ah then ! mortal eyes, and by day, had sight of the sea-girls ». Cette évocation des sirènes dans leurs rapports avec les mortels, conjuguée avec une certaine ironie est également soulignée par Yeats dans « The Mermaid »[129], poème où la figure mythologique entraîne son amant sous l'eau, n'ayant pas réalisé qu'elle allait le noyer.

---

[124] D. Albright, « Early Cantos I-XLI », *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, éd. I. B. Nadel, *op. cit.*, 71.
[125] Bunting achète son bateau *The Thistle* en 1937 et suit des cours à la Nellist's Nautical School en 1938, comme l'indiquent Richard Caddel et Anthony Flowers dans *Basil Bunting : a Northern Life* (Durham : Basil Bunting Poetry Centre, 1997) 39-40.
[126] B. Bunting, *CP*, 97 (Ode I, 3).
[127] La référence maritime, associée à une mention finale de Thétys, est également présente dans « Vessels thrown awry by strong gusts » (*ibid.*, 118).
[128] *Ibid.*, 151.
[129] W. B. Yeats, *Poems*, 26 :

A mermaid found a swimming lad,
Picked him for her own,
Pressed her body to his body,
Laughed ; and plunging down
Forgot in cruel happiness
That even lovers drown.

L'ironie de ce poème contraste avec les premiers poèmes de Yeats où les rencontres entre humains et non-humains se font dans une harmonie très romantique.

Chez Eliot, dans la troisième section de *The Waste Land*, plusieurs personnages (« Mr. Eugenides, the Smyrna merchant », « the sailor ») ne sont pas sans rapport avec « Phlebas the Phoenician », le noyé sur lequel s'ouvre la quatrième partie du poème. Chez Yeats, c'est l'histoire d'Ossian qui permet d'articuler les mêmes notions qu'Ulysse chez Pound : l'errance, la navigation, l'héritage mythologique et le chant. La figure d'Ulysse peut donc être présente en creux et, si elle est nommée par Pound, elle trouve de nombreux avatars en poésie moderniste[130]. C'est le motif mythique de l'exil ou du voyage en mer qui importe ici et qui est commun à Yeats, Eliot, Pound et Bunting.

b) Tirésias : vision et prophétie

On pense souvent à Ulysse comme présence épique, et pourtant, Tirésias compte parmi les figures les plus importantes. Les devins font effectivement partie intégrante de l'épopée, comme l'indique Dumézil dans le titre même du deuxième tome de son monumental *Mythe et épopée* : le « héros », qui assure la fonction guerrière, et le « devin », qui assure les fonctions religieuse et prophétique sont deux « types épiques indo-européens »[131]. Dans la mythologie gréco-romaine, Tirésias est ce devin qui a été homme et femme. À ce titre, il est consulté par Héra et Zeus pour les départager et établir si l'homme ou la femme a le plus de plaisir en amour. Zeus prétend que c'est la femme ; Tirésias lui donne raison. Furieuse, Héra rend Tirésias aveugle[132]. Parmi les éléments de cette histoire, seules les notions de cécité et d'androgynie sont récurrentes. En effet, la cause originelle de l'aveuglement semble être oubliée, même si, chez Eliot par exemple, la mention de Tirésias s'accompagne d'une réflexion sur les déséquilibres qu'il voit dans la sexualité moderne. D'autre part, c'est surtout en sa qualité de devin qu'Ulysse vient consulter aux Enfers[133], que Tirésias est important. On a là un certain rééquilibrage entre les fonctions guerrières et religieuses (deux des fonctions de l'idéologie tripartite dégagée par George Dumézil), dont Madelénat note le déséquilibre dans

---

[130] L. A. Cuddy fait également de nombreux parallèles entre certaines figures de la poésie d'Eliot et ce qu'elles ont de commun avec leurs « ancêtres » homériques (L. A. Cuddy, « The Homeric Tradition as Common Memory », *art. cit.*, 7-8). Eliot semble encourager ce genre de parallèles, comme le montre Cuddy (*ibid.*, 8-9, note 11).

[131] George Dumézil, *Mythe et épopée, I – II – III* (Paris : Gallimard, Quarto, 1995) 681.

[132] Fernand Comte, *Larousse des mythologies du monde* (Paris : Larousse, 2004) 26. Si Tirésias est également important dans les légendes concernant Œdipe et Narcisse (voir F. Comte, *op. cit.*, 71, 90), ceux-ci ne figurent pas de façon proéminente dans notre corpus.

[133] F. Comte, *op. cit.*, 85.

les épopées traditionnelles[134]. Il semble que l'épopée moderne ne puisse être déséquilibrée en faveur du héros guerrier qui est en poésie moderne une ombre ou un personnage tragique décentré.

La présence de Tirésias en poésie moderniste rappelle la dimension visionnaire, prophétique et sociale de celle-ci. Toutefois, les poètes ne renvoient pas tout à fait aux mêmes aspects de Tirésias, puisqu'ils ne renvoient pas le lecteur aux mêmes textes. En effet, Pound cite, traduit, ou reprend des épisodes liés au Tirésias d'Homère : au Canto 1, Pound traduit le texte latin d'Andreas Divus (lui-même traduction du texte grec d'Homère), et plus précisément le moment où Ulysse prépare le rituel et le sacrifice nécessaires à sa descente au royaume des morts pour aller consulter le devin[135] ; au Canto 2[136], la présence conjointe de Tirésias et Cadmus signale un autre intertexte : celui des *Bacchantes* d'Euripide[137] ; au Canto 47, Pound traduit les paroles de Circé qui conseille à Ulysse d'aller voir Tirésias[138] ; au Canto 80, Tourgueniev est comparé à Tirésias pour ses qualités de visionnaire[139] ; enfin au Canto 83[140], Tirésias et le monde des morts sont mentionnés juste avant l'évocation du souvenir de Pound de ses hivers à Stone Cottage comme secrétaire de Yeats. Le Tirésias de Pound est donc d'abord visionnaire, puis souterrain et associé à la mort. Tirésias est celui qui possède le savoir et la vision simultanée du passé, du présent et du futur. Voici comment Pound, empruntant la voix de Circé, qualifie Tirésias au Canto 47 :

> Who even dead, yet hath his mind entire!
> […]
> Eyeless shade that was, a shade, that is in hell
> So full of knowing that the beefy men know less than he,
> Ere thou come to thy road's end.
> Knowledge the shade of a shade,
> Yet thou must sail after knowledge
> Knowing less than drugged beasts.[141]

Chez Eliot, le devin est ainsi présenté dans la section centrale (III) de *The Waste Land* :

> I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
> Old man with wrinkled female breasts, can see
> […]
> I Tiresias, old man with wrinkled dugs
> Perceived the scene and foretold the rest –
> […]
> (And I Tiresias have foresuffered all

[134] Madelénat souligne la « surreprésentation » de la fonction guerrière et la sous-représentation de la fonction productrice, que la poésie moderniste ne rétablit pas (D. Madelénat, *op. cit.*, 155-6).
[135] E. Pound, Canto 1, *Cantos*, 3-4.
[136] E. Pound, Canto 2, *Cantos*, 9.
[137] C. F. Terrell, *Companion*, 6.
[138] E. Pound, Canto 47, *Cantos*, 236.
[139] E. Pound, Canto 80, *Cantos*, 514.
[140] E. Pound, Canto 83, *Cantos*, 553.
[141] Pound, Canto 47, *Cantos*, 236.

> Enacted on this same divan or bed;
> I who have sat by Thebes below the wall
> And walked among the lowest of the dead.)[142]

On trouve chez Pound et Eliot des éléments communs. Le premier est l'emphase mise sur la connaissance, la vision, l'expérience qu'a déjà eue Tirésias du monde. On connaît les nombreuses figures d'aveugles en mythologie, où la cécité littérale des yeux est souvent palliée par une vision quasi-divine, celle de la prédiction des événements. La vision de Tirésias est donc connaissance : cependant, là où Pound insiste sur une connaissance vaste – projet et but de sa propre épopée – et parfois immatérielle, comme l'indique la répétition du terme anglais « shade » au seul Canto 47, Eliot insiste au contraire, par des effets de répétition, sur la vision dans son sens d'expérience physique, sur la matérialité grotesque et presque animale des mamelles, afin de décrire la sexualité moderne dans sa dimension physique, jugée dégradée et répugnante.

D'autre part, la reprise répétée de la figure de Tirésias chez Pound et Eliot témoigne de leur même effort pour trouver une instance qui servirait de structure, d'unité ou de fil conducteur de leurs poèmes longs. Toutefois, là encore, les divergences sont notoires. En effet, le Tirésias d'Eliot, rendu célèbre – et problématique – par les notes à la fin de *The Waste Land*, est celui des *Métamorphoses* d'Ovide (III, vers 323) : c'est l'arbitre du différend divin mentionné plus haut et l'observateur des situations humaines. Eliot renvoie à cet ouvrage qu'il cite en latin dans sa note à la ligne 218 de *The Waste Land*. Eliot y indique que Tirésias, « although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. […] What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem. » Et Eliot d'ajouter que le passage ovidien est d'un grand intérêt anthropologique[143]. La conscience de Tirésias, qui a *déjà* vécu toutes les situations modernes qui se présentent dans le poème, serait ce qui donne son unité au poème et ce qui ferait le lien entre les situations et les époques, parfois situées précisément par la citation d'une œuvre artistique définie (une œuvre de Wagner, un vers de Baudelaire ou Verlaine) ou la mention d'une guerre[144]. Toutes les situations proposées dans le poème sont présentées comme ayant déjà irrémédiablement eu lieu aux yeux de Tirésias.

La potentialité unificatrice du regard de Tirésias a également été soulignée dans le cas de Pound. En effet, Songping Jin indique que la poétique de l'idéogramme déployée par Pound est à l'image de l'esprit tirésien que le poète voudrait développer grâce à la figure de

[142] T. S. Eliot, « The Waste Land », III (vers 118-9, 228-9, 243-6), *CPP*, 68-9.
[143] T. S. Eliot, *CPP*, 78.
[144] Voir la second moitié de la partie « II. A Game of Chess » de *The Waste Land* dans T. S. Eliot, *CPP*, 65-6.

Tirésias : tous deux superposent les temporalités, juxtaposent les événements dans une même énonciation et tracent des liens entre des éléments discontinus de l'histoire ou de l'épopée[145]. On retrouve chez Pound cette même association entre un Tirésias qui serait conscience et connaissance des situations passées, présentes et futures. A la fin du premier canto, une phrase de Tirésias à l'Ulysse poundien a suscité de nombreux commentaires : « A second time ? why ? » Cette phrase ne figure pas chez Homère ; c'est la première visite d'Ulysse aux enfers. Peter Makin indique qu'il s'agit sûrement d'une erreur de traduction, mais que Pound avait peut-être remarqué l'écart entre Divus et Homère. Makin montre que Divus aurait repris un mot du grec d'Homère dans son sens premier de « à nouveau », que Pound traduit naturellement par « une seconde fois »[146]. L'idée de « venir après » et la conscience d'un décalage entre une situation présente qui ne fait que répéter le passé est prégnante chez les poètes du XXe siècle. C'est l'idée que souligne John Whittier-Ferguson : les poètes modernes arrivent *après* le temps où le mythe était effectivement partie intégrante d'un type de société ; le mythe est maintenant littéraire et appartient au monde textuel. L'auteur décrit donc les épopées modernes, et les *Cantos* en particulier, ainsi : « pre-eminently a textual production, fundamentally and ostentatiously a product of the library rather than the battlefield, the mead hall or the court. »[147]

Sont présentes deux problématiques : d'une part, celle du déjà-dit et du déjà-fait dans les arts et la difficulté de faire du neuf, et, d'autre part, le sentiment que l'histoire se répète et qu'on peut trouver dans textes littéraires les plus anciens certains enjeux de la poésie et de la vie moderne. D'une époque à une autre, toutefois, et d'une réécriture à une autre, des glissements s'opèrent, d'abord par nécessité, voulue ou non, puis, ne serait-ce que par le processus de remémoration, ou des procédés de médiation tels la traduction ou la réinterprétation. Les textes anciens sont un tremplin vers la réflexion sur son époque. L'interprétation erronée (volontairement ou non) du texte antique porte ses fruits quand elle est envisagée avec la notion d'influence littéraire. Bunting, dans une conférence sur les *Cantos*, interprète le vers ainsi :

> To find out the future of course you must interrogate the past and that's what Odysseus is doing and this is part of what Pound intends to do in his poem. […] And when Tiresias comes he says something that is not in Homer. He says, "A second time? why?" Odysseus only went to hell once. The second visitor is Pound in the character of Odysseus. […] [W]hat we are getting is Pound's view of Divus' view of

[145] Songping Jin « Tiresias' Mind », *The Poetics of the Ideogram : Ezra Pound's Poetry and Hermeneutic Interpretation* (Frankfurt am Main, etc. : Peter Lang, 2002) 112.
[146] Peter Makin, éd., *Basil Bunting on Poetry* (Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 1999) 209, note 15.
[147] John Whittier-Ferguson, « Ezra Pound, T. S. Eliot and the Modern Epic », *Cambridge Companion to the Epic*, éd. C. Bates (Cambridge : Cambridge University Press, 2010) 211.

> Homer's view of the pre-historic Nekuia, and that's the best that history can ever do for us. Hardly any of history's evidence is even second-hand.[148]

Cette conscience d'un déjà-dit ou fait, d'être toujours dans un après, est omniprésente dans la pensée moderniste. On peut bien parler de conscience et de récupération des prédécesseurs littéraires, mais non d'angoisse comme le fait Harold Bloom dans son célèbre *Anxiety of Influence*[149], dans la mesure où Yeats, Pound, Eliot et Bunting reprennent activement leurs ancêtres littéraires pour les intégrer dans une poétique qui assimile et repose sur une esthétique de l'allusion et de l'emprunt. Bunting, par exemple, à la question d'Eric Mottram « how do you pacify your ghosts » répond :

> I never had ghosts in the sense that Fordie [Ford Madox Ford] did. If you're born, as he was, into a circle that has been overwhelmingly sure of itself as the foremost intellectuals of nearly half a century, it's very difficult to escape from it. I never had anything of that sort to contend with at all – only my own stubbornness.[150]

En ce qui concerne les prédécesseurs plus anciens, Bunting les nomme en ouverture de ses *Complete Poems* et les envisage comme une partie de sa formation de poète. De Pound Bunting affirme avoir appris « les procédés » à utiliser : « Pound has provided a box of tools »[151].

Yeats a lui aussi utilisé l'association de Tirésias au rituel et au sang que boivent les ombres pour pouvoir communiquer avec Ulysse, et à la connaissance qui résulte de l'échange. Dans *Explorations*, un recueil éclectique de Yeats qui mélange poésie et autobiographie, on trouve les vers suivants, seule mention de Tirésias dans la poésie yeatsienne :

> Let images of basalt, black, immovable,
> Chiselled in Egypt, or ovoids of bright steel
> Hammered and polished by Brancusi's hand,
> Represent spirits. If spirits seem to stand
> Before the bodily eyes, speak into the bodily ears,
> They are not present but their messengers.
> Of double nature these, one nature is
> Compounded of accidental phantasies.
> We question; it but answers what we would
> Or as phantasy directs – because they have drunk the blood.[152]

Tirésias est ici une présence implicite, mais on y retrouve la mention du sacrifice, du royaume des ombres et de la connaissance. Tirésias est un personnage que Yeats inclut dans son théâtre mais non dans sa poésie. On y trouve la même emphase que chez Pound sur le sang rituel à donner à l'ombre de Tirésias, la mention de Brancusi, ainsi que la classique opposition entre

---

[148] Peter Makin, éd., *Basil Bunting on Poetry, op. cit.*, 138.
[149] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry* (New York et Oxford : Oxford University Press, [1975] 1997).
[150] E. Mottram, *art. cit.*, 8.
[151] *Ibid.*
[152] W. B. Yeats, *Explorations* (New York : Macmillan, 1962) 367. Consulté sur http://www.yeatsvision.com/AS.html#Spirit le 01/12/2010.

vue concrète et vision de l'esprit du devin (« bodily eyes »). Le participe passé « compounded » et la référence aux fantômes n'est pas sans rappeler le « familiar compound ghost » d'Eliot dans *Little Gidding*. Cette rare présence de Tirésias peut s'expliquer par la présence en mythologie irlandaise, source plus immédiate pour Yeats, de figures comparables de devins, parfois aveugles. Tiresias est présent dans le théâtre de Yeats, mais dans le cadre du mythe d'Œdipe puisque Yeats a traduit Sophocle, médiatisé par le texte de R. C. Jebb[153] (comme Pound se servant de Divus pour traduire Homère).

En bref, Tirésias est retenu pour la connotation prophétique de son personnage, et son association avec le monde des morts et le motif de la *nekuia*. Figure archétypale du devin, Tirésias peut trouver des avatars dans d'autres cultures, notamment dans la mythologie celtique, le motif de la *nekuia* qui lui est associé peut trouver des motifs comparables, et notamment celui de la descente. Chez Eliot, la puissance et la récurrence du motif de la plongée (en général sous les eaux) sont notables. Ces descentes (ou glissements involontaires) sous-marines élargissent le motif de la *nekuia* pour lui associer une forme de déréliction. En effet, les sirènes refusent de chanter pour le protagoniste de « The Love Song of J. Alfred Prufrock » (« I do not think that they will sing to me ») et ont disparu de la terre vaine (« The nymphs are departed » est répété deux fois dans la partie centrale « The Fire Sermon » de *The Waste Land*).

Ulysse et Tirésias sont donc les figures de proue du guerrier exilé et du devin dans *The Cantos* et *The Waste Land*. Ces deux figures trouvent de nombreux avatars dans les deux poèmes et servent parfois de point de référence chez Yeats. Loin de faire l'objet de réécritures complètes, ces figures sont marquées par l'ambivalence : le désir d'unité et de connaissance est menacé par les motifs de la noyade, de l'errance ou de la monstruosité (Tirésias aveugle et androgyne). La reprise de ces figures est emblématique des modernistes devenus classiques : il s'agit de réintégrer, à travers ces figures, un pan de la tradition littéraire et certains traducteurs, tout en sélectionnant des motifs mythiques adaptables aux conditions modernes.

Dans cette discussion, on aura remarqué le peu ou l'absence de remarques concernant W. B. Yeats ou Basil Bunting. Cela s'explique par deux facteurs. D'abord, il est plus difficile de voir dans la poésie de Yeats et de Bunting des « épopées », même si certains de leurs poèmes longs ont été qualifiées d'« épiques » (notamment parce qu'ils mettent en scène une

[153] Voir la critique de W. B. Yeats, *Sophocles' Oedipus at Colonus*, éd. Jared Curtis (Ithaca : Cornell University Press, 2008) dans K. P. S. Jochum, « The Manuscripts of Yeats's Sophocles' Oedipus at Colonus », *English Literature in Translation 1880-1920* 53-1 (2010) 111-114.

pérégrination), ou sont inspirées d'épopées antiques (on pourra mentionner *The Wanderings of Oisin* de Yeats et *Briggflatts* de Bunting par exemple). De plus, les buts poétiques sont entièrement différents : l'œuvre totalisante chez Yeats prend la forme de *The Vision* ou donne des textes ouvertement narratifs au style souvent romantique. Ensuite, l'épopée homérique est peu présente, voire absente de leur corpus, au profit d'épopées plus directement liées à leur héritage culturel d'origine ou, au contraire, à forte portée exotique. La forme épique, qui était chez Pound et Eliot morcelée et fragmentée mais répétée à travers des poèmes longs, devient chez Yeats et Bunting fragmentée et à mention souvent unique, dans des poèmes courts. L'épopée chez Yeats et Bunting n'a pas l'envergure poundienne ou eliotienne : chez Yeats, elle se morcelle au profit d'un système idiosyncrasique qui choisit et diversifie les éléments de sa composition (ou se déploie, en début de carrière, dans des poèmes romantiques narratifs) ; chez Bunting, elle alterne entre références au géographiquement familier et réécritures de textes étrangers au lecteur occidental, dans une dialectique proche-lointain, ville-campagne, vernaculaire-transnational bien mise en évidence par Matthew Hart[154]. La reprise de l'épopée homérique dans le poème moderniste long et l'effet de continuité provoqué par la redondance est loin d'être la seule forme possible de reprise épique. L'épopée en poésie moderniste est toujours fragmentée, et sa reprise dans des poèmes courts est en fait le phénomène le plus répandu.

2. Fragmentation des épopées

a) L'épisode épique dans le poème court : la chute de Troie

S'il est une caractéristique de l'épopée sur laquelle les critiques s'accordent généralement, c'est celle de la longueur du poème. Cependant, cela n'exclut pas la présence, sous forme de fragments, des épopées antiques dans les poèmes modernistes courts. En effet, mythe et épopée y sont toujours fragmentés, comme si cette tradition ne pouvait être prise en bloc. Dans les poèmes courts, c'est le mythème ou la figure mythique qui est nommé, l'épisode qui est brièvement repris, ou encore la qualité ou la caractéristique principale d'un personnage mythique qui est réécrite.

[154] Matthew Hart, « A Dialect Written in the Spelling of the Capital : Basil Bunting Goes Home », Matthew Hart, *Nations of Nothing But Poetry : Modernism, Transnationalism, and Synthetic vernacular Writing* (Oxford : Oxford University Press, 2010) 79-105.

Évidemment, la poésie moderniste n'a pas l'apanage de la fragmentation ; celle-ci fait partie intégrante des épopées antiques, comme le souligne Madelénat[155]. La division arbitraire en chants qui s'installe lors de la mise à l'écrit des épopées de tradition orale constitue leur première fragmentation. La fragmentation moderniste en revanche, prend, déconstruit, répète en modifiant, détourne, subvertit (notamment les temporalités) et se réapproprie des épisodes mythiques qui peuvent ne pas trouver de conclusion, alors que celle-ci est toujours jouée d'avance dans l'épopée première. Pound reprend et joue avec cette fragmentation due à la division en chants, par exemple dans l'actuel Canto 1 qui a pour vers *final* « Said : ». En revanche, en poésie moderniste, le propos n'est pas forcément continu, la linéarité est subvertie et les discontinuités sont soulignées.

Michael Long a bien cerné chez Eliot et Pound la typologie de la ville moderniste : entre enfer et chaos, nausée et grotesque, Londres ou New York deviennent les archétypes de cette déchéance culturelle[156]. Or s'il est une ville mythique associée à une chute, c'est bien Troie, qui occupe toute l'*Iliade*[157]. La chute de Troie est condensée pour devenir un symbole ou un archétype de la chute. Comme on l'a vu pour Ulysse qui trouve différents avatars dans d'autres figures de marins, la chute de Troie se dédouble en d'autres chutes de villes associées à la grandeur. La chute est universelle, et le parallèle entre pierre et culture, à travers la notion de monument est mis en mis en évidence. Le motif de la chute et du sac de Troie, particulièrement approprié pour rendre la fragmentation qui se lit dans les œuvres modernistes, permet d'invoquer un paradigme à mi-chemin entre le mythe et l'histoire.

En effet, la chute de Troie est présentée comme un précédent à la situation contemporaine. Bunting indiquait bien que « Londres or Troie », la situation est comparable et le schéma le même en littérature. Cet élément de prose critique trouve son parallèle poétique dans le deuxième et dernier quatrain d'une ode débutant par « Empty vast days » :

> Ten or ten thousand, does it much signify, Helen, how we
> date fantasmal events, London or Troy ? Let Polymnia
> strong with cadence multiply song, voices enmeshed by music
> respond bringing the savour of our sadness or delight again.[158]

---

[155] D. Madelénat, *op. cit.*, 30.

[156] Michael Long, « Eliot, Pound, Joyce : unreal city ? », *Unreal City : Urban, Experience in Modern European Literature and Art*, éds. Edward Timms et David Kelley (Manchester : Manchester University Press, 1985) 144-157.

[157] Si on connaît bien l'*Iliade*, Gérard Fry a montré qu'il y a eu une tradition latine assez vaste de traductions-récits sur la guerre de Troie, comme le montre son recueil *Récits inédits sur la guerre de Troie* (Paris : Les Belles Lettres, 1998) où sont réunis l'*Iliade latine* « du présumé Baebius Italicus » (I^e^ siècle), l'*Éphéméride de la guerre de Troie* de Dictys de Crète, et l'*Histoire de la destruction de Troie* de Darès le Phrygien. On constate encore une fois que c'est à la « source » homérique que sont allés les modernistes anglo-américains.

[158] B. Bunting, « First Book of Odes » 5, *CP*, 99.

Le côté fantasmatique des événements évoqués par le nom « Troie » permettent le passage d'une époque à une autre. Chez Eliot dans *The Waste Land*, l'irréel de la chute s'applique indifféremment aux grandes métropoles : « Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal »[159] Pound, quant à lui, évoque grâce à Troie le potentiel mythique des châteaux d'Auvergne en superposant les deux régions :

> And Pieire won the singing, Pieire de Maensac,
> Song or land on the throw, and was *dreitz hom*
> And had De Tierci's wife and with the war they made :
> Troy in Auvergnat
> While Menelaus piled up the church at port
> He kept Tyndarida. Dauphin stood with de Maensac.[160]

Il est question dans cet épisode d'un partage d'héritage entre Pieire de Maensac et son frère, le premier devenant troubadour, et gagnant les revenus des chansons jusque-là composées avec son frère, et celui-ci gardant leur petit château. C'est grâce à ce travail poétique que Pieire gagne le cœur de Tyndarida et enlève cette dernière à son mari Bernard De Tierci, avec la défense du dauphin d'Auvergne, protecteur des poètes de sa région[161]. La lutte armée de Bernard De Tierci pour récupérer sa femme, la séduction et l'enlèvement de celle-ci par un autre, avec la poésie pour toile de fond permettent de superposer Troie et l'Auvergne, et de désigner De Tierci par le nom Ménélas à sa deuxième occurrence. La situation de l'Auvergne est lue à travers le prisme de la guerre de Troie.

C'est chez un certain Miquel de la Tour que Pound a lu cet épisode qu'il désigne comme « an epic in […] straightforward prose. »[162] Comme c'est très souvent le cas, Pound cite l'histoire de Peire de Maensac dans sa prose (dans ce cas-là publiée en 1913) et la réintègre ensuite en poésie[163]. Les essais constituent donc un travail comparatif et préparatoire sur la littérature mondiale, en vue de sélectionner ce que Pound estime être une véritable découverte et avancée littéraires[164]. La vision panoramique d'une histoire (littéraire mais pas uniquement) qui se répète avec variations est encouragée et pratiquée par Pound. Des Grecs

---

[159] T. S. Eliot, « The Waste Land » V, vers 373-376, *CPP*, 73. Le même type d'image est présent chez Pound au Canto 14, *Cantos*, 62.
[160] E. Pound, Canto 5, *Cantos*, 18.
[161] Pour cette reformulation de l'histoire, voir Charles Victor Langlois, et. al., *Histoire littéraire de la France, vol. 18 : ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la Congrégation de St Maur, et continué par des membres de l'Institut* (Paris : Imprimerie Nationale, 1835) 618-9, consulté sur www.books.google.fr le 20/02/2012. Voir également C. F. Terrell, *Companion*, 19.
[162] E. Pound, « The Troubadours : Their Sorts and Conditions », *LE*, 96. (Première publication dans le *Quarterly Review* en 1913 comme indiqué dans E. Pound, *LE*, 94).
[163] Voir la chronologie dans Ira B. Nadel, éd., *op. cit.*, xxi.
[164] E. Pound, « A Retrospect », *LE*, 10 : « My pawing over the ancients […] has been one struggle to find out what has been done, once and for all ».

aux troubadours, il n'y a donc qu'un pas, que le poète franchit allègrement, afin de montrer la continuité et la répétition dans les agissements humains.

Comme souvent chez Pound, l'épisode est dupliqué dans le corpus poétique également, et revient au Canto 23. Cette fois-ci, la voix est donnée au frère de Pieire de Maensac qui raconte l'histoire. La typographie laisse ensuite un blanc, et la « strophe » suivante débute avec « And that was when Troy was down, all right, / superbo Ilion… »[165], faisant ainsi écho à la fois au Canto 5 qui superposait Troie et l'Auvergne, et au Canto 20 (« And that was when Troy was down »[166]) où Troie sert de précédent à un autre épisode de l'histoire qui concerne cette fois-ci la Renaissance italienne. Pound sélectionne encore un épisode où amour et trahison sont liés au pouvoir politique, ainsi qu'aux destruction et fondation successives, ici d'une lignée, celle de la famille Este qui a régné sur Ferrare[167]. La chute de Troie dans ses cause, déroulement et résultat (une histoire d'amour, une guerre et des enjeux politiques qui ont amené à la fondation de Rome) et la variété des locuteurs potentiels pour raconter l'événement permettent de déplacer les points de vue et de multiplier les réécritures.

Au Canto 4 déjà, le poème s'ouvrait sur des vers qui évoquaient Troie, sous une autre facette cette fois-ci, celle de la ruine : « Palace in smoky light / Troy but a heap of smouldering boundary stones »[168]. Philip Kuberski commente ces vers ainsi :

> Troy enters the *Cantos* already fallen ; it is both the end of the heroic age and the pretext for the Homeric poems. The stone of foundation, in other words, is also the stone of ruin ; the stone of presence is the sign of absence. This double stone represents the reactionary nostalgia and the radical adventurousness of Pound's *Cantos*, a monument of modernism designed to resemble a classical ruin.[169]

Ce propos pourrait s'étendre à *Briggflatts* et *The Waste Land*, œuvres qui elles aussi mettent en avant des « ruines classiques » : on se souvient des « fragments » sauvegardés dans *The Waste Land*. En relisant l'essai où Eliot analyse la réécriture de l'épisode de la chute de Troie dans *Dido* de Christopher Marlowe[170], on peut penser qu'il n'a pas voulu réécrire un épisode déjà trop repris, ce qui expliquerait que les allusions à la chute de Troie distinguées chez Eliot par Lois A. Cuddy soient d'une telle subtilité[171].

Si la chute de Troie apparait comme l'archétype de la ville (et donc la civilisation) moderniste en déclin, ce motif était pourtant déjà présent au début de la carrière de Yeats. Du

---

[165] E. Pound, Canto 23, *Cantos*, 109.
[166] E. Pound, Canto 20, *Cantos*, 90.
[167] C. F. Terrell, *Companion*, 82.
[168] E. Pound, Canto 4, *Cantos*, 13.
[169] Philip Kuberski, *A Calculus of Ezra Pound : Vocations of the American Sign* (Gainesville : University Press of Florida, 1992) 9.
[170] T. S. Eliot, « The Blank Verse of Christopher Marlowe », *SW*, 78-9.
[171] Lois A. Cuddy, *op. cit.*, 109.

poème « The Rose of the World » écrit en 1891 à « Long-Legged Fly » (1938), Hélène et Troie sont des motifs récurrents chez le poète irlandais pour évoquer le paradoxe de la beauté mêlée à la destruction et, par là, la fin d'une civilisation. Causé par Hélène – « Homer's Paragon »[172] – le sac et la chute de Troie sont donc associés à cette figure féminine qui cristallise désir et sexualité, sur fond de violence qu'elle déclenche. Dans les premières expérimentations de Yeats avec ce mythe, il est repris pour la souffrance qu'il évoque, comme dans « The Sorrow of Love » (« Priam murdered with his peers », « clamorous eaves », « all that lamentation of the leaves / Could but compose man's image and his cry. »[173]), ou pour le côté fulgurant de la destruction, comme dans « The Rose of the World » (« Troy passed away in one high funeral gleam / And Usna's children died »[174]). Dans « No Second Troy », le mythe s'enrichit : comme l'indique le titre (qui répond par là à la question rhétorique finale : « Was there another Troy for her to burn ? »[175]), le mythe ne se répètera pas mais apporte un commentaire sur l'histoire. Pourtant, les conditions de départ ressemblantes sont soulignées : « most violent ways », « beauty », « desire ». La situation antique est ici mise en parallèle avec celle de Maud Gonne, dont l'activité révolutionnaire en Irlande est mise sur le même plan qu'Hélène à l'origine de la guerre de Troie. Pourtant, malgré ces similitudes, Maud Gonne n'est pas à l'origine d'une révolution à l'image de celle provoquée par Hélène qui pour Yeats inaugure une nouvelle ère. La noblesse de Maud Gonne dans ce poème est présentée comme solitaire ou unique[176], non entourée des héros antiques prêts à se sacrifier et dans un contexte temporel bien différent :

> What could have made her peaceful with a mind
> That nobleness made simple as a fire,
> With beauty like a tightened bow, a kind
> That is not natural in an age like this,
> Being high and solitary and most stern ?[177]

C'est le contexte humain moderne, non la femme aimée, qui est responsable de ce non-avènement d'une nouvelle ère. Le contexte militaire dicté par la femme aimée revient dans « Three Marching Songs » :

> The soldier takes pride in saluting his Captain,
> […]
> Troy backed its Helen, Troy died and adored ;

[172] W. B. Yeats, « The Double Vision of Michael Robartes », *Poems*, 222.
[173] W. B. Yeats, *Poems*, 61.
[174] *Ibid.*, 57. Yeats met ici en parallèle mythologie grecque et mythologie irlandaise, pour redoubler l'idée de la mort.
[175] *Ibid.*, 140.
[176] Ce caractère unique est également présent dans le vers « Helen being chosen found life flat and dull » du poème « A Prayer for my Daughter », *Poems*, 236 ; la même remarque s'applique dans « Why Should not Old Men be Mad ? », *Poems*, 370.
[177] *Ibid.*

> Great nations blossom above,
> A slave bows down to a slave.[178]

Tantôt traîtresse (« […] the tragedy began, / With Homer that was a blind man, / And Helen has all living hearts betrayed. »[179]), tantôt maîtresse (dans « Lullaby »[180]), Hélène évoque presque toujours la violence. Apte métaphore pour désigner le conflit anglo-irlandais d'une brutalité réelle et indescriptible, c'est parfois uniquement cette dimension de massacre qui est réactivée à travers le mythe d'Hélène, comme dans la sixième section, intitulée « His Memories », du poème « A Man Young and Old », où se lisent, à travers les héros mythiques, les morts de l'Insurrection de Pâques :

> The first of all the tribe lay there
> And did such pleasure take –
> She who had brought great Hector down
> And put all Troy to wreck –
> That she cried into this ear,
> 'Strike me if I shriek.'[181]

Dans ces exemples, le rappel d'un épisode mythique se fait par le nom du héros, qui sert ainsi de raccourci pour un récit entier, on remarque assez vite dans les poèmes qui évoquent le mythe d'Hélène ou l'épisode troyen que leur nom n'est souvent pas même mentionné. C'est le cas dans le poème « Fallen Majesty », par exemple :

> Although crowds gathered once if she but showed her face,
> And even old men's eyes grew dim, this hand alone,
> […] records what's gone.[182]

Le même procédé est présent dans « Her Praise », poème d'amour pour Maud Gonne écrit par Yeats pendant son séjour à Stone Cottage avec Pound refusant d'entendre un énième poème à la gloire de Maud Gonne[183]. Celle-ci est encore une fois comparée à Hélène de Troie qui, « in the old days », « had young men's praise and old men's blame »[184]. Dans ce poème, un poète fou qui superpose image mythique et nom de la bien-aimée (« A man confusedly in a half dream / As though some other name ran in his head. ») parcourt du chemin pour entamer une conversation avec un mendiant, espérant que la discussion en vienne à Hélène non nommée mais « If there be rags enough he will know her name / And be well pleased remembering

---

[178] *Ibid.*, 381.
[179] W. B. Yeats, « The Tower » II, *Poems*, 241-2.
[180] W. B. Yeats, « Lullaby », *Poems*, 315 :
> What were all the world's alarms
> To mighty Paris when he found
> Sleep upon a golden bed
> That first dawn in Helen's arms ?

[181] W. B. Yeats, *Poems*, 270.
[182] W. B. Yeats, *ibid.*, 175.
[183] J. Longenbach, *Stone Cottage*, *op. cit.*, 149.
[184] W. B. Yeats, « Her Praise », *Poems*, 199.

it »[185]. Le mythe retrouve ici sa fonction : l'exaltation de grandes figures, dont l'histoire, encore récitée, relie les hommes. Dans les deux citations précédentes, l'unicité de la figure mentionnée, vers qui tous les regards sont tournés, ainsi que la mention d'un âge irrévocablement passé permet d'évoquer un épisode mythique qui pourtant n'est pas explicitement nommé.

L'association traditionnelle d'Hélène à la beauté en fait une figure particulièrement adaptée aux poèmes d'amour, comme c'est le cas dans « Her Praise ». Un exemple du même type est présent chez Pound dans sa traduction d'une élégie de Properce que Pound intitule « Prayer for his Lady's Life ». Bien avant les Cantos déjà cités, on trouve ici l'association des figures exemplaires de la beauté ou de l'amour : Tyro, Europe, Pasiphaé (on trouve déjà ici les figures mythiques qui deviendront privilégiées chez les poètes modernistes), « all the fair from Troy and all from Achaia »[186] (expression qui inclut Hélène) sont toutes emportées par Pluton et Perséphone dans l'Averne (cratère qui marque l'entrée des Enfers dans la mythologie romaine), au grand regret du poète qui voudrait arrêter le cours du temps pour que sa bien-aimée ne meure pas[187].

Dans les exemples où ni Troie ni Hélène ne sont mentionnées, la prise de risque poétique est plus grande concernant la reconnaissance de la référence par le lecteur. Ici, ce sont regard et jugement par des aînés qui évoquent le Chant 3 de l'*Iliade*, où jeunes guerriers et anciens sont constamment comparés. Dans « Long-Legged Fly », ce chaos est mis en opposition avec le calme que veut décrire le poète – calme censé précéder l'accomplissement des grandes œuvres d'art. Le silence récurrent du refrain est contrasté avec le sac de Troie : « That the topless towers be burnt / And men recall that face »[188]. Dans ce poème, la référence à Hélène est explicitement associée à des périodes culturelles charnières qui font intervenir sexualité et/ou guerre : l'ère de Jules César dans la première strophe, celle de la chute de Troie dans la seconde.

La référence à ce chant de l'*Iliade* constitue une façon de procéder. Un autre moyen de garder la référence au mythe sans nommer Troie ou Hélène consiste à nommer un motif, ici

---

[185] *Ibid.*
[186] E. Pound, « Prayer for His Lady's Life », *P&T*, 147.
[187] Pound mentionne en sous-titre à ce poème que c'est une traduction l'élégie III, 26 de Properce. Or il n'y a que 25 élégies dans le livre 3 de Properce. Pound s'insère-t-il ainsi dans le corpus de l'auteur antique ? Peter Davidson renvoie pour « Prayer for his Lady's Life » à l'élégie II, 28 (P. Davidson, *op. cit.*, 5). Voir Properce, *Propertius*, trad. anglaise H. E. Butler (Londres : William Heinemann Ltd. et Harvard : Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1967) 146-9. Pourtant, le texte de cette même élégie II, 28 dans Properce, *Élégies* (Paris : Les Belles Lettres, 2005) 72-4, est différent : avec des points communs mais plus long et détaillé. En outre, que dire du mélange des références grecques *et* romaines ici (et/ou plus tard dans la carrière de Pound) ?
[188] W. B. Yeats, « Long-Legged Fly », *Poems*, 386.

architectural, essentiel au Chant 3 de l'*Iliade* et souvent repris : le motif du mur ou des tours qui tombent. L'intertexte théâtral – une référence cette fois au *Dr Faustus* de Marlowe – est présent dans l'esprit de Yeats lorsqu'il utilise l'expression « topless towers », présente dans les poèmes « When Helen Lived »[189] et « Long-Legged Fly »[190] et lorsqu'il évoque le visage inoubliable d'Hélène. Chez Pound au Canto 20, la même allusion est faite à des murs ou murailles. Même si une des « histoires » évoquées concerne avant tout le *Cid*, Troie est mentionnée (« And that was when Troy was down »[191]), puis réincorporée à travers de courtes citations. Celles-ci, d'une part, incorporent explicitement l'*Iliade* dans le Canto, par exemple dans les vers « Under the battlement / (Epi purgo) »[192] ou, d'autre part, rappellent le texte homérique grâce à leur polysémie : Terrell indique que le vers « God what a woman », par exemple, fait allusion au roi tombant amoureux d'Elvire dans le *Cid*, mais il rappelle également les mots des guerriers voyant arriver Hélène au Chant 3 de l'*Iliade*. Le Canto 20 force donc une lecture en parallèle et quasi-simultanée du *Cid* et de l'*Iliade*, comme il nous forçait au Canto 2, cité précédemment, à considérer Aliénor d'Aquitaine à travers l'exemple d'Hélène et à englober les deux personnages en même temps.

Ces références mythiques récurrentes permettent pour le poète qui les utilise d'englober des précédents littéraires et de se placer dans leur lignée, créant ainsi un canon tout en s'y insérant. On a vu que Yeats reprend, à travers la figure d'Hélène, non seulement le mythe qui lui est associé, mais aussi Marlowe. De même, à la lecture du vers poundien « I have thought of the second Troy », présent dans le poème « Provincia Deserta » (publié dans le magazine *Poetry* en mars 1915, puis dans le recueil *Lustra* en 1916[193], soit, dans les deux cas, après le séjour de Pound et Yeats à Stone Cottage), il parait inévitable que Pound ne fasse pas ici référence au poème de Yeats « No Second Troy », publié dans le recueil *The Green Helmet and Other Poems* en 1910, soit un an après l'arrivée de Pound à Londres précisément pour rencontrer Yeats, « the greatest poet of our time »[194]. C'est également à cette période que

[189] W. B. Yeats, *Poems*, 162. Cette remarque est faite par Albright en note au poème (W. B. Yeats, *Poems*, 532).
[190] W. B. Yeats, *Poems*, 386.
[191] E. Pound, Canto 20, *Cantos*, 90.
[192] E. Pound, Canto 20, *Cantos*, 91. C. F. Terrell (*Companion*, 82) indique que « Epi purgo », « on wall » est tiré de l'*Iliade*, III, 153.
[193] Pour l'historique de la publication de *Lustra* dans ses éditions anglaise (par Elkin Mathews) et américaine (par Alfred A. Knopf) ainsi que la censure opérée dans le choix des poèmes et de certains titres jugés obscènes, voir E. Pound, *P&T*, 1240.
[194] Lettre d'Ezra Pound à son père en 1909, citée dans Anthony David Moody, *Ezra Pound : Poet. Vol. 1 : The Young Genius, 1885-1920* (Oxford : Oxford University Press, 2007) 99. En 1934, après la phase imagiste qui rejette Romantiques et Symbolistes (et donc Yeats), Pound reprend : « W. B. Yeats is sufficiently venerated to be cited now in school books. The gulf between Homer and Virgil can be illustrated profanely by one of Yeats' favourite anecdotes. » (*ABC*, 44) Encore une fois, Pound tisse des liens entre les maillons de l'histoire littéraire.

la collaboration entre les deux poètes est à son apogée : Pound avait envoyé un exemplaire de *A Lume Spento* à Yeats en 1908, avant leur rencontre en mai 1909[195].

La figure d'Hélène et le motif du sac et de la guerre de Troie sont associés chez Pound, Eliot et Yeats car ces images vont de pair avec leur vision d'un déclin de la civilisation occidentale au XXe siècle. En outre, les intertextes littéraires ainsi mobilisés sont nombreux et les notions qu'Hélène et Troie permettent d'aborder sont variées : amour, destruction, chute, paradigme de la beauté, ou encore réécritures littéraires et filiation civilisationnelle.

b) La mythologie comme illustration

Peter Toohey, dans *Epic Lessons*, note que la mythologie dans les épopées se comprend souvent en termes de « panels and inserts » qui ont un but didactique ou illustratif[196]. La mythologie en poésie moderniste est-elle illustration, ornement, digression ? Pound cite Stendhal pour expliquer son idéal du verbe poétique : « […] if we can have a poetry that comes as close as prose, *pour donner une idée claire et précise*, let us have it […]. And if we cannot attain to such a poetry, […] for God's sake let us shut up. »[197] Pourtant, Pound se garde bien de citer tout le paragraphe dans lequel ces mots de Stendhal prennent place :

> […] la poésie, avec ses comparaisons obligées, sa mythologie que ne croit pas le poète […] et tout l'attirail de ses ornements appelés poétiques, est bien au-dessous de la prose dès lors qu'il s'agit de donner une idée claire et précise des mouvements du cœur […].[198]

Et pour cause : Pound suit Stendhal dans sa volonté de produire une littérature précise et condamne de nombreux poètes le précédant, tout louant le Gautier d'*Émaux et Camées*, Corbière, Laforgue et Rimbaud, dont l'idée, à la fin d'*Une Saison en Enfer*, qu'« Il faut être absolument moderne » résonne comme le précédent idéal au « Make It New » poundien. Si celui-ci ne cite pas les mots qui précèdent chez Stendhal, c'est qu'il veut garder en poésie métaphores et mythologie, qui ne sont pas (censées être) décoratives. En outre, Pound, prend pour modèle les épopées, car il y voit l'exemple même d'un style épuré et laconique : « *Cid*, Sagas, not clutted with ornament, and the incident of Grettir and the bear, has its value. »[199] La référence à l'antique en poésie moderne, pour Pound, doit être justifiée, motivée,

---

[195] Dates reprises dans A. Walton Litz, « Pound and Yeats : The Road to Stone Cottage », *Ezra Pound Among the Poets*, éd. George Bornstein (Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1985) 130.
[196] P. Toohey, *op. cit.*, 3.
[197] E. Pound, « The Serious Artist », *LE*, 55.
[198] Cité dans Anthony Cronin, « A Question of Modernity », *X, A Quarterly Review* 1-4 (oct. 1960) 284. Cronin ne commente pas la référence à la mythologie mais se concentre sur les problèmes relatifs à la communication d'émotions en poésie.
[199] E. Pound, « On Criticism in General », *art. cit.*, 155.

nécessaire. De même Bunting indique dans une lettre à Pound que l'épopée perse est un modèle de concision et de concentration des effets :

> Hope to send you a lump of Firdusi before long. […] Am endeavouring to be as simple, and as idiomatic as poss. […] As to onomatopoeic accompaniment, which is the marvel of the whole thing, alliterations, internal rhymes, contrapuntal arrangements of stress against ictus against succession of longs, hopeless task for anybody except Homer translating Firdusi or Firdusi translating Homer.[200]

Dans la même lettre, Bunting souligne l'intérêt stylistique du *Shahnameh*, admiré pour la vivacité de son style et la variété des tonalités et épisodes (« speed » et « variety »). Homère et Firdousi, deux poètes épiques de civilisations différentes, sont ici mis en parallèle.

Si la poésie moderniste est parfois didactique, notamment chez Pound, l'épisode mythique n'est pas pour autant illustratif mais doit faire partie intégrante de l'écriture, aux niveaux stylistique et thématique.

3. Filiations littéraires

L'épopée ne constitue pas seulement un réservoir de motifs et de types humains qui traversent le temps littéraire pour être réécrits : le choix du précédent épique permet de choisir sa généalogie littéraire. En outre, l'épopée permet des variations dans les choix des origines géographiques ou linguistiques. Il faut noter la diversité des traditions épiques dans lesquelles puisent Eliot, Pound, Bunting et Yeats. Rien de surprenant à ce que des auteurs de l'aire anglophone reprennent la tradition anglo-saxonne. En revanche, même dans ce domaine, la diversité est notoire : d'Arthur à *Beowulf*, la tradition anglo-saxonne n'est pas appréhendée sous le même angle.

a) L'épopée arthurienne : Eliot et Yeats, la tradition ou l'ésotérique

Yeats et Eliot exploitent l'épopée arthurienne de façon différente. Les multiples motifs du mythe arthurien tels la chapelle périlleuse, le Graal, la quête ou le Roi pécheur, ainsi que, là encore, des réécritures de ce mythe à travers l'histoire permettent d'aborder ce récit sous différents angles. Comme le montrent Beverly Taylor et Elisabeth Brewer, au début du XXe siècle, le mythe d'Arthur, retransmis par Malory et Wolfram, est surtout romance médiévale

[200] Lettre de B. Bunting à E. Pound, datée du 19 avril 1934 (EP Papers, YCAL MSS, Box 6, folder 278). Dans une autre lettre à Pound, Bunting souligne également que « The best bits of Sir Gawain are short […] and telling. Also they sound, not to say resound. » (Lettre du 1er décembre 1959, EP Papers, YCALL MSS 43, box 8, folder 283)

ou propagande religieuse[201]. Avec l'ouvrage de Jessie L. Weston, le récit arthurien devient objet anthropologique et mythe qui plonge dans l'état primitif de l'humanité, déployant ainsi de nouvelles significations.

Chez Yeats, le mythe du Roi Arthur constitue un idéal mythique national. Cliché de la littérature et peinture pré-raphaélite[202] dont Yeats a été entouré pendant sa jeunesse, la légende arthurienne fait l'objet d'une réécriture très spécifique dans le poème « Under the Moon » écrit en 1901, qui s'ouvre explicitement sur un rejet du rêve arthurien :

> I have no happiness in dreaming of Brycelinde,
> Nor Avalon the grass-green hollow, nor Joyous Isle,
> Where one found Lancelot crased and hid him for a while ;
> Nor Ulad, when Naoise had thrown a sail upon thte wind ;
> Nor lands that seem too dim to be burdens on the heart […]
> Therein are many queens like Branwen and Guinevere ;
> And Niamh and Laban and Fand […]
> I hear the harp-string praise them, or hear their mournful talk.
> […]
> To dream of women whose beauty was folded in dismay,
> Even in an old story, is a burden not to be born.[203]

Cette longue citation met bien en évidence plusieurs éléments. D'une part, Yeats rassemble plusieurs mythologies et établit un parallèle entre figures et lieux irlandais (Niamh, Naoise), gallois (Branwen), ou plus généralement bretons[204] (Lancelot, Guenièvre, Avalon, la forêt de Brocéliande) pour souligner un même motif : l'amour malheureux[205]. D'autre part, ce poème particulier, comme le souligne Jacqueline Genet, prend place dans une série de poèmes où les brumes celtiques laissent place à plus de réalisme dans les paysages notamment, et où le rêve que véhiculent souvent les mythologies (ici incarnées par les figures féminines) chez Yeats n'est plus possible. Ce que Genet nomme ici un « petit exercice de mythologie »[206], à savoir le syncrétisme de mythologies celtiques, est récurrent dans de nombreux poèmes qui mêlent en général des horizons géographiques et spirituels plus variés.

---

[201] Beverly Taylor et Elisabeth Brewer, « 'The Waste Land' and After », *The Return of King Arthur : British and American Literature since 1900* (Woodbridge : Boydell & Brewer, 1983) 236.
[202] Jacqueline Genet, *La poésie de William Butler Yeats* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007) 77.
[203] W. B. Yeats, « Under the Moon » (*In the Seven Woods*), *Poems*, 108-9.
[204] La « Matière de Bretagne », qui désigne à l'origine les récits d'un large sud de la Grande-Bretagne actuelle, « a débordé son cadre insulaire au Moyen Âge » pour s'incorporer aux chansons de geste européennes, comme l'indique Marc Rolland dans *Le Roi Arthur : Le mythe héroïque et le roman historique au XXe siècle* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004) 27.
[205] J. Genet rappelle cette série d'histoires d'amours contrariées : « Branwen, fille de Llyr dans le *Mabinogion* [déçue en amour], Guenièvre, épouse du roi Arthur, aimée de Lancelot, Niamh à qui Ossian préfère les Fenians, Laban, sœur de Fand et Fand elle-même, épouse du dieu de la mer, Manannán Mac Lir, éprise de Cuchulain. » (*op. cit.*, 126)
[206] *Ibid.*

Les propos d'Eliot sur son regret quant aux notes à *The Waste Land* sont connus : les notes auraient envoyé à son goût bien trop de lecteurs en mal d'explications et de sources vers l'ouvrage *From Ritual to Romance* de Jessie L. Weston, qui, s'il est important pour la lecture du poème, n'en explique pourtant pas tous les aspects. John Heath-Stubbs rappelle qu'Eliot a suivi des cours sur la légende arthurienne à Harvard, et donne une interprétation arthurienne d'un passage où les critiques ne voient d'habitude qu'une référence au mythe de Salomé. Pour J. Heath-Stubbs, dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock », les vers « Though I have seen my head (grown slightly bald) / brought in upon a platter » peuvent aussi se lire comme une référence au *Peredur*. Cette version galloise de l'histoire de Perceval, présente dans le *Mabinogion*, met elle aussi en scène une quête doublée du thème de la vengeance, faisant ainsi le lien avec Hamlet dans le poème d'Eliot[207]. La polysémie en matière de mythe permet de lier les époques et les thématiques littéraires. Le mythe arthurien, médiatisé par Weston à qui Eliot fait référence dans ses notes à *The Waste Land*, prend toutefois un importance particulière, comme le soulignent B. Taylor et E. Brewer :

> Whether her theories are correct or not is unimportant beside the fact that her interpretation of the stories enabled the symbolic images around which they are organised to take on new connotations, while at the same time it drew attention to the element of myth underlying them. The images which had previously been associated mainly with the Christian tradition now acquired a new range of meanings, without necessarily losing their Christian values. By finding parallels in other literatures, Miss Weston traced the symbols of cup and lance to the pre-Christian era, and declared that in the vegetation rites of various cults, they were originally sexual symbols.[208]

Cette faculté de mutation du mythe, du chrétien au primitif, et son rattachement, au début du XXe siècle, à l'anthropologie, permettent à Eliot d'entretenir une ambiguïté qui est créatrice d'un point de vue poétique. Avec Eliot dans *The Waste Land*, le mythe arthurien (et non plus sa version médiévale) devient commentaire à la fois sur la perte du sentiment religieux et le déclin de la civilisation, montré notamment par une sexualité stérile, déshumanisée, à peine consentie et qui n'évoque plus la vie mais la mort. D'autre part, le mélange avec d'autres références, littéraires ou artistiques notamment, complexifie un mythe, celui d'Arthur, qui n'est présent qu'en filigrane, tissé avec d'autres et non présenté de façon continue et linéaire comme le voudrait l'épopée.

La problématique du renouveau et de la délivrance, présente dans le mythe d'Arthur tel qu'il est réactivé chez Eliot, est également à l'œuvre dans le poème yeatsien « The Black Tower », écrit le 21 janvier 1939, soit quelques jours avant la mort du poète le 28 janvier. L'imagerie arthurienne est ici plus subtile que dans « Under the Moon », ce qui explique en

[207] J. Heath-Stubbs, *art. cit.*, 23-4.
[208] *Ibid*.

partie que « The Black Tower » ait été lu sous des angles divers (littéral, philosophique, ésotérique), rappelés et synthétisés par W. J. Keith et J. Genet[209]. Keith montre que l'épopée arthurienne est présente en filigrane dans les « oath-bound men » qui attendent le retour – « *winds come up from the shore* », répète le refrain – du roi Arthur, roi légitime mort il y a longtemps et qui sera réveillé par « the […] great horn » :

> […] a man's a fool
> Who when his own right king's forgotten
> Cares what king sets up his rule.
> If he died long ago
> Why do you dread us so ?[210]

Cet idée de réveil du roi pour libérer un jour son peuple permet une « interprétation mythologique à connotation politique : ce roi est aussi l'esprit de l'Irlande dans la léthargie et qui, en s'éveillant, retrouvera puissance et dignité. »[211]

Dans son article, Keith cite le passage de l'épopée arthurienne où Arthur en fin de vie repose en attendant l'heure de son retour, dans le *Arthur of Britain* de E. K. Chambers. Plusieurs motifs sont soulignés, qui reviennent à des dates diverses chez Eliot dans *The Waste Land* et chez Yeats : la meute (« a pack of hounds ») qui entoure le roi dans son sommeil, le cor (« the horn ») et le réveil du roi (mort ? retiré à Avalon ?) qui le fait passer de l'horizontalité à la verticalité. La récurrence de ces éléments est notable. Dans *The Waste Land*, des vers évoquent la verticalité d'un cadavre qui, planté, devrait pousser : « 'That corpse you planted last year in your garden, / 'Has it begun to sprout ? Will it bloom this year ? / 'Or has the sudden frost disturbed its bed ? »[212] Dans « The Black Tower », Yeats évoque une image comparable de morts à la verticale sur le point d'être perturbés : « There in the tomb stand the dead upright, / But winds come from the shore, / […] Old bones upon the mountain shake. »[213] Le poème yeatsien « The Tower » évoque un tour de magie faisant intervenir une métamorphose associée à un jeu de cartes :

> Good fellows shuffled cards in an old bawn ;
> And when that ancient ruffian's turn was on
> He so bewitched the cards under his thumb
> That all but the one card became
> A pack of hounds and not a pack of cards,
> And that he changed into a hare.[214]

---

[209] W. J. Keith, « Yeats's Arthurian Black Tower », *Modern Language Notes* 75-2 (fév. 1960) 119-23 et J. Genet, *op. cit.*, 210-11.
[210] W. B. Yeats, « The Black Tower », *Poems*, 379.
[211] J. Genet, *La Poésie de William Butler Yeats*, *op. cit.*, 210-1.
[212] T. S. Eliot, « The Waste Land » I, *CPP*, 63.
[213] W. B. Yeats, *Poems*, 379.
[214] *Ibid.*, 242.

L'association du chien et d'une forme de magie, cette fois celle du Tarot[215], est également présente dans *The Waste Land*, où le personnage de Mme Sosostris (« famous clairvoyante »), possède un jeu de Taror (« a wicked pack of cards ») et précède la mention du cadavre sur lequel pèse une menace : celle d'être déterré par « le Chien ». À celui-ci fait écho « the Isle of the Dogs » mentionné plus tard dans le poème[216]. D'autre part, « The Isle of the Dogs » est précédé d'une référence à l'église Magnus Martyr (« where fishermen lounge at noon »), reliant ainsi le mythe au XXe siècle comme le note Marjorie Perloff : « So the fishermen who lounge at noon in the neighboring bar, listening to the pleasant whining of a mandoline, are symbolically linked both to the Fisher King of ancient myth and to Christ. »[217] Les références et leurs associations sont ainsi élargies par reprises et échos successifs.

Marc Rolland dans son ouvrage sur le roi Arthur, indique que le motif explicite du Graal est absent de la littérature moderne depuis Wagner[218], qu'Eliot cite aux vers 31 et 42 de la première partie de *The Waste Land*. Cette absence du Graal et de quête véritablement orientée vers un but spirituel est en accord avec la décadence et le désespoir que réactivent Yeats et Eliot à chacune de leur réécritures de fragments du mythe arthurien. On s'éloigne ici de l'épopée : la multiplicité des sources originales[219] et des retranscriptions disponibles à l'époque de Yeats et Eliot (Chambers, Malory, Wagner, sans compter les ouvrages secondaires de Frazer et Weston) fait état d'une variété qui précède les réécritures de Yeats et Eliot ; on ne peut pas parler d'*un* récit qui serait « épopée » arthurienne, comme c'est le cas pour l'*Iliade*, le *Shah Nameh* ou *Gilgamesh* par exemple. Si des motifs se recoupent chez Eliot et Yeats, la perspective anthropologique est plus marquée chez Eliot, tandis que Yeats souligne le côté ésotérique du mythe d'Arthur.

b) La musicalité de Beowulf chez Pound et Bunting

Pour plonger dans une période antérieure aux réécritures médiévales de la légende arthurienne, Bunting et Pound se sont tournés vers *Beowulf*[220]. Dans les deux cas, c'est la

[215] Marc Rolland indique bien le lien entre mythe du Graal, légende arthurienne et tarot. Il note que « le rayonnement des thèses formulées par Frazer et Weston » leur a permis de « légu[er] aux créateurs une fructueuse imagerie comprenant dieux, héros et rites de fertilité […], ainsi que leur humble descendance moderne – les lames du tarot » (M. Rolland, *op. cit.*, 48).
[216] T. S. Eliot, « The Waste Land » III, *CPP*, 69.
[217] Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy : Rimbaud to Cage* (Evanston, Ill. : Northwestern University Press, [1981] 1999) 14.
[218] M. Rolland, *op. cit.*, 47.
[219] M. Rolland, *op. cit.*, 28-33.
[220] Voir par exemple Seamus Heaney, *Beowulf, a New Verse Translation, Bilingual Edition* (New York et Londres : Norton, 2000).

dimension musicale qui a attiré les poètes : la musique de la langue et du rythme poétique pour Bunting, la possibilité d'une mise en musique chez Pound.

Fred C. Robinson a bien montré l'intérêt précoce de Pound pour les épopées et la poésie anglo-saxonne, bien avant sa traduction aboutie la plus connue sous la forme du poème « The Seafarer » ; le choix d'Ulysse comme guide pour les *Cantos* apparaît ainsi comme un prolongement de son intérêt de jeunesse pour les figures du marin voyageur exilé : « The "Seafarer" theme of the exilic wanderer recurs in many of the schoolboy drafts preserved among the unpublished papers »[221]. Le motif du voyageur exilé s'incarne ensuite dans différentes figures mythologiques à travers le corpus poétique poundien et on peut supposer que Pound a finalement choisi Ulysse comme figure principale pour son ancienneté : on se souvient des propos de Pound sur la *nekuia* (« shouts out it is older than the rest »[222]) et comme l'indique Robinson, Pound semble au courant de la tardiveté des textes anglo-saxons, comme l'indique son titre au poème « At the Heart o' Me : A.D. 751 »[223], autre tentative de traduction d'un poème anglo-saxon sur le thème du voyageur exilé amoureux. Cette idée de datation des textes et le souci de remonter au plus lointain possible dans la littérature sont présents dans les essais de Pound : « We may count the *Seafarer*, the *Beowulf*, and the remaining Anglo-Saxon fragments as indigenous art ; at least they dealt with a native subject, and by an art not newly borrowed. »[224] Cette recherche ou volonté d'identification de l'originel à l'original est constant chez Pound et ses contemporains.

Si la dimension temporelle de *Beowulf* est centrale, son aspect musical n'en est pas moins important. En effet, pour Pound, *Beowulf* (et par là les débuts de la poésie) est apprécié pour sa « *melopoeia* ». De plus, un premier pas vers le nécessaire « practical contact with all past poetry that was actually *sung* in its own day »[225] (Pound pense que *Beowulf* a dû être chanté à l'origine) est constitué par Marjorie Kennedy-Fraser et Margaret Kennedy, qui ont mis en musique *The Road to the Isles* de Kenneth McLeod[226]. La promotion par Pound de ce travail de (re)mise en musique de la poésie anglo-saxonne ne s'arrête pas à des louanges : sous couvert du pseudonyme William Atheling, Pound réitère ses idées dans l'article « Hebrides, Kennedy-Fraser », publié dans *The New Age* le 28 novembre 1918, où on constate que c'est la

---

[221] Fred C. Robinson, « 'The Might of the North' : Pound's Anglo-Saxon Studies and 'The Seafarer' », *Yale Review* 71-2 (hiver 1982) 208.
[222] E. Pound, *Letters*, 274.
[223] E. Pound, « At The Heart o'Me » (*Personae*), *P&T*, 85.
[224] E. Pound, « How To Read », *LE*, 34. Voir aussi, dans le même essai, *LE*, 28.
[225] *Ibid.*, 39. D'une moindre importance, on pourra voir aussi E. Pound, « The Renaissance », *LE*, 215-6 où *Beowulf*, « The Seafarer » et « The Wanderer » sont mis sur le même plan que Dante.
[226] Mentionné par Pound dans *LE*, 39. Programme du concert « Songs of the Hebrides » gardé à la Beinecke (EP Papers, YCAL MSS 43, box 69, folder 3045)

pureté de l'épopée et des origines, alliant ici poésie *et* chant, qui est recherchée. Pound mentionne d'abord Moussorgsky « who [...] lifts Russian music above all other music of the epic tone, [...] who is "of the heroic mould" without any sham heroics, without Wagnerian padding and rhetoric. » Pound compare le compositeur russe au travail des Kennedy-Fraser pour les Hébrides :

> The Kennedy-Frasers in the Hebridean music gave us equally an epitome of a whole racial civilisation (with whatever deprivation of luxury you like, the people who produced such art must be termed a civilised people). [...]
> I wrote last season that the "Aillte" [song] carried me to the halls and harpings of bardic times, and since then Mr. Pound assures me that he has fitted several passages of the Anglo-Saxon "Beowulf" to this music, and that he is certain the "Beowulf" was sung either to this tune, or to something so near it the difference isn't worth counting. This would date the music to the eigth or ninth century, and it may be centuries older.[227]

La comparaison qu'établit Pound ici a pour but de définir une épopée brute et vraie, dans les domaines musical et thématique. Dans le même article, Atheling-Pound souligne également les faits suivants : « These Hebridean songs […] have subject-matter. They are not cooked up for a concert hall » ; loin d'être un divertissement[228], elles devraient faire l'effet d'une « revelation » et Pound en parle en termes d'efficacité poétique : « some of the songs are, perhaps, more effective when one knows the "story" »[229]. C'est dans ce contexte de recherche sur le mode comparatif que Pound rédige des notes non publiées intitulées « The Music of Beowulf » dans lesquelles il souligne la vigueur des vers allitératifs anglo-saxons. Pound tombe pour ainsi dire dans le piège (ou rêve ?) de la supposition nostalgique qu'il a existé des vers plus anciens et *donc* meilleurs et plus authentiques :

> There is […] nothing to suppose that [good Saxon verse] began with the fragments known to us, or that it should not have risen from or been influenced by greek hexameter. Whoever first made it, or whoever shaped it as we now know it, did not make a stupid supine and superficial imitation of verse built on a different system. »[230]

Pour Pound, la fin de la poésie allitérative de qualité commence avec des poètes qui perdent le sens naturel du rythme : « Chaucer's more immediate forebears began to count syllables on their fingers. » Pound explique ensuite les difficultés rencontrées pour adapter des vers de *Beowulf* à la musique des Kennedy-Fraser[231]. Enfin, Pound mentionne un chant, recueilli par les Fraser auprès d'un dénommé Calum, dernier des « Sacred Singers » des Hébrides (« as is

---

[227] William Atheling [Ezra Pound], « Hebrides, Kennedy-Fraser », *The New Age* (28 nov. 1918) 56-60, cité dans R. Murray Schafer, éd. et commentaires, *Pound and Music : the Complete Criticism* (Londres : Faber, 1977) 141-2.
[228] Pound réitère cette idée dans « The Constant Preaching to the Mob » (première publication dans *Poetry* en 1916), *LE*, 64.
[229] *Ibid.*, 143.
[230] Ezra Pound, « The Music of Beowulf » (EP Papers Series IV, YCAL MSS 43, box 69, folder 3045).
[231] Sur les tentatives de mettre en musique *Beowulf* avec la musique des Kennedy-Fraser, voir aussi E. Pound, *ABC*, 54.

proper in legends », dixit Pound). Dans ce chant sont réunis ce que Pound cherche, vainement pourrait-on ajouter : « This traditional music is the "heroic chant" of the gael. It is I think […] fairly safe to suppose, the sort of rhythm to which the saxon chanted epos. » Pound souligne la violence et la dureté pour lui inhérentes à cette poésie vue comme originelle : « The accents must be gnarled, bitten, snarled, hurled out of the throat ; it is not a soft song to sing from a cushion. »[232] La qualité poétique, pour Pound, se mesurerait donc en termes de « cru » et de « cuit », pour reprendre Lévi-Strauss. Pound construit donc ici la fiction d'une épopée originelle brute, précise et complète. Finalement, pourquoi cette épopée ne constitue-t-elle pas le fondement de l'écriture poétique de Pound ? D'abord, il reconnaît à la littérature anglo-saxonne des passages inégaux, comme il le dit au sujet de « The Wanderer »[233]. Ensuite, comme l'indique Robinson[234], les digressions et la trame narrative parfois déroutante de *Beowulf* ont rendu cette épopée intéressante pour la réflexion et la précision de sa poétique, mais peu utilisable pour une réécriture[235].

Si Bunting connaît les grandes épopées de l'histoire littéraire, une chose est remarquable : sa précaution dans l'emploi, parcimonieux, du terme « epic ». On sent chez Bunting une forte conscience de l'histoire et des retransmissions successives des épopées :

> *Long poems* vary, of course, in kind altogether, and I hope nobody's ever going to deprive us of Homer or 'Beowulf' or a few other things of that sort – there are not many. Their most important parallel was Ferdosi in Persian of course[236]. […] The 'Chanson de Roland' is very inferior. The poem of 'El Cid' is not very inferior, it's almost as good, in a way, as 'Beowulf', let's say, and the *Icelandic epic* of the Gods is also something in *that series of things*. […] [S]till it depends on the sound […].[237]

Bunting replace la tentative épique de Pound dans cette perspective et indique que toutes ces œuvres, malgré leur longueur, tendent vers le lyrique.

McAllister a analysé l'affinité linguistique de *Briggflatts* avec la tradition anglo-saxonne dans toute sa variété : l'auteur montre que *Briggflatts* récupère des caractéristiques sonores

---

[232] Ezra Pound, « The Music of Beowulf » (EP Papers Series IV, YCAL MSS 43, box 69, folder 3045).
[233] E. Pound, « The Constant Preaching to the Mob », *LE*, 64.
[234] F. C. Robinson, *art. cit.*, 203.
[235] Cette idée de préparation et de comparaison est présente dans une lettre où Pound explique à Bunting (en mai 1935 [?]) le peu d'encouragements donnés récemment à Zukofsky : « I TOLD im years ago that he had set out on a full length poem TOO SOON. He had enough for […] a 20 page poem. That is NOT the same as having a subject for a full length epos, or nepos or whatever. » (EP Papers, YCAL MSS 43, Box 8, Folder 280)
[236] Le terme « epic » est bien utilisé pour cette œuvre, par exemple dans l'entretien de Bunting avec Eric Mottram, *art. cit.*, 6. C'est également le cas dans sa demande de financement déposée (sans succès) fin 1932 à la John Simon Guggenheim Memorial Foundation où Bunting explique : « The Shanamah is the national epic of Persia, the most celebrated of medieval poems (date : about 1000 A.D.) and, bating the Sanskrit epic [*Ramayana* and *Mahabharata*] with which I am not familiar, the most important poem of the East. […] It is eight or nine times as long as the Odyssey. […] No poet except Homer has so great a share of the unmistableable epic accent, no other book except the Arabian Nights has such variety of narrative. » Bunting termine sa lettre de motivation en indiquant ce qu'il espère à travers cette traduction : « make a respectable contribution to civilisation as I understand it. » (EP Papers, YCAL MSS 43, Box 8, Folder 277)
[237] A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 30. C'est moi qui souligne.

propres au vieil anglais *du nord* de la Grande-Bretagne : allitération, asyndète, structures paratactiques et anaphore[238]. McAllister rapproche *Briggflatts* du poème poundien « The Seafarer » et de *The Exeter Book*, qui contient la plus grande partie des poèmes lyriques anglo-saxons qui nous sont parvenus. La présence de la culture anglo-saxonne du nord n'est pas fortuite et n'est pas uniquement une question de motifs ou de clichés anglo-saxons (« stock Anglo-Saxon themes »[239]) telle la prédilection pour le thème du voyage en mer : McAllister en veut pour preuve notamment l'utilisation du mot « oxter » (dont l'origine est gaélique écossaise) dans *Briggflatts*. De même les mots « skerry » et « skald », utilisés dans la quatrième section de *Briggflatts*, sont issus respectivement du dialect d'Orkney et du vieux norrois.

À travers les reprises d'épopées nordiques et dans les discours de Bunting en tant que président du Northern Arts Council, Bunting veut promouvoir un art northumbrien[240]. Celui-ci passe par un fort ancrage dans la tradition. C'est ce qui justifie l'affirmation de M. Hart à la fin de son chapitre sur Bunting dans *Nations of Nothing but Poetry* : « Bunting's Northumbrianism […] involves the mythic reconstitution of Anglo-Celtic Britishness »[241]. L'appropriation du passé régional et l'incorporation d'éléments biographiques, notamment, dans *Briggflatts*, justifient ainsi la description du poème comme « less a tale of the tribe than a love song with epic inclinations »[242]. L'épopée y est présente moins à travers les batailles incluses dans les épopées (« I hear Aneurin number the dead » en ouverture de la quatrième partie du poème) qu'à travers les rythmes.

Finalement, Chez Bunting, à défaut d'épopée de grande ampleur et qui grandit le mythique, on trouve des formes moins connotées (telle l'ode, que J. A. Cuddon définit comme un chant[243]) ou plus condensées, tel l'hymne, que J. A. Cuddon définit comme « un chant qui fait l'éloge d'un dieu ou d'un héros »[244]. L'hymne est présent de façon implicite dans le titre et ironique dans le contenu de « Hymn to Alias Thor », et à travers la présence de Polhymnie (muse associée à l'hymne) dans « Attis : Or Something Missing ».

---

[238] A. McAllister, « Today's posts are piles... », *Bête Noire* 2-3 (printemps 1987) 60-1.
[239] *Ibid.*, 63.
[240] B. Bunting, *Presidential Addresses : A Artist's View on Regional Arts Patronage* (Newcastle upon Tyne, Northern Arts, 1976) et B. Bunting, *Presidential Addresses : A Artist's View on Regional Arts Patronage* (Newcastle upon Tyne, Northern Arts, 1977).
[241] M. Hart, *op. cit.*, 104.
[242] *Ibid.*
[243] John Anthony Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Theory* (Londres : Penguin, [1977] 1998) 608.
[244] *Ibid.*, 405 (« [a] song in praise of a god or hero »).

Malgré cette utilisation parcimonieuse des épopées majeures de l'histoire de l'humanité, les manuscrits laissés par Bunting montrent que celui-ci en avait une connaissance fine : Bunting suggère au poète D. G. Bridson une publication conjointe de deux versions de *Gilgamesh* : mettre côté à côte le poème dramatique de Bridson et la version de Gael Turnbull permettrait aux lecteurs d'avoir deux interprétations différentes d'un même mythe : « Or what about your Gilgamesh and Turnbull's both in one pamphlet ? Two interpretations, a rounder sight of the epic ? »[245] Bunting fait preuve d'un grand intérêt pour la culture galloise, littérature et langue comprises[246] ; ses manuscrits confirme son intérêt : Bunting a notamment recopié dans un carnet deux passages du *Mabinogion*[247] qui décrivent tous deux des situations de désarroi et de vide humain après les ravages de batailles tout juste terminées. Quelques pages plus tôt dans le même carnet, Bunting rapproche mythologie irlandaise et britannique : « Cuchulainn […] – same story as Gawain »[248] Après quoi, Bunting prend note du calendrier païen celte et de ses quatre fêtes religieuses associées aux solstices : Beltaine le 1er mai, Samain le 1er novembre, Imbolc (associé à la déesse Brigid) le 1er février, et Lugnasad le 1er août[249]. Le cahier contient également des citations de vers tirés de l'*Iliade*. Ces observations permettent de conclure, d'une part, comme Brian Swann, que la culture celte et plus particulièrement, ses liens avec la région de Northumberland, importaient beaucoup à Bunting[250], et, d'autre part, que son esprit comparatif était au moins aussi développé que celui de Pound ou Yeats, bien qu'employé à des fins différentes. Enfin, les épopées sont prolixes, contrairement à l'esthétique de sobriété et de concision de Bunting.

c) Une querelle littéraire emblématique : Virgile chez Pound et Eliot

L'épopée est donc un modèle dans lequel les poètes ont cherché des ressources d'ordre thématique (l'héroïsme, la violence), linguistique et rythmique. Une autre facette est

[245] Lettre de B. Bunting à D. G. Bridson, 20 avril 1965 (Basil Bunting Poetry Centre, Durham, MS 372). Voir aussi MS 34 pour le tapuscrit gardé par Bunting de l'œuvre de Bridson, pour diffusion sur les ondes de la BBC en novembre 1854.

[246] B. Bunting, cité dans A. McAllister et S.Figgis, *art. cit.*, 48 : « Only Hopkins had taken the trouble to learn the metrical and poetical tricks of the Welsh. I tried to – but I was too late […] – I was too old – I learned a little – and that little was very illuminating and I wish I'd known all about it much earlier and learned the language properly. »

[247] B. Bunting, « Last working notebook », non daté (Basil Bunting Poetry Centre, Durham, MS 18, page 9).

[248] *Ibid.*, 5.

[249] *Ibid.*, 6.

[250] Brian Swann, « Basil Bunting of Northumberland », *St. Andrews Review* 4-2 (printemps-été 1977) 40. Swann y indique également que Bunting lui a lu une ballade du VIIe siècle en gallois, dont la traduction a suscité une réaction (« bloody nonsense, that ») comparable au commentaire de Bunting suivant sa traduction de Catulle, poème 64 (*CP*, 147). Pour l'intérêt de Bunting pour la culture galloise, voir Richard Caddel, « Bunting and Welsh », *Locations of Literary Modernism : Region and Nation in British and American Modernist Poetry*, éds. Alex Davis et Lee M. Jenkins, (Cambridge : Cambridge University Press, [2000] 2010) 57-66.

également mobilisée par les auteurs : les connotations véhiculées par ou vues dans une épopée. L'exemple le plus frappant à cet égard est la façon dont Pound et Eliot envisagent Virgile, et en particulier l'*Énéide*. Dans cette perspective, le choix et les commentaires sur l'épopée en disent long sur le poète moderne lui-même et ses choix littéraires. Au sujet de Virgile, Pound est aussi acerbe dans ses commentaires qu'Eliot est admiratif. L. R. Lind rappelle et cite les nombreuses remarques sur Virgile parsemées dans la prose critique de Pound[251] : toujours négatives, elles soulignent l'impérialisme de Virgile – contrairement à Properce – et le manque de personnalité de son héros, Énée – contrairement aux héros d'Homère.

Pour Pound, Virgile imite le grand Homère et vient irrémédiablement *après* lui : Virgile serait, comme indiqué dans une lettre en 1918, « a second-rater, a Tennysonized version of Homer »[252]. Pour Eliot, en revanche, Virgile est le « classique » par excellence, à la croisée des histoires et des traditions de l'Europe, qui écrit avec la maturité de la civilisation, de la langue et du style qui sont les siens[253]. Eliot fait ainsi écho à l'éloge que faisait déjà Morton D. Zabel de Virgile dans *Poetry* en 1930 : le coéditeur de la revue soulignait en effet l'union des « principes les plus nobles et les plus héroïques » dans l'*Énéide*, l'image « à la fois flatteuse et critique » donnée par le long poème aux Romains qui trouvaient là leur « poème national » et une synthèse de qualités littéraires antérieures[254].

Comme Joyce qui utilise l'*Odyssée* comme armature pour *Ulysses*, Eliot aurait un moment songé à appliquer cette méthode pour *The Waste Land*, avec l'*Énéide* comme support :

> […] at one time [Eliot] seems to have meant his long poem, *The Waste Land*, to be shaped by a systematic parallel with the *Aeneid*. The hero-observer was to move across the sea, bearing his tribal totems from Cambridge (Mass.) to London, the Unreal City. Mme Sosostris was the Sibyl of Cumae ; the woman at the dressing-table (in a passage where we encounter the Virgilian word "lacquearia " [sic]) was Dido. In the end, like Aeneas, he would leave her to her grief and keep journeying, if not to found Rome then to "set his lands in order" at the behest of something said by the thunder (*Jupiter tonans*).[255]

---

[251] L. R. Lind, « Vergil, Pound, and Eliot », *Classical and Modern Literature* 13-1 (automne 1992) 7-14. Lind ajoute que contrairement à Eliot, Pound n'envisage visiblement que l'*Énéide* dans les écrits de Virgile, au détriment des *Géorgiques* et des *Bucoliques*. Lind souligne le choix très personnel et parfois arbitraire des auteurs mis en avant ou au contraire rejetés par Pound, surtout quand il est comparé à la prose plus mesurée (et du coup) devenue classique d'Eliot. Ce dernier commente les *Bucoliques*, ou *Églogues*, dans « Virgil and the Christian World », *P&P*, 121-31.

[252] Lettre d'E. Pound à Iris Barry datée de juillet 1916, *Letters*, 87.

[253] T. S. Eliot, « What is a Classic », *P&P*, 53-71. Cet essai, à l'origine, constitue « The Presidential Address to the Virgil Society », conférence donnée en 1944 (première publication chez Faber en 1945).

[254] Morton D. Zabel, « Bays for Virgil », *Poetry* 37-1 (octobre 1930) 39 (« noblest social and heroic principles », « at once flattering and critical », « national poem »). Cet article suit de quelques pages le poème « Villon » de Bunting, publié dans le même numéro.

[255] Hugh Kenner, « A Thousand Lost Golf Balls », *Notre Dame English Journal* 14-3 (été 1982) 173.

De fait, comme chez Pound, le vocabulaire de Virgile s'infiltre jusque dans la matière poétique de *The Waste Land* : les notes d'Eliot pour le mot « laquearia » renvoient à l'*Énéide*, I, 726 où est décrit le banquet donné par la reine à Carthage en l'honneur des Troyens, dans toute sa splendeur et ses couleurs[256]. Du coup, le début de « A Game of Chess »[257] se relit comme une variation sur cette scène de banquet, et on retrouve des éléments communs : Cupidon, candélabres, lambris (« laquearia »), dorures. Cependant, dans la réécriture eliotienne, ces éléments festifs et Cupidon lui-même sont réduits à des moulures et sculptures, c'est-à-dire des éléments statiques. Il y a un excès d'effets visuels : le candélabre à sept branches est démultiplié une fois par le verre et à nouveau par la brillance des bijoux, et produit une sorte d'anamorphose. L'excès, motivé par le contexte festif dans l'*Énéide*, est dérisoire dans le contexte eliotien de vide spirituel, mémoriel (« Do you remember / Nothing ? ») et existentiel (« 'What shall I do now ? What shall I do ?' », « What shall we ever do ? »). Solitude, aliénation et déréliction signent ici la fin de l'épopée[258]. Malgré ses critiques sur l'épopée virgilienne, notons sa furtive appropriation par Pound au Canto 78 pour établir un parallèle biographique avec son propre trajet vers Rome : Richard Sieburth voit dans ce déplacement d'une figure épique (Ulysse) à une autre (Énée) un moyen pour le poème de changer de registre : on passe de l'élégiaque et du personnel à l'espoir d'un renouveau symbolisé par Rome nouvellement fondée[259].

En 1951, Eliot conclut « Virgil and the Christian World » sur des éléments qui constituent un fil rouge de sa poésie, mais aussi celle de ses contemporains : « Virgil was, among all authors of classical antiquity, one for whom the world *made sense*, for whom it had *order and dignity*, and for whom, as for no one before his time except the Hebrew prophets, *history had meaning*. »[260] L'épopée permet donc, non seulement le travail linguistique et poétique, mais aussi la re-situation de celle-ci dans l'histoire littéraire et l'idéal poétique des auteurs. L'épopée constitue bien le genre ou la forme par rapport à laquelle le travail littéraire se juge. De plus, dans la perspective eliotienne qui consiste à chercher (ou (re)construire) ses racines en Europe, il n'est pas anodin de mettre en avant Virgile – au carrefour de la

[256] Virgile, *Énéide*, éd. Jacques Perret (Paris : Gallimard, Folio Classique, 1991) 74.
[257] T. S. Eliot, « The Waste Land » II, *CPP*, 64.
[258] Ankhi Mukherjee cite les principaux critiques qui ont traité d'Eliot et Virgile, souvent pour souligner des thèmes et notions communes, ou la façon dont les idées de Virgile influencent la pensée d'Eliot sur la religion, la politique et la société, et non uniquement la littérature (Ankhi Mukherjee, « "What is a Classic" : International Criticism and the Classic Question », *PMLA* 125-4 (octobre 2010) 1040-1 (note 7)). On voit ici que Virgile est également une source linguistique. Ankhi Mukherjee donne également une distinction intéressante des termes « classic », « masterpiece » et « canon ».
[259] Richard Sieburth, *The Pisan Cantos* (New York : New Directions, 2003) xxxiii, 140.
[260] T. S. Eliot, « Virgil and the Christian World », *P&P*, 131. C'est moi qui souligne ces éléments qui vont nous occuper par la suite.

civilisation européenne pour Eliot[261]. C'est même ainsi que J. M. Coetzee justifie la prédilection d'Eliot pour l'*Énéide* : histoire d'exil suivi d'un retour aux sources, la trajectoire d'Énée est un peu celle d'Eliot qui s'approprie ainsi le poids culturel véhiculé par l'épopée virgilienne[262].

4. Bilan

Les choix épiques de Bunting indiquent la tolérance de l'auteur, tant dans le choix des cultures que dans les idées. Bunting n'échappe pas à la recherche des fondements de la civilisation en soulignant ce que le *Shah Nameh* représente : « the foundation of Persian as the Iliad is of Greek or the Divina Commedia of Italian literature »[263]. Dans ses discussions avec Pound et ses commentaires sur l'épopée, outre la dimension rythmique, Bunting insiste sur son intérêt pour les actions (par opposition aux personages) épiques. A ce sujet, dans une lettre à Pound datée du 4 janvier 1936, il apporte un commentaire utile pour notre analyse des figures mythiques et le raccourci narratif qu'elles procurent :

> You say all Firdusi's characters (as portrayed by me) bore you. [...] But in trying to learn something about epic I was very largely trying to get away from characters and deal with acts instead.
>
> I don't think Homer's characters are very interesting. What fascinates me, at any rate, is what they do. I know that they have been one and all so encrusted with later poetry of a different kind that you cant use the word "Ulysses" or "Achilles" without conjuring up a whole host of ghosts of lines and attributes, in fact the entire recipe for 'poetic glamour' ; even if its [sic] Homer himself that uses the word, the later accretions can't be entirely unstuck unless one is very thoroughly aware of them to begin with. But where there are not, in our languages, any such accretions, an epic character remains what he was to begin with : a series of actions […].
>
> But the literature of the last – how long? – has all of it been psychological […]. Even in the Cantos you always nearly prefer to show somebody thinking or writing or telling, […] It is all one manner or another of reflection.[264]

On a là une explication de l'intérêt de l'épopée : remonter à une forme brute sans les méandres de l'explication psychologisante et intellectuelle ou abstraite. Cette remarque est particulièrement pertinente dans le cadre d'une réflexion sur le mythe et prouve bien la conscience des poètes des strates que le mythe accumule à chaque réécriture.

D'autre part, Bunting met le doigt sur un problème qu'il discutera à nouveau dans sa correspondance avec Pound : la représentation de personnages historiques élevés au rang de

---

[261] Parmi les commentaires sur l'Europe chez Yeats, voir notamment Jacques Darras, « Sleep of the Tongue : Pound, Eliot, Jones and Europe », *David Jones, Artist and Poet*, éd. Paul Hills (Aldershot : Scholar Press, 1997) 122-131.

[262] Cité dans A. Mukherjee, *art. cit.*, 1033.

[263] B. Bunting, « Note on Persian Reading, II », *Four Pages* 2-2 (novembre 1950) 4.

[264] Lettre de B. Bunting à E. Pound, 4 janvier 1936 (EP Papers, YCAL MSS 43 Box 8, Folder 280). Plus loin dans sa lettre, Bunting mentionne les « Icelandic Sagas » de William Morris : foisonnement des références épiques et comparatisme sont encore au rendez-vous.

modèles épiques pour leurs actions ou idées, et la façon la plus efficace de les présenter. Pound récuse l'idée d'« associations tardives »[265], insulte littéralement Bunting et affirme : « [a] man IS what he does/ that is the whole guts of the epic view »[266]. Si Bunting et Pound sont d'accord sur le principe, dans une autre lettre, Bunting commente l'utilisation que fait Pound de Sigismond Malatesta : « Sigismundo was presumably an active lad, but the Cantos don't relate his activities, they allude to them or show him alluding to them. »[267] Bunting établit dans cette lettre une autre distinction de taille : un lecteur devra se référer à une (ou des) encyclopédie(s) pour se renseigner sur Sigismond, alors que relire Homère ou Firdousi suffira pour se rappeler ce dont on a besoin au sujet de Nausicaa ou Faridun. Firdousi a également l'avantage sur Homère car il a été moins réécrit par ses successeurs et en sort donc « comparatively naked ». La lecture serait donc moins « polluée » par les réécritures et commentaires successifs. Encore une fois, comparatisme, strates et musicalité sont les éléments déterminants dans le choix de l'épopée de référence.

L'autre grande épopée que Bunting intègre à son corpus poétique est le *De Rerum Natura* de Lucrèce, dont le début est traduit dans le poème qui a pour vers liminaire « Darling of Gods and Men, beneath the gliding stars ». Comme l'indique Peter Toohey, dans cette œuvre, Lucrèce mélange épopée didactique et narrative[268] ; il s'agit donc d'une œuvre hybride[269]. Toohey rappelle également le succès de l'épicurisme remanié par Lucrèce, dans le contexte militaire d'expansion de l'empire romain : le discours anti-militariste était particulièrement le bienvenu après la guerre civile entre Marius et Sylla.

Or M. Hart, dans *Nations of Nothing but Poetry*, souligne précisément le contexte culturel difficile des années 1960 et la question des modalités de la mise en place de la Dévolution. Sans pouvoir affirmer que Bunting avait connaissance du contexte militaire et social entourant l'écriture du *De Rerum Natura*, il y a là un parallèle frappant. Le choix de traduction de cette œuvre, et uniquement de son début (le somme toute classique appel aux dieux ou muses en ouverture d'un poème) est assez conforme à son traducteur, celui que Pound nomme, dans une lettre à Katue Kitasono datée du 29 octobre 1940 « le pacifique Bunting »[270].

---

[265] Les lettres ne sont pas datées mais il semble que cette expression (« later associations ») soit une réponse-reprise des « later accretions » mentionnées dans la lettre de Bunting citée plus haut.
[266] Lettre de E. Pound à B. Bunting,
[267] Lettre de B. Bunting à E. Pound (Beinecke, YCAL MSS 43, box 8, folder 280) ; la lettre n'est pas datée mais l'estimation janvier-mars 1935 indiquée au crayon sur la lettre est crédible (plus que l'autre, au stylo rouge, qui indique 1940), vue l'ensemble de la correspondance sur l'épopée et les personnages épiques.
[268] Peter Toohey, *Epic Lessons*, *op. cit.*, 10.
[269] *Ibid.*, 96.
[270] E. Pound, *Letters*, 364 (« the pacific Bunting »).

D'autre part, le poème de Lucrèce propose comme thèse générale la philosophie épicurienne et l'absence d'intervention des dieux dans le monde matériel[271]. Les épisodes mythologiques sont souvent le lieu de manifestation de l'empathie de Lucrèce pour le genre humain, qui s'exprime par des situations mythiques analogiquement comparables à l'expérience humaine. Cette vision du monde semble conforme à celle de Bunting. Cependant, l'épisode mythique chez Lucrèce fait problème à plusieurs égards. D'un point de vue générique, l'hymne à Vénus est un infime passage de cette épopée didactique. Les épisodes ou digressions mythologiques servent souvent de distraction ou d'illustration dans l'économie générale d'un poème technique, ici sur la physique[272]. D'un point de vue thématique, le début du *De Rerum Natura* que traduit Bunting semble contraire à la thèse générale du poème : prouver l'inaction des dieux sur le monde humain. De même chez Bunting, les références aux figures mythologiques sont toujours utilisées de façon condensée, sélective et ponctuelle. Pourquoi donc avoir choisi une épopée hybride, et un passage qui n'est pas représentatif a priori ni de la pensée du poète ni de l'œuvre-source ? D'un point de vue critique, les commentaires sont divisés quant à l'interprétation de l'origine et de la fonction des épisodes mythiques chez Lucrèce[273]. Dans la traduction de Bunting, le texte est coupé de sa suite et de son rôle liminaire. Bunting entretient donc l'indécision et de la pluralité de lecture et sort véritablement le texte-source de sa signification établie, tout en le vidant d'une partie de sa mythologie. Bunting commente ainsi les qualités qu'il voit à l'œuvre chez Lucrèce :

> [Lucretius] is almost the only poet […] to be able to make poetry out of scientifi lingo, there is both vividness in his settign forth of his problems, and a splendid dignitiy on the rare occasions where he breaks off to address the reader or the gods or somebody like that, something which is inherent in the way the consonants come […].[274]

De même, dans sa traduction du poème 64 de Catulle, qui commence chez Bunting par « Once, so they say, pinetrees seeded … », on a affaire à un gommage de ce qui fait en général l'intérêt du texte-source : récit enchassé, mélange des légendes (de Thétis et Pélée, et Ariane et Thésée), digression et aspect expérimental[275]. Comme si ces éléments n'étaient pas suffisants, Bunting conclut par un commentaire moqueur (« this drivel ») sur le contenu narratif mythologique.

---

[271] Comme le rappelle Toohey, *Epic Lessons*, *op. cit*., 94.
[272] P. Toohey, *Epic Lessons*, *op. cit.*, 4, 98.
[273] Voir Monica Gale, *Myth and Poetry in Lucretius* (Cambridge : Cambridge University Press, 1994) 1-5.
[274] D. Reagan, *art. cit.*, 69-70.
[275] P. Toohey, *Reading Epic*, *op. cit.*, 108.

Finalement, pas d'épopée chez Bunting même si les classiques épiques sont présents au compte-goutte et connus de l'auteur. Ainsi, c'est le poète (« dernier héros épique » ?, comme le suggère Hélène Aji au sujet de Pound[276]) qui se retrouve au centre d'un texte fragmenté qui questionne les codes littéraires, historiques et moraux : l'absence de héros glorieux et glorifiés est comblée par la présence de guerriers tragiques.

Chez Yeats, malgré des poèmes narratifs (« The Wanderings of Oisin », « The Old Age of Queen Maeve » ou encore « Baile and Aillinn »), pas d'épopée, mais, là encore, des fragments épiques. Au début des années 1930, le poète se lamente dans le poème « The Nineteenth Century and After » :

> Though the great song return no more
> There's keen delight in what we have :
> The rattle of pebbles on the shore
> Under the receding waves.[277]

La forme épique est-elle « trop » noble pour pouvoir encore être produite au XXe siècle ? Y a-t-il complaisance dans l'idée d'un âge d'or perdu ? La nostalgie épique yeatsienne ne serait-elle pas une pose en phase avec sa théorie d'un monde décadent ?

Eliot n'échappe pas à ce constat général de réminiscences épiques intégrées à la poésie moderne. John Whittier-Ferguson résume bien le rapport qu'entretient *The Waste Land* avec la forme épique :

> *The Waste Land* is a poem that is less an epic than a gathering of parts that might belong in an epic, none of them developed for more than a handful of lines, many so burdened with irony that they demonstrate how poorly the ancient, heroic genres (the quest-romance, the epic, the spiritual life-narrative and parable) fit the twentieth centuries.[278]

L'auteur souligne ensuite le refus de l'épopée dans ce poème à travers les choix formels : 434 vers divisés en parties, et non chants ou livres, pas de passage narratif de plus de vingt ou trente vers. A défaut de pouvoir qualifier *The Waste Land* d'épopée, il faut envisager le poème comme épique dans le sens suivant : « a work addressing the originary myths of a people and a culture »[279].

L'épopée chez Eliot ne semble plus être que possible que sur le mode parodique, voire satirique. En effet, la seule de ses productions qu'Eliot a, à notre connaissance, qualifiée d'épique concerne une série assez disparate et poursuivie sur plusieurs années de poèmes sur des personnages nommés Columbo et le roi Bolo, envoyés avec ses lettres à Pound, à Conrad

---

[276] Hélène Aji, « "A poem including history" : genre épique et historicisme chez Ezra Pound et William Carlos Williams », *Désirs et débris d'épopée au XXe siècle*, *op. cit.*, 161.
[277] W. B. Yeats, *Poems*, 290.
[278] J. Whittier-Ferguson, « Ezra Pound, T. S. Eliot, and the Modern Epic », *Cambridge Companion to the Epic*, éd. C. Bates, *op. cit.*, 215.
[279] *Ibid.*, 217.

Aiken dès 1914, et à Bonamy Dobrée. L'ensemble de ces poèmes, décrit par Eliot comme « [sa] ballade épique »[280], a clairement une portée satirique. Dans une lettre à Pound, Eliot écrit, dans une typographie et un ton qui rappellent précisément ceux de Pound tout au long de sa carrière et correspondance :

> I have been invited by female VANDERVELDE to contribute to a reading of POETS : big wigs, OSWALD and EDITH Shitwell, Graves (query, George ?) Nichols, and OTHERS. Shall I oblige them with our old friend COLUMBO ? or Bolo, since famous ?[281]

Bonamy Dobrée explique le développement progressif de ce qu'on pourrait appeler la saga sur Bolo, plaisanterie (« an elaborate joke »[282]), construction ou invention assez complète d'une tribu primitive dont les caractéristiques – religion, coutumes – se sont précisées avec le temps. Dobrée remarque que les précisions religieuses données par Eliot sur son personnage constituaient « an amiable satire on the way people, anthropologists especially, talk about the religion of others. »[283] De même dans le vers « You are invulnerable, you have no Achilles' heel », extrait du poème « Portrait of a Lady »[284], la référence au héros se lit volontiers de façon ironique.

Malgré les nombreuses critiques qui ont pu lui être adressées, on retiendra de « l'épopée poundienne » sa volonté de mobiliser des registres différents : « There is satire in the *Iliad* and the *Odyssey*. I cannot believe that satire is in itself alien to epos. »[285] En outre, Pound prend note des différences de registres littéraires (« Narrative not the same as lyric ; different techniques for song and story. »[286]). Il y a donc épopée dans le gigantisme des *Cantos*, dans leur juxtaposition du disparate, ainsi que dans l'*hybris* de leur héros central Ulysse-Pound.

Le problème, et les poètes l'ont bien compris, c'est celui de la forme. Dans l'essai « Art and Ideas » (1913), Yeats note que les longs poèmes de son époque n'ont pas l'unité structurale (« architectural unity ») que pouvaient avoir leur précédents antiques et le poète conclut : « it remains for some greater time […] to create a *King Lear*, a *Divine Comedy*, vast worlds moulded by their own weight like drops of water »[287]. On est tenté de lire à nouveau dans ces propos une culture de la nostalgie. En 1919, Eliot compare Tristan Tzara et Conrad Aiken, et leur essais pour produire des poèmes longs ; certaines formes conviennent mieux que d'autres et « the older fashioned narrative poem cannot be taken seriously when it has

---

[280] Lettre d'Eliot à Joyce datée du 21 mai 1921, citée dans T. S. Eliot, *Inventions*, 320 (« my epic ballad »).
[281] Lettre d'Eliot à Pound datée du 31 octobre 1917, citée dans *ibid.*, 320.
[282] T. S. Eliot, *Inventions*, 321.
[283] *Ibid.*
[284] T. S. Eliot, *CPP*, 19.
[285] Lettre d'E. Pound à John Drummond du 18 fév. 1932 ; E. Pound, *Letters*, 239.
[286] E. Pound, *Letters*, 322.
[287] W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, 354. (Également cité, de manière moins extensive, dans Krishna Rayan, « Yeats and the "Little and Intense" Poem », *Essays in Criticism* 25-4 (oct. 1975) : 417.)

Henry James or Tchekov to compete with in prose »[288]. En 1932, Bunting commente les trente premiers Cantos alors publiés : « A work of any symmetry must necessarily appear somewhat shapeless until the very last line has been put to it » ; Bunting termine son article en soulignant la difficulté de l'entreprise : « It is certain that nothing on this scale has been attempted for a very long time. »[289]

L'épopée est finalement jugée impossible au XXe siècle, tant par Bunting[290] que par Pound :

> An epic is a poem containing history. The modern mind contains heteroclite elements. The past epos has succeeded when all or a great many of the answers were assumed, at least between author and audience, or a great mass of audience. […] There are epic subjects.[291]

Pound touche ici à un paradoxe fondamental de son entreprise : le poète a voulu écrire une œuvre qui « forme » son lectorat, alors même que celui-ci est limité et que cette œuvre ne peut être lue que par un lectorat *déjà* formé (à la fois dans le sens de « cultivé » et « acquis à sa cause »). L. Géfin indique que Pound avait conscience du caractère inclassable des *Cantos* comme « work in progress » et souligne bien l'entreprise de récupération du passé et afin de se « ranger » dans une tradition (re)connue[292]. La question de la pertinence de l'appellation n'est donc que secondaire au regard de ce qui se joue à travers elle, à savoir le repérage d'un horizon d'attentes, la possibilité d'expérimentations poétiques et la recherche d'une forme inclusive et élastique.

Pas de réelle épopée chez Bunting, Eliot et Yeats, donc, mais des fragments épiques et un placement conscient du long poème moderne dans la droite lignée de l'épopée antique. Celle-ci reste à l'état d'idéal chez Yeats. Dans les *Cantos*, elle est confrontée au problème d'une forme unifiée, tandis que l'épique dans *The Waste Land*, fragmentaire, est souvent parodié, et que Bunting envisage son long poème *Briggflatts* sous l'angle du personnel.

---

[288] T. S. Eliot, « Reflections on Contemporary Poetry », *art. cit.*, 40.
[289] B. Bunting, « Mr Ezra Pound », *The New English Weekly* (26 mai 1932) 138.
[290] J. Williams et T. Meyer, *art. cit.*, 40 : Bunting compare la situation de Pound avec celle de Spenser écrivant sa *Faery Queene* : l'écriture se fait sur une durée trop longue, dans un monde qui voit se produire des changements à une vitesse fulgurante, forçant le poète à une éternelle réécriture car le plan d'origine ne convient plus : « Every few Cantos it [the groundplan] has to change again, because the world is changing so fast. »
[291] E. Pound, cité dans D. Hall, *op. cit.*, 332. Voir également les « major […], even […] epic forces » traitées par Henry James (E. Pound, « Henry James » (1918), *LE*, 300).
[292] Laszlo K. Géfin, « "Lo Sordels si fo" : Ezra Pound and the Dialogics of History », *Genre* 22-2 (été 1989) 164-8. Géfin cite les mots de Pound à son éditeur William Bird le 7 mai 1924, lorsque le poète indique au sujet *A Draft of 16 Cantos for a poem of some length* : « Also it ain't an epic. It's part of a long poem. » (E. Pound, *Letters*, 189) Je serais plus prudente que Géfin ici qui en déduit que Pound s'est rabattu sur l'épopée, faute de mieux. Peut-on en déduire de cette lettre que Pound récuse momentanément l'idée de l'épopée ? Ou refuse-t-il, chose compréhensible, l'appellation d'épopée à ce qui doit être une partie d'un ensemble plus large ? Pour F. Lentricchia (*op. cit.*, 217), au contraire, Pound a continué dans l'idée de l'épopée (« Pound persisted in epic intention ») et s'est heurté au problème du lectorat ou destinataire de cette « histoire de la tribu ».

L'épopée peut donc contenir une forme d'excès qui va de pair avec la volonté holistique de Yeats, les ambitions encyclopédiques de Pound[293], les visées satiriques d'Eliot et constitue un contraste avec l'entreprise poétique de Bunting, tiraillée entre la recherche d'une poésie non encombrée des connotations changeantes des réécritures et l'inclusion de précédents importants pour la démarcation identitaire.

Genre noble, « l'épopée déploie la somptuosité d'une histoire et d'une imagerie, hypnotise un auditoire, assouvit l'avidité onirique d'une collectivité ; conformiste, elle célèbre et justifie la communauté, la hiérarchie, le charisme des chefs. »[294] Cette propension qu'ont mythe et épopée à apporter un commentaire sur l'histoire et à articuler un rapport particulier entre poète et auditoire ou lectorat est un aspect crucial de la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting, dont la poésie hésite entre deux tendances qui pour Madelénat sont constitutives de l'épopée : « concurrencer l'histoire » ou « revenir au giron mythique »[295]. En effet, dans les tentatives pour combler le fossé supposé entre mythe et histoire, les poètes combinent les deux afin de mieux commenter sur le XXe siècle et l'expérience qu'ils ont pu en faire.

[293] J'ai envisagé ici Pound dans le cadre européen. Pour une lecture dans un cadre plus spécifiquement américain, voir Burton Hatlen, « Pound's *Cantos* and the Epic Mode in American Poetry, 1915-1831 », *Paideuma* 34-2/3 (hiver-automne 2005) 231-270. Cependant, un certain nombre de remarques cruciales pour notre propos se retrouvent dans les deux perspectives : l'association du poème long avec le sérieux et l'héritage culturel des épopées antiques, l'idée de « cultural reconstruction », la désintégration des modèles héroïques traditionnels après la Première guerre mondiale, la quête des origines et de valeurs premières, la définition problématique d'un ou de héros, l'écriture poétique fragmentaire. B. Hatlen ajoute une lecture intéressante sur la « New Woman » (et les figures mythologiques féminines chez Pound).
[294] D. Madelénat, *op. cit.*, 14.
[295] *Ibid.*, 114.

Chapitre 3 – Temps, mythe et histoire

Les éléments mythiques en poésie moderniste introduisent une rupture. Celle-ci est thématique – la violence brise un équilibre – et générique : l'épique, qui connote l'antique, va à l'encontre de la modernité et suggère le passé, plus que le présent ou l'avenir. Cette rupture est également temporelle. En effet, les mythes qui présentent une forme de violence ou les formes poétiques qui prennent l'épopée comme modèle mettent le lecteur face à un certain nombre de questions sur la temporalité et l'histoire. En effet, comment concilier la figure du héros ou du guerrier mythique avec le XXe siècle ? Pourquoi reprendre un modèle littéraire ancien qui inclut le mythe pour réécrire l'histoire contemporaine ? Les affrontements mythiques sont-ils un parallèle pertinent à l'horreur des guerres du XXe siècle ? Comment l'emblématique citation de Stephen Dedalus dans *Ulysses* de James Joyce – « History is a nightmare from which I am trying to awake » – est-elle mise en poèmes ?

L'insistance sur le lien entre passé et présent et leurs différentes modalités d'union est commune à Yeats, Pound, Eliot et Bunting ; Lawrence Rainey – entre autres critiques – a souligné la véritable obsession des poètes modernistes pour l'histoire[1]. Pound insiste sur le caractère vital de la connaissance historique, qui doit être partagée pour mieux former les esprits : « vital statistics and fragments of history […] ought to be the common possession of every man in the street. »[2] Cela n'est-il pas contradictoire avec l'omniprésence des mythes ? L'épopée, récit qui concerne l'héritage culturel d'une société[3] et qui réactive des mythes[4], est-elle compatible avec les exigences modernes du discours historique ? Chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats, comment mythe et épopée permettent-ils un commentaire sur l'histoire et, dans le même temps, une expérimentation poétique au niveau des temporalités ?

Ce qu'Eliot a appelé le « historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and the temporal together », dans le désormais classique essai « Tradition and the Individual Talent » (1919)[5], trouve des mises en œuvre poétiques variées

---

[1] L. Rainey, « The Price of Modernism », *art. cit.*, 21.
[2] E. Pound, *GK*, 55.
[3] Ces remarques s'inspirent de la définition liminaire et empirique de l'épopée poundienne donnée par M. A. Bernstein dans *The Tale of the Tribe*, *op. cit.*, 14. Celui-ci donne comme autres critères définitoires ou problématiques des éléments clés : la voix (ou plutôt la pluralité de voix), le public ou lectorat, le didactique.
[4] Voir Lowell Edmunds, « Epic and Myth », *A Companion to Ancient Epic*. éd. John Miles Foley (Oxford : Blackwell, 2005) 31-44.
[5] T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *SE*, 14.

chez ses contemporains qui travaillent cette polarité entre « timeless » et « temporal ». La pensée de Nietzsche est présente, bien que de façon diffuse, derrière les réflexions des modernistes ; le « historical sense » d'Eliot est hérité du « sens historique » de Nietzsche, défini au paragraphe 224 de *Par delà le bien et le mal*[6]. Dans le même temps, Eliot pose la question de la conscience de l'auteur au sujet de sa propre époque ; c'est ce « sens de l'histoire » qui fait qu'un auteur est « conscient de sa place dans son époque », de sa « contemporanéité »[7]. Si le propos d'Eliot porte ici avant tout sur la place du poète et son œuvre dans l'histoire littéraire, il insiste aussi sur différentes temporalités ainsi mobilisées et qui sont particulièrement pertinentes pour l'analyse du mythe.

En effet, divers termes – « the timeless », « the temporal » –ainsi que les nuances qui les séparent, désignent chez Eliot des extrémités temporelles apparemment contradictoires dont mythe et histoire sont emblématiques et qui font la complexité de la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting. Comme l'a montré Mircea Éliade, le mythe est associé à des temporalités bien particulières : répétition et retour, temporalité suspendue ou éternelle[8]. L'histoire, en revanche, dans une perspective hégélienne notamment, est une marche en avant : l'événement historique, unique et imprévisible, est inscrit dans une téléologie et le discours sur l'histoire organise une série de faits en une causalité ordonnée pour lui donner un sens. Or la poésie moderniste bouleverse l'idée même de linéarité. Dans les termes d'Eliot dans « The Dry Salvages » :

> It seems, as one becomes older,
> That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence –
> Or even development : that latter a partial fallacy
> Encouraged by superficial notions of evolution […].[9]

Et pourtant, c'est souvent en termes de « pattern » qu'Eliot évoque l'histoire, comme si le discours devait lui donner un sens malgré l'effondrement de la conception traditionnelle qui fait de la causalité et de la linéarité les principes de construction du sens – compréhension et direction – de l'histoire.

D'autre part, les théories de l'histoire contemporaines à Yeats, Eliot et Pound mettent l'accent sur un déclin de la civilisation ou remettent en question la notion de progrès de

---

[6] Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal : Prélude d'une philosophie de l'avenir*, trad. André Meyer et René Guast, préface Daniel Halévy, notes André Meyer et George Liébert (Paris : Hachette Littératures, 1948) 161 : « *Le sens historique,* (c'est-à-dire la faculté de deviner d'un coup d'œil la hiérarchie des jugements de valeurs d'après laquelle ont vécu un peuple, une société, un homme, – l'« instinct divinatoire » des rapports qu'ont entre eux ces jugements des valeurs, et celui de la relation entre l'autorité des valeurs et l'autorité des forces agissantes) : […] le XIXe siècle est le premier à connaître ce sens, qui est devenu son sixième sens. »
[7] T. S. Eliot, *SE*, 14 : « most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity ».
[8] Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.* et *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition* (Paris : Gallimard, Folio Essais, 1969).
[9] T. S. Eliot, *CPP*, 186.

l'humanité ; l'ouvrage de Max Nordau, intitulé *Degeneration*, est paru en anglais en 1895 et les théories de Charles Darwin sont diffusées et connues à la fin du XIXe siècle[10]. D'autre part, les systèmes[11] très idiosyncrasiques de Yeats et Pound en particulier insistent sur une vision cyclique de l'histoire, mettant au jour des continuités et des contemporanéités à travers parallèles et comparaisons entre événements ou périodes historiques présents et passés, contrairement à la vision linéaire et progressiste de l'histoire chère à la période victorienne[12]. Chez Yeats, l'histoire est une série de cycles successifs ; chez Pound, elle est répétition d'événements comparables à travers les époques.

Yeats, Pound, Eliot et Bunting s'inspirent de nombreux penseurs et courants philosophiques qui ont nourri leur réflexion et sont parfois contradictoires. Les théories du déclin des civilisations, auxquels certains poètes mêlent le mythe de l'apocalypse, prévoient la fin de l'histoire ou son renouvellement. L'association d'une fin du monde avec une théorie cyclique, en soit, est contradictoire[13] ; pourtant, une vision cyclique de l'histoire s'accorde avec la temporalité du retour que peut véhiculer le mythe. D'autre part, Louise B. Williams a rappelé la variété des théories cycliques de l'histoire et indique l'influence particulière du penseur italien Giambattista Vico, chez qui l'idée suivante – reprise par les modernistes – est déjà présente : c'est dans la connaissance historique que réside une possibilité de changement de l'avenir[14]. Sans cela, la poésie de Pound ne serait probablement pas didactique et la poésie de Yeats serait sûrement moins engagée et passionnée. Dans les œuvres poétiques de Bunting, Eliot, Pound et Yeats, ces réflexions sur l'histoire se conjuguent avec la problématique du mythe, dont la thématique de « l'éternel retour » a été soulignée par Mircea Éliade comme une de ses caractéristiques essentielles. Comment cette notion de retour, relayée à une époque

---

[10] Pour les théories contemporaines aux poètes sur la dégénérescence et le déclin des civilisations, voir par exemple Donald J. Childs, *Modernism and Eugenics : Woolf, Eliot, Yeats and the Culture of Degeneration* (Cambridge : Cambridge University Press, 2001) 1-21 et Peter Childs, *Modernism* (Londres et New York : Routledge, [2000] 2008) 37-78. Donald Childs analyse la question sous l'angle des théories eugénistes au début du XXe siècle, alors que Peter Childs donne un aperçu plus généraliste de l'influence des théoriciens principaux (Marx, Darwin, Freud, Nietzsche, Saussure et Einstein) sur les idées de l'époque.

[11] La notion de système est à manipuler avec précaution dans le cas d'Eliot et à proscrire pour Bunting qui refuse avec véhémence l'enfermement dans des idéologies ou systèmes qu'il juge simplificateurs : « I don't feel that I am called upon to join the Communist Party or any of these sort of bloody things. Why the hell should I ? I am allowed to feel that history is a complicated thing indeed and that all these easy ways of putting things right are a lot of bloody nonsense. » (Dale Reagan, *art. cit.*, 80)

[12] La conception de l'histoire des auteurs modernistes anglo-américains est cependant liée à – voire conditionnée par – celle des Victoriens ; pour cette théorie, voir Louis Menand, « The Victorian Historical Sense and Modernism », *The Victorian Newsletter* 61 (printemps 1982) 5-8.

[13] David Rudrum, « Slouching Towards Bethlehem : Yeats, Eliot and the Modern Apocalypse », *Ecstasy and Understanding : Religious Awareness in Poetry from the Late Victorians to the Modern Period*, éd. Adrian Grafe (Londres : Continuum, 2008) 62.

[14] Louise B. Williams, *Modernism and the Ideology of History : Literature, Politics and the Past* (Cambridge : Cambridge University Press, 2002) 9.

plus proche des modernistes par Nietzsche, est-elle conciliée avec les images d'apocalypse – révélation et fin – qui, par définition, brisent un cycle et apportent un point final ? Comment et pourquoi le passé et l'histoire sont-ils problématisés *à travers* le mythe ?

D'abord, une analyse s'impose afin de décrypter la façon dont les auteurs opèrent ce parallèle entre les époques, tant d'un point de vue grammatical que d'un point de vue thématique, en prose et en poésie puisque les deux se font souvent écho : ainsi, la prose tente parfois de justifier ou d'expliquer la poésie. Malgré ces ponts entre passé et présent, les auteurs travaillent aussi sur les tensions entre ces deux pôles. La première concerne les discours, souvent jugés contradictoires, que constituent le mythe et l'histoire : comment s'interpénètrent-ils ; quels glissements se font de l'un à l'autre et dans quels buts ? Comment le mythe devient-il un outil critique qui, certes, permet de passer de l'un à l'autre, mais dont l'appropriation comporte aussi des dangers idéologiques dont les auteurs étaient visiblement conscients ? La deuxième tension concerne un problème conceptuel : comment parler de l'événement (moment ou instant ?) historique, par définition unique, avec un objet (le mythe) qui existe dans la répétition ou l'intemporalité ? L'analyse de différentes temporalités et le thème du retour permettront de conclure sur une fiction de l'archaïque qui réinscrit le mythe dans l'histoire tout en faisant de certains pans de l'histoire des modèles exemplaires.

1. Ponts temporels

a) Contemporanéités

C'est un lieu commun que d'affirmer que passé et présent sont interdépendants et mis en parallèle dans la pensée de Yeats, Pound, Eliot et Bunting, pour des raisons et selon des modes différents. Or, dans nombre de poèmes, ce passé, c'est le mythe ; le passé refait surface par le biais de la mythologie, véritable mise en images d'ancêtres plus ou moins fantasmés et construits. Dans les termes d'Eliot, la conscience historique d'un auteur est au moins doublement orientée et nécessite la faculté suivante : « a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence ». Le rapport entre passé et présent peut cependant se penser en des termes divers : parallèles, précédents, spectralité ou survivance sont autant de modalités de la présence du passé dans le présent, avec des connotations différentes. Glissement, pont, superposition, sont autant d'images des relations entre passé et présent, qui se font par le biais

d'images mythiques : fantômes[15], voyages vers l'autre monde, irruption dans la chronologie historique de figures ou monstres mythiques.

Dans un autre essai devenu célèbre et publié pour la première fois en 1923 dans *The Dial*, Eliot analyse le procédé de réutilisation de l'*Odyssée* par James Joyce dans *Ulysses* et indique : « In using myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. »[16] Le propos semble clair : le mythe permettrait de « manipuler » et de faire apparaître les correspondances et similitudes entre passé et présent ; il serait donc une méthode à privilégier. Il s'agit bien d'une manipulation dans la mesure où la mise en présence de deux temporalités est construite par le verbe poétique. Chez Eliot et Pound, le passé est bel et bien là, qui hante le présent : « Ghosts move about me, patched with histories. »[17] Ce vers du premier des Ur-Cantos, écrit dans les années 1910, n'a visiblement pas perdu de sa pertinence puisqu'il revient au début des *Pisan Cantos* publiés en 1948[18]. La façon de procéder de Pound est clairement résumée par trois termes utilisés en 1932 par Bunting à son sujet : « correlation », « interpenetrating and corresponding »[19]. C'est précisément ce va-et-vient entre passé et présent que permet le mythe en poésie moderniste, tout en proposant une variété de registres dans les temporalités.

L'attitude de Yeats, Pound, Eliot et Bunting à l'égard de la chronologie, historique ou mythique, est particulière : les deux sont rapprochées, parfois confondues à dessein. Chez Pound, la chronologie est bouleversée, perturbée, voire supprimée. On l'a constaté plus haut : la *nekuia* homérique (*Odyssée*, chant XI) est réécrite au Canto 1 de Pound, alors que les consignes de Circé à Ulysse pour la mener à bien (*Odyssée*, chant X) sont présentes au Canto 39, à l'inverse, donc, de la chronologie homérique afin d'établir une hiérarchisation des événements pour donner la primauté aux plus anciens et, dans ce cas, placer en situation inaugurale du poème un moment fort de l'épopée homérique. Cependant, à certains égards, la chronologie n'est même plus pertinente pour Pound, comme il l'indique en 1938 :

---

[15] Voir notamment Jacques Derrida, *Spectres de Marx, L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris : Galilée, 1993) ; Jean-Michel Rabaté, *Ghosts of Modernity* (Gainesville : University Press of Florida, 1996) ; Helen Sword, *Ghostwriting Modernism* (Ithaca et Londres : Cornell University Press, 2002). Voir aussi Donald Pearce, « Flames Begotten of Flames », *Sewanee Review* 74-3 (juill.-sept. 1966) 658 : « The true reader of poetry is an intimate of ghosts. » Chez Yeats, voir notamment « I see Phantoms of Hatred and of the Heart's Fullness and of the Coming Emptiness » et « The Apparitions » (W. B. Yeats, *Poems*, 251, 391)

[16] T. S. Eliot, « *Ulysses*, Order and Myth », *SPE*, 177.

[17] E. Pound, « Three Cantos of a Poem of Some Length », *P&T*, 318. Poème écrit en 1915 et publié d'abord dans *Poetry* en 1917, puis réécrit et réagencé avec l'aide d'Eliot pour donner les trois premiers Cantos qu'on connaît aujourd'hui (*P&T*, 1284-5).

[18] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 466 : « "ghosts move about me" "patched with histories" ».

[19] B. Bunting, « Mr. Ezra Pound », *art. cit.*, 138.

> […] it does not matter a two-penny damn whether you load up your memory with the chronological sequence of what has happened, or the names of protagonists, or authors of books, or generals and leading political spouters, so long as you understand the *process* now going on […].[20]

Bunting ne s'exprime pas autrement lorsqu'il indique : « London or Troy, does the name, the ostensible date, much signify ? »[21] À travers cette question de géographie, c'est l'histoire qui est désignée : Londres au XXe siècle, ou Troie antique et mythique. Dans le poème « Chomei at Toyama », l'idée est exprimée par les vers suivants : « To appreciate present conditions / collate them with those of antiquity. »[22] Le géographique porte bien en lui les strates de l'histoire. C'est également ce dont parlait déjà Eliot dans son article « War-Paint and Feathers », publié dans *The Athenæum* le 17 octobre 1919 : « the poet […] should be aware of all the metamorphoses of poetry that illustrate the stratifications of history that cover savagery. »[23] Le va-et-vient entre passé et présent est également noté par Louis Zukofsky en 1931 dans sa critique dans *Poetry* du premier recueil de Bunting intitulé *Redimiculum Matellarum*[24] : « [Bunting's] diction […] tends to a classical selection, even when his themes are modern […]. At the same time, *reversing* this relation, the past meets the present »[25] ; et Zukofsky de citer l'ode I, 5 de Bunting[26]. Les poètes modernistes mettent consciemment en œuvre des procédés visant à rapprocher passé et présent, mythe ancien et histoire contemporaine : juxtapositions, parallèles, échos et interpénétrations sont constants et conscients[27].

Les métaphores de l'analyse sont tantôt celle de l'empilement, statique et vertical (strates et palimpsestes), tantôt celle de la rencontre, dynamique et horizontale (le va-et-vient, le processus de fusion). Les masques poétiques pris par Eliot et Pound en début de carrière produisent des effets de strates qui se superposent ; les époques sont ainsi mises en présence et en tension dans un même poème. C'est ce qui conduit Adena Rosmarin à parler de « synchronic historical imagination »[28]. Pourtant, le « sens historique » dont témoignent les modernistes est également diachronique et envisage la continuité et les filiations. William Wootten, qui analyse la problématique du temps en relation avec la question du nationalisme

[20] E. Pound, « ZWECK or the AIM », *GK*, 51. C'est moi qui souligne.
[21] B. Bunting, « Mr. Ezra Pound », *art. cit.*, 137.
[22] B. Bunting, « Chomei at Toyama », *CP*, 85. L'idée d'un « collage » d'époques trouve son parallèle au niveau stylistique, tant chez Bunting que chez ses prédécesseurs.
[23] T. S. Eliot, « War-Paint and Feathers », *The Athenæum* 4668 (17 octobre 1919) 1036.
[24] Basil Bunting, *Redimiculum Matellarum* (Milan, 1930).
[25] Louis Zukofsky, « "London or Troy ?" "Adest" », *Poetry* 38-3 (juin 1931) 160. C'est moi qui souligne.
[26] B. Bunting, *CP*, 99.
[27] Voir Viorica Patea, « Pound and Eliot's Sense of History and Tradition as Re-Lived Experience », *American Poetry : Whitman to the Present*, éd. et intro Robert Rehder et Patrick Vincent (Tubingen : Narr Frake Attempto, 2006) 53-69.
[28] Adena Rosmarin, « The Historical Imagination : Browning to Pound », *Victorian Newsletter* 61 (printemps 1982) 13, note 5.

chez Bunting, note : « Time in the Modernist Long Poem is typically more synchronous than it is diachronic. But it is not exclusively so : its form has allowed other visions of time to co-exist, whether cyclical, […] Bergsonian, or mythic. » Dans le modernisme *britannique*, plus particulièrement, William Wootten voit également à l'œuvre un « temps héroïque » dont l'origine est la préoccupation nationaliste[29]. Ainsi, l'intertextualité chez les modernistes produit des effets multiples qui sont comme autant de dimensions de l'œuvre : la juxtaposition stylistique permet l'empilement des époques – « ply over ply » dans les termes que Pound reprend à Browning[30], ou « film laid upon film » dans la reformulation de Hugh Kenner[31] ; les phénomènes d'échos permettent la ramification du sens et sa répartition dans l'œuvre ; sélection et discrimination dans les matériaux à réécrire opèrent une hiérarchie. La prolifération au moins tridimensionnelle du texte moderniste se fait donc sur ce qu'on pourrait appeler les axes de l'épaisseur ou de la texture (l'empilement vertical ou la stratification de l'intertextualité), de la ramification (la prolifération horizontale d'échos et de redondances), et de la temporalité[32].

Hugh Kenner, dans *The Pound Era*, avance deux raisons, liées aux découvertes archéologiques du début du XXe siècle, pour lesquelles la perception du temps change et est exploitée à l'époque des modernistes : grâce aux fouilles au début du XXe siècle, on découvre par exemple les grottes d'Altamira[33]. C'est en revanche dans le Périgord que Pound et Eliot se rendent pour un contact direct avec des grottes aux fresques rupestres[34], et Pound souligne le lien entre chasse, violence et art (la corrélation est également mise en poèmes à travers les réécritures du mythe d'Attis)[35]. Des objets concrets décrits dans les textes homériques sont également découverts, ainsi que bien d'autres artéfacts en Mésopotamie et en Égypte. Comme

---

[29] William Wootten, « Basil Bunting, British Modernism and the Time of the Nation », *The Star You Steer By*, éds. J. McGonigal et al., *op. cit.*, 29.

[30] E. Pound, Canto 4, *Cantos*, 15. Cette métaphore du pli est récurrente chez Pound, comme l'indique Terrell, *Companion*, 13.

[31] Hugh Kenner, « Drafts and Fragments and the Structure of the *Cantos* », *Agenda* 8-3/4 (automne-hiver 1970) 8.

[32] Cette réflexion s'inspire de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie* (Paris : Éditions de Minuit, 1980) 9-37.

[33] H. Kenner, *The Pound Era*, 29-30.

[34] Eliot rejoint Pound en Dordogne mi-août 1919 (R. Sieburth, éd., *op. cit.*, 14, 24). Voir aussi H. Kenner, « Possum in the Cave », *Allegory and Representation : Selected Papers from the English Institute, 1979-80*, éd. Stephen Greenblatt (Baltimore : John Hopkins University Press, 1981) 128. Dans cet article, à partir du même séjour en pays des Troubadours, mais de deux visites différentes – Eliot dans une grotte dont les peintures rupestres symbolisent pour lui l'esprit européen (comme il l'indique dans « Tradition and the Individual Talent », *SE*, 16), Pound dans les montagnes ariégeoises cathares autour de Montségur – Kenner distingue chez Eliot une poétique de la grotte et de l'allusion et chez Pound une poétique de la vision concrète, vérifiable géographiquement.

[35] E. Pound, « Vortex », *GK*, 63 : « The *paleolithic vortex* resulted in the decoration of the Dordogne caverns. » Pound relie les peintures de la grotte de Fonds-de-Gaume à l'histoire de l'art en général, et à une forme d'immédiateté violente (dans la chasse notamment) nécessairement vécue par les hommes des cavernes.

le montre Evans Lansing Smith à propos de cette dernière aire géographique, ces découvertes envahissent l'imaginaire mythologique des modernistes[36]. Adena Rosmarin en conclut : « Such grantings of palpable presence to the past both collapsed time, rendering it profoundly discontinuous, and conflated times, rendering them profoundly continuous »[37]. Ce paradoxe explique en partie la conflagration a priori contradictoire entre mythe et histoire dans la poésie de Yeats, Eliot et Pound en particulier. Concrète et vivante lorsqu'elle se manifeste dans les découvertes archéologiques de l'époque, la mythologie n'est plus abstraite mais s'incarne littéralement dans les restes de l'histoire de l'humanité. Ainsi, l'archéologie de Frobenius est pour Pound plus « immédiate » que le travail de Frazer jugé plus « rétrospectif » : Pound en veut pour preuve la découverte par Frobenius du char de Dis[38].

Ainsi, le passé n'est pas mort et apporte une vitalité à un présent jugé mourant. Dans *After Strange Gods*, publié pour la première fois en 1934, Eliot indique : « Tradition […] is the means by which the vitality of the past enriches the life of the present. In the cooperation of both is the reconciliation of thought and feeling. »[39] Cette insistance sur des flux perpétuels entre passé et présent donne également le ton au recueil *Essays and Introductions* où Yeats affirme, dans l'introduction datée de 1937 :

> I have never said clearly that I condemn all that is not tradition, that there is a subject-matter which has descended like that 'deposit' certain philosophers speak of. […] This subject-matter is something I have received from the generations, part of that compact with my fellow men made in my name before I was born. I cannot break from it without breaking from some part of my own nature, and sometimes it has come to me in supernatural experience ; I have met with ancient myths in my dreams, brightly lit ; and I think it allied to the wisdom or instinct that guides a migratory bird.[40]

L'image de la verticalité (« descended », « received ») rappelle les oiseaux déjà mentionnés, et leur dimension surnaturelle et transcendante chez Yeats. Ici, ce n'est même plus une migration ou une translation d'une époque à une autre qui est attendue mais le passé qui est présent dans la nature même du poète moderne. Mythe et histoire, passé et présent se superposent et se confondent.

La façon la plus commune de procéder chez les poètes consiste à mettre en parallèle passé et présent, et dans nombre de poèmes, ce passé, c'est le mythe. L'importance de la dialectique entre passé et présent, élément crucial de la poésie moderniste, est présente de façon récurrente dans l'article d'Eliot « Tradition and the Individual Talent » : « the past

---

[36] Evans Lansing Smith, *Ricorso and Revelation : An Archetypal Poetics of Myth* (Columbia : Cammden House, 1995).
[37] A. Rosmarin, *art. cit.*, 14.
[38] E. Pound, *GK*,57, 244. Aucune trace ou précision n'a pu être retrouvée concernant cette découverte, afin de préciser ou vérifier les propos de Pound, qui passe d'ailleurs sous silence la partie majeure du travail de Frobenius, qui porte sur l'Afrique.
[39] T. S. Eliot, *ASG*, 30.
[40] W. B. Yeats, « Introduction », *E&I*, viii.

should be altered by the present as much as the present is directed by the past. »[41] Dans les termes de Yeats, l'idée prend la formulation suivante : « a communion of the living and the dead »[42]. Eliot poursuit : « the conscious present is an awareness of the past »[43]. Le poète doit vivre « in what is not merely the present, but the present moment of the past »[44]. En outre, donner à voir le passé est un des devoirs du poète : « What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career. »[45] On pourrait multiplier les citations. En bref, le poète doit avoir conscience du passé, guide qui informe le présent tout en traçant une ligne directrice pour l'avenir. Bien souvent, cette dialectique est mise en œuvre en poésie en opposant situation moderne et situation mythique.

La stérilité de l'époque moderne est souvent soulignée avec ironie par un parallèle mythique qui évoque la mutilation ou l'éparpillement. L'ouvrage principal de Frazer est en partie responsable du choix des figures mythiques qui servent à exprimer cette idée. En effet, les tomes 5 et 6 de *The Golden Bough*, intitulés *Adonis, Attis, Osiris : Studies in the History of Oriental Religion*, ont été publiés pour la première fois en 1907. Or ce sont précisément ces trois figures qu'on retrouve chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting. Pound fait d'Osiris une métaphore critique dans l'essai « I Gather the Limbs of Osiris », où le poète devient celui qui, à l'image d'Isis, rassemble des fragments de connaissance[46]. Dans « April », la métaphore du démembrement est reprise des *Métamorphoses* d'Ovide, comme l'indique l'épigraphe du poème[47]. Dans « Tempora »[48], Adonis figure sous le nom Tammuz pour opposer la noblesse des rites païens antiques à la perversion que constitue l'adoration moderne du succès littéraire[49]. La figure d'Attis n'apparaît que brièvement au Canto 5[50] et implicitement dans un poème des années 1910 intitulé « 'Ιμέρρω »[51] qui fait écho au poème de Richard Aldington « To Atthis », publié par Pound dans son anthologie *Des Imagistes*[52]. Eliot mentionne la

[41] T. S. Eliot, *SE*, 15.
[42] W. B. Yeats, *Vision*, 23.
[43] T. S. Eliot, *SE*, 16.
[44] *Ibid.*, 22.
[45] *Ibid.*, 17.
[46] E. Pound, « I Gather the Limbs of Osiris », *SP*, 21-43.
[47] E. Pound, *P&T*, 271 et 1278. L'épigraphe est extraite de la fin du livre 3 des *Métamorphoses* d'Ovide (*op. cit.*, 131).
[48] E. Pound, *P&T*, 288.
[49] Hugh Witemeyer, *The Poetry of Ezra Pound : Forms and Renewal, 1908-1920* (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1969) 130.
[50] E. Pound, Canto 5, *Cantos*, 18 (« Atthis, unfruitful »).
[51] E. Pound, *P&T*, 290.
[52] P. Brooker, *A Student's Guide*, *op. cit.*, 105.

source frazérienne dans ses notes à *The Waste Land*[53] et transpose dans ce poème les rites associés aux dieux de la végétation décrits par Frazer. Chez Eliot, c'est le motif de la mort et de la résurrection qui est repris, et non la mention de ces figures mythiques.

Yeats, dans la deuxième partie du poème « Vacillation »[54], reprend également cette structure à la fois antithétique et cyclique de la mort et la résurrection, dans un vocabulaire qui fait la part belle au contrastif : « And half and half consume what they renew ». La strophe dans laquelle ce vers apparaît mélange subtilement les mythologies grecque et celtique, comme souvent chez Yeats, puisque le motif de l'arbre moitié en feu, moitié feuillu est présent. Or, dans « The Celtic Element in Literature », Yeats affirme avoir trouvé ce motif dans l'épopée galloise du *Mabinogion*[55]. L'image d'Attis, divinité grecque d'origine phrygienne, est dans ce poème un intermédiaire, ni tout à fait dans le monde idéal, ni tout à fait dans le monde sensible puisqu'il ne ressent plus joie ni peine :

> And he that Attis' image hangs between
> That staring fury and the blind lush leaf
> May know not what he knows, but knows not grief.[56]

La figure d'Attis est donc réintégrée au système idiosyncrasique[57] de Yeats qui opère ici selon la méthode comparative utilisée par Frazer. Attis est un intermédiaire, une passerelle entre littérature et ésotérique. L'Adonis de Yeats est lui aussi médiatisé, puisque repris à Edmund Spenser, comme le poète-critique le mentionne dans un essai[58]. Osiris n'est pas repris dans la poésie de Yeats mais Jacqueline Genet mentionne, lors de séances auxquelles le poète a participé, les « invocations classiques parmi les occultistes (différents événements de la Bible, Isis et Osiris…) » ; Osiris est replacé dans la généalogie ancienne de la religion celte dont Yeats s'inspire pour créer son propre culte et Mystères[59].

Bunting transpose Attis au XXe siècle pour ironiser sur l'homme moderne, souligner son ridicule et en faire un eunuque moderne. Le poème « Attis : Or, Something Missing » s'ouvre ainsi :

---

[53] T. S. Eliot, *CPP*, 76 : « To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly ; I mean *The Golden Bough* ; I have used especially the two volumes *Adonis, Attis, Osiris*. Anyone who is acquainted with these works will immediately recognize in the poem certain references to vegetation ceremonies. »
[54] W. B. Yeats, *Poems*, 300.
[55] W. B. Yeats, *E&I*, 176. Cette référence est soulignée par D. Albright dans les notes au poème (W. B. Yeats, *Poems*, 724).
[56] W. B. Yeats, « Vacillation », *Poems*, 300.
[57] J. Genet mentionne également le lien entre les dieux de la végétation commentés par Frazer et Weston et le Tarot lui aussi intégré à la théorie yeatsienne des cycles de l'histoire (Jacqueline Genet, *Le théâtre de W. B. Yeats* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1995) 414-417).
[58] W. B. Yeats, « Edmund Spenser », *E&I*, 366.
[59] J. Genet, *William Butler Yeats, les fondements et l'évolution de la création poétique : essai de psychologie littéraire* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1980) 438, 442.

Out of puff
noonhot in tweeds and gray felt,
tired of appearance and disappearance ;
warm obese limp with satiety ;
slavishly circumspect at sixty ;
[…]
disrupt Atlantis, days forgotten,
extinct people, silted harbours.
He regrets that brackish
train of the huntress
driven into slackening fresh,
expelled when the
estuary resumes
colourless potability ;
wreckage that drifted
in drifts out.[60]

Attis figure ici dans le titre du poème et indirectement dans la mention de Cybèle (« the huntress ») à laquelle il est lié, présente dans l'épigraphe latine. Comme dans les motifs d'accouplements monstrueux, et comme le montre Ian Gregson pour ce poème de Bunting, c'est une double dialectique de la destruction et de la création qui est à l'œuvre dans la réécriture mythique[61]. Gregson accorde à Gilbert et Gubar[62] que les relations entre les sexes ont changé à l'époque moderne ; du coup, Cybèle dans « Attis : Or, Something Missing » et Vénus dans « The Well of Lycopolis » rendent la relation entre muse et poète désuète et si Vénus et Cybèle ont subi une dégénération, celle-ci s'étend au poète lui-même. Bunting reprend la figure d'Attis quelques années plus tard : dans une lettre à Pound le 21 mars 1934, Bunting commente les effets désastreux de la politique de Mussolini et dénonce le manque d'opposition à Mussolini, ce qui équivaut pour Bunting à se saborder soi-même : « Men have cut off their own bollocks. »[63] La castration n'est plus rituelle ici mais bien symptomatique d'un manque de résistance à l'autoritarisme politique. L'impuissance soulignée par Bunting se retrouve dans une certaine mesure chez Eliot, mais différemment. Seul Bunting se met dans la position de l'eunuque, pose que Gregson interprète comme le sentiment d'impuissance de Bunting face à la non-adéquation totale ou l'insuffisance du modernisme avec son propre projet poétique. D'autre part, Bunting est conscient que l'utilisation du mythe peut être associée à des positions philosophiques précises. Loin d'être un mystique comme Yeats ou un converti comme Eliot à partir de 1927, Bunting ne suggère aucune tentative de résurrection des dieux païens et affirme son scepticisme religieux et philosophique dès les années 1930[64].

---

[60] B. Bunting, *CP*, 28.
[61] Ian Gregson, « Bunting's Rueful Masculinity », *The Star You Steer By*, éds. J. McGonigal et al., *op. cit.*, 113.
[62] Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Londres et New Haven : Yale University Press, [1979] 2000).
[63] Lettre de Bunting à Pound le 21 mars 1934 ; EP Papers, MSS YCAL, box 6, folder 278.
[64] I. Gregson, *art. cit.*, 114-5.

La métaphore du poète émasculé est à l'image d'un Bunting privé d'attaches fixes à un mouvement poétique défini : sceptique, le poète a été sujet à de multiples réappropriations, par Pound pour la poésie moderne, par la poésie régionaliste, ou encore par Zukofsky pour l'objectivisme.

Les images de mutilation ou d'éparpillement de membres corporels, associées à l'impuissance, sont déjà présentes à la fin des années 1920 dans le poème « Chorus of Furies », à travers la triple présence violente et malveillante des Érinyes qui poursuivent et châtient les criminels, tant sur terre que dans le monde souterrain[65]. Différentes versions de ce mythe sont présentes chez Hésiode et plus tard chez Eschyle, mais c'est dans la lignée de Dante que Bunting se place, comme en témoigne l'épigraphe à son poème, citation de l'*Inferno* (Canto 9, vers 45) : « Guarda, mi disse, le feroce Erine ». Contrairement à Dante, Bunting fait l'économie des noms des Érinyes (Alecto, Tisiphone et Mégère – mais les deux premières sont reprises en 1931 dans « Attis : Or, Something Missing »[66]) et souligne un état de souffrance que le locuteur collectif du poème – les Érinyes – entend faire endurer à un personnage masculin (« let us come upon him »[67]). L'état liminaire – entre matière et esprit, passé et présent, vie et mort – est inscrit partout dans le poème où la souffrance de l'homme est vue en termes de morcellement et de castration :

> He will shrink, his manhood leave him, slough selfaware
> the last skin of the deflayed : depair.
> He will nurse his terror carefully, uncertain,
> even of death's solace,
> impotent to outpace
> dispersion of the soul, disruption of the brain.[68]

La proximité des sons et la symétrie du dernier vers entretiennent un parallèle rythmique et sonore à cette liminalité et cette souffrance que semblent prolonger les Érinyes pour l'homme du poème. « Chorus of Furies », dixième ode du groupement « First Book of Odes », s'inscrit dans une série de poèmes qui traitent abondamment de la mort, thème qui sert de cadre aux premier et deuxième groupes d'odes[69]. Les figures mythiques propres à incarner différentes angoisses humaines – la mort, la stérilité, la perte de sens – sont donc variées et sont reprises d'un intertexte plus ou moins tardif.

Pound par exemple, reprend une présence qui évoque la fin de la vie. Dans « Anima Sola », le locuteur postule une indépendance totale de son corps et son âme et prétend décider

---

[65] Voir l'article « Érinyes (les) » dans F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 684.
[66] B. Bunting, *CP*, 30.
[67] B. Bunting, « Chorus of Furies », *CP*, 104.
[68] *Ibid.*
[69] Victoria Forde, *The Poetry of Basil Bunting* (Newcastle : Bloodaxe, 1991) 102.

lui-même de la fin de sa vie, subordonnant les Euménides (parfois confondues avec les Érinyes mais qui, contrairement à elles, sont bienveillantes[70]) à ses décisions :

> I pendant sit in the vale of fate
> I twine the Maenad strands
> And lo, the three Eumenides
> Take justice at my hands.[71]

Le terme « fate » qui évoque le destin pourrait faire confondre les Euménides avec les Parques, d'autant que dans « Salve O Pontifex », les mêmes idées d'un tissage et de la durée de la vie sont présentes, ainsi qu'une triple présence féminine non nommée explicitement :

> And even as Triplex Sisterhood
> Thou fingerest the threads knowing neither
> Cause nor the ending.[72]

La dimension sacrée (dans « Salve O Pontifex, c'est un rituel qui est mis en place) de ces poèmes suggère une temporalité qui n'est pas juste celle de la vie humaine.

Les utilisations des figures mythiques d'Attis, Adonis et Osiris sont à l'image des réécritures mythiques des poètes : l'éparpillement et la variété de ces figures vont de pair avec un rêve de cohérence chez Pound ; la mise en exergue d'une figure mythique, chez Bunting, est souvent un commentaire ironique sur le présent qui apparaît toujours décadent ; des figures mythiques parfois non nommées sont néanmoins présentes chez Eliot pour évoquer le déclin biologique et civilisationnel ; Yeats intègre, médiatise et compare les mythes et leur potentialités occultes. L'utilisation de figures mythiques sert souvent à mettre en avant un contraste entre âge d'or mythique du passé et présent décadent. Toutefois, nombreux sont aussi les exemples mettant en avant des continuités.

Pound, par exemple, dans un propos souvent cité, souligne les correspondances entre les époques ou leur contemporanéité :

> It is dawn at Jerusalem while midnight hovers above the pillars of Hercules. All ages are contemporaneous. [...] The future stirs already in the minds of the few. This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent, and where many dead men are our grandchildren's contemporaries, while many of our contemporaries have been already gathered into Abraham's bosom, or some more fitting receptacle.[73]

L'ancien ou le moderne ne sont pas pour Pound une question de date mais de pertinence pour envisager le futur. En effet, un texte ancien, tels les textes homériques, peut être tout à fait

[70] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 687. Les auteurs indiquent qu'à partir de la tragédie d'Eschyle qui porte le nom des Euménides, celles-ci deviennent déesses de la Fécondité de la terre, ce qui serait en accord avec les idées développées par Pound plus tardivement dans les *Cantos*.
[71] E. Pound, *P&T*, 33.
[72] *Ibid.*, 51.
[73] E. Pound, *SR*, 6.

moderne dans le sens où il est pertinent pour un lecteur du XXe ou XXIe siècle[74] et suscite la réflexion. De nombreux textes contemporains à Pound dans leur date d'écriture sont en revanche jugés dépassés, inadaptés à la révolution littéraire que le poète entend mener pour changer son époque. L'histoire littéraire et le repérage de ses « maîtres » ne sont pas à considérer selon une chronologie linéaire et cette absence de linéarité vaut aussi lorsque Pound envisage l'histoire événementielle[75]. Dans la contemporanéité des « bons » auteurs entre eux et leur juxtaposition, Pound établit une sorte de continuité intemporelle, ou, dans les termes de Donald Pearce, « [a] continuous intellectual present »[76]. La mise en contemporanéité de divers textes , l'intertemporalité textuelle, produit une littérature du palimpseste, comme le reconnaît Pound au Canto 116 :

> But the record
> the palimpsest –
> a little light
> in great darkness –[77]

L'enregistrement du passé (« record »), à la fois récit et rapport, mais aussi parfois procès-verbal de l'histoire, est cumulatif, mais c'est *en même temps* un réseau ou une toile qui se déploie, comme le suggère la mention d'Ariane quelques vers plus loin[78]. Les liens sont à la fois verticaux et horizontaux.

Dans son *Homage to Sextus Propertius*, Pound entend mettre en parallèle l'impérialisme romain dénoncé par Properce et l'impérialisme britannique qu'il voit à l'œuvre au XXe siècle : *Homage to Sextus Propertius* « presents certain emotions as vital to me in 1917, faced with the infinite and ineffable imbecility of the British Empire, as they were to Propertius some centuries earlier, when faced with the infinite and ineffable imbecility of the Roman Empire. »[79] Quelques lignes plus loin, Pound explique sa méthode, qui procède par « shortenings, cross cuts, implications derivable from other writings ». La dénonciation et le refus poundiens de glorifier l'impérialisme d'une nation permettent à Stan Smith de lire dans ce poème un refus de l'épique[80]. En fait, il ne s'agit pas tant d'un refus de l'épique en soi que de sa redéfinition et d'un refus de ses composantes traditionnelles. La dimension nationale –

---

[74] Pour Pound, le « classique » est un texte intemporel (« [which keeps] a certain eternal and irrepressible freshness » (*ABC*, 14).
[75] Peter Wilson, « Prefiguring Cantonic Time : Temporal Categories in the Collected Shorter Poems of Ezra Pound », *The Yearbook of English Studies* 32 (2002) 68 : « Past disorders are reenacted without reference to time's arrow, become part of the entropic press of present events. »
[76] Donald Pearce, « Flames Begotten of Flames », *Sewanee Review* 74-3 (juill.-sept. 1966) 650.
[77] E. Pound, Canto 116, *Cantos*, 815.
[78] *Ibid.*, 816.
[79] E. Pound, lettre à l'éditeur de *The English Journal* datée du 24 janv. 1931, *Letters*, 231.
[80] Stan Smith, « Neither Calliope nor Apollo : Pound's Propertius and the Refusal of Epic », *English* 34-150 (1985) 212-231.

terme ambigu dans le cas de Pound –, notamment, trop étroite et instrumentalisable, ne convient pas au poète cosmopolite[81] dans un contexte d'après Première guerre mondiale. Pound ne refuse pas l'épique en bloc, comme le prouvent les *Cantos*, mais le remodèle, redistribue et re-hiérarchise ses caractéristiques principales afin de le rendre avant tout – et parfois jusqu'à l'excès – didactique, plus encyclopédique et largement inclusif, notamment de l'histoire, du lyrique et du mythique.

Pour écrire *Homage to Sextus Propertius*, Pound s'appuie sur différents poèmes de l'œuvre de Properce et oppose poètes et auteurs d'annales, ce type de discours qui prétend consigner l'histoire, conçue comme suite de faits d'armes et événements ayant trait à la guerre : « Annalists will continue to record Roman reputations, / […] / And expound the distentions of the Empire ». Les actes héroïques d'Achille ou Hector, ou encore la chute de Troie (« the towers / pulled down by a deal-wood horse »), sont indissociables de la poétique qui garantit leur pérennité. Pourtant, le locuteur annonce une lassitude de l'histoire ainsi conçue :

> Yet the companions of the Muses
> will keep their collective nose in my books,
> And weary with historical data, they will turn to my dance tune.[82]

L'antipathie de Pound pour Virgile trouve également ici son expression : Virgile « Phoebus' chief of police » « can tabulate Caesar's great ships »[83]. Aux décomptes militaires des grandes épopées, Pound-Properce oppose la poétique d'Homère et se montre encore une fois conscient de ses prédécesseurs, notamment Quintus Ennius, père de la poésie latine et auteur des *Annales*[84]. Poésie et histoire à cette époque se confondent et cette idée est présente en filigrane tout au long du poème, ce qui rend la réflexion sur l'histoire intéressante mais problématique : l'association antique entre mythe et histoire est-elle recevable au XXe siècle ? Quelle histoire existe en dehors des grands événements célébrés par un discours normé ? Comment prendre en compte les voix mineures de l'histoire ou celles qui ont été négligées ? Comment intégrer des sources historiques – et lesquelles ? – tout en faisant œuvre de poète ? Les hauts faits d'armes dans *Homage* sont particulièrement nombreux et leurs louanges sont présentées comme un développement successif à une poésie d'amour plus ancienne et originelle : « The primitive ages sang Venus, / the last sings of a tumult, / And I will sing war

[81] Certains arguent que le « cosmopolitisme » de Pound n'en est pas un, au motif qu'il exclut – parfois arbitrairement ou selon des préférences toutes personnelles – un certain nombre de traditions et de cultures, y compris européennes. Vue l'étendue des références poundiennes, le terme est toutefois applicable.
[82] E. Pound, « Homage to Sextus Propertius », *P&T*, 528.
[83] *Ibid*., 544.
[84] P. Brooker, *A Student's Guide*, *op. cit.*, 165.

when this matter of a girl is exhausted. »[85] Pound campe une Calliope furieuse (« with face offended », « stiffened ») contre Vénus et Properce qui refusent la poésie de guerre, thématique traditionnelle et glorieuse de l'épopée, mais récupérable à des fins impérialistes : pour la Muse de l'épopée, seule la poésie héroïque est digne d'être intégrée à la tradition littéraire[86]. Pound met donc ces mots dans la bouche de Calliope :

> "Content ever to move with white swans !
> "Nor will the noise of high horses lead you ever to battle ;
> […]
> "Nor Mars shout you in the wood at Aeonium,
> Nor where Rome ruins German riches,
> "Nor where the Rhine flows with barbarous blood […].[87]

Le poème fait alterner deux types de passages très condensés, l'un juxtaposant les plus grands héros mythiques et semi-historiques, les dieux de la guerre et des personnages mythiques liés à des actes héroïques (Hector, Achille, Hannibal, Mars, Bellérophon, Polyphème), l'autre insistant, dans un rythme souvent ralenti, sur la douceur de la poésie d'amour. Sont donc mis en place *à la fois* un développement littéraire diachronique qui affirme que la poésie d'amour précède l'épopée héroïque *et* une superposition critique des empires britannique et romain. Les discontinuités de l'histoire, communes aux poètes ne se manifestent pas de la même façon.

Comme l'a souligné Stan Smith, les formulations poundienne et eliotienne sont différentes ; celle de Pound souligne l'hétérogénéité de la tradition. Smith commente ainsi le traitement poundien des temporalités :

> Contemporaneity is not the co-existence of *all* the past in the mind of the present. Rather, it is a matter of fractured, disjunctive series of time-zones held together within a collective present which cannot be totalised, seen steady and whole, by any one individual. Otherness, the existence of other points of view which cannot be brought within any easily forged consensus by the individual talent, is already inscribed in [Pound's] metaphors. Pound's geographical analogy decentres in advance that unitary 'tradition' Eliot was in process of constructing, emphasizing not only the contemporaneity of all ages, but also their dispersal.[88]

Cette idée de dispersion va de pair avec la métaphore d'Osiris et le rôle du poète tel que le conçoit Pound, sorte d'Isis qui tente de donner cohérence à des fragments de culture et d'histoire dans le vortex du poème. Ce processus diachronique de va-et-vient entre passé et présent se lit également dans les temps grammaticaux qui viennent transposer au niveau

---

[85] E. Pound, « Homage », *P&T*, 533.
[86] J. Schmidt va dans le sens de cette lecture d'une poésie épique plus noble en indiquant à propos de Calliope : « Son air majestueux , son front ceint d'une couronne d'or indiquent déjà, chez Hésiode, sa suprématie sur les autres Muses. » (F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 639)
[87] E. Pound, *ibid.*, 530.
[88] S. Smith, « Neither Calliope nor Apollo », *art. cit.*, 215.

linguistique une préoccupation déjà présente à différents niveaux, tant conceptuel, que littéraire ou thématique.

b) Present perfect et temporalité grammaticale contrastive

Le *present perfect* est un temps hybride, composé d'un « verbe outil » au présent et d'un participe passé[89]. À ce titre, il est particulièrement adapté pour questionner le lien entre passé et présent que les poètes modernistes entendent problématiser. Temps grammatical de la continuité, il permet d'établir jusque dans la langue un lien entre passé et présent, plus encore que l'évocation sémantique ou thématique de parallèles ou de survivances. Son utilisation procède d'une véritable stratégie énonciative qui permet la continuité temporelle et le *present perfect* permet d'effectuer un bilan sur le passé tout en gardant une cohérence avec un projet poétique plus global dans le présent. Peter Nicholls a bien montré dans *Modernisms* que le même mécanisme est à l'œuvre dans le théâtre du Nō qui a passionné Pound et Yeats : on y trouve la même emphase sur les esprits qui reviennent, à la manière des textes anciens réécrits qui font retour dans les poèmes modernistes, « belatedly, *nachträglich*, in Freud's sense of the deferred action by which a traumatic experience takes on its full meaning only at a later stage. »[90] Nicholls, lorsqu'il commente cette complétude rétroactive du passé dans le présent, indique également l'analogie entre cette stratégie thématique dans le Nō et le processus de traduction. Celle-ci est bien, en effet, une *translation* d'un état à un autre et d'une temporalité à une autre. Les ponts ou glissements temporels dans l'œuvre de Yeats, Pound, Eliot et Bunting se font donc aux niveaux très variés de la grammaire, de la conceptualisation, de la thématique ou des genres.

Le poème « Provincia Deserta » de Pound est un bel exemple de mise en parallèle et de comparaison – nostalgiques cette fois – entre passé et présent. Dans ce poème, où l'adjectif « old » ne revient pas moins de huit fois, Pound suit les pas des troubadours en Dordogne, pour déplorer la disparition d'une époque. La quasi-totalité des verbes conjugués du poème est au *present perfect* :

> I have walked
> into Perigord,
> […]
> I have gone in Ribeyrac […]
> I have climbed rickety stairs, heard talk of Croy,
> Walked over En Bertran's old layout,

[89] Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé font de ce temps une « synthèse présent/passé » dans *Linguistique et grammaire de l'anglais* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, [1991] 2002) 447. L'expression « verbe outil » est reprise du même ouvrage (*ibid.*, 444).
[90] P. Nicholls, *op. cit.*, 178.

> Have seen Narbonne, and Cahors and Chalus,
> Have seen Excideuil, carefully fashioned.[91]

Ces poètes et ancêtres, ancrés dans une géographie caractéristique, sont ensuite placés sous le signe d'une double ascendance : le vers « I have thought of the second Troy »[92] se lit à la fois comme une référence au mythe d'Hélène et de la chute de Troie, et comme une référence au poème de Yeats « No Second Troy ». Finalement, l'âge d'or, mythique pour Pound, des troubadours ne fera pas retour, si ce n'est en pensée :

> That age is gone ;
> Pieire de Maensac is gone.
> I have walked over these roads ;
> I have thought of them living.[93]

La superposition géographique des pas du poète sur ceux de ses prédécesseurs ne suffit pas à prolonger cet Éden poétique daté et fixé à l'époque des troubadours. En effet, s'il est commun (et humain) d'envisager un âge d'or révolu, celui-ci se perd parfois, comme c'est le cas chez Yeats, dans les origines mythiques supposées, elles aussi révolues et impossibles à dater[94]. C'est tantôt la rupture, tantôt la continuité qui sont envisagées. Dans « Provincia Deserta », c'est finalement la répétition et la signification de « gone » qui concluent le poème sur une rupture.

Chez les autres poètes, l'utilisation du *present perfect*, assez ponctuelle pour être remarquée, est le temps de la nostalgie ou du bilan réflexif. Ainsi on lit chez Eliot : « I have measured out my life with coffee spoons », « And I have known the eyes already, known them all – »[95]. Un cas bien connu chez Yeats se lit dans le poème « The Wild Swans at Coole » écrit en 1916 :

> The nineteenth autumn has come upon me
> Since I first made my count ;
> […]
> I have looked upon these brilliant creatures,
> And now my heart is sore,

---

[91] E. Pound, « Provincia Deserta », *P&T*, 297-8.
[92] *Ibid.*, 298.
[93] *Ibid.*, 299.
[94] Louise B. Williams cite Pound (*SR*, 22) et Yeats (brouillon de lettre au *United Irishman* en 1902) à ce propos : « […] Ford, Pound, and Yeats considered their favorite ages more carefully. In 1910 Pound admitted that "some temperamental sympathy" made him prefer "the Twelfth Century, or, more exactly, that century whose center is around 1200". In 1902 Yeats thought that "eleventh and ... twelfth centuries ... were ... the centuries of perfect learning" ». Williams indique ensuite qu'en fait, malgré cette datation, la description yeatsienne de l'antiquité irlandaise est très similaire à l'Angleterre féodale décrite par les médiévistes du XIXe siècle tels que les Pré-Raphaélites (L. B. Williams, *op. cit.*, 42-3). Williams conclut que la datation est volontairement floue et que les détails économiques ou sociaux des époques jugées « parfaites » manquent cruellement. On peut donc bien parler d'un âge d'or mythique qui repose sur un lieu et des caractères idéaux. Lorsqu'on y ajoute les propos de Yeats sur l'ascendance poétique et culturelle qui se perd dans la mythologie, on constate bien que le mythe constitue pour Yeats l'origine de l'humanité pour laquelle il éprouve une certaine nostalgie.
[95] T. S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock », *CPP*, 14.

> All's changed […][96]

Dans ce poème, nostalgie et mythe sont liés, puisque le cygne constitue un élément important et versatile chez Yeats : l'animal possède un symbolisme ésotérique dans le système yeatsien, mais a aussi une résonance toute particulière et un symbolisme varié dans les textes mythologiques irlandais que reprend Yeats. Dans *Baile and Aillinn*, les amants sont transformés en cygnes ; ceux-ci reviennent aussi dans les poèmes « Nineteen Hundred and Nineteen » et « Coole and Ballylee, 1931 ».

Malgré le pont entre les époques qu'il permet d'effectuer, et qui est une constituante du modernisme en général, le *present perfect* peine à s'accorder avec la poétique de concision et de condensation mise en avant notamment par Pound, Ford Madox Ford et Bunting, et récupérée par de nombreux contemporains et successeurs, notamment Bunting. En conséquence, le passage du mythe à l'histoire ou d'une temporalité à une autre se signale souvent par des changements de temps plus brusques dans les poèmes, où les verbes oscillent du présent au *preterit*.

Le doute ou la rupture marquent également le début de l'entreprise des *Cantos*, qui s'annoncent comme un projet certes ambitieux mais ne présageant pas de l'autoritarisme final. En effet, au Canto 13, le poète laisse la place à l'irrésolu en matière d'écriture de l'histoire, dont le récit comporte des failles :

> And even I can remember
> A day when the historians left blanks in their writings,
> I mean for things they didn't know,
> But that time seems to be passing […][97]

Le passé apparaît dans cet extrait comme une source d'enseignement trop vite mis de côté ou trop hâtivement interprété une bonne fois pour toutes par les hommes et dirigeants politiques. Pound souligne la coupure avec le passé et l'amnésie humaine – également soulignée par ses contemporains – qui auraient occasionné le déclin de la civilisation qu'il voit à l'œuvre au XXe siècle.

Celui-ci est souligné à partir des années 1910 par de nombreux auteurs de spécialités différentes[98] : outre Nordau, Frazer et Darwin, l'ouvrage *The Decline of the West* d'Oswald Spengler avance l'idée d'une fin imminente de la civilisation occidentale. Le regard

---

[96] W. B. Yeats, « The Wild Swans at Coole », *Poems*, 180.
[97] E. Pound, Canto 13, *Cantos*, 60.
[98] Tom Gibbons donne une liste assez exhaustive dans son article « Yeats, Joyce, Eliot and the Contemporary Revival of Cyclical Theories of History », *A.U.M.L.A, Journal of the Australian Universities Language and Literature Association* 69 (mai 1988) 152-3, 156.

nostalgique et mythique vers le passé et le rêve d'un futur meilleur colorent donc la vision de l'histoire que proposent en particulier Yeats, Eliot et Pound.

2. Mythe et histoire : brouillages et interférences

Malgré l'insistance critique, dans la prose des poètes, sur les ponts entre passé du mythe et présent des poètes, il convient de comprendre comment mythe et histoire articulent et mêlent différentes temporalités et modalités de discours dans leur poésie. En effet, l'opposition entre mythe et histoire est consommée, comme le résume Mircea Éliade : « Opposé aussi bien à *logos* que, plus tard, à *historia*, mythos a fini par dénoter tout "ce qui ne peut pas exister réellement" »[99]. N'y a-t-il pas paradoxe dans l'entreprise moderniste qui réfléchit sur l'histoire notamment *grâce au* mythe ? Comment expliquer cette constante juxtaposition ou mise en parallèle du mythe et de l'histoire ? En amont de cette question se pose le problème, formulé par Aristote, de la compatibilité entre poésie ou littérature et histoire :

> […] la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose […] mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier.[100]

Pourtant, pour Pound, poésie et histoire sont liées. Dans « On Criticism In General » le poète nomme ses modèles antiques et commente : « Herodotus wrote history that was literature »[101]. Cette possibilité de fusion de l'histoire et de la littérature (qui englobe le mythe), postulat d'origine des *Cantos*, n'est pas forcément partagée par le lectorat. Problème récurrent dans l'histoire littéraire, depuis Aristote et pendant la Renaissance tant étudiée par Pound, les rapports entre histoire et poésie sont une problématique qu'on pourrait qualifier de classique[102]. Les philosophes de l'histoire, de Hayden White[103] à Michel Foucault[104] ont

---

[99] M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, 10.
[100] Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien (Paris : Livre de Poche, Classiques, 1990) 98.
[101] E. Pound, « On Criticism In General », *art.cit.*, 149.
[102] Susana Onega, « Introduction : A Knack for Yarns : The Narrativization of History and the End of History », *Telling Histories : Narrativizing History, Historicizing Literature*, éd. Susana Onega (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1995) 7-18. L. K. Géfin récapitule certaines des raisons pour lesquelles l'association entre poésie et histoire ne va pas de soi (L. K. Géfin, *art. cit.*, 151-73).
[103] Hayden White, *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore et Londres : John Hopkins University Press, 1975).
[104] Michel Foucault, *Archéologie du savoir* (Paris : Gallimard, 1969).

pourtant montré les similitudes entre ces deux formes de discours, véritables *constructions* textuelles[105].

Comme l'a indiqué Michael F. Harper, la séparation entre histoire et poésie perdure dans la critique littéraire, en dépit de son manque de pertinence, notamment dans le cas de Pound. En effet, Harper rappelle que Pound prend son rôle d'historien au sérieux, contrairement à ce que laissent supposer les commentaires des nombreux critiques qui discréditent l'auteur des *Cantos* comme historien pour le limiter au rôle de poète[106] ; une des valeurs des *Cantos* tient au refus poundien de cette convention qui sépare poésie et histoire[107]. ce faisant, Pound fait encore une fois le pont avec l'Antiquité où « il n'y avait pas d'hiatus entre la mythologie et l'histoire : les personnages historiques s'efforçaient d'imiter leurs archétypes, les dieux et les héros mythiques. A leur tour, la vie et les gestes de ces personnages historiques devenaient des paradigmes. »[108] Pour reprendre les termes d'Aristote, Pound entend souligner des valeurs générales et intemporelles précisément grâce à des exemples contingents de l'histoire[109]. Cependant, pour Pound, cette manière de faire n'est pas accessible à tout le monde, et les usurpateurs qu'il dénonce ne peuvent réussir dans cette tâche : « their *Katholou* can not be sufficiently derived from their *hekasta* / their generalities cannot be born from a sufficient phalanx of particulars »[110]. C'est bien ce but que se donne Pound, mais la distanciation indiquée par la troisième personne du pluriel indique que la méthode n'est pas praticable par tous. Pound répète l'idée dans « Patria Mia » : « One wants to find out what sort of things endure, and what sort of things are transient ; what sort of things recur ; what propagandas profit a man or his race ; […] to learn what rules and axioms hold firm, and what sort fade, and what sort are durable but permutable ».[111] C'est à ce point que le mythe entre en jeu : il fixe dans des cadres exemplaires et un schéma accessible à tous des valeurs actualisées dans l'histoire et qui méritent d'être transmises.

Dans *The Contrived Corridor*, Harvey Gross récapitule les définitions et enjeux liés à l'écriture de l'histoire et ses rapports à la littérature. La première définition classique, chez

---

[105] Voir aussi Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty (Paris : Seuil, 1994) 417-427.
[106] Michael F. Harper, « Truth and Calliope : Ezra Pound's Malatesta », *PMLA* 96-1 (janvier 1981) 86-87.
[107] *Ibid.*, 100.
[108] M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, 29.
[109] *Ibid.*, 88.
[110] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 461.
[111] E. Pound, « Patria Mia » (1912), *SP*, 125. On retrouve la même ambition que chez Baudelaire, qui entendait « tirer l'éternel du transitoire », propre de la modernité (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard/Pléiade, 1954) 892, cité dans Pierre Macherey, « "Il faut être absolument moderne" : La modernité, état de fait ou impératif ? » [en ligne], http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/macherey28092005cadreprincipal.html ; consulté le 19/05/2012).

Hérodote, consiste à voir dans l'histoire une série de gestes (héroïques) *dignes* d'être mémorisés et transmis à la postérité ; l'histoire y est savoir exemplaire[112], récit de ce qui s'est passé et qui sert d'exemple. Pourtant, au XXe siècle, les auteurs de tels récits deviennent vite conscients d'être eux aussi *dans* l'histoire et une double dimension s'ajoute : la prophétie et l'apocalypse. Gross souligne également deux éléments-clé : d'une part, la considération de l'histoire comme *processus* ou au contraire comme événement fixe dans le passé, d'autre part, le problème du choix et de l'interprétation de données historiques permettant d'établir un discours[113].

Ainsi la formulation de Peter Childs est schématique lorsque qu'elle pose le problème dans les termes suivants : « modernist texts often focus on social, spiritual or personal collapse and subsume history under mythology or symbolism. »[114] En effet, il y a entre mythe et histoire un rapport de complémentarité et d'interférence plutôt que de simple subordination de l'un à l'autre. Le mythe permet une organisation du donné historique ainsi qu'un commentaire parfois critique et voilé.

Divers procédés sont à l'œuvre dans les réécritures de mythes qui incluent une réflexion sur l'histoire. Dans certains poèmes, l'auteur part visiblement du mythe : dans « The Fighting of the Sea » ou « The Wanderings of Oisin », Yeats donne une version plus moderne et formellement différente des mythes de Cuchulain et d'Ossian, tout en leur ajoutant pertinence et valeur interprétative pour le contemporain. Un des buts de ces réécritures est notamment de diffuser des textes jugés trop peu connus. Le mythe est alors relu et transformé à l'aulne de ce que veulent montrer les poètes : l'humanité d'un guerrier, une valeur ou une interprétation d'un dieu particulier. Plus souvent cependant, on note le procédé inverse : en cours d'écriture, le mythe est invoqué pour donner à voir un paradigme intemporel et en général valorisé. Les figures mythiques font alors écho à une culture commune et renvoient à des attributs caractéristiques repérables. Le mythe devient modèle d'action qui insuffle grandeur, sens des valeurs ou conscience du passé, et la réécriture n'interdit pas la modulation des caractéristiques des figures mythiques, tant qu'elles restent dans la limite du reconnaissable, que celui-ci soir repérable par contraste ou ironie, ou au moins grâce au nom de la figure mythique.

---

[112] Harvey Gross, *The Contrived Corridor : History and Fatality in Modern Literature* (Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1971) 2.
[113] *Ibid.*, 5 *sq*. et 105 *sq*.
[114] Peter Childs, *Modernism* (Londres et New York : Routledge, [2000] 2e édition 2008) 20.

a) Le mythe en guise d'histoire

Avant la constitution de l'histoire comme discipline scientifique moderne, le mythe constitue la mémoire d'un peuple, soit une partie de son histoire. Comme l'indique Éliade au sujet des mythes dits primitifs, le mythe évoque un « temps primordial, le temps fabuleux des "commencements" »[115], une origine, donc. Bien sûr, la très grande majorité des mythes repris par Bunting, Eliot, Pound et Yeats ne sont pas des mythes « primitifs ». Pour des poètes américains comme Eliot et Pound, et vue l'étendue des domaines mythologiques dans lesquels ils puisent, l'absence de mythes amérindiens par exemple est particulièrement flagrante. Elle est symptomatique d'une sélection rigoureuse dans ce qui doit constituer la culture (américaine) aux yeux de Pound et Eliot. Seule la mythologie « noble », reconnue et écrite est reprise. D'ailleurs, la préférence pour Homère n'est pas anodine : c'est un des très rares « auteurs » de mythes. Cette association entre civilisation antique et autorité scripturale convient mieux aux élitistes que furent Pound et Eliot que les mythes sauvages et oraux des Amérindiens. C'est ce qui amène certains critiques à refuser le terme « cosmopolite » pour décrire Pound.

Cependant, l'affirmation d'Éliade reste pertinente dans la mesure où, premièrement, le brouillage de la frontière entre mythe et histoire est entretenu par les poètes lorsque la question des origines est abordée ; deuxièmement, le mythe y est bien *une* histoire possible, c'est-à-dire un discours qui permet d'ordonner une série de faits ou d'événements historiques en une suite ou une causalité signifiante ; troisièmement, le mythe constitue pour Bunting, Eliot, Pound et Yeats le passé le plus lointain – humainement et poétiquement – auquel ils ont accès. Le mythe peut-il être une forme de discours historique alternatif à celui, normé, de l'histoire ? Le mythe peut-il constituer *une* version de l'histoire ?

Pound, par exemple, dans son écriture de l'histoire, entend inclure les marges : « Run your eye along the margin of history and you will observe great waves, sweeping movements and triumphs which fall when their ideology petrifies. »[116] Pound aborde ici des éléments clés pour qui veut commenter ou réécrire l'histoire : les modalités d'inclusion des sources dans le discours, la discrimination des sources et la question du point de vue dans le discours historique. Pound semble conscient de la position difficile dans laquelle se trouve l'historien telle que la résume Daniel Madelénat :

[115] M. Éliade, *op. cit.*, 15.
[116] E. Pound, « ZWECK or the AIM », *GK*, 52.

> L'historien ne se contente pas d'affirmer, de poser un passé en se référant à une Mémoire, une tradition, un ensemble de récits ; il doit justifier son enquête, produire ses témoignages, expliquer la chaîne des raisons. Mentalités épique et historique s'excluent (comme mythe et science) […].[117]

L'historien a des comptes à rendre et l'écriture de l'histoire n'est pas neutre. La conception poundienne de l'histoire, atypique, insiste sur une vision alternative où l'histoire soulignerait troubles ou dissonances, à défaut d'expliquer de façon cohérente et chronologiquement suivie. L'anachronisme, défini par *Le Petit Robert* comme une « [c]onfusion de dates » ou l'« attribution à une époque de ce qui appartient à une autre », est cultivé, notamment par l'inclusion de références mythologiques qui sont mêlées à la grande Histoire ou envisagées au même titre que les références à des événements attestés. Le mythe donne une grille de caractères qui se présentent à nouveau dans l'histoire à intervalles réguliers.

La présentation poundienne – mais le propos est également applicable à ses contemporains – prétend écrire une histoire des marges, mais également de perturber la présentation normée de l'histoire chronologique, afin d'être plus en adéquation avec la réalité de la perception humaine de l'histoire : « We do NOT know the past in chronological sequence. It may be convenient to lay it out anesthetized on the table[118] with dates pasted here and there, but what we know we know by ripples and spirals eddying out from us and from our own time. »[119] Effectivement, la poésie de Pound et ses contemporains procède par concentration de remarques historiques, reprises, réécrites et commentées dans ce qui devient véritabelement un tourbillon de références.

Dans le portrait qui est fait de Bloodaxe dans *Briggflatts*, Bunting ne cherche pas l'acuité historique mais plutôt la vraisemblance. Makin cite la correspondance du poète : « I am not troubled at all about lack of historicity in my Bloodaxe – his role in the poem is enough in itself »[120]. Ce propos résume les questions posées par la réécriture du mythe en poésie, perpétuel équilibre à maintenir entre l'utilisation d'un bagage historique et culturel ou d'un texte-source, et sa recontextualisation, sa modulation ainsi que son nouveau sens dans le contexte-cible. Bunting poursuit : « But I like to think it has some excuse in actual events. Certainly it seems compatible with what Stenton had worked out, so far as Stenton goes »[121]. Les événements historiques dont les traces se perdent dans des écrits à la frontière entre mythe

---

[117] D. Madelénat, *op. cit.*, 85, note 6.
[118] Cette expression rappelle les vers d'Eliot au début de « The Love Song of J. Alfred Prufrock » : « When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table » (*CPP*, 13). Dans ce vers comme dans la citation de Pound, c'est une notation temporelle (le soir) qui est soumis à la dissection conceptuelle.
[119] E. Pound, « ZWECK or the AIM », *GK*, 60.
[120] B. Bunting, lettre du 3 février 1978, citée dans P. Makin, *op.cit.*, 170.
[121] *Ibid.*

et histoire (saga et chronique[122]) servent donc de prétexte à la réécriture poétique. La pluralité même des sources permet la richesse de la reprise. Comme l'indique Peter Makin : « To consider the historical Eric, we are obliged to start with saga, none of which is in principle trustworthy »[123]. En effet, saga, chronique, histoires sur Bloodaxe sont invoquées dans les notes : « Piece his story together from the Anglo-Saxon Chronicle, the Orkneyinga Saga, and Heimskringla »[124]. Les titres mêmes des ouvrages auxquels est renvoyé le lecteur trahissent le flottement dans la catégorisation d'œuvres où la différenciation générique entre histoire, poésie et mythe est un développement historique qui n'a pas toujours été opérant. Le sous-titre du *Heimskringla* est « History of the Kings of Norway » alors que la table des matières présente chaque « saga » qui constitue l'ouvrage[125]. Lee Hollander ouvre son introduction à cet ouvrage par les mots suivants :

> In Snorri Sturluson the northern world has had a historian who in many ways can be compared with Theucydides and in some is in nowise inferior to his Greek counterpart. […] His work is unique in European historiography in presenting us with a continuous account of a nation's history from its beginnings in the dim prehistoric past down into the High Middle Ages.[126]

Si on compare ces « sagas » norvégiennes, « histoire » de la Norvège, mises à l'écrit par Sturluson au XIIe siècle[127] avec les « Early Irish Myths and Sagas » (mis à l'écrit à peu près à la même époque) qui donnent leur titre à l'ouvrage de Jeffrey Gantz, force est de constater un flottement dans les termes utilisés par la critique moderne. Cette hésitation est entretenue et le glissement est permanent lorsqu'on transpose ces récits en poésie. Saga, chronique, histoires mélangent les deux catégories, *devenues* incompatibles, que sont le mythique et l'historique. Makin souligne l'ambiguïté de la reprise de Bloodaxe chez Bunting, entre exigence historique, plausibilité et besoin d'un contexte poétique.

En outre, la réflexion sur l'histoire chez Bunting se double d'une part d'un ancrage géographique très fort dans la Northumbrie (de 500 à 1000 av. JC) et d'autre part d'une préoccupation identitaire. Comme l'indique McAllister, la question historique est incarnée par trois figures du passé qui sont également des commentaires sur la culture elle-même : d'abord Eric Bloodaxe, ensuite « the Celtic clergy as historical agents for the dissemination of ideas » et enfin Aneurin et Taliesin, dont les écrits poétiques qui nous sont parvenus constituent

---

[122] Yves Di Manno rappelle que la chronique, « au sens ancien du terme », est assemblage de « documents, témoignages ou pages d'archives » (Yves Di Manni, « Introduction », *Les Cantos*, E. Pound, dir. Yves Di Manno; trad. Jacques Darras, Yves Di Manno, Philippe Mikriammos, Denis Roche et François Sauzey (Paris : Flammarion, 2001) 13.
[123] *Ibid.*
[124] B. Bunting, *CP*, 224.
[125] S. Sturluson, *op. cit.*, iii, v.
[126] Lee Hollander, « Introduction », S. Sturluson, *op. cit.*, ix.
[127] L. Hollander indique que Sturluson est né en 1179 ou 1178 (*ibid.*).

l'exemple le plus ancien de poésie vernaculaire britannique[128]. McAllister, après des précisions historiques sur les batailles menées par le roi Ida et ses soldats, ainsi qu'un résumé du *Gododdin* où Aneurin les raconte, souligne le ton élégiaque, mais également cru de l'ouvrage dans les passages décrivant les morts. Le passage du *Gododdin* que cite McAllister[129] cependant, pourrait aisément passer pour un récit de bataille mythique dans la mesure où on y retrouve les mêmes motifs : corbeaux qui planent au-dessus des corps gisant sur le champ de bataille, mention de l'honneur des guerriers mourants, description détaillée des armures ou boucliers, sont autant de passages obligés des mythes.

Chez Bunting, aucune place n'est laissée à la nostalgie ; l'épisode historique de la bataille de Catterick est au contraire présenté de façon brutale, comme souvent chez Bunting. C'est ce qui permet à James McGonigal et Richard Price d'insister sur la notion de marge en introduction de leur ouvrage critique sur Bunting intitulé *The Star You Steer By* : « Bunting's is an aesthetic of the margin and the particular, one which finds the Celtic Fringe and the culture of the Angles imaginatively fertile, though not necessarily utopian. »[130] Au début de la section IV de *Briggflatts*, par exemple, aucune place n'est laissée à l'utopie ou à la nostalgie :

> I hear Aneurin number the dead, his nipped voice.
> […] Jangle
> to skald, battle, journey ; to priest Latin is bland.
> […]
> I hear Aneurin number the dead and rejoice,
> being adult male of a merciless species.
> […]
> I see Aneurin's pectoral muscle swell under his shirt,
> pacing between the game Ida left to rat and raven,
> young men, tall yesterday, with cabled thighs.[131]

Les motifs mythiques mentionnés deviennent ici purement référentiels : cadavres laissés aux animaux et guerriers morts dans leur jeunesse ; le poète n'exploite pas ce qui pourrait être une symbolisation de la mort (les oiseaux noirs – pies ou corbeaux – sont souvent présents dans les mythologies européennes) ou d'une glorification de la mort au combat. L'idéalisation héroïque du combat et de la mort n'a pas sa place chez Bunting, et pour cause : objecteur de conscience pendant la Première guerre mondiale, Bunting a vu la Deuxième guerre mondiale de très près puisqu'il faisait partie des effectifs de la Royal Air Force en Iran. Bunting explique ce changement d'attitude ainsi : autant la Première guerre mondiale a pu être vue –

---

[128] McAllister, « Today's posts are piles… », *art. cit.*, 69.
[129] *Ibid.*, 70.
[130] James McGonigal et Richard Price, « Introduction », *The Star You Steer By*, éds. J. McGonigal et al., *op. cit.*, 3.
[131] B. Bunting, *CP*, 73. Le même type d'image, hors du contexte martial est présent chez Eliot : « I think we are in rats' alley / Where the dead men lost their bones. » (T. S. Eliot, *CPP*, 65) L'association du rat (« Where rats go go I ») et des ossements (« My bony feet ») revient à la fin de la partie IV de *Briggflatts* (B. Bunting, *CP*, 75).

et cela a été le cas pour Bunting – comme une guerre non nécessaire, autant il a paru urgent au poète de s'engager pendant la Deuxième face à la menace hitlérienne[132]. Comme au sujet de Bloodaxe, le verbe poétique de Talisin et Aneurin est envisagé dans toute sa sonorité et donne lieu à un commentaire sur l'évolution de la poésie elle-même :

> Clear Cymric voices carry well this autumn night,
> Aneurin and Taliesin, cruel owls
> for whom it is never altogether dark, crying
> before the rules made poetry a pedant's game.[133]

Les poètes gallois dont la voix transmet l'histoire de la Northumbrie sont ici un intermédiaire ambigu entre les guerriers morts du passé et la postérité : autres oiseaux de malheur (« cruel owls ») qui tournent autour des cadavres, ils font le lien entre le gibier (le mot « game » de la première occurrence) que sont devenus les guerriers, et le jeu (« game » à sa deuxième occurrence) qu'est devenue la poésie même quand elle traite de sujets graves. Dans ce passage entre les époques et les nuances entre mythe et histoire, c'est bien la poésie elle-même qui est en jeu, dans toute sa dimension sonore (« Cymric voices »). La perspective historique de Bunting ne va en effet pas sans une lecture particulière et à voix haute de la poésie ; le poète l'a notamment souligné dans ses notes à *Briggflatts*[134]. Roy Fisher, dans son témoignage sur Bunting, lui envie sa situation géographique dans le nord de l'Angleterre où « survit » une prononciation particulière de l'anglais (tout en « tough consonants » et « resonant and resilient vowels ») :

> For a Midlander, long out of earshot of any ancestral voices that might once have sounded in Repton crypt, there was nothing to be done about this loss beyond dealing with the syllables as cleanly as possible and keeping the Latinisms in bounds.[135]

C'est la nostalgie qui pointe ici, et qui se rattache à une certaine prononciation de l'anglais jugée héritière d'un passé « ancestral » ou originel.

C'est un véritable changement civilisationnel et religieux qui a lieu à l'époque d'Aneurin : conquête des Angles et arrivée du christianisme bouleversent la région. Du mythe aux origines de l'histoire à la récupération idéologique, il n'y a qu'un pas : dans le passage de Bunting qui traite du massacre du peuple natif northumbrien par les Angles (à la tête desquels, le roi Ida), McAllister lit « [a] cultural lament for doomed resistance »[136] et commente : « A

---

[132] A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 43.
[133] *Ibid.*
[134] B. Bunting, *CP*, 224 : « The Northumbrian tongue travel has not taken from me sometimes sounds strange to men used to the koine or to Americans who may not know how much Northumberland differs from the Saxon south of England. Southrons would maul the music of many lines in *Briggflatts*. »
[135] Roy Fisher, « Debt to Mr. Bunting », *The Star You Steer By*, éds. J. McGonigal et al., *op. cit.*, 13.
[136] McAllister, *art. cit.*, 70. McAllister poursuit : « [Bunting's] point is that even as their society was being eclipsed by barbarous invasion, Aneurin and Taliesin were able to celebrate it in consummate verses. The young

crude grasping southern regime is still sacking Northerners. »[137] William Wootten souligne l'ambiguïté de la revendication régionaliste par le mythe ou l'histoire trop reculée : l'identité culturelle ancestrale de la Northumbrie et les velléités d'indépendance exprimées par Bunting font l'économie de l'histoire moderne conséquente qui rattache la région à la Grande Bretagne[138].

Bunting effectue un récapitulatif presque chronologique de l'histoire de la Northumbrie, avec ses changements et déclins de civilisations, puisqu'il met également en mots l'arrivée de la présence chrétienne à travers la succession des noms de Colomba (St Colomba d'Iona), Colomban, Aidan et Cuthbert[139]. Deux remarques s'imposent au sujet de cette suite de noms, qui pose la question, d'une part, du trait stylistique que constitue la liste en mythologie, et d'autre part, de la chronologie ou la hiérarchisation qu'elle implique.

Cette succession de noms se lit volontiers comme un avatar diminué des listes ou catalogues de noms de héros ou de bateaux dans les épopées antiques, ce trait stylistique de l'épopée ayant d'ailleurs été commenté par Bunting dans une lettre à Pound le 21 mars 1954 :

> Aeschylus was the one I'd always intended to get a proper look at some day, but maybe I've been wrong. Though all your generation preferred the Odyssey to the Iliad, and I still believe that was a mistake. The thing done solider than the idea intuited, the sharp eye surer than the sympathetic guts, the deed seen without the trick lighting of charm. I'd like to see your version of the catalogue of ships – parallel with Firdosi's catalogue of coats of arms --, but maybe that's the real reading of your Chinese emperors in the Cantos if one could exorcise the strangeness. So I've maintained, anyway.[140]

Bunting souligne que le catalogue, passage obligé de l'épopée grecque – on trouve son parallèle en mythologie irlandaise – est difficile à réécrire mais n'a pas pour autant disparu.

En ce qui concerne la chronologie qu'implique la succession des noms de Colomba, Colomban, Aidan et Cuthbert, la partie IV de *Briggflatts* la respecte tout en compressant certains épisodes, indiquant par là ceux auxquels Bunting veut donner la priorité. Les mentions de Bloodaxe, en revanche, bouleversent cette linéarité puisque le guerrier scandinave est présent aux sections I, II et V. Même si la datation de Bloodaxe est importante, celui-ci sert de catalyseur contrastif idéologique et culturel : contraste avec Pasiphaé, c'est

---

men of Gododdin had been killed by the force of numbers of the Angles, not because the invaders' civilisation was one which had superseded their own. »

[137] *Ibid.*, 71.

[138] W. Wootten, *art. cit.*, 19-20.

[139] Saint Colomba, irlandais exilé du VIe siècle, a joué un rôle important dans la diffusion du christianisme en Écosse et fonda plusieurs monastères, dont ceux de Kells et d'Iona dans les Hébrides ; Colomban, également irlandais et en partie contemporain de Colomba, fut missionnaire en Europe ; Aidan, au siècle suivant, développa le rayonnement du christianisme depuis Lindisfarne ; après Aidan, St Cuthbert marque l'histoire du christianisme anglo-saxon et northumbrien par l'exemplarité de ses actes et vit au même moment que l'historien majeur de cette période : Bede (le Vénérable), auteur de *The Ecclesiastical History of the English People*. Informations compilées grâce à www.britannica.com (consulté le 27/04/2012) et McAllister, *art. cit.*, 71-2.

[140] Basil Bunting à Ezra Pound, 21 mars 1954, Beinecke (YCAL MSS 43, Box 8, folder 283).

également le « contraire » de Cuthbert, comme l'indique Bunting dans un entretien[141]. La causalité historique est importante mais non la datation précise. C'est la raison pour laquelle McAllister voit la prédominance de Bloodaxe dans le poème comme un paradoxe : descendant d'un peuple qui a envahit la Northumbrie pour ensuite la laisser à un roi étranger, c'est pourtant lui qui incarne ce que McAllister nomme « the separate history of the North »[142]. Les origines historiques de la Northumbrie, chez Bunting, empruntent donc un certain nombre de motifs qu'on pourrait qualifier de mythiques et le poète opère un jeu subtil dans les sources auxquelles il renvoie, qui sont à mi-chemin entre histoire, hagiographie et mythes héroïques, et toujours en rapport avec le domaine poétique. Les mythes gréco-romains sont des pivots temporels et thématiques qui constituent à la fois un lien et un contraste avec le fil directeur poétique et historico-culturel.

Une autre source poétique et mythique chère à Bunting mêle mythe et histoire : l'épopée perse de Firdousi, traduite de façon continue par Bunting, au grand désespoir de Pound[143]. Le mythe y débute l'histoire et la poursuit pour lui enlever sa monotonie, comme l'affirme Daniel Madelénat :

> Dans l'épopée annalistique, les modèles, au lieu de se composer ou de s'hybrider, se juxtaposent, empilés en une construction élémentaire, pseudo-historique (l'ordre chronologique) *qui réunit les temps mythiques à une quasi-contemporanéité*. Beaucoup de civilisations ont un livre des héros […], des princes…, encyclopédie et imagerie de leurs types héroïques. Le poète persan Firdousi (932-1021), avec son *Livre des Rois* […], donne ainsi […] un récit mythico-historique où s'agglomèrent des sommes et des gestes antérieures.[144]

D'autre part, Madelénat mentionne en note à ce passage que « Firdousi cultive la tradition, l'archaïsme et la nostalgie », insère ses prédécesseurs poétiques dans son récit ; du coup, « de nombreux relais joignent les époques avestique et musulmane. »[145] L'annale, autre catégorie

---

[141] Peter Quartermain et Warren Tallman, « Basil Bunting Talks about *Briggflatts* », *Agenda* 16-1 (printemps 1978) 17 : « There are symmetries […]. There's the contrast between Bloodaxe here and Saint Cuthbert here, the extreme opposite of each other in things. »

[142] McAllister, *art. cit.*, 73.

[143] Lettre d'E. Pound à Otto Bird le 9 janvier 1938 : « Bunt'n gone off on Persian, but don't [sic] seem to do anything but Firdusi, whom he can't put into English that is of any *interest*. More fault of subject matter than of anything else in isolation » (E. Pound, *Letters* , 305). Bunting, lors de son séjour avec Pound en Italie en 1929-1930, achète son premier *Shah Nameh* dans une édition française trouvée à Gênes ; il en lit des extraits à Pound à cette époque. A la fin de cette lecture, Bunting et Pound se rendent compte qu'ils sont à peine à la moitié de l'histoire. Pound achète donc à Bunting une édition en trois volumes en persan, que Bunting commence alors à apprendre (Jonathan Williams, *Descant on Rawthey's Madrigal* (Lexington, Ky. : Gnomon Press, 1968) [n.p.]). Keith Alldritt, en dehors de ces précisions biographiques indique que l'épopée perse couvre une large période temporelle, « from mythical times right down to the reign of Khosrow who died in 628 AD » (Keith Alldritt, *The Poet as a Spy : The Life and Wild Times of Basil Bunting* (Londres : Aurum Press, 1998) 62). À cette période sont réunis Pound, Bunting et Yeats, qui écrit à Olivia Shakespear en mars 1929 qu'il vient de rencontrer Bunting, « one of Ezra's most savage disciples » (cité dans James McGonigal, « An XYZ of Reading : Basil Bunting in the British Tradition », *Sons of Ezra, British Poets and Ezra Pound*, éds. Michael Alexander et James McGonigal (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1995) 121).

[144] D. Madelénat, *op. cit.*, 178. C'est moi qui souligne.

[145] *Ibid.*, note 4.

proche de celles déjà mentionnées (chronique, histoire, légende, saga), permet elle aussi un pont entre mythe et histoire, fiction et vérité. La distinction aristotélicienne entre « ce qui a eu lieu » et « ce qui pourrait avoir lieu » comporte une gamme de nuances.

Chez Pound et Yeats, le mythe constitue véritablement un début de l'histoire. Dans l'anthologie éditée par Pound et intitulée *Active Anthology* sont publiés des extraits des *Cantos* sélectionnés par John Drummond et commentés par Louis Zukofsky. La chronologie qui est à l'œuvre dans la présentation des extraits vise à montrer que les *Cantos* présentent *une* histoire : « The poetry of the Cantos is a history. The writing (technique) proceeds towards a living museum of facts about man and his world which displays the validity of his successive positions against the unwieldy detail of all his story. »[146] Des extraits des *Cantos* 30, 25, 33, 31, 33, 16, 22, 33 et 35[147] sont ensuite cités, qui rétablissent la chronologie historique que le poème de Pound avait brouillée. L'ordre de citation de l'anthologie, rétablit une chronologie historique peu apparente à première lecture, et l'histoire ainsi soulignée commence avec deux fragments mythologiques du Canto 30, qui, étonnament, sont datés : « Mythological, B. C. » ; « The same myth receiving a Roman handling ». S'ensuivent des épisodes datés 1344, 1415, 1814, 1917, pour terminer sur « Almost contemporary ». C'est une lecture alternative qui est proposée puisqu'elle souligne au lecteur la chronologie historique qui peut être rétablie à partir de ce qui est nécessairement une relecture, une ré-flexion sur le poème poundien. L'histoire soulignée dans cette présentation commence avec la mythologie. Mythe et histoire sont pensé dans le même cadre.

D'autre part, Pound fait intervenir la mythologie japonaise : au Canto 2, à deux reprises, est mentionné une figure appelée So-shu, que Pound associe avec la lune et dont il a eu connaissance lors de son travail sur les manuscrits laissés par Fenollosa. Comme l'a montré Michele F. Cooper, le motif de la lune évoque immédiatement, pour un public japonais, un mythe cosmogonique, retranscrit dans le *Kojiki*, qui fait intervenir une métamorphose et des principes créateurs (masculin et féminin) sous les traits des figures mythiques Izanami et Izanagi[148]. Cooper cite S. E. Frost à propos de ce mythe :

---

[146] Louis Zukofsky, « A Further Note on XXX Cantos », *Active Anthology*, éd. E. Pound (Londres : Faber & Faber, 1933) 247. Zukofsky souligne également la véritable « narration » qu'il décèle dans les *Cantos*, répondant ainsi, dans une certaine mesure, aux questions soulevées concernant l'économie moderniste de la part narrative des mythologies qui sont réactivées. Les deux syntagmes « history » et « story » sont également intimement liés dans la citation de Zukofsky.

[147] *Ibid.*, 247-9.

[148] Michele F. Cooper, « Ezra Pound and the Japanese Cosmogony », *Paideuma* 14-2/3 (automne-hiver 1985) 259-269.

> it […] records the most ancient mythology, legends, and traditional history of Japan […] This book gives us the story of ancient Japan in an almost pure form. The book […] begins with the ancients legends of the creation of the deities and the formation of the islands of Japan.[149]

Le mythe est ici clairement perçu comme un commencement de l'histoire, conçue comme une explication des origines d'un pays, une sorte de cosmogonie nationale. Les éditeurs – certes anciens dans le cas de Frost – ne distinguent pas mais glissent de la mythologie à la légende (dont la définition tiendrait dans une plus grande inclusion de l'histoire) à l'Histoire. La mythologie constituerait donc une origine de l'histoire, son début, et, par la suite, son complément. Dans l'inclusion de So-Shu à ses *Cantos*, et même si les critiques débattent toujours sur l'identité précise de cette figure[150], Pound ne reprend pas ce mythe précis pour ce qu'il a d'historique mais pour l'idée de création et de renouvellement qu'il contient. Yeats entretient lui aussi cette confusion entre mythe et histoire et cultive l'idée que le mythe est à l'origine de l'histoire. S'il s'inspire bien des *dinnsenchas*, Yeats savait sûrement que les ouvrages dans lesquels les mythes irlandais ont été consignés en premier mélangent de nombreux « genres » : généalogie, topographie, histoire des origines y sont étroitement liées et souvent associés à des vers et rythmes variés.

Le même type de lien entre passé et présent étaient apparemment à l'œuvre chez Homère :

> Primitivement […], la poésie homérique prenait sa place dans un ensemble plus vaste de poèmes épiques qui, concaténés et superposés les uns aux autres, faisaient, en racontant l'histoire de l'univers de la création du monde à la mort d'Ulysse, l'histoire des dieux et demi-dieux jusqu'à la fin de l'époque des héros et le début de l'histoire véritablement humaine. Cet ensemble de poèmes se divisait en unités moins grandes […] que l'on a pris coutume d'appeler *Cycles*. […] Les poèmes cycliques offraient le récit d'événements d'un passé aussi *lointain que mythique* de l'*histoire* grecque.[151]

Ce ne serait donc pas la notion de vérité qui distingue le mythe de l'histoire mais la référence aux dieux ou aux humains. Or les deux sont intégrés chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats.

Dans ce propos sur le mythe comme début de l'histoire ou forme que celle-ci peut prendre, Eliot ne figure que très peu. De fait, si le mythe est partie prenante de l'histoire chez Eliot, c'est dans un sens différent : politique ou primitif, le mythe chez Eliot est mensonge ou objet anthropologique. Objet propre à rappeler à l'homme sa condition primitive et donc moins civilisée, le mythe constitue pour Eliot un avertissement sur les dangers d'un retour potentiel au païen.

---

[149] S. E. Frost, Jr., *The Sacred Writings of the World's Greatest Religions* (New York : Garden City Books, 1943) 349, cité dans M. F. Cooper, *art. cit.*, 260.
[150] M. F. Cooper, *art. cit.*, 267-9.
[151] G. Fry, *op. cit.*, 73 et 75. C'est moi qui souligne.

b) La « mythisation »[152] de l'histoire

Si le mythe constitue parfois un début de l'histoire, le procédé inverse est également à l'œuvre chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats, et l'écriture de l'histoire se fait parfois progressivement par le biais du mythe et ses motifs ; l'histoire est ainsi relue et présentée à travers le prisme – glorifiant ? exemplaire ? – du mythe.

Chez Yeats, la présence de Cuchulain (et par extension le passé celte de l'Irlande) hante les affrontements du Printemps de Pâques, qui inspire à Yeats à la fois admiration et répulsion. Dans la dernières strophe du poème « The Statues », Cuchulain est aux côtés de Patrick Pearse prononçant l'indépendance de l'Irlande depuis la Poste Centrale de Dublin :

> When Pearse summoned Cuchulain to his side,
> What stalked through the Post Office ? What intellect,
> What calculation, number, measurement, replied ?
> We Irish, born into that ancient sect
> But thrown upon this filthy modern tide
> And by its formless spawning fury wrecked,
> Climb to our proper dark, that we may trace
> The lineaments of a plummet-measured face.[153]

La figure mythique de Cuchulain sert ici le commentaire politique. Même si le Cuchulain de Yeats est plus romantique que celui des mythes irlandais du *Livre de Leinster*, le fait même de reprendre cette figure permet, comme le souligne Hugh Kenner, de réactiver et célébrer un passé qui insuffle de la vigueur au présent ou au futur proche : « For a Fenian revolutionary like Yeats the use of myth is like the use of brandy, to put spirit into the troops. »[154] Yeats entend inspirer aux Irlandais fierté et souvenir d'une tradition forte[155]. Dans ces vers, c'est la valeur première de Cuchulain comme guerrier qui est réactivée et reconnue par tous, et non les détails du mythe.

La violence mythique et historique est toujours ambigüe chez Yeats, source à la fois de destruction et de renouvellement. Dans l'édition de 1937 de *A Vision*, le poète met ces mots dans la bouche du personnage de Michael Robartes : « Test art, morality, custom, thought, by Thermopylae. […] Love war because of its horror, that belief may be changed, civilisation renewed. »[156] La bataille des Thermopyles (dont la victoire la plus connue a lieu à Salamine) fonctionne ici comme l'archétype de la résistance martiale des Grecs face aux Perses au Ve siècle avant J.-C. Les réécritures successives de cette bataille historique érigée en symbole

---

[152] Le terme est tiré de M. Éliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, 54. Voir aussi *ibid.*, 52-59.
[153] W. B. Yeats, « The Statues », (*Last Poems*) *Poems*, 384-5.
[154] Hugh Kenner, « A Thousand Lost Golf Balls », *Notre Dame English Journal, A Journal of Religion in Literature* 14-3 (été 1982) 172.
[155] Le même type de ton se retrouve dans les poèmes ouvertement politiques tels « The O'Rahilly » et « Come Gather Round me Parnellites » (W. B. Yeats, *Poems*, 355, 356).
[156] W. B. Yeats, *Vision*, 52-3.

témoignent de son caractère mythique. Au-delà de son événementalité et de son caractère attesté, c'est bien le paradigme qui importe. Pound, au Canto 74, se pose la question des modalités économiques qui ont rendu possible la victoire de Salamine :

> Les Albigeois, a problem of history,
> and the fleet at Salamis made with money lent by the state to the shipwrights
> Tempus tacendi, tempus loquendi.[157]

Pound fait de cet épisode l'exemple qui appuie ses théories économiques : c'est à l'État, non aux banques privées, d'accorder des crédits[158]. Le propos est réitéré avec insistance – mais pas plus justifié pour autant – à plusieurs reprises au Canto 74[159] et aux Cantos 77[160] et 79[161], dans lesquels le financement de la bataille de Salamine est le mètre-étalon qui permet de mesurer l'échec ou le succès des politiques monétaires aux époques de Confucius, de la Renaissance italienne (Sienne au Canto 77) ou de Clement Atlee (Canto 79). La bataille historique de Salamine, paradigme devenu mythique, devient le précédent ou la grille de comparaison d'événements de différentes périodes temporelles. Yeats utilise lui aussi l'image de la bataille de Salamine, mais pour évoquer les morts noyés : « The many-headed foam at Salamis »[162].

L'idée qui consiste à voir dans la violence des événements historiques du XXe siècle la fin imminente d'une civilisation déjà sur le déclin a été réitérée maintes fois par Yeats. Le poète voit dans les événements violents qui lui sont contemporains une occasion de se réjouir puisque cette destruction permet aussi le changement. Cette idée est présente en filigrane dans la dernière strophe de « The Statues » où se combinent le champ lexical du changement historique violent (« thrown upon », « tide », « wrecked », « formless », « dark ») et du sens donné à l'histoire par le verbe poétique (« summoned », « intellect », « calculation, number, measurement », « trace », « lineaments »). La même idée de la violence apocalyptique de l'histoire, à laquelle un sens est donné notamment par le biais de la poésie et du mythe est

---

[157] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 449.
[158] C. F. Terrell, *Companion*, 369. Voir aussi les propos de Pound en prose : « The state can lend. The fleet that was victorious at Salamis was built with money advanced by the State of Athens. » (E. Pound, « A Visiting Card », *SP*, 314 et « Gold and Work », *SP*, 342) Dans « A Visiting Card », Pound poursuit : « The abuse of this state prerogative was demonstrated during the decadence of the Roman Empire. The state loaned money to unworthy borrowers who did not repay. » (*Ibid.*, 315)
[159] E. Pound, Canto 74, *Cantos* : « nevertheless the state can lend money / and the fleet that went out to Salamis / was built by state loan to the builders » (451) ; « and the state *can* lend money as was done / by Athens for the building of the Salamis fleet » (460).
[160] E. Pound, Canto 77, *Cantos*, 488.
[161] E. Pound, Canto 79, *Cantos*, 506.
[162] W. B. Yeats, « The Statues », *Poems*, 384. Dans *Explorations*, Yeats évoque également de la façon laudative la philosophie de l'idéaliste irlandais Berkeley qui selon Yeats a triomphé sur la philosophie anglaise du matérialisme, ce que le poète qualifie de « Salamis of the Irish intellect » (cité dans J. Genet, *La Poésie de W. B. Yeats*, *op. cit.*, 62).

présente ailleurs chez Yeats : c'est toute la problématique soulevée par Michael Wood qui analyse en détail le poème « Nineteen Hundred and Nineteen » dans *Yeats and Violence*[163], et c'est l'idée présente dans l'oxymore « A terrible beauty is born », vers-refrain qui désigne le sanglant avènement de la République d'Irlande dans le poème « Easter 1916 ». Pearse y apparaît chevauchant Pégase, animal mythique réapproprié pour l'Irlande par un locuteur s'exprimant à la première personne du pluriel : « This man had kept a school / And rode our wingèd horse »[164]. Dans le troisième poème qui compose « Three Songs to the One Burden », la violence historique des événements à la Poste Centrale de Dublin est devenue un théâtre (« players », « pit and gallery », « painted scene ») qui a pour conclusion les vers suivants : « For Patrick Pearse had said / That in every generation / Must Ireland's blood be shed »[165]. « The Gyres » présente la même idée et nomme ce sentiment de « tragic joy », combinant le champ lexical de la mort (« nightmare », « blood », « stain », « tombs ») avec l'injonction « Rejoice ! »[166]. C'est par l'expression « tragic joy » que Yeats désigne le sentiment provoqué par le déchaînement de la violence qui signale selon lui un changement imminent d'ère historique[167].

Bunting exprime une idée similaire dans un entretien de 1975 : « What progress is made is always the result of violent disturbances of one sort or another »[168]. On pourrait également lire cette même ambivalence dans les vers d'Eliot : « And the old made explicit, understood / In the completion of its partial ecstasy, / The resolution of its partial horror. »[169] Les poètes analysent donc bien l'histoire en fonction d'« événements » au sens où Derrida les définit, c'est-à-dire des dates qui rappellent des morts et où l'événement est « ce qui vient, advient, survient » et surprend, ce qui est « absolument autre » et auquel on ne s'attend pas[170]. Cette définition s'applique tout à fait aux événements historiques violents qui ont ponctué le XXe siècle et marqué les consciences.

Si Yeats associe Pearse tantôt au Cuchulain de la mythologie irlandaise, tantôt au Pégase de la mythologie grecque, la question se pose de savoir ce qui légitime le choix d'une mythologie ou d'une autre pour décrire le même événement historique : l'Insurrection de

---

[163] Michael Wood, *Yeats and Violence* (Oxford : Oxford University Press, 2010).
[164] W. B. Yeats, *Poems*, 228-9.
[165] *Ibid.*, 378.
[166] *Ibid.*, 340
[167] Voir la note de D. Albright dans W. B. Yeats, *Poems*, 768-771. Pour Yeats, la civilisation se renouvelle à intervalles réguliers : « What if every two thousand and odd years something happens in the world to make one sacred, the other secular ; one wise, the other foolish […] ? » (*Vision*, 29)
[168] D. Reagan, *art. cit.*, 80.
[169] T. S. Eliot, « Four Quartets, Burnt Norton, II », *CPP*, 173.
[170] Jacques Derrida, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés* (Paris : Galilée, 1996) 28, 19, 21.

Pâques et l'Indépendance de l'Irlande qui en résulte. William Wootten commente la portée plus largement européenne des mythes homériques : Achille n'est pas Arthur ou Cuchulain. De même, Roy Fisher souligne la possibilité de la réappropriation mythique des héros homériques pour des raisons d'affinités personnelles :

> I want to be free to go from Achilles, *as I understand Achilles*, who is a person in the book, to my great-great-great uncle William Fisher, who is a figure which I happen to have read on a microfiche. It's Homeric for me. As are certain moments from my own life.[171]

La mythologie grecque est en effet la plus connue des mythologies occidentales. Alasdair Macrae commente le traitement mythique de Maud Gonne par Yeats qui se fait tantôt en termes celtiques, tantôt en termes grecs : dans *Autobiographies*, la description de Maud Gonne glisse progressivement d'une évocation des « old Gaelic stories and poems » à une comparaison avec une statue grecque, froide, dure et distante[172] – ces nouveaux termes poétiques ne sont pas sans rapport avec l'influence poundienne sur Yeats. Au théâtre, Maud Gonne était associée à la mythologie irlandaise dans les pièces *The Countess Cathleen* et *Cathleen ni Houlihan*, dont le travail préparatoire poétique se lit dans « The Countess Cathleen in Paradise »[173] et « Red Hanrahan's Song about Ireland »[174] ; enfin, dans le poème « The Rose of the World », l'Hélène grecque et la Deirdre irlandaise étaient mises côte à côte et ce n'est qu'après révision en 1925 qu'Hélène devient la figure principale de « The Sorrow of Love »[175]. Au final, c'est la filiation d'Hélène avec Léda, à qui Yeats attribue l'origine de toute la civilisation grecque, qui prime pour glorifier le personnage historique de Maud Gonne. D'autre part, à mesure que Yeats précise ses définitions du symbole, émanation de l'Anima Mundi, et élargit l'horizon de référence des inclusions dans son système, c'est la mythologie européenne, et non plus seulement celtique, qui est considérée. Macrae voit trois phases dans le traitement des figures mythiques celtiques chez Yeats : une première, enthousiaste et nationaliste qui privilégie la mythologie irlandaise, une deuxième qui correspond à l'expansion mythologique du système yeatsien, et enfin une troisième où Yeats revient à la tradition irlandaise sans peur d'évoquer les brumes mystiques avec lesquelles il l'associait[176]. L'utilisation de la mythologie est également liée aux évocations et connotations qu'elle porte, construites notamment par les réécritures ou commentaires précédents – dans le

---

[171] Roy Fisher et John Tranter, « Roy Fisher in Conversation with John Tranter », *Jacket Magazine* 1 (oct. 1997), accessible sur http://jacketmagazine.com/01/fisher-iv.html ; consulté le 20/04/2012.
[172] W. B. Yeats, *Autobio*, 274-5 et Alasdair D. F. Macrae, « When Yeats Summoned Golden Codgers to His Side », *Yeats the European*, éd. Alexander Norman Jeffares (Gerrards Cross : C. Smythe, 1989) 9-11.
[173] W. B. Yeats, *Poems*, 63-4.
[174] *Ibid.*, 107-8.
[175] A. D. F. Macrae, « When Yeats Summoned ... », *Yeats the European*, éd. A. N. Jeffares, *op. cit.*, 11.
[176] *Ibid.*, 15. Contrairement à la poésie, le théâtre de Yeats est constant dans son utilisation de la mythologie irlandaise.

cas de Yeats, les commentaires de Matthew Arnold sur le caractère celte et les réécritures des mythes irlandais par Ferguson par exemple.

Pour Yeats, mais aussi pour Bunting, les mythes gréco-romains, patrimoine européen, sont plus aptes à évoquer l'universel, tandis que les mythes irlandais ou anglo-saxons, moins immédiatement détachables de leur socle géographique et moins connus de tous, deviennent une référence identitaire, souvent plus personnelle et parfois ouvertement idéologique. Comme l'indique Macrea, le mythe offre un langage non seulement sanctionné par une communauté, mais qui en plus permet de transformer le personnel en public et universel[177]. Malgré les phases nettes distinguées par le critique dans la carrière de Yeats au sujet de l'utilisation de la mythologie irlandaise, un aperçu de l'agencement des poèmes de Yeats – et on sait l'importance et l'attention que le poète y consacrait – laisse peu de place aux généralisations notamment en ce qui concerne le poète irlandais. Comparons quelques poèmes pris dans l'ordre du recueil *Last Poems*. Dans l'édition de Daniel Albright, la première des « Three Marching Songs »[178] réitère la notion de déclin des civilisations et la nécessité du devoir de mémoire des générations antérieures[179], tout en nommant les grands acteurs de l'Insurrection de Pâques (Emmet, par exemple, ou encore Parnell qui fait l'objet d'autres poèmes, tels « Parnell's Funeral » et « Parnell »[180]). Même si le décor irlandais est planté et Yeats à l'aise avec les multiples fonctions de la mythologie, c'est une référence à Troie et Hélène qui est utilisée dans la deuxième partie de « Three Marching Songs » pour souligner la solidarité et le dévouement d'une civilisation entière à un personnage hors du commun : « Troy backed its Helen, Troy died and adored ; / Great nations blossom above »[181]. Quelques pages plus loin, Yeats met en parallèle Cuchulain et Pearse dans « The Statues » (écrit en 1938). En 1916, c'est la figure de Pégase qui est associée à Pearse dans « Easter, 1916 ». L'homme politique revient dans le poème suivant intitulé « Sixteen Dead Men » (référence

---

[177] *Ibid.*, 2.

[178] W. B. Yeats, *Poems*, 380-383. Ce poème a été réécrit maintes fois entre 1933 et 1939, et son rapport (temporel et thématique) de soutien ou de conseil aux Blueshirts fascistes est expliqué finement pour démontrer que contrairement aux idées reçues, Yeats n'a pas écrit « Three Marching Songs » *pour* les défilés militaires des Blueshirts. Voir Peter van de Kamp et Peter Liebregts dans le chapitre introductif de P. van de Kamp et P. Liebregts, *Tumult of Images : Essays on W. B. Yeats and Politics* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1995) 12-22. Voir p. 23-5 différentes versions du poème (première publication et manuscrits, tous deux différents de la version « finale » présente dans l'édition de D. Albright.

[179] W. B. Yeats, « Three Marching Songs » I, *Poems*, 381 :

> Remember all those renowned generations,
> Remember all that have sunk in their blood,
> […]
> Fail and that history turns to rubbish,
> All that great past to a trouble of fools […]

[180] *Ibid.*, 329-30, 359. Voir aussi la commémoration d'Emmet, Wolfe Tone et O'Leary dans « September 1913 » (*ibid.*, 159-60).

[181] *Ibid.*

aux résistants de la Poste Centrale de Dublin fusillés par l'armée britannique), sans référence mythologique cette fois-ci. Alors que certaines tendances peuvent être affirmées chez certains poètes, les généralisations sont plus difficiles chez d'autres. Chez Bunting par exemple, la mythologie gréco-romaine se prête à des réfexions philosophiques – Pasiphaé et l'écriture métapoétique ; Vénus et Cybèle comme patronnes de figures de l'impuissance – alors que la mythologie scandinave se lit volontiers dans une perspective identitaire et politique. Chez Yeats en revanche, les mythologies fusionnent et sont volontiers détournées (pour leur donner un sens occulte par exemple). Si la réécriture des figures celtiques a souvent pour but une réappropriation nationale, la mythologie gréco-romaine (parfois mise en parallèle avec la mythologie irlandaise) remplit des fonctions plus nombreuses : élévation de la mythologie irlandaise au même statut de « grande mythologie », exploitation des possibilités ésotériques, apport de motifs jugés universels. Le mythe, d'autre part, n'est pas sans rapport avec les choix stylistiques et esthétiques :

> But by 1919, when Yeats publishes *The Wild Swans at Coole*, he has come to realize that themes entail style. He becomes aware that instead of an all-purpose nostalgic nineties style enfolding Troy, India, Cuchulain, and the Magi, he must find, so to speak, a Greek style for Troy, a Babylonian style for the Magi, and Irish style for Cuchulain – or, failing that, a style that juxtaposes these plural cultural markers while acknowledging – by the evidence of rhythm, language, stanza-form or image – the culture-shock produced by bringing Troy and Usna's children into one poetic room. And, committed to preserving a historical sense, he wishes to retain – even to foreground – the shock, to avoid absorbing all culture into a single style.[182]

La juxtaposition de mythes d'horizons variés, productrice de choc et de contraste, va de pair avec l'esthétique moderne de la précision et de l'image, et élargit le cadre des références temporelles et géographiques.

Dans d'autres poèmes, le parallèle entre mythe et personnage historique se fait sans mention d'un mythe particulier alors que l'histoire est visiblement traitée comme un mythe et en a de nombreuses caractéristiques : exemplarité, signification culturelle et sociale, atemporalité sont volontairement entretenues. Dans le poème « Vestiges », écrit en 1931, Bunting établit un pont entre l'époque de Gengis Khan (né Témüjin), caractérisé par sa grandeur et la sagesse de son administration économique et guerrière, par opposition à une époque postérieure (le XXe siècle ?) marquée par la saleté et l'amnésie de sa propre histoire. Gengis Khan, représentant d'un âge d'or révolu, est traité de façon mythique. Il devient exemplaire et son nom est transmis dans les récits dignes de survivre dans une communauté :

> our children are scabby, chivvied by flies,
> we cannot read the tombs in the eastern prairie,
> […]

[182] A. Macrea, *art. cit.*, 23-4.

> We built no temples. Our cities' woven hair
> mildewed and frayed. Records of Islam and Chin,
> battles, swift riders, ambush,
> tales of the slain, and the name Jengiz.[183]

Dans les notes à ce poème, on constate que l'auteur renvoie, comme au sujet de Bloodaxe et dans une langue fortement modalisée, à des sources très diverses, questionnant et jouant sur la pertinence et le type de sources, évoquant d'autres sources que celles utilisées sans pour autant justifier leur exclusion :

> A presumably exact version of Jengiz Khan's correspondence with Chang Chun exists in Bretschneider's *Mediaeval Researches from Eastern Asiatic Sources* [1888]. Others more competent than I may prefer to investigate it in the Si-Yu-Ki of Li Chi Chang, one of Chang Chun's disciples who made the journey with him and recorded their correspondence. Pauthier rendered that work, according to Bretschneider, very imperfectly into French.[184]

Comme pour les sources mentionnées au sujet de Bloodaxe, la note apparaît comme une moquerie ou un jeu : elle ne mentionne la source utilisée par l'auteur ni les raisons de son choix. La véracité historique est donc mise de côté en faveur de la recherche de l'effet poétique et d'un pied de nez aux recherches de sources dont l'incessante prolifération est ainsi soulignée par Bunting.

La figure historique du chef guerrier et empereur – Pound choisit Alexandre le Grand – est un marqueur qui permet de dater une époque. Pourtant, il ne s'agit pas tant de respecter une chronologie que de définir, là encore, un âge d'or et la chute des grandes civilisations. Dans « Terra Italica », Pound cite Edoardo Tinto, éditeur italien, qui a eu, pour le poète, le mérite de publier des ouvrages qui indiquent dans une forme compréhensible, claire et concise, l'idée que le paganisme dépend de rites érotiques qui célèbrent un principe vital, d'où l'importance des femmes dans ces rites :

> […] for a lack of clear recognition of [this] thousands of pages of history have been confused and made unintelligible. Civilizations or cultures decay from the top. The loss of knowledge with the fall of Alexander's empire is not sufficiently recognized, we allow plenty for the fall of Rome, but we waste time in trying to understand the Middle Ages because we do not sufficiently dissociate the various strands that go to make up its culture : for example the difference between Mithraic 'evil' and the light of Eleusis.[185]

L'exactitude historique est cruciale pour Pound, car l'histoire est au fondement de la connaissance, et conditionne l'interprétation et le discours sur les époques ultérieures.

C'est une des différences avec Bunting, pour qui la véracité et l'exactitude historiques en poésie ne sont pas une priorité. Leçon tirée des erreurs de son prédécesseur, suspension du jugment ou refus du dogmatisme, Bunting ne se donne pas la même mission. Dans sa poésie,

---

[183] B. Bunting, *CP*, 114.
[184] *Ibid.*, 225.
[185] E. Pound, « Terra Italica », *SP*, 55.

Pound souligne constamment ce problème de la vérité historique (« That, I assure you, happened »[186]) même si on ne sait pas toujours où s'arrête l'intervention du poète qui commente l'histoire[187]. Les voix du poète, des acteurs de l'histoire ou de commentateurs se mêlent ; les degrés de citations et de palimpsestes apportent de nombreuses nuances. Le rapprochement entre mythe et histoire est légitimé par le fait que le mythe constitue un bagage commun de la mémoire collective dont le récit se dévoile pour des raisons particulières et importantes pour la société qui les voit naître.

Dans son commentaire sur l'histoire, c'est irrémédiablement un déclin qu'Eliot constate : le XXe siècle est désigné comme « a formless age »[188]. Dans *Saving Civilization*, Lucy McDiarmid replace le travail d'Eliot dans le contexte intellectuel de l'époque, qui voit notamment la publication de l'ouvrage *The Decline of the West* de Spengler, terminé en 1917, avant la Première guerre mondiale ; cet ouvrage conforte l'analyse historique d'Eliot, qui considère que la civilisation occidentale de son époque est en chute libre – la connotation religieuse du terme « chute » n'est pas non plus absente de la poésie d'Eliot. McDiarmid cite l'essai d'Eliot intitulé « Dante »[189] et en décrit le propos : « With the perspective of the mythologist rather than the historian, Eliot traced the "process of disintegration" back to the thirteenth century. »[190] Pour McDiarmid, c'est la perception de la civilisation comme précaire et vouée à l'échec qui conduit Eliot à ce qu'elle appelle des « panoramic historical views » tel qu'on en trouve chez Arnold Toynbee et Oswald Spengler, et explique l'intérêt du poète pour les systèmes historiques. En effet, ce sont de tels panoramas que l'on trouve dans *The Waste Land*, qui englobe les cultures orientale (bouddhiste) et occidentale (française, anglaise et allemande notamment). L'Angleterre de l'après-guerre est associée aux rats, aux êtres humains dégénérés (« 'Are you alive ? Is there nothing in your head ?' »[191], « get yourself some teeth »[192], « we who were living are now dying / With a little patience »[193]) et aux matières minérales inertes (« fear in a handful of dust », « stony rubbish », « dead land » à la seule page liminaire du poème[194]). Un symbolisme fort et mythique est alors utilisé pour rendre compte de la situation historique.

---

[186] E. Pound, Canto 24, *Cantos*, 112.
[187] Jean-Michel Rabaté, *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's Cantos* (Albany : State University of New York Press, 1986) 12.
[188] T. S. Eliot, « The Possibility of a Poetic Drama », *SW*, 53.
[189] T. S. Eliot, *SE*, 240.
[190] Lucy McDiarmid, *Saving Civilization : Yeats, Eliot, and Auden Between the Wars* (Cambridge : Cambridge University Press, 1984) 3.
[191] T. S. Eliot, « The Waste Land » II, *CPP*, 65.
[192] *Ibid*, 66.
[193] T. S. Eliot, « The Waste Land » V, *CPP*, 72.
[194] T. S. Eliot, « The Waste Land » I, *CPP*, 61.

Dans un autre poème eliotien moins connu, le rapport entre mythe et histoire, personnelle cette fois-ci, est intéressant. Eliot, de son vivant, n'a autorisé la publication du poème « Ode » qu'une fois, dans son second recueil : « Ode » paraît dans *Ara Vos Prec* à Londres chez Elkin Mathews en 1919 mais n'a pas été repris dans sa version américaine publiée chez John Rodker sous le titre *Poems 1920*, ni dans ses *Collected Poems*. Dans *Inventions of the March Hare*, qui reproduit les manuscrits d'Eliot gardés à la Berg Collection de la New York Public Library, le poème a pour titre « Ode on Independence Day, July 4th 1918 » et abonde en références mythologiques :

> Tired.
>
> Subterrene laughter synchronous
> With silence from the sacred wood
> And bubbling of the uninspired
> Mephitic river.
> Misunderstood
> The accents of the now retired
> Profession of the calamus.
>
> Tortured.
>
> When the bridegroom smoothed his hair
> There was blood on the bed.
> Morning was already late.
> Children singing in the orchard
> (Io Hymen, Hymenæe)
> Succuba eviscerate.
>
> Tortuous.
>
> By arrangement with Perseus
> The fooled resentment of the dragon
> Sailing before the wind at dawn.
> Golden apocalypse. Indignant
> At the cheap extinction of his taking-off.
> Now lies he there
> Tip to tip washed beneath Charles' Wagon.[195]

L'exclusion systématique de ce poème par Eliot dans les publications subséquentes à *Ara Vos Prec* est généralement expliquée par les critiques comme une volonté de la part du poète de ne pas laisser transparaître pour un public américain (parmi lequel, sa mère) un texte trop personnel[196]. De fait, les allusions, mythologiques notamment, n'ont pas subi la dépersonnalisation voulue. C'est en effet à la même époque qu'Eliot expose sa théorie de l'impersonnalité dans le recueil d'essais *The Sacred Wood* (1920), expression d'ailleurs

[195] T. S. Eliot, *Inventions*, 383. Dans *Ara Vos Prec*, le poème était précédé de l'épigraphe suivante extraite de *Coriolanus* de Shakespeare : « *To you particularly, and to all the Volscians / Great hurt and mischief.* »
[196] Heather Bryant Jordan, « *Ara Vos Prec* : A Rescued Volume », *Text* 7 (1994) 349-364 ; Vicki Mahaffey, « 'The Death of Saint Narcissus' and 'Ode' : Two Suppressed Poems by T. S. Eliot », *American Literature* 50-4 (janvier 19791) 604-612.

présente dans le poème. Les doutes sur les capacités de l'écrivain sont exprimés dans la première strophe grâce à une allusion polysémique au calame : « calamus » désigne à la fois le roseau ou la plume qui sert à écrire et la métamorphose et mort de Calamos[197]. D'autre part, les relents de puanteur et de mort associés à la poésie sont évoqués par un parallèle mythique (« Mephitic river »[198]). Dans la deuxième strophe, le mariage raté n'est pas sans rappeler la situation maritale d'Eliot à ce moment. Enfin, la troisème strophe enlève toute grandeur (« fooled resentment », « indignant », « cheap extinction ») au mythe de Persée venu délivrer Andromède du dragon[199]. Les allusions de ce poème, moins ambigües que dans les poèmes de la maturité, annoncent pourtant des thèmes de prédilection : vision apocalyptique, mythologie gréco-romaine ayant trait aux enfers ou à la mort (« subterrene » dans « Ode » n'est pas sans rapport sémantique avec le rire, « submarine and profound », de « Mr. Apollinax »[200]), motifs du jardin, de la guerre et du couple. Dans « Ode », le mythologique seul ne parvient pas à rendre le poème impersonnel et universel. L'histoire personnelle transparaît derrière le modèle mythique, ce qui est contraire à l'esthétique que souhaite produire Eliot.

Pound utilise lui aussi les mythes pour le parallèle personnel qu'ils permettent d'établir, notamment le naufrage d'Ulysse pour évoquer sa propre descente aux enfers lors de son enfermement au camp militaire de Pise. Pourtant, le mythe constitue aussi chez Pound un important précédent, militaire dans le cas de la bataille de Salamine, exemplaire dans le cas d'autres figures qui constituent les idéaux politiques de Pound. Le problème majeur dans l'héroïsation de figures historiques réside dans l'inclusion et les modalités de présentation des matériaux historiques. Au-delà de l'effet stylistique de collage que produit l'assemblage de sources d'époques variées ainsi rendues « contemporaines », l'historique est écrit de façon tout à fait mythique. L'entreprise de Pound dans les *Cantos* consiste à proposer des types mythiques car héroïques et exemplaires, à travers les figures de Mussolini, Sigismond Malatesta ou encore Confucius[201]. Mis en avant pour les valeurs éthiques qu'ils représentent

---

[197] Fils du dieu-fleuve Méandre, Calamos se laisse mourir au bord du fleuve dans lequel son amant Carpos est mort noyé, et finit par se transformer en roseau. Voir l'histoire dans Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques Vol. V, Chants XI-XIII*, trad. Francis Vian (Paris, Les Belles Lettres, 1995) 43-46. F. Vian commente aussi ce récit dans le cadre de la tradition de la « narration "à tiroirs" », tradition héritée de l'*Odyssée* : « Nonnos se plaît lui aussi à introduire des *epyllia* à l'intérieur de son épopée » (*Ibid.*, 19).

[198] Méphitis est la déesse des odeurs nauséabondes émanant des Enfers : voir l'article « Avernus Lacus » dans F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 629.

[199] Ovide, *op. cit.*, IV, vers 714-40, 159.

[200] T. S. Eliot, *CPP*, 31.

[201] Boris de Rachewiltz souligne que cette mythisation des figures historiques va de pair avec une humanisation des dieux mythiques : « This process by which the gods are brought down to to a level where they can be empirically experienced also accounts for the repeated identification in his poetry of real persons with mythological characters. The humanization of the gods and, conversely, the mythologization of personal acquaintances, enables him to perceive human archetypes in gods and divine archetypes in humans. » (Boris de

aux yeux de Pound (la protection des arts, une philosophie…), ces personnages historiques sont présentés comme des archétypes exemplaires dont le lecteur doit pouvoir se rendre compte à travers les « preuves » apportées notamment par les citations de documents historiques. Daniel Pearlman formule le problème ainsi :

> […] the "history" in the *Cantos* is deliberately idealized and mythical, a string of *exempla* used to flesh out Pound's ruling ethical-philosophical ideas. History, of course, never provides an unambiguous exemplum […]. In sum, critics who *historicize* Pound inevitably *politicize* him […]. It is time for the *dehistoricization* of Pound, time to see the history and politics and moral wrongheadedness as only aspects […] of a far grander *poetic* whole.[202]

Malgré l'évidence formulée à la fin de ce propos – les *Cantos* comme poème – on ne peut faire abstraction de la volonté, professée par Pound, de faire œuvre d'historien.

Le traitement des « sources », véritable travail d'historien, soulève des questions multiples, aux niveaux stylistique, discursif et épistémologique, mais aussi éthique. Le problème de l'inclusion ou de l'incorporation de l'histoire dans la poésie se pose à beaucoup de poètes modernistes[203] mais a rarement autant fait problème que chez Pound. Les extraits de lettres de Sigismond Malatesta introduisent des faits historiques avérés ; pour autant, cette inclusion dans le poème questionne l'écart supposé entre prose et poésie. Pound veut produire à la fois un poème long et une analyse historique : « I want my work […] to withstand all historical criticism. »[204] L'idéal est celui d'Hérodote qui combine histoire *et* littérature, cette dernière devant chez Pound remédier aux maux de la civilisation.

Michael F. Harper a montré que le traitement poundien de Malatesta n'est en fait pas si éloigné de l'objectivité historique qu'on a pu le croire. En effet, la majorité de l'historiographie et des témoignages sur Malatesta proviennent depuis des siècles de la même source, très partisane : les commentaires du Pape Pie II, ennemi de Malatesta qui avait grand intérêt à écarter ou discréditer le chef politique peu respectueux de l'Église. D'autre part, il apparaît que de nombreux jugements sur Malatesta, mis à l'écrit et diffusés par Pie II, s'appuient en fait sur des rumeurs.[205]

Devant ce qui est perçu, notamment par Eliot, Pound et Yeats, comme le chaos et le déclin de la civilisation, le mythe permet d'organiser et de donner un sens à des événements

---

Rachewiltz, « Pagan and Magic Elements in Ezra Pound's Works », *New Approaches to Ezra Pound*, éd. Eva Hesse (Londres : Faber and Faber, 1969) 183)

[202] Cité dans William Cookson, « A Note by the Editor », *Agenda* 8-3/4 (automne-hiver 1970) 6.

[203] A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 29 : McAllister cite des propos de Zukofsky datant de 1932 sur l'incorporation de l'histoire et soulève un écart de tempo entre le déroulement des événements historiques à incorporer et l'avancement de l'écriture poétique, problème sur lequel Bunting et Pound reviennent au sujet de l'épopée, notamment de Dante.

[204] Entretien d'Ezra Pound pour le *New York Herald* en 1923, cité dans Lawrence Rainey, « Pound or Eliot : Whose Era », *art. cit.*, 103.

[205] M. F. Harper, « Truth and Calliope… », *art. cit.*, 90 *sq.*

brutaux et incompréhensibles en les lisant à travers le prisme du mythe qui les relie à des précédents archaïques. Replacer l'événement historique dans la continuité de la conscience humaine qui débute avec le mythe lui donne un certain sens et le prive dans une certaine mesure de son unicité, sans pour autant justifier sa barbarie. Cependant, le constat de Peter Childs dans *Modernism* semble simplificateur : « modernist texts often focus on social, spiritual or personal collapse and subsume history under mythology or symbolism »[206]. Les liens entre mythe et histoire en poésie moderniste ne se limitent pas à un rapport de subordination de l'histoire au mythe ou d'inclusion. Il faut plutôt de parler de relais de l'un à l'autre et d'emprunts.

c) Le mythe : un outil critique

Le mythe est également métaphore de l'analyse de l'histoire dans la prose des auteurs. Dans « A General Introduction for my Work », Yeats répond aux critiques déclarant la fin de son « mouvement » en 1916[207] et analyse l'histoire – métaphoriquement décrite comme une tapisserie où est intégrée le cycle de la Branche Rouge – en rapport avec la mythologie ; celle-ci n'est jamais loin dans l'esprit des acteurs de l'histoire. Dans cet essai, Yeats entremêle mythe et histoire pour définir the « 'Irishry' ». On devine derrière ses propos que mythe, légendes et folklore permettent une réappropriation du passé national ; la méthode comparative de Yeats est pleinement à l'œuvre et le poète utilise de façon récurrente cette métaphore de la tapisserie : « Behind all Irish history hangs a great tapestry, even Christianity had to accept it and be itself pictured there. Nobody looking at its dim folds can say where Christianity begins and where Druidism ends »[208]. Cette histoire est notamment religieuse et inclut Jésus Christ, tant comme « half-brother of Dionysus » que comme « historic Christ ». L'image de la tapisserie est reprise quelques pages plus loin pour inclure l'Insurrection de Pâques et ainsi dupliquer le poème « The Statues » : « Pearse and his fellow soldiers […] went out to die calling upon Cuchulain »[209]. Yeats termine cet essai, qui s'ouvre sur les « mythologies » chez Dante et Milton notamment, par des propos plus ouvertement politiques : « I am no Nationalist, except in Ireland for passing reasons »[210]. Le mythe est ainsi réinscrit dans la chaîne historique. D'autre part, les commentaires yeastsiens sur les

[206] P. Childs, *op. cit.*, 20.
[207] W. B. Yeats, « A General Introduction for my Work », *E&I*, 515.
[208] W. B. Yeats, *E&I*, 513-4.
[209] *Ibid.*, 515. Cette duplication entre poème et prose a également été remarquée au sujet de Bunting (London or Troy…) et Pound (survival of Odysseus in words of sailors, as noticed by Pr. Rouse).
[210] *Ibid.*, 526.

dimensions politique et nationale de la mythologie qu'il réécrit sont plus nombreux et explicites dans les introductions à ses pièces de théâtre.[211]

La mythologie, à travers ses différentes réécritures et médiatisations, est également dans le vocabulaire critique de Pound pour désigner ses références aux « anciens » :

> If a certain thing was said once and for all in Atlantis or Arcadia, in 450 Before Christ or in 1290 after, it is not for us moderns to go saying it over, or to go obscuring the memory of the dead by saying the same thing with less skill and less conviction.
> My pawing over the ancients and semi-ancients has been one struggle to find out what has been done, once for all, better than it can ever be done again, and to find out what remains for us to do, and plenty does remain, for if we still feel the same emotions as those which launched a thousand ships, it is quite certain that we come on these feelings differently, through different nuances, by different intellectual gradations.[212]

Si les thèmes et les émotions humains perdurent dans le temps, ce sont les nuances qui doivent être réécrites pour le présent. L'expression « the emotions […] which launched a thousand ships » fait écho au mythe d'Hélène et ses réécritures littéraires d'Homère à Marlowe[213]. Pound balaie l'histoire au sens large, de sa pré-histoire mythique (Atlantis et l'Arcadie[214]) au XXe siècle. Le travail littéraire se fait en fonction du travail antérieur[215].

Eliot tient des propos comparables dans l'article « Scylla and Charybdis » lorsqu'il suggère que le mythe est formulation d'émotions inhérentes à la nature humaine :

> The myth [of Scylla and Charybdis] belongs to that Mediterranean world from which our culture springs ; it refers to a well-known episode in Mediterranean pre-history ; like other myths in the story of Ulysses it is what I believe Professor Jung would call a universal archetype of human experience. It responds to some of the deepest desires, and terrors of all human beings : it is the experience of life itself.[216]

Dans la suite de l'article, Eliot fait des figures mythologiques de Charybde et de Scylla les deux extrêmes dont la poésie doit se garder et entre lesquels elle doit naviguer : le fond et la forme.

---

[211] Voir les extraits de préfaces et introductions à ses pièces de théâtre par Yeats dans J. Genet, *Le théâtre de W. B. Yeats*, *op. cit.*

[212] Pound, « A Retrospect », *LE*, 10-11.

[213] La formulation de Pound rappelle les vers « Was this the face that launched a thousand ships / And burnt the topless towers of Ilium ? » de Christopher Marlowe dans *Doctor Faustus*, V, 1, 91-2. Voir aussi le *Richard II* de Shakespeare.

[214] L'Arcadie est le théâtre de nombreux épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide. On voit ici encore que le géographique connote du temporel et plus particulièrement l'idée d'un âge d'or révolu. D'autre part, Pound met ici sur le même plan les mythes grecs associés à l'Arcadie et le mythe platonicien de l'Atlantide (sur les origines égyptiennes de ce mythe, un rappel de ses grandes lignes et réécritures, voir F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 625-6).

[215] Les propos de Pound et Eliot à ce sujet sont très connus : « No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to dead poets and artists. » (T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *SE*, 15) ; « Be influenced by as many great artists as you can », le scientifique – et l'artiste doit procéder ainsi – « begins by learning what has been discovered already », « no one produces much that is final » (E. Pound, « A Retrospect », *LE*, 5, 6, 10).

[216] T. S. Eliot, « Scylla and Charybdis », *Agenda* 23-3/4 (automne-hiver 1985-86) 6. On remarquera ici aussi le glissement de « myth » à « pre-history ».

Ailleurs, Eliot utilise le terme de « mythe » pour signifier à la fois un récit sanctionné au niveau collectif et social et un mensonge ou une illusion littéraire ou politique. Si Eliot est un artisan hors pair du lien entre passé et présent, le mythe au présent sert souvent chez lui à faire référence à un mensonge politique, alors que les mythes « primitifs » ne sont pas désignés par le syntagme « mythe » mais par des expressions équivalentes (« the traditional poetry of love, warfare, and theology », « primitive […] poetry »[217]) dans l'article « War-Paint and Feathers ». Ainsi, dans cet article, le mythe primitif est synonyme de barbarie et d'atavisme ; pourtant, il est utile pour mesurer la différence entre ce qu'Eliot désigne comme « civilized » et « savage », et ce malgré les propos ambigus d'Eliot sur l'évolution de l'homme et l'art dans « Tradition and the Individual Talent » publié deux ans plus tard :

> [The poet] must be quite aware of the obvious fact that art never **improves**, but that the material of art is **never quite the same**. He must be aware that the mind of Europe – the mind of his own country – a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind – is a mind which **changes**, and that this change is a **development** which abandons nothing *en route*, which **does not superannuate** either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draightsmen. That this development, this **refinement** perhaps, **complication** certainly, is not, from the point of view of the artist, any improvement. **Perhaps not even an improvement** from the point of view of the psychologist or not to the extent that we imagine ; perhaps only in the end based on a complication in economics and machinery.[218]

L'hésitation d'Eliot est palpable à la fois dans le choix des termes – Eliot cherche-t-il à éviter le débat darwinien ? – et dans la modalisation qui empêche toute affirmation définitive en dehors du champ artistique.

Pour Eliot, le mythe est surtout objet de l'anthropologie, science dont il est nécessaire de connaître les rudiments : dans « War-Paint and Feathers », Eliot mentionne Freud, Durkheim, Harrison, Lévy-Bruhl. Cette connaissance anthropologique sur le primitif, pour le poète, permet d'approfondir la connaissance sur l'homme civilisé[219]. Chez Pound aussi, la connaissance anthropologique est vue comme une connaissance essentielle[220]. Il y a donc un écart chez Eliot entre les différents objets susceptibles d'être désignés par le terme « mythe » : les mythes gréco-romains (notamment) sont envisagés comme éléments de l'histoire littéraire (peut-être barbares mais moins « menaçants » car éloignés dans le temps, ces mythes permettent de considérer une évolution de l'humanité) ; les mythes dit « primitifs » ne sont

---

[217] T. S. Eliot, « War-Paint and Feathers », *art. cit.*, 1036.

[218] T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *SE*, 16. Les italiques sont ceux du texte, les termes en gras sont soulignés ici pour les besoins de l'analyse.

[219] T. S. Eliot, « War-Paint and Feathers », *ibid.* La dichotomie primitif/civilisé revient dans T. S. Eliot, « [Critique de *Civilization* de Clive Bell] », *Criterion* 8-30 (sept. 1928) 161-4.

[220] E. Pound, « Remy de Gourmont », *LE*, 343 : « in our time Fabre and Frazer have been necessary essentials in the mental furnishings of any contemporary mind qualified to write of ethics or philosophy or that mixed molasses religion. […] It is not necessary perhaps to read to read Fabre and Frazer entire ; but one must be aware of them. »

pas nommés comme tels par Eliot et sont des objets d'étude anthropologique dont il faut être conscient. Le mot « mythe » dans le vocabulaire critique d'Eliot, en revanche, prend parfois son sens moderne de « mensonge ».

Dans l'article « The Romantic Englishman, the Comic Spirit, and the Function of Criticism », publié dans le premier numéro de la revue *Tyro* en 1921, Eliot commente les différentes réalisations théâtrales du « mythe » ayant trait à l'homme anglais[221]. Malléable (« The myth that a man makes has transformations […] but it is essentially the same myth »), concret (« the myth is not composed of abstract qualities »), critique (« The myth is imagination and it is also criticism ») et sujet à la dégénerescence (« that degenerate descendent, the modern John Bull […] becomes less and less a force, even in a purely political role »), le mythe est d'un autre âge (« But in our time, barren of myths – […] – in our time the English myth is pitiably diminished ») et a un rapport particulier à la réalité : « The myth is based upon reality, but does not alter it. »[222] Dans les acceptions distinguées ci-dessus, toutes ont trait à l'histoire : les mythes gréco-romains sont souvent un parallèle archétypique à la barbarie moderne, les mythes dits « primitifs » permettent d'envisager l'évolution de l'humanité, et le « mythe » permet de commenter les mensonges politiques modernes. Les distinctions sont moins définies chez Bunting car les syntagmes « mythe » ou « mythologie » sont plus rarement employés, et plus difficiles à saisir chez Pound et Yeats car les systèmes sont plus idiosyncrasiques.

d) Cas-limite : totalitarisme, instrumentaliation

Dans tous les cas, certains propos attestent de la conscience, chez Yeats et Pound notamment, de la dérive possible du mythe réutilisé à des fins politiques et de propagande. En effet, les auteurs utilisent parfois le terme pour désigner un mensonge, une construction discursive destinée à convaincre au niveau politique. John Heath-Stubbs mentionne la conscience qu'avait Eliot des potentialités d'appropriation, d'instrumentalisation ou de distortion du mythe à des fins totalitaires :

> In a conversation I had with him towards the end of the Second World War, we discussed the way in which the Germanic mythology treated by Wagner had been misappropriated and distorted for their own purposes by the Nazis, and he gave it as his opinion that it was fortunate that 'our own mythology' (by which he clearly meant Arthurian material) had not been misused in this way.[223]

---

[221] T. S. Eliot, « The Romantic Englishman, the Comic Spirit, and the Function of Criticism », *Tyro* 1 (1921) 4.
[222] *Ibid.*
[223] J. Heath-Stubbs, *art. cit.*, 30. Pour un commentaire sur l'instrumentalisation politique du mythe chez les Nazis, voir http://www.fabula.org/revue/document2451.php (consulté le 08/05/2012).

L'utilisation du mot « mythe » chez Eliot est relativement constante : lorsqu'il est politique, le mythe est mensonger ou discutable. Eliot aborde le sujet dans une critique d'ouvrages politiques et mentionne en passant « [the] myth or idea for the Tory Party » pour indiquer : « Such a myth or idea has much to comment it »[224]. Dans un autre article, commentaire sur l'abdication du roi Édouard VIII, Eliot reprend l'expression « popular myth »[225] au journal *Blackfriars* pour analyser les réactions populaires. Il démêle les différentes problématiques qui sont en jeu : frontière entre vie privée et publique chez un monarque, représentations collectives sur le chef de l'État et son rapport à l'Église, possibilité – en termes de représentations et de légalité – d'un mariage morganatique. Eliot montre que le « mythe populaire », qui fait du roi un homme dévoué à son pays, a évolué car il était fondé sur un mensonge : « I cannot but believe that the popular myth owes a good deal of its power to the belief that kings are, like priests, lonely men who have sacrificed their natural lives. »[226] Chez Eliot, le mythe est donc une représentation collective parfois mensongère qui peut s'analyser.

Pound utilise également le terme dans son sens politique et mensonger ; le poète est conscient de la propagande qu'on peut effectuer à travers le mythe. Il y voit alors une dégradation de ce dernier, comme il l'explique dans l'essai « Arnold Dolmetsch », publié pour la première fois en 1918 : « Then some unpleasing Semite or Parsee or Syrian began to use myths for social propaganda, when the myth was degraded into an allegory or a fable, and that was the beginning of the end. »[227] Pound poursuit en indiquant que le mythe a ensuite été « incorporated for the condemnable 'good of the State', and what was once a species of truth became only lies and propaganda » ou « horrid tales […] [told] to the ignorant populace in order to preserve the empire »[228]. Ce qui est en jeu ici est la transmission de la vérité. Le mythe pour Pound est, *à l'origine*, vérité mais a été perverti. Le mythe n'échappe donc pas au phénomène que Pound voit à l'œuvre dans la civilisation occidentale et sa littérature toutes entières : la langue a été pervertie et la vérité est menacée. Le déclin de la littérature est, pour le poète, symptomatique d'une civilisation elle-même en déclin. Ainsi, dans sa liste des auteurs de qualité, Pound décrit dans une formulation elliptique la littérature postérieure à

---

[224] T. S. Eliot, « Political Theorists [Critique de Anthony M. Ludovici, *A Defense of Conservatism* ; G. K. Chesterton, *The Outline of Sanity* ; coll., *Coal* ; J. A. Hobson, *The Conditions of Industrial Peace*] », *Criterion* 6-1 (juillet 1927) 69.

[225] T. S. Eliot, « Mr. Reckitt, Mr. Tomlin and the Crisis », *New English Weekly* 10-20 (25 février 1936) 391-3. La date du journal, corrigée à 1937 dans les Ezra Pound Papers (YCAL MSS 43 box 215, folder 7863) est plus probable puisqu'Édouard VIII abdique en décembre 1936.

[226] *Ibid.*, 392. Eliot utilise d'abord l'expression « popular myth » dans une citation du journal *Blackfriars*, puis avec des guillemets, puis intégré à sa propre prose.

[227] E. Pound, « Arnold Dolmetsch », *LE*, 431.

[228] *Ibid.*, 432.

Pétrone : « Then come the break ; the fall of civilisation. »[229] Le mode discursif et littéraire que constitue le mythe, à l'origine émotion vraie et immédiate, peut lui aussi dégénérer en leurre et en mensonge. De fait, c'est bien à un leurre qu'on succombé Pound et Yeats dans leur recherche d'un système politique dirigé par un homme d'action charismatique, qui protègerait les artistes et remettrait à l'honneur une culture nationale.

De fait, le mythe devient effectivement politique et autoritaire dans *The Cantos*. Comme l'a montré Stephen Sicari, le traitement particulier d'Ulysse permet à Pound de présenter un paradigme du héros et de l'action qui s'applique aux « vrais » héros des *Cantos*, à savoir notamment Malatesta, Confucius, Jefferson et Mussolini[230]. Pour Sicari, le périple d'Ulysse est un éloignement (non géographique mais spirituel) des conditions du présent (« outward and away »[231]) pour atteindre une vision transcendante (Aphrodite à la fin du premier canto) ; dans ce *but vers* une transcendance, Sicari voit l'influence de l'Ulysse de Dante, alors que l'Ulysse d'Homère quitte tout et *s'éloigne*. L'origine du fascisme poundien serait lié à la conception d'une origine humaine pure, contaminée par l'évolution historique, qui a fait des hommes modernes des enveloppes vides, comme au Canto 7, à contraster avec le Canto 27 qui entend insuffler l'énergie de l'action[232] : « A "fascist" view of history posits that humanity has other healthier possibilities and that real individuals acting in the world, not some mysterious and mystical force called "Necessity", prevent a return to health and beauty. »[233] Pour Pound, le changement historique bénéfique est encore possible. Ce changement est représenté dans les termes du voyage en mer, entrepris par divers personnages historiques coulés dans le moule d'un Ulysse quelque peu remanié. Comme au Canto 1 où Pound traduit l'histoire d'Ulysse dans la version de Divus, le poète traduit au Canto 40 l'histoire de Hannon le Navigateur, Carthaginois parti fondé des colonies au delà de Gibraltar[234]. Comme l'indique Sicari, Pound ajoute à sa traduction du passage sur Hannon une

---

[229] E. Pound, « On Criticism in General », *art. cit.*, 155. Voir aussi E. Pound, *GK*, 309 : « Greece rotted. The story of gk. civilization as we have it, is the record of a decadence. »
[230] Stephen Sicari, « Reading Pound's Politics : Ulysses as a Fascist Hero », *Paideuma* 17-2/3 (hiver-automne 1988) 145 *sq.*
[231] E. Pound, Canto 1, *Cantos*, 5.
[232] E. Pound, Canto 7, *Cantos*, 26 : « Thin husks I had known as men / Dry casques of departed locusts / speaking a shell of speech », « Words like locust-shells, moved by no inner being ; /A dryness calling for death », « a sham Mycenian », « sham-Memphis columns », « Shell of the older house ». La décadence de la civilisation et de la culture se constate aussi dans le langage. La comparaison de ces coquilles vides chez Pound avec les « Hollow Men » d'Eliot est évidente.
[233] S. Sicari, « Reading Pound's Politics… », *art. cit.*, 150, note 5.
[234] C. F. Terrell, *Companion*, 165.

inflexion particulière qui souligne la visée mythique et transcendante de ce périple historique[235]. Voici le but du voyage tel que le décrit Pound à la fin du Canto 40 :

> To the high air, to the stratosphere, to the imperial
> calm, to the empyrean, to the baily of the four towers
> the NOUS, the ineffable crystal:
> Karxèdoniōn Basileos
> hung this with his map in their temple.[236]

Le navigateur historique est donc présenté à travers le paradigme mythique d'Ulysse, que Pound donne à lire comme un homme en quête de transcendance.

Dans les cas de Mussolini et Jefferson, Pound justifie son admiration pour les deux hommes dans un essai éponyme par la faculté de ces hommes d'action à poursuivre un but précis tout en s'adaptant aux contingences historiques[237]. Or, comme l'a montré Sicari, c'est précisément la même trajectoire qu'Ulysse, aventurier, opportuniste et adaptable en toutes circonstances[238]. C'est ce que Pound appelle « DIRECTION OF THE WILL »[239] qu'il admire chez ses héros historiques, hommes providentiels qui doivent guider les autres pour sortir du marasme économique, culturel et esthétique :

> Even in his prose Pound acknowledges that he approaches Mussolini through his study of Dante, that *the historical figure is seen as an active and present example of a model hero envisioned by poets*. […] As in the classical epic, where an Achilles changes the fortunes of war simply by showing himself to the enemy, or where an Aeneas carries the entire destiny of the Roman Empire in his person, so in *The Cantos* one man's will can change the course of events we call history […].[240]

Le désastre historique du XXe siècle, pour Pound, peut donc trouver une solution concrète[241]. Enfin, pour Pound, la connaissance historique, pour être complète, doit inclure tous les arts. Dans « Correspondence, To the Editor », il discrédite Spengler et Fletcher, sur la base de leur ignorance en matière de musique, peinture, et mathématiques. Pound suppose en particulier que les connaissances de Spengler se limitent à « Goethe and a few sagas »[242].

---

[235] S. Sicari, « Reading Pound's Politics… », *art. cit.*, 156.
[236] E. Pound, Canto 40, *Cantos*, 201.
[237] Ezra Pound, *Jefferson and/or Mussolini* (New York : Liveright) 15-6.
[238] S. Sicari, « Reading Pound's Politics… », *art. cit.*, 158-9.
[239] E. Pound, *Jefferson and/or Mussolini*, *op. cit* , 16-7.
[240] S. Sicari, « Reading Pound's Politics… », *art. cit.*, 160, 166. C'est moi qui souligne.
[241] Bernard Bergonzi indique les dangers de la récupération, dans la présentation de l'histoire, des mythes, définis comme les procédés visuels et verbaux mis en œuvre dans la propagande des années 1930 : « The difficulty with myths is that they are fixed, static ; whereas historiography is always provisional and changing, liable to be affected by new evidence or challenging interpretations. » (B. Bergonzi, *The Myth of Modernism and Twentieth-Century Literature* (Brighton : The Harvester Press, 1986) 123). Le symbolisme changeant, modulé à chaque nouveau contexte, de certaines figures mythiques chez Yeats ou Pound notamment, doit venir nuancer ce propos. Dans le cas de Pound, effectivement, les mythes utilisés à des fins politiques sont de plus en plus figés à mesure que les *Cantos* avancent.
[242] E. Pound, « Correspondence : To The Editor [Eliot] », *Criterion* 10-41 (juillet 1931) 730. Pound en profite pour adresser ses reproches au *Criterion*, et par là, à Eliot, trop conventionnels : « The editor of *The Criterion* having profaned the Island silence by uttering the name of Brancusi (p. 448) perhaps some bold spirit may go so far as to breathe the name of the most profound and intelligent living German, Leo Frobenius. »

La prétention de Pound à pouvoir conseiller sur l'histoire et la manière de la faire avancer n'a pas eu l'influence escomptée : « Ma questo […] è divertante »[243] affirme Mussolini, rencontré en 1933, à propos des *Cantos*. Plus grave, le développement de la pensée poundienne sur l'histoire a eu les effets scandaleux et irresponsables connus de tous aujourd'hui[244]. C'est précisément dans une lettre ouverte à Pound dans *A Vision* que Yeats affirme l'impossible adéquation entre le poète et l'homme de l'action politique réelle : « You and I, those impressive and convinced politicians […] are as much out of place as would be the first composers of sea-shanties in an age of steam. »[245] Yeats restreint ensuite la validité des propos des poètes au domaine esthétique.

e) Destructions apocalyptiques

En réaction au mensonge de la politique et au trauma causé par les événements qui ont jalonné le XXe siècle, de nombreux poètes ont inclus à leur corpus poétique des réécritures du mythe de l'apocalypse. James Longenbach a montré la continuité d'une rhétorique de l'apocalypse de Matthew Arnold aux poètes modernistes, soulignant la récurrence de ce mythe dans les périodes historiques de troubles, malgré le paradoxe suivant : la répétition de propos sur la fin de l'histoire sape l'idée même de fin[246]. Le dévoilement, la recherche (ou l'imposition) d'une vérité – le seul cas d'abstention ou de scepticisme parmi Yeats, Eliot, Pound et Bunting, c'est ce dernier – se présentent comme une imminente *révélation* – étymologie du mot apocalypse – qui fait des poètes des visionnaires ou des prophètes. Si Yeats précise bien qu'il s'agit en poésie d'une révélation *spirituelle*[247], c'est l'aspect temporel qui sera abordé ici, ainsi que les implications dans la vision de l'histoire ainsi présentée.

La question de l'imagerie de l'apocalypse chez Pound ou Eliot et Yeats a été abordée par de nombreux critiques[248]. Dans le deuxième chapitre de *The Sense of an Ending*, Frank Kermode différencie mythes et « fictions » de l'apocalypse :

---

[243] E. Pound, Canto 41, *Cantos*, 202.

[244] Voir certains commentaires antisémites dans *The Cantos*, et Ezra Pound, *Ezra Pound Speaking : Radio Speeches of World War II*, éd. Leonard W. Doob (Westport, Conn. : Greenwood Press, 1978).

[245] W. B. Yeats, « A Packet to Ezra Pound » *A Vision*, 27.

[246] James Longenbach, « Matthew Arnold and the Modern Apocalypse », *PMLA* 104-5 (octobre 1989) 844-855.

[247] W. B. Yeats, « The Poetry of 'A.E.' », *UPII*, 122 : « 'A.E.' […] repeats over again the revelation of a spiritual world that has been the revelation of mystics in all ages ».

[248] D. Rudrum, *art. cit.*, 58-70 ; cet article théorise l'image de l'apocalypse à l'aide de Derrida et Kermode, et illustre son propos à travers deux poèmes jugés canoniques en la matière : « The Second Coming » de Yeats et « The Hollow Men » d'Eliot. Ted R. Spivey, « The Apocalyptic Symbolism of W. B. Yeats and T. S. Eliot », *Costerus* 4 (1972) 193-214, commente un plus large éventail de poèmes, mais avec parfois un éparpillement des concepts (apocalypse, pénitence, quête, souffrance). Voir aussi Bruce Comens, *Apocalypse and After : Modern Strategy and Postmodern Tactics in Pound, Williams, and Zukofsky* (Tuscaloosa et Londres : The University of

> We have to distinguish between myths and fictions. Fictions can degenerate into myths whenever they are not consciously held to be fictive. […] Myth operates within the diagrams of ritual […] ; it is a sequence of radically unchangeable gestures. Fictions are for finding things out, and they change as the needs of sense-making change. Myths are agents of stability, fictions the agents of change. Myths call for absolute, fictions for conditional assent.[249]

Pour Bunting, Eliot, Pound et Yeats, cette distinction ne semble pas être pertinente : d'abord la question de la croyance est épineuse et difficile à trancher, ensuite parce que le mythe est un objet linguistique, et non pas séquence immobile de gestes ou de rituel, et enfin parce qu'il se métamorphose à chaque nouveau contexte poétique ; il n'est donc pas, chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats, synonyme de stabilité, au contraire. Les mythes se mêlent à des contextes poétiques renouvelés, et un même mythe peut être infléchi en fonction du texte et des besoins poétiques. En matière d'apocalypse, les réécritures sont variées. D'autre part, comme l'a montré Denis Donoghue, la logique qui consiste à voir dans le mythe une forme dégénérée de fiction à laquelle on croit malgré son erreur n'est pas recevable[250].

Dans *A Vision*, Yeats – « poète de l'apocalypse » dans les termes de Kermode[251] – prévoit la fin imminente d'un cycle historique, et l'avènement d'un autre cycle ; les images de la décadence abondent. La perte et la ruine, associées au souvenir et à la nostalgie, sont partout, comme dans « Meru »[252], ou encore « The Tower », où certains vers rappellent l'image de la chute de Troie ici universalisée :

> I pace upon the battlements and stare
> On the foundations of a house […]
> Under the day's declining beam, and call
> Images and memories
> From ruin or from ancient trees
> For I would ask a question of them all.[253]

Alabama Press, 1995) ; Frank Kermode, « The New Apocalyptists », *Partisan Review* 33-3 (été 1966) 339-61 ; Hélène Aji, « "I have tried to write paradise" : esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound », *Études anglaises* 54-1 (2001) 26-40 fait le lien entre mystique et politique dans l'œuvre de Pound, dont l'apocalypse refuse explicitement de nommer mais reprend néanmoins les termes chrétiens ; Carle Bonafous-Murat, « "Reality and justice" : modalités du devoir-être dans la poésie eschatologique de W. B. Yeats », *Études anglaises* 54-1 (janvier-mars 2001) 3-15 fait remonter l'écriture de l'apocalypse au poème « The Valley of the Black Pig » et associe la vision mystique au projet poétique d'une écriture de l'image. Pour l'influence de la poétique apocalyptique de Yeats et Eliot chez Kamau Brathwaite et Christopher Okigbo, voir Jahan Ramazani, « Modernist Bricolage, Postcolonial Hybridity », *Modernism/modernity* 13-3 (2006) 454-5. Pour une réflexion sur le « vide » poétique après la « grande » période moderniste dans un article comparatif sur Eliot, Pound et Yeats, voir Michael Alexander, « The Very Dead of Winter : Notes Towards an Enquiry into English Poetry after Eliot », *European Literature and Theology in the Twentieth Century : Ends of Time*, éds. David Jasper et Colin Crowder (Londres : Macmillan, 1990) 105-116.

[249] Frank Kermode, *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue* (Oxford : Oxford University Press, [1966] 2000) 39.

[250] Denis Donoghue, « Eliot, Yeats, and the Mythical Method », *Sewanee Review* 105-2 (printemps 1997) 224-5.

[251] *Ibid.*, 98 (« an apocalyptic poet »).

[252] W. B. Yeats, *Poems*, 339.

[253] W. B. Yeats, « The Tower » II, *Poems*, 241. La même association entre chute ou disparition et nostalgie se lit dans les *Pisan Cantos*, par exemple lorsque Pound se lamente à la fin du Canto 80 : « and God knows what is left of our London / my London, your London » (*Cantos*, 536).

Dans de nombreux poèmes, Yeats fait figurer un monstre comparable au Léviathan de l'Ancien Testament : dans « The Second Coming », à la manière d'une vague destructrice déferlant sur le monde, l'anarchie présage de la fin du monde : « Some revelation is at hand »[254]. Un monstre littéralement innommable (pointé par l'interrogatif indéfini « what ») est sur le point de naître : « What rough beast, its hour come round at last, / Slouches towards Bethlehem ? » C'est la description assez précise qui fait de cette « bête » un Léviathan yeatsien, contrairement à celle du poème « Demon and Beast » qui constitue un masque pour faire dialoguer et personifier haine et désir[255]. Le champ lexical de la circularité, que Yeats a pu emprunter à Nietzsche sur l'éternel retour, constitue une présence insistante qui sert de cadre au poème : le vers liminaire met en scène le vol d'un faucon « Turning and turning in the widening gyre », tandis que l'avant-dernier vers insiste sur la temporalité associée au monstre, « its hour come *round* at last »[256] ; la circularité envahit aussi le style du poème qui utilise anaphore en « Surely » et répétition à la fois stylistique (« The Second Coming », titre du poème, est ensuite répété deux fois dans des vers consécutifs) et sémantique (« again »). Enfin, la circularité se lit dans l'étymologie même des « gyres » (du grec *guros* signifiant « cercle »), présents dans plusieurs poèmes[257], et notamment dans la partie « What the Thunder Said » de *The Waste Land*. T. Gibbons y a souligné l'importance du motif de la roue et de la résurrection, ainsi que la récurrence du mot « round », phénomènes qui trouvent également leur analogie avec les gyres de Yeats[258].

La même idée d'une civilisation mourante (« Those dying generations ») est présente dans « Sailing to Byzantium » : « Whatever is begotten, born, and dies. »[259] Là aussi, la circularité permet d'envisager la mort, mais aussi la création et donc le futur : « […] what is past, or passing, or to come »[260]. Le même rythme ternaire pour invoquer mort et résurrection est présent chez Eliot dans « Gerontion », également poème de réflexion sur l'histoire : « To be eaten, to be divided, to be drunk »[261]. D. Rudrum a bien souligné la contradiction inhérente

[254] W. B. Yeats, *Poems*, 235.
[255] *Ibid.*, 233-5.
[256] *Ibid.* C'est moi qui souligne.
[257] « Demon and Beast » (*Poems*, 234), « The Second Coming » (*ibid.*, 235), « Sailing to Byzantium » (*ibid.*, 239), « The Two Trees » (*ibid.*, 69). Bien qu'antérieur aux autres poèmes, Albright indique que la mention des gyres a été ajoutée à ce poème en 1929 ; cependant, le champ lexical de la circularité est bien présent ailleurs dans le poème).
[258] T. Gibbons, *art. cit.*, 158.
[259] W. B. Yeats, « The Second Coming » (*The Tower*), *Poems*, 239.
[260] *Ibid.*, 240. C. Bonafous-Murat a souligné que ce vers s'inspire de l'Apocalypse de St Jean (1 : 4) (C. Bonafous-Murat, *art.cit.*, 4.
[261] T. S. Eliot, « Gerontion », 37.

dans cette « apocalypse cyclique »[262] : l'apocalypse, fin par définition, ne *peut* pas se répéter. Yeats arrive pourtant à combiner apocalypse et retour ou cycle et propose une double perception de l'histoire comme à la fois rupture et continuité, événement brutal *et* processus (« passing »). C'est donc plutôt une poétique de la révolution, entendue tant dans son sens étymologique d'achèvement d'un cycle ou de déroulement d'une période de temps que d'événement brutal qui fait rupture avec ce qui lui précède.

La fin du monde présentée par Eliot dans « The Hollow Men »[263] est en revanche moins violente, et signifiée par les mentions d'étoiles qui s'éteignent doucement : « a fading star » est répété dans les deuxième et troisième parties du poème, puis sous la forme « dying stars ». L'idée d'une fin est indiquée par les adjectifs « final » et « last » ainsi que les mentions de la mort et du vide. Le poème se termine par des vers fréquemment cités : « This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper. » Cette absence de violence permet à D. Rudrum de lire dans ce poème un autre paradoxe, celui d'une « anti-apocalypse » ou une « apocalypse silencieuse »[264], contrairement à celle décrite dans « East Coker », où le cosmos tout entier est affecté :

> Thunder rolled by the rolling stars
> Simulates triumphal cars
> Deployed in constellated wars
> Scorpion fights against the Sun
> Until the Sun and Moon go down
> Comets weep and Leonids fly
> Hunt the heavens and the plains
> Whirled in a vortex that shall bring
> The world to that destructive fire
> Which burns before the ice-cap reigns.[265]

Dans ces vers, les contraires (lune et soleil, plaines et cieux, feu et glace) s'entrechoquent pour clore la strophe sur une destruction apocalyptique.

Au Canto 74 qui ouvre les *Pisan Cantos* et où souvenir et imagerie de la fin sont particulièrement prégnantes, Pound fait écho aux vers d'Eliot :

> DIGONOS, [...], but the twice crucified
> where in history will you find it?
> yet say this to the Possum : a bang, not a whimper,
> with a bang not with a whimper [...][266]

Pound prend ici à rebours l'apocalypse silencieuse d'Eliot : la mythologie garde le souvenir d'une figure née deux fois (c'est le sens de « DIGONOS », qui fait référence à Dionysos[267])

---

[262] D. Rudrum, *art. cit.*, 64.
[263] T. S. Eliot, *CPP*, 83-6.
[264] D. Rudrum, *art. cit.*, 65. Le terme « apocalypse silencieuse » est repris à Marina Benjamin, *Living at the End of the World* (Londres : Picador, 1998).
[265] T. S. Eliot, « Four Quartets, East Coker, II », *CPP*, 178-9.
[266] E. Pound, *Cantos*, 445.

mais il y a lacune et manquement dans l'histoire qui ne rend pas compte de celui qui a été crucifié deux fois. Terrell suggère que Pound parle ici d'un homme assassiné puis pendu. L'histoire contient donc – et le discours historique doit également être – non gémissement mais détonation, à l'image de la revue *BLAST!* à laquelle a participé Pound en 1914. Celui-ci reprend les vers d'Eliot connotant la douceur : « Sweet Thames, run softly, till I and my song, / Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long». Chez Pound, le vers « until I *end* my song» est intégré dans un contexte de mensonge (« I don't know how humanity stands it / with a painted paradise at the *end* of it ») et de mort (« and shot himself »)[268]. C'est pourtant oublier la violence des vers d'Eliot qui suivent ceux tout juste cités : « But at my back in a cold blast I hear / The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear. » *The Waste Land*, contrairement à l'« apocalypse silencieuse » du poème « The Hollow Men », résonne des bruits de tonnerre, du vent, de voix et de musique. Plus la carrière d'Eliot avance et plus l'apocalypse est mesurée et discrète. Dans ce sens, « The Hollow Men » se lit comme une transition de *The Waste Land* à *Four Quartets*.

Dans la troisième section de *Briggflatts*, Bunting décrit l'ascension d'Alexandre le Grand repoussant les limites de son empire. On retrouve des éléments caractéristiques des modernistes : mélange d'une imagerie mythique de l'apocalypse avec l'historique, dimension sonore et imminence de la fin du monde :

> till the morning star reflected
> in the glazed crag
> and other light not of the sun
> dawning from above
> lit feathers sweeping snow
> and the limbs of Israfel,
> trumpet in hand, intent on the east,
> cheeks swollen to blow,
> whose sigh is cirrus: Yet delay!
> When will the signal come
> to summon man to his clay?[269]

Cette image, prise dans sa version perse et la tradition musulmane, est commentée par Bunting dans ses propos sur les images littéraires frappantes, objet de recherche perpétuel du poète. Bunting désigne Alexandre (« climbing the mountain and seeing at the top the Angel of the Resurrection ready to blow the trumpet and put an end to the world ») et indique : « it's not merely because the incident itself is striking but because the words [of Firdosi] make it so much more striking. »[270]

---

[267] Terrell, *Companion*, 362.
[268] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 456-7.
[269] B. Bunting, *CP*, 71.
[270] Dale Reagan, *art. cit.*, 79.

C'est une poétique du visuel qui est mise en mots par Bunting, tout comme chez Pound qui insiste en début de carrière sur le fait que la poétique de l'image doit donner – doit révéler – une nouvelle vision au lecteur : la poésie doit procurer une émotion et libérer des limites spatio-temporelles[271] ; il s'agit également de *rétablir* une tradition jugée perdue. Comme l'indique Bruce Comens : « The aim is not to produce something to be "appreciated", but, and in keeping with the visionary tradition, to provide a sudden, apocalyptic liberation by changing the way people perceive [...]. »[272]

Pound n'insiste pas tant sur la destruction et le chaos de l'apocalypse comme Yeats ou Eliot, que sur la vision ou le retour d'un religieux non perverti, et ce dès le début de sa carrière : dans le poème « The Return »[273], admiré et cité par Yeats en ouverture à *A Vision*[274], Pound annonce le retour timide des dieux païens (« See, they return », « Gods of the wingèd shoe ! ») ; « Heather »[275], comme de nombreux autres poèmes chez Pound ou Eliot, introduit panthère et léopard – ce-dernier rappelle une des bêtes de la vision apocalyptique de Daniel et les peaux revêtues par les prêtres égyptiens pendant les cérémonies funéraires[276] ; dans « Cantus Planus »[277], la panthère est associée à Dionysos[278] et le poème annonce l'avènement d'un moment (célébration et/ou révélation) divin païen : « Evoe, Evoe, Evoe Baccho, O / ZAGREUS, *Zagreus*, Zagreus »[279] ; dans « Thersites : On the Surviving Zeus », Pound affirme la permanence des dieux païens et la contraste avec les plus hauts faits d'armes humains qui deviennent, par comparaison, insignifiants (« the gods out-tiring Time » ; « All deeds are dust and song is less than deed »[280]). C'est donc la vision future elle-même qui est privilégiée, et non la fin du monde et la destruction qu'elle implique. Ces moments

---

[271] E. Pound, « A Retrospect », *LE*, 4.
[272] B. Comens, *op. cit.*, 38.
[273] E. Pound, *P&T*, 244-5.
[274] W. B. Yeats, *Vision*, 29 : « You will hate these generalities, Ezra, which are themselves, it may be, of the past – the abstract sky – yet you have written "The Return", and though you but announce in it a change of style, perhaps, in my book and picture it gives me better words than my own. »
[275] E. Pound, *P&T*, 287.
[276] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Laffont, [1969] 1982) 564. Il est difficile d'établir dans quelle mesure le symbolisme de la panthère et du léopard ne sont pas confondus chez Pound et Eliot.
[277] E. Pound, *P&T*, 568.
[278] Panthères, lions et lynx sont associés au culte de Dionysos, comme l'indique George Dekker, « Myth and Metamorphosis : Two Aspects of Myth in the *Cantos* », *New Approaches to Ezra Pound*, éd. Eva Hesse, *op. cit.*, 294. Voir aussi Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (Paris : Gallimard, Folio Essais, 1977) 31 : « le char de Dionysos se couvre de guirlandes et de fleurs ; on y attelle la panthère et le tigre. »
[279] « Evoe » est le cri poussé par les Bacchanales et Zagreus désigne Dionysos. L'annonce d'un changement imminent se lit dans le « Hesper adest » final, que K. K. Ruthven traduit par « The evening is come. » (K. K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae 1926* (Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 1969) 48-9. Zagreus est présent jusque dans les derniers fragments de cantos, notamment dans « Notes for CXVII et seq. » (E. Pound, *Cantos*, 821).
[280] E. Pound, *P&T*, 1153-4.

visionnaires sont également largement présents dans *The Cantos* mais seront abordés dans le cadre de commentaires sur le religieux.

Une des interprétations possibles de l'épisode de l'archange annonciateur dans *Briggflatts*, donnée par Bunting lui-même consiste à voir dans la version de Firdosi du mythe d'Alexandre le sort de l'humanité entière :

> the confrontation of Alexander and the Angel on the top of the mountain [...] may be taken, I suppose, as the confrontation of ambition with the fate in store for all of us, and the utter futility of mankind, and there's a possible meaning, but there are all sorts of possible meanings [...].[281]

Malgré la force de cette image et l'importance qu'elle revêt aux yeux du poète, elle est unique dans le corpus du poète qui, loin de faire de l'apocalypse le cœur de son message poétique, met plutôt l'accent sur une forme de décadence moderne dont il ne prédit pas l'avenir. La poésie de Bunting est plus constatative que prophétique. Même si elle procède parfois par visions, celles-ci ne proposent pas de prévisions.

Les trompettes, gongs et autres cloches annonçant de façon alarmante la fin du monde sont fréquentes et plus ou moins menaçantes dans les poèmes de Bunting, Eliot, Pound et Yeats. Empruntées à des traditions et horizons religieux différents, les plus remarquables sont sûrement « Israfel, / trumpet in hand » dans *Briggflatts*, « the […] great horn » du poème « The Black Tower »[282] de Yeats, the « the peal of bells » dans *The Waste Land*[283], ainsi que la cloche de « The Dry Salvages »[284] qui se transforme ensuite en angélus lié aux morts noyés (« the sound of the sea bell's / Perpetual angelus »[285]). L'annonce de la fin résonne de toutes parts.

---

[281] A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 27.

[282] W. B. Yeats, *Poems*, 379. Voir aussi « Nineteen Hundred and Nineteen » (« barbarous clangour of a gong », *ibid.*, 254), « The Statues » (« gong and conch declare the hour to bless », *ibid.*, 384), « Alternative Song for the Severed Head » (« *A slow low note and an iron bell* », *ibid.*, 330-1), « Byzantium » (« great cathedral gong », *ibid.*, 298) et « What Magic Drum ? » (*ibid.*, 337).

[283] T. S. Eliot, *CPP*, 70. Ces cloches et les autres gongs chez Eliot sont à mettre en parallèle avec les tam-tams primitifs.

[284] T. S. Eliot, « Four Quartets, The Dry Salvages, I », *CPP*, 185 :

> The tolling bell
> […]
> And piece together the past and the future,
> Between midnight and dawn, when the past is all deception,
> […]
> When time stops and tims is never ending ;
> And the ground swell, that is and was from the beginning,
> Clangs
> The bell.

Voir aussi dans « Burnt Norton », *CPP*, 174.

[285] T. S. Eliot, « « Four Quartets, The Dry Salvages, IV », *CPP*, 189.

3. Temporalités

a) Temps mythique, historique, légendaire

Les temporalités invoquées par Bunting, Eliot, Pound et Yeats sont diverses. Temps héroïque de l'épopée homérique ou irlandaise, intemporalité ou retour mythiques, et suspension du temps permettent des différences de tempo. L'écriture de l'histoire – personnelle ou grande Histoire – associée au mythe se fait sous le signe de la pluralité. On a bien chez les poètes, pour emprunter les termes de Jacques Derrida dans *Positions*, « des histoires *différentes* dans leur type, leur rythme, leur mode d'inscription, [des] histoires décalées, différenciées »[286]. Cette différenciation, qui est au cœur de la représentation moderne de la perception individuelle du temps, n'est pas absente du mythe. En effet, celui-ci peut à la fois suspendre ou accélérer le temps ou souligner une chronologie (par exemple lorsqu'il est question de généalogies mythiques).

David Rudrum a montré que la figure de l'apocalypse, *telle qu'elle est présente* chez Yeats, questionne les représentations linéaires du temps. Si l'apocalypse doit amener une fin et constitue une direction, un *telos*, alors la circularité des théories cycliques de l'histoire également intégrées par Yeats remettent en question cette linéarité, produisant ainsi une poésie de l'ouverture[287]. Il s'agit là d'un cadre général théorique exposé par Yeats dans *A Vision*. En poésie, tempo et modalités temporelles sont infiniment plus variées. Chez Pound, où les schémas de récurrence et la notion de retour sont également visibles, temps, rythme et tempo sont intimement liés à l'importance de la musique dans le traitement temporel de la poésie, comme l'a noté Daniel Pearlman[288].

Dans la dernière strophe du poème « The White Birds », écrit en 1892 après le premier d'une série de refus de Maud Gonne d'épouser le poète, Yeats mêle (in)temporalité mythique et temporalité personnelle :

> I am haunted by numberless islands, and many a Danaan shore,
> Where Time would surely forget us, and Sorrow come near us no more ;
> Soon far from the rose and the lily and fret of the flames would we be,
> Were we only white birds, my beloved, buoyed out on the foam of the sea ![289]

---

[286] Jacques Derrida, *Positions* (Paris : Minuit, 1972) 79.
[287] D. Rudrum, *art. cit.*, 62-3.
[288] Daniel Pearlman, « Review of William Harmon, *Time in Ezra Pound's Work* et R. Murray Schafer, *Ezra Pound and Music : The Complete Criticism* », *Contemporary Literature* 20-3 (été 1979) 408. Du même auteur, voir aussi « The Inner Metronome : A Genetic Study of Time in Pound », *Agenda* 8-3/4 (automne-hiver 1970) 51-58 et *The Barb of Time : On the Unity of Ezra Pound's Cantos* (New York : Oxford University Press, 1969). Pearlman y lit une unité et *forme* des *Cantos* dépendantes de la notion de temps.
[289] W. B. Yeats, *Poems*, 62. Voir aussi « The Man who Dreamed of Faeryland » pour une articulation comparable des temporalités mythique et humaine.

La suspension du temps s'opère graduellement dans ce poème où le présent simple du début laisse place au *present perfect*, puis à une modalisation en « would » qui fait la part belle à l'évanescent (l'écume des vagues, les fleurs) ou l'imprécis (« numberless islands », « many ») et suspend toute notation temporelle précise : outre la volition prêtée au temps (« Time would surely forget us »), la côte idéale (« Danaan shore ») fait référence à l'aube mythique de l'Irlande, du temps des Tuatha de Danaan, les dieux antiques de l'Irlande.

Or ces dieux ont une place bien précise dans la chronologie mythologique irlandaise : ils arrivent après les Firbolg et les Fomorii, qu'ils chassent d'Irlande, et les Tuatha de Danaan sont ensuite eux-même chassés et condamnés à rester dans les entrailles de la terre par les Milésiens – c'est à ce stade qu'on passe de la mythologie à une forme d'histoire ancienne. Les mythes relatifs aux Tuatha de Danaan s'insèrent donc dans une *chronologie mythique*. Pourtant, celle-ci est complètement absente du poème « The White Birds », où Yeats, encore dans sa phase romantique, choisit le mythe pour son intemporalité afin d'évoquer l'idée du bonheur avec l'être aimé. Le mythe est ainsi réduit à ce qu'il évoque généralement dans l'esprit d'un lecteur : un lieu hors du temps, qui est suspendu, ou encore un lieu où le tempo est ralenti, tant au niveau de l'expérience vécue que du temps mesuré par les horloges. D'ailleurs, cette différence de tempo qui oppose un temps historique rapide à une temporalité mythique ralentie est la plus fréquente chez Yeats. L'histoire d'Ossian, réécrite par Yeats dans *The Wanderings of Oisin*, en est un exemple typique : Oisin part avec sa bien-aimée dans l'Autre monde à Tír na nÓg (les îles de « The White Birds » où le temps n'a pas de prise sur les êtres), jusqu'au jour où, nostalgique du monde des hommes, il y retourne. À peine a-t-il posé le pied sur la terre ferme qu'il se transforme en vieillard et réalise que des siècles ont passé depuis qu'il est parti. C'est cette intemporalité-là que Yeats reprend : le monde et le temps du mythe sont les seuls à pouvoir accueillir le rêve amoureux et éternel du poète, face à l'évanescence des moments humains (« we tire », « fade and flee »).

Le moment mythologique crucial est, comme souvent également chez Pound, mais pour d'autre raisons, celui de la métamorphose (« I would we were changed »). Dans « The White Birds », c'est l'opérateur *would* qui indique le passage du moment humain fugitif et personnel, à peine perçu qu'il est déjà passé (« fade and flee ») à l'intemporalité désirée du mythe. Il y a dans ce poème présence d'un intermédiaire linguistique qui permet de rendre explicite le passage d'une temporalité à une autre, mais les transitions peuvent être plus abruptes, par exemple lors du téléscopage de Cuchulain et Pearse dans « The Statues ». Les exemples de juxtapositions de temporalités sont légion dans *The Cantos*, ou dans *The Waste Land*, où la circularité du Tarot (« the Wheel ») et la récurrence des morts devenus

intemporels cèdent la place au Londres historique du XXe siècle (« Unreal City / […] / A crowd flowed over London Bridge »[290]). Les temporalités qui sont mêlées chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats sont différentes dans leurs catégories (historique, personnelle et mythique) ou leur perception et leur expérience (individuelle, sociale, mécanique et technologique[291]). D'autre part, là où les temporalités mythique et historique sont parfois mêlées dans une sorte de fondu-enchaîné chez Pound, elles sont séparées chez Eliot, Yeats et Bunting, pour des raisons différentes. Chez Yeats, surtout en début de carrière, la nostalgie de l'archaïque doit faire ressentir la distance temporelle au lecteur. Ainsi, le poète reproche à John Todhunter son traitement de la figure mythologique irlandaise de Deirdre : « Todhunter's 'Deirdre' is fine in everything but Deirdre herself. He has made her too querulous and complaining and modern. – No ancient placidity of nerves about her at all. »[292]

La juxtaposition poétique des différentes temporalités permet d'accomoder une théorie plus générale qui accepte les contraires. Dans les termes de Dal-Yong Kim, « Eliot and Yeats shared the concept of a dualistic world composed of the apposites, time and timelessness. »[293] Ces deux notions sont mises en relief par la manipulation conjointe du mythe et de l'histoire. Cependant, le système philosophique de Yeats et la croyance religieuse d'Eliot permettent de voir une temporalité plus complexe, sur le mode de la spirale : la circularité soulignée ci-dessus est en fait spiralaire et le retour n'est jamais tout à fait identique. Cette spirale est labyrinthique[294], comme le suggère l'évocation de l'histoire dans « Gerontion » où Eliot écrit :

> After such knowledge, what forgiveness ? Think now
> History has many cunning passages, contrived corridors
> And issues, deceives with whispering ambitions,
> Guides us by vanities. Think now[295]

Là aussi, l'histoire est liée au mensonge possible. Une autre définition poétique, plus tardive, est tentée par Eliot dans *Four Quartets* :

---

[290] T. S. Eliot, « The Waste Land » I, *CPP*, 62.
[291] D. Pearlman oppose un temps organique (« *organic time* ») à un temps mécanique (« *mechanical time* ») pour commenter la dimension musicale – et esthétique – de ces termes (le métronome opposé au vers libre) (D. Pearlman, « The Inner Metronome… », *art. cit.*, 52).
[292] Lettre de W. B. Yeats à Katharyne Tynan le 11 avril 1888. W. B. Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, éd. Allan Wade (New York : Macmillan, 1955) 67 et W. B. Yeats, *The Collected Letters of W. B. Yeats : Vol. I 1865-1895*, éd. John Kelly (Oxord : Clarendon Press, [1986] 1999) 60. L'orthographe de la figure mythique diverge dans cette édition (« Dierdre ») et l'éditeur suggère en note une interprétation au commentaire de Yeats : « WBY is perhaps suggesting that Todhunter's conception of Deirdre is based upon his second wife, Dora Louisa Digby […] who seems to have shared these characteristics. Todhunter had married this ardent feminist according to JBY […] a 'she-dragon of contention' » (*ibid.*). Les deux éditions, dont la plus ancienne reste la plus citée et la plus accessible, seront citées à chaque fois si possible.
[293] D.-Y. Kim, *op. cit.*, 185.
[294] Marie-Dominique Garnier, « Eliotropismes : temps, tropismes, tournants de siècle », *Études anglaises* 54-1 (janvier-mars 2001) 16-25.
[295] T. S. Eliot, « Gerontion », *CPP*, 38.

> […] A people without history
> Is not redeemed from time, for history is a pattern
> Of timeless moments. So while the light fails
> On a winter's afternoon, in a secluded chapel
> History is now and England.[296]

De « Gerontion » à *Four Quartets*, la conception de l'histoire change et un sens, notamment religieux, peut émerger. Peter Puchek résume bien la différence de présentation de l'histoire chez Eliot d'un poème à l'autre : « [in "Gerontion",] history to Eliot is not yet the pattern of epiphanies that it becomes in *Four Quartets*. History in "Gerontion" is […] a labyrinth, a disorderly swirl of events that parallels the disorder of the isolated, individual ego. »[297]

Les modalités temporelles sont subtiles, comme l'indique la variété des termes employés par Roy Fisher au sujet de *Briggflatts* : celui-ci souligne l'aisance avec laquelle Bunting passe de son enfance à Bloodaxe, puis au rêve, « as if there was no such thing as sequential time » ; c'est un temps différent de celui de la chronologie qui est ainsi présenté[298]. Fisher poursuit : « And I think what Basil did classically in *Briggflatts* is to establish a timeless time. You're conscious of time passing, you're conscious of the faculty of memory, and the faculty of search in memory, and the bringing of life from the past. »[299]

Le même procédé est à l'œuvre dans *Four Quartets* où Eliot expérimente différentes perceptions ou idéaux du temps. Ce que le poète a appelé le « still point »[300] est ce moment de conscience, fugitif pour la plupart des hommes, de l'expérience du divin qui réconcilie les contraires et donne un sens à la vie : « In my beginning is my end. In succession / Houses rise and fall, crumble, are extended »[301]. En dehors de ce moment privilégié, ce sont d'autres formes d'expérience du temps qui sont ressenties : l'alternance des saisons (« The time of the seasons and the constellations »[302]), la mémoire, la perception d'une durée, qui caractérise le temps individuel et irrégulier et dont le traitement poétique qu'en fait Eliot n'est pas sans rapport avec la « durée » définie par Henri Bergson.

Peter Wilson indique qu'il est difficile d'évaluer l'influence de Bergson sur Pound : le poète a montré un intérêt et suivi les conférences de T. E. Hulme sur le philosophe français

---

[296] T. S. Eliot, « Four Quartets, Little Gidding, V », *CPP*, 197.
[297] Peter Puchek, « The Tenuous Christianity of Eliot's "Gerontion" : History as Pagan Whirlwind », *Yeats Eliot Review* 15-1 (automne 1997) 14.
[298] R. Fisher et J. Tranter, *art. cit.*, n. p.
[299] *Ibid.*
[300] Voir Ethel F. Cornwell, *The 'Still Point' : Theme and Variations in the Writings of T. S. Eliot, Coleridge, Yeats, Henry James, Virginia Woolf, and D. H. Lawrence* (New Brunswick : Rutgers University Press, 1962) et Dal-Yong Kim, *op. cit.*, 164 *sq*. pour les nombreuses influences dont Eliot s'inspire lorsqu'il évoque le « still point ».
[301] T. S. Eliot, « Four Quartets, East Coker, I », *CPP*, 177.
[302] *Ibid.*, 178.

dans les années 1910 mais en 1917, les propos poundiens sur Bergson ne sont pas flatteurs[303]. Eliot, de son côté, a suivi les cours de Bergson à Paris en 1911. Les deux poètes ont ceci en commun que leur lien à Bergson a été médiatisé par T. E. Hulme[304], traducteur anglais de Bergson. Malgré un enthousiasme temporaire et des récusations parfois virulentes plus tard, Eliot et Pound continuent à réfléchir, à l'aide de parallèles parfois frappants avec l'œuvre de Bergson, à la notion de flux et de mémoire en littérature et historiographie ; Clément Oudart a souligné la similitude entre d'une part, la construction d'un canon littéraire et la définition en prose d'une tradition chez Eliot et Pound, et, d'autre part, le travail de Bergson[305]. Cependant, les concepts bergsoniens se lisent aussi dans les poèmes où l'écriture de l'histoire se fait selon les flux de l'expérience et de la mémoire dans sa perception individuelle d'événements discontinus mais rattachables à des précédents mythiques.

Eliot et Pound opposent ainsi respectivement la mesure du métronome ou du chronomètre aux perception et expérience effectives que l'homme a du temps : chez Eliot, il y aurait un temps plus ancien et plus primordial, « a time / Older than the time of chronometers »[306] ; chez Pound le vers doit présenter l'émotion au lecteur comme s'il l'avait ressenti lui-même et doit être composé comme une séquence musicale[307]. Au vers d'Eliot « In my beginning is my end » fait écho le vers poundien, plus indéfini, « things have ends and beginnings »[308]. Cette idée du transitoire n'a pas la même source chez Eliot qui la trouve dans la religion chrétienne et chez Pound qui l'emprunte à Confucius, comme en témoignent les idéogrammes chinois qui accompagnent le vers presque similaire du Canto 77 : « things have ends (or scopes) and beginnings. To / know what precedes and what follows »[309] et la traduction poundienne du *Ta Hsio* de Confucius[310].

Face au chaos moderne et à l'absence de sens, Eliot met en garde contre les récupérations de mythes pour tenter de prédire le futur :

---

[303] P. Wilson, *art. cit.*, 69.
[304] Voir Paul Douglass, « Eliot's Hulme – or Pound's ? », *ANQ : A Quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews* 13-1 (hiver 2000) 23-8 ; Paul Douglass, « The Gold Coin : Bergsonian Intuition and Modernist Aesthetics ». *Thought : a Review of Culture and Ideas* 58-229 (juin 1983) 234-250 et R. Beasley, *Theorists of Modernist Poetry*, *op. cit.* Pour l'influence de Bergson sur le modernisme littéraire plus spécifiquement britannique ou américain, voir Mary Ann Gillies, *Henri Bergson and British Modernism* (Montréal, Kingston, Londres et Buffalo : McGill-Queen's University Press, 1996) et Paul Douglass, *Bergson, Eliot, and American Literature* (Lexington : University Press of Kentucky, 1986).
[305] Clément Oudart, *Les métamorphoses du modernisme de H. D. à Robert Duncan* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010) 66-72.
[306] T. S. Eliot, « Four Quartets, The Dry Salvages, I », *CPP*, 185.
[307] E. Pound, « A Retrospect », *LE*, 3.
[308] E. Pound, Canto 76, *Cantos*, 482.
[309] E. Pound, Canto 77, *Cantos*, 485. Le sens des idéogrammes est expliqué à la fin du canto (*Cantos*, 496).
[310] E. Pound, *P&T*, 618 : « Things have roots and branches ; affairs have scopes and beginnings. To know what precedes and what follows, is nearly as good as having a head and feet. »

> To communicate with Mars, converse with spirits,
> To report the behaviour of the sea monster,
> Describe the horoscope, haruspicate or scry,
> Observe disease in signatures, evoke
> Biography from the wrinkle of the palm
> And tragedy from fingers ; release omens
> By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable
> With playing cards, fiddle with pentagrams
> Or barbituric acids, or dissect
> The recurrent image into pre-conscious terrors –
> To explore the womb, or tomb, or dreams ; all these are usual
> Pastimes and drugs, and features of the press :
> And always will be, some of them especially
> When there is distress of nations and perplexity
> Whether on the shores of Asia, or in Edgware Road.[311]

Et pourtant, quelques vers plus haut, c'est une sorte de dieu païen qui sert de métaphore au fleuve (« I do not know much about gods ; but I think that the river / Is a strong brown god – sullen, untamed and intractable »[312]) et à la mer (« The sea has many voices, / Many gods and many voices. »[313]) Le temps moderniste est celui des variations de tempo et de l'expérimentation avec les temporalités, pour tenter de rendre compte de leurs manifestations dans la conscience.

b) Fiction de l'archaïque et modalités de réinscription dans l'histoire

Simultanéité, retour, flux et perception individuelle sont autant de modalités de perception et de mise en mots de temporalités dans la poésie de Bunting, Eliot, Yeats et Pound. Le mythe permet des parallèles, mais il constitue aussi une remontée vers les origines en même temps qu'une descente vers les arcanes et l'inconscient d'une culture.

Le mythe a donné lieu à de nombreuses interprétations dans le domaine de la psychanalyse, de l'ethnographie ou encore de la sociologie – disciplines naissantes (sous leur forme scientifique moderne) au début du XXe siècle. Eliot indique ce phénomène dans l'article « War-Paint and Feathers » :

> Within the time of a brief generation it has become evident that some smattering of anthropology is as essential to culture as Rollin's Universal History. Just as it is necessary to know something about Freud and something about Fabre, so it is necessary to know something about the medicine-man and his works. Not necessary, perhaps not even desirable, to know all the theories about him, to peruse all the works of Miss Harrison, Cook, Rendel Harris, Lévy-Bruhl or Durkheim. But one ought, surely, to have read at least one book such as those of Spencer and Gillen on the Australians […].[314]

Dans cet exemple, l'attitude du poète est ambivalente ; il faut connaître, mais pas trop : « The maxim, Return to the sources, is a good one ». La connaissance du « sauvage » est utile parce

[311] T. S. Eliot, « Four Quartets, The Dry Salvages, V », *CPP*, 189.
[312] *Ibid.*, 184.
[313] *Ibid.*
[314] T. S. Eliot, « War-Paint and Feathers », *art cit.*, 1036.

qu'elle permet de s'en démarquer pour le mieux (« to see how the savage, the barbarian, the rustic can be improved upon »[315]). Curieusement, dans cet article, on attendrait le terme mythe mais ce sont des syntagmes proches qui prolifèrent pour faire référence à la mythologie « primitive » : Eliot mentionne « the traditional poetry of love, warfare, and theology », « primitive art and poetry », « the lays of the Dimbovitza or the Arapajos »[316]. Dans ce même article, si Eliot reconnaît que les Indiens d'Amérique du Nord font partie de l'histoire des États-Unis, il leur refuse pourtant une place définie. Et si l'artiste doit connaître le passé sauvage, c'est pour mieux s'en prémunir : « He [the poet] should be aware of all the stratifications of history that cover savagery. »[317] En d'autres termes, il n'est pas question de laisser une mythologie « sauvage » refaire surface. Frazer aurait-il éveillé des craintes ou soulignés des craquelures dans le vernis de la civilisation ? Malgré ces réticences, Manganaro a montré la fascination d'Eliot pour la théorie de Lévy-Bruhl, et plus particulièrement ses concepts de représentations collectives, s'appliquant notamment au domaine religieux et à différentes formes d'organisation sociale[318].

En poésie, l'objet-mythe anthropologique est présent de façon plus ou moins explicite. Cependant, il court le risque d'être contrefait ou faux. Eliot mentionne le problème dans *After Strange Gods* : « I tried to safeguard myself […] from being taken to be merely a sentimental admirer of some real or imaginary past, and from being taken as a faker of tradition. »[319] Le danger de ces reconstructions, Eliot l'a bien noté, c'est la nostalgie qui entraînerait vers une fiction, une fausse reconstruction, un idéal inexistant. Pound partage cette méfiance pour ce qu'il nomme des « false antiquities »[320]. Yeats en revanche, prend un parti différent, celui de *re*construire la fiction s'il le faut : « I must choose a traditional stanza, even what I alter must seem traditional. Talk to me of originality and I will turn on you with rage. […] Ancient salt is best packing. »[321] C'est grâce à l'amalgame de différentes traditions mythiques que Yeats

[315] *Ibid.*
[316] *Ibid.*
[317] *Ibid.*
[318] Marc Manganaro, « Dissociation in « Dead Land » : the Primitive Mind in the Early Poetry of T. S. Eliot », Tapan Kumar Basu, éd., *T. S. Eliot : An Anthology of Recent Criticism* (Delhi : Pencraft International, 1993) 27-8.
[319] T. S. Eliot, *ASG*, 57. Voir aussi *ASG*, 31-2 : « Or the messiahship […] may even go back to the lost Atlantis and the inaffable wisdom of primitive peoples. A writer who is fired with such a conviction is likely to have some devoted disciples ; but for posterity he is liable to become […] merely one among many entertainers. »
[320] E. Pound, « On Criticism In General », *art.cit.*, 148.
[321] W. B. Yeats, « A General Introduction for my Work », *E&I*, 522.

crée son propre système, ou, dans les termes de Macrea, « a devised fiction based on fragments of broken and compounded stories »[322].

Au-delà de cette possible reconstruction, il s'agit de revenir à une vitalité originelle du mythe. Sa réalité primitive serait celle d'un objet qui présente la réalité avec précision et immédiateté. Yeats exprime cette idée dans une lettre à George Russell en 1900 : « Let 'Dana' go in by all means, though I am a little doubtful if it is quite desirable to speak of the form of a goddess as 'vague'. […] I avoid suggesting the ghostly (the vague) idea about a god, for it is a modern conception. *All ancient wisdom was definite and precise*. »[323] La même idée est présente chez Pound à ses débuts, lorsque, dans *The Spirit of Romance*, Pound définit le mythe comme l'expression d'une émotion vive et réelle :

> I believe in a sort of permanent basis in humanity, that is to say, I believe that Greek myth arose when someone having passed through delightful psychic experience tried to communicate it to others and found it necessary to screen himself from persecution. Speaking aesthetically, the myths are explications of mood : you may stop here, or you may probe deeper. Certain it is that these myths are only intelligible in a vivid and glittering sense to those people to whom they occur. I know, I mean, one man who understands Persephone and Demeter, and one who understands the Laurel, and another who has, I should say, met Artemis. These things are for them *real*.[324]

L'originel mythique possèderait donc une immédiateté à retrouver.

La fiction des origines et la reconstruction de l'archaïque sont le point où l'original et l'originel se mêlent. Utiliser les anciens par qui les mythes nous sont parvenus et connaître les enjeux de cette littérature est pour les poètes une garantie de bonne poésie : Pound ne tarit pas d'éloges sur Homère et sur l'imitation que constitue la littérature romaine par rapport à la grecque. Parmi les poètes romains, certains figurent dans ce qui véritablement être appelé son panthéon littéraire : « Catullus offers neatness, hardness, and Ovid a mythopœic sense, superior to that in any Greek whose work survives. »[325]

Peter Ure envisage les rapports entre mythe et histoire chez Yeats comme une chaîne et fait de Jonathan Swift « a link in the chain of the national mythology which begins with

---

[322] A. Macrea, *art. cit.*, 4. Cette définition est plus pertinente que l'utilisation omniprésente du mot mythe chez Peter Ure par exemple pour qui Yeats utiliserait « the religious myth [of Christ] » (*op. cit.*, 86), créerait « a new myth » (*op. cit.*, 93), et pour qui Swift devient « part of a mythology » (*op. cit.*, 82). D'autre part, ce que Ure entend par « mythical characters from different spheres » (*op. cit.*, 93) inclut à la fois les connaissances de jeunesse qui ont formé le poète à la mythologie irlandaise, les figures historiques de l'Irlande protestante du XVIIIe siècle et bien d'autres encore. Tout est mythe pour ainsi dire, dans le traitement de Yeats par Ure.

[323] Lettre de W. B. Yeats à George Russell (AE) ; W. B. Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, *op. cit.* 343. C'est moi qui souligne. La lettre est datée du 2 mai 1900 dans W. B. Yeats, *The Collected Letters of W. B. Yeats : Vol. II 1896-1900*, éds. Warwick Gould, John Kelly et Deirdre Toomey (Oxord : Clarendon Press, 1997) 522. Macrea (*art. cit.*, 9) voit dans ces propos le début d'un changement dans le traitement stylistique du mythe qui n'est pas sans rapport avec l'influence de Pound, et le début d'une phase de disparition des mythes celtiques au profit des mythes grecs.

[324] E. Pound, « Psychology and the Troubadours », *SR*, 92.

[325] E. Pound, « On Criticism in General », *art. cit.*, 154.

Cuchulain and ends with the O'Rahilly writing in blood on the wall of the Post Office. »[326] Effectivement, dans leur création ou reconstruction de l'histoire littéraire et du canon dans lesquels ils veulent s'insérer, les poètes modernistes créent des liens et les auteurs qu'ils revendiquent comme leurs « sources » ou modèles sont autant de maillons d'une chaîne dont ils constitueraient le prolongement et qui aurait ses origines dans le mythe.

Bunting n'échappe pas à ce phénomène : William Wootten a montré que les commentaires de Bunting sur le codex de Lindisfarne, qu'il tient pour le modèle de la survivance de l'art natif de Northumbrie, ne sont autres qu'une fiction : ils font croire que l'art natif peut refaire surface même après une conquête (le codex de Lindisfarne est postérieur à la conquête romaine)[327]. La conséquence n'est pas anodine : si cet art a pu ré-émerger dans les arts visuels, pourquoi ne le ferait-il pas non plus dans la littérature ? D'autre part, lorsque Bunting crée son panthéon littéraire[328] et l'intègre à l'histoire de la Northumbrie, la démarche est quelque peu comparable à celle de Pound.

L'établissement d'un panthéon littéraire dépend d'un transfert, d'une translation ou d'une redécouverte de qualités déjà développées dans l'histoire. J. M. Coetzee souligne bien que la recherche et la définition des « classiques » littéraires – tant recherchés et définis notamment par Pound et Eliot – procèdent d'un désir proprement romantique : « the classic is a fantisized point of origin »[329]. Le classique mythique est l'archétype de ce fantasme des origines.

Reflets de la violence du XXe siècle, guerriers et viols mythiques ponctuent la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting. Ce faisant, les poètes se livrent à un commentaire ironique, apocalyptique et critique sur le déclin de leur société, vue en termes de mutilation, d'éparpillement et de stérilité et avec lesquels le mythe fait contraste. Celui-ci cristallise les nombreuses problématiques (esthétique, politique, littéraire) liées à une théorie à la fois cyclique (mais aussi, plus précisément spiralaire) et apocalyptique (ainsi que révolutionnaire) de l'histoire : le mythe engage également une réflexion sur l'histoire littéraire, vue à travers les mutations et possibilités de la forme épique, et sur l'histoire événementielle, questionnée par les expérimentations avec les temporalités. Simultanément origine fantasmée ou

[326] P. Ure, *op. cit.*, 82. Des poèmes comme « The Seven Sages », notamment, contribuent à produire cet effet.
[327] W. Wootten, *art. cit.*, 21, 73-4.
[328] Voir ses conférences sur Wyatt, Spenser ou Wordsworth dans Peter Makin, éd., *Basil Bunting on Poetry*, *op. cit*. (chapitres 4, 5, 8 et 9).
[329] Cité dans A. Mukherjee, *art. cit.*, 1028.

reconstruite de l'humanité et discours alternatif sur le développement de l'histoire, le mythe est holistique.

En envisageant en parallèle l'histoire individuelle et l'histoire événementielle, il permet de reconfigurer deux autres aspects : la langue et la croyance. En effet, les poètes rassemblent des fragments et ainsi reformulent et aspirent à un renouveau littéraire et civilisationnel, qui se fait par le retour aux mythes dans leurs multiples dimensions. La tentation est grande de dire que le fait de retracer le lien avec une variété de mythes est proprement et étymologiquement religieux – dans les deux étymologies du latin *relegere* (recueillir ou rassembler) ou *religare* (relier), si ces origines linguistiques ne s'étaient avérées « douteuses »[330]. Dans tous les cas, le mythe relève aussi, chez Bunting, mais surtout chez Pound, Eliot et Yeats, d'une forme de sacré.

[330] Ces étymologies sont mentionnées dans le dictionnaire *Le Robert*. Dans Alain Rey, dir., *Dictionnaire culturel en langue française, tome IV* (Paris : Dictionnaires le Robert, 2005) 119, la perspective est plus complète : « Cicéro rattache *religio* à *relegere* « recueillir, rassembler », de *legere* → lire ; Lucrèce à *religare* « relier », et *religio* serait alors « le fait de se lier vis-à-vis des dieux ». […] Ces origines, toutes douteuses, sont évoquées à des fins intéressées ; certains y voient la preuve que la religion est seule à même d'unir les hommes. » Une phrase de P. Puchek, *art. cit.*, 15 s'étend plus largement à la problématique du mythe en poésie moderniste : « religious in the original sense of *religio*, or linking back, reconnecting to what has been lost. »

Deuxième Partie

Le mythe, structure de la modernité ?

Chapitre 4 – Le religieux, « *le spirituel* »[1]

Que l'on situe le mythe en rapport avec le rite, que l'on interroge le fait que les Grecs ne croyaient plus à leurs mythes[2], que l'on refuse les définitions normatives qui font du mythe un récit sur le rapport entre dieux et mortels, il n'en demeure pas moins que le mythe est associé à une forme de religieux ou de spirituel. Alors que le premier est associe une croyance à un dogme et un ensemble de pratiques rituelles codifiées, le second met surtout l'accent sur l'accès au divin, mais en laissant une marge plus importante de liberté. C'est précisément sur ce point que certains auteurs se séparent : Yeats et Pound refusent toute forme de religion codifiée et incarnée par une Église, alors qu'Eliot se convertit à la religion anglicane en 1927. Le sacré n'est alors pas envisagé dans les mêmes manifestations et les modalités de communication avec le divin sont différentes. Cette dimension sacrée et rituelle du mythe, bien qu'archaïque, est fortement présente chez Yeats et Pound, et suggérée chez Eliot et Bunting sous différents aspects. Panthéisme, paganisme, ésotérisme ou orthodoxie sont au centre des préoccupations de Yeats, Pound, Eliot et Bunting dans leurs discussions notamment sur l'origine de la poésie, matérialisée par ou incarnée dans les mythes.

Mythe et religion ont également souvent été sujet de différenciation et de railleries, notamment entre Pound, Yeats et Eliot – Pound a par exemple désigné Eliot par les expressions « father Eliot »[3] ou « the almost reverend Eliot »[4] suite à la conversion de ce dernier à la religion anglicane en 1927. Les critiques ont souvent divisé la poésie d'Eliot en deux phases articulées autour de ses choix religieux, avec une seconde phase plus marquée par les idéaux chrétiens, visibles à partir du poème « Journey of the Magi » et qui culminent dans *Four Quartets*. Kenneth Asher, au contraire, a souligné la continuité et la logique de la conversion religieuse d'Eliot[5]. De même, certains motifs mythiques, bien que recevant des

---

[1] T. S. Eliot, « A Commentary », *Criterion* 15-55 (janvier 1935) 262. Eliot y aborde également le lien entre religieux et politique dans des affirmations qui semblent s'appliquer à Pound puisqu'elles attirent l'attention sur le lien entre réformes monétaires et culturelles, et l'homme comme partie d'une société et ses valeurs, notamment spirituelles.

[2] P. Veyne, *op. cit*.

[3] E. Pound, *Letters*, 328.

[4] E. Pound, « Mr Eliot's Solid Merit » (1934), *Polite Essays* (Freeport, New York : Books for Libraries Press, [1937] 1966) 98 : « During the past 20 years the chief or average complaint against the almost reverend Eliot has been that he exaggerated his moderations. » Dans cet essai, Pound commente et différencie son statut de celui d'Eliot (« I have always been a banned writer », *ibid.*, 100). Voir aussi le poème « Mr Eliot's Sunday Morning Service », *CPP*, 54-55.

[5] Kenneth Asher, *T. S. Eliot and Ideology* (Cambridge : Cambridge University Press, 1995).

traitements quelque peu différents à divers stades de la carrière d'Eliot, sont constants dans son rapport au religieux.

Comment et pourquoi les mythologies parviennent-elles à évoquer le sacré pour des poètes au XXe siècle ? Les traditions spirituelles qui réintègrent des mythes païens sont nombreuses et variées et permettent notamment à Yeats et Pound de formuler des croyances païennes très idiosyncrasiques dans lesquelles une véritable recherche mythologique comparée est à l'œuvre. Comment les mythes dans leur aspect sacré et rituel s'insèrent-ils plus globalement dans les projets poétiques des auteurs ? En effet, les croyances ou spiritualités articulées par le mythe et présentes en poésie constituent en même temps une recherche d'ordre et de sens, tant au niveau humain et spirituel qu'au niveau poétique et structurel.

1. Croyance et sens religieux

Face à l'éclectisme des centres d'intérêt de Pound, critiques, lecteurs et contemporains se sont, comme Eliot, posé la question suivante : « What does Mr. Pound believe ? »[6] De même, les critiques divergent sur les croyances ésotériques de Yeats et les avis sont parfois contradictoires. Pound et Yeats rejettent la religion dans sa forme institutionnalisée, chrétienne et orthodoxe adoptée par Eliot, dans le but de revenir à des manifestations spirituelles plus originelles et donc jugées plus vraies, et dont découle, pour eux, la religion chrétienne qui a gardé des traces de son passé païen, comme le souligne Pound dans sa correspondance : « The Church in sanity RETAINED symbols, look at Easter show in Siena Cathedral (Egypt etc.) Ceres, Bacchus, and damn the blood washings »[7]. Comme dans le domaine littéraire et culturel, il y aurait eu un âge d'or religieux dont des traces subsistent à travers les époques. La notion de tradition secrète et ésotérique, réservée à un cercle d'initiés – dont les poètes font partie – trouve sa réalisation aux niveaux poétique et religieux. La question de la croyance est plus délicate chez Bunting dont les affirmations sur le sujet sont, comme souvent, plus rares et nuancées.

Régulièrement soulevée tant par les contemporains des poètes que par leurs critiques plus ou moins récents, la question de la croyance surgit notamment des utilisations récurrentes des mythes et de leur lien avec l'occultisme dont il apparaît aujourd'hui qu'il a tenu une large

[6] T. S. Eliot, « Isolated Superiority », *The Dial* 84-1 (janvier 1928) 7.
[7] Lettre de Pound datée du 18 juin 1954 (destinataire non mentionné), citée dans B. de Rachewiltz, « Pagan and Magic Elements in Ezra Pound's Works », *New Approaches to Ezra Pound*, *op. cit.*, 194.

place dans la poétique de Yeats, Pound et Eliot, même si le côté sulfureux du thème a retardé l'émergence d'une critique sérieuse sur le sujet[8]. D'autres problèmes se posent lorsqu'on aborde cette question : l'éclectisme des traditions et des religions païennes, ainsi que l'étendue et la spécificité de ce domaine de recherche[9]. Enfin, si le mythe évoque plus couramment une fable ou une histoire au XXIe siècle, il en va différemment à l'époque de Yeats, Pound et Eliot où l'anthropologie souligne et tente de déterminer la part religieuse du mythe qui subsiste dans les pratiques modernes ainsi que la relation précise entre mythe et rituel.

Ainsi l'école dite des « ritualistes », dont les théories émergent à la fin du XIXe siècle, analyse la relation entre mythe et rite[10]. William Robertson Smith, à qui Frazer dédie *The Golden Bough*, ouvre la voie, en arguant qu'il existe une interdépendance nécessaire entre mythe et rituel. L'importance et la précédence de l'un sur l'autre sont les objets principaux des désaccords et variations dans les divers courants ritualistes d'interprétation du mythe. E. B. Tylor inverse l'analyse proposée par Smith en mettant au premier plan le mythe, qui selon lui est explication du monde. Tylor et Smith partagent l'idée que le mythe est l'apanage des religions primitives ou anciennes seulement. Frazer leur fait suite ; son analyse relie les mythes au schéma de mort et de résurrection centré sur la figure du dieu Adonis, qui traverse les trois étapes de la civilisation dégagées par l'anthropologue (stade de la religion, puis d'une combinaison entre religion et science, et enfin phase de la science seule). Jane Harrison va plus loin dans sa conception du mythe, qui contient une part de magie et émerge automatiquement du rite. Avec Harrison, la religion grecque est envisagée comme une religion primitive[11], et sa théorie, contrairement à celle de Smith, permet de considérer le

---

[8] Alan R. Clinton, *Mechanical Occult : Automatism, Modernism and the Specter of Politics* (New York et Oxford : Peter Lang, 2004) ; Dal-Yong Kim, *op. cit.* ; Timothy Materer, « W. B. Yeats, T. S. Eliot, and the Critique in Occultism in *Four Quartets* », *Yeats Eliot Review* 10-1 (hiver-printemps 1989) 1-4 ; T. Materer, *Modernist Alchemy : Poetry and the Occult* (Ithaca : Cornell University Press, 1995) ; Colin McDowell, « Literalists of the Imagination : Pound, Occultism and the Critics ». 28-2/3 (automne-hiver 1999) 7-107 ; Leon Surette et Demetres Tryphonopoulos, éds. *Literary Modernism and the Occult Tradition* (Orono, Me. : National Poetry Foundation, 1996) ; L. Surette, *The Birth of Modernism, op. cit.* ; D. Tryphonopoulos, « "Fragments of a faith forgotten" : Ezra Pound, H. D. and the Occult Tradition », *Paideuma* 32 (2003) 229-244. Pour une bibliographie plus spécifique sur l'occulte dans *The Waste Land*, voir L. Surette, « *The Waste Land* : A Personal Grouse », *The Waste Land at 90 : A Retrospective*, éd. Joe Moffett (Amsterdam : Rodopi, 2011) 2.

[9] Ces éléments sont soulignés dans Tom Hodd, « Literary Modernism and Occult Scholarship : The Rising Academic Tide », *The Antigonish Review* (2011). Consulté sur http://www.antigonishreview.com/index.php?option=com_content&view=article&id=356%3Atom-hodd-115&catid=37%3Acontributor-category&Itemid=65 (15/05/2012).

[10] Les propos qui suivent s'appuient sur le résumé des théories proposées dans Robert A. Segal, *Myth : A Very Short Introduction* (Oxford : Oxford University Press, 2004) 61-74.

[11] « When I think of the Greeks I think of them as naked black men, which is quite incorrect, I'm sure » : tels sont les propos de Miss Allan dans *The Voyage Out* de Virginia Woolf, cités dans un article de Rowena Fowler qui explore de façon intéressante l'ambiguïté de la culture grecque – à la fois familière et étrange, mais aussi

mythe même lorsqu'il perd toute relation avec un rite. Enfin, les théories de Harrison ont une influence sur Francis M. Cornford et Gilbert Murray, qui ont montré que le théâtre grec est une survivance des rituels grecs. Autre élément important pour l'analyse de la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting : Harrison fait remonter les arts – littérature comprise – à un rituel aux effets duquel on ne croirait plus mais dont on aurait conservé l'acte en soi et pour soi[12].

Ces idées sont présentes de façon diffuse, surtout dans l'œuvre de Yeats, Pound et Eliot. En effet, les débats sur la relation entre mythe, « poésie primitive », rituel et formes religieuses sont présents dans les esprits, comme l'ont indiqué Yeats et Pound mêmes. Leur articulation particulière et parallèle du mythe et d'une forme de religieux se présente de façon plus évidente que chez Eliot ou Bunting. Pour Eliot, le mythe n'est explicitement associé au religieux que dans sa dimension primitive, et objectivé par les connaissances anthropologiques. Malgré les tentatives d'Eliot pour délimiter le sauvage et le civilisé, les critiques ont montré son intérêt pour l'occultisme[13] et pour les formes que peut prendre le sentiment religieux d'une manière plus générale :

> it was Weston's claim for the persistence of religious experience throughout the whole course of human existence that Eliot meant his readers to take from her […]. So when Eliot recommended *From Ritual to Romance* to his readers, he expected them to take the message that contact with the divine has been memorialized in a variety of ways over all of human history […].[14]

C'est ici que le contact entre les poètes importe : Pound avait déjà connaissance de l'occultisme avant de rencontrer Yeats[15], mais à Stone Cottage, cet intérêt commun grandit, en parallèle avec celui pour le théâtre japonais du nō que le poète irlandais interprète de façon mystique ; Eliot fait appel à Pound pour relire les brouillons de *The Waste Land*, où les références au tarot et à l'occulte abondent. Pound et Yeats fréquentaient G. R. S. Mead, éditeur de la revue *The Quest* de la Theosophical Society, et en fréquentaient les

---

étrangère, dans le temps et dans l'espace – au sein de la culture européenne (Rowena Fowler, « Moments and Metamorphoses : Virginia Woolf's Greece », *Comparative Literature* 51-3 (été 1999) 217).

[12] Pour une étude féministe de l'influence de Jane Harrison, en particulier sur Eliot, voir Martha C. Carpentier, *Ritual, Myth, and the Modernist Text : The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf* (Amsterdam : Gordon and Breach Publishers, 1998). Carpentier retrace l'historiographie de la survivance des rites grecs dans le théâtre antique (*ibid.*, 101-5).

[13] Leon Surette, « *The Waste Land* and Jessie Weston : A Reassessment », *Twentieth Century Literature* 34-2 (été 1988) 223-244. Surette y montre l'importance de l'ouvrage de Weston *en tant qu'ouvrage occulte* malgré le dénigrement d'Eliot et de nombreux critiques de ce texte comme élément périphérique. La fréquentation de G. R. S. Mead et des milieux occultes par Weston, ainsi que le contenu de son ouvrage permettent à Surette de le placer dans la tradition occulte. Or ce sont précisément les reprises de *From Ritual to Romance* que Pound a excisé des brouillons de *The Waste Land*.

[14] L. Surette, « A Personal Grouse », *The Waste Land at 90 : A Retrospective*, éd. J. Moffett, *op. cit.*, 3. C'est cette version que Surette propose comme « révision » de sa théorie, exposée dans *The Birth of Modernism*, où Surette suggérait que l'ouvrage de Weston était mentionné ironiquement par Eliot (L. Surette, *The Birth of Modernism*, *op. cit.*, 461-2).

[15] L. Surette, « 'Fragments of a Faith Forgotten' … », *art. cit.*, 232.

conférences[16]. C'est dans ce cadre que Pound présente ce qui sera ensuite publié sous la forme de l'essai « Psychology and the Troubadours »[17]. Chez Bunting, le mythe n'a pas du tout la signification religieuse qu'il peut avoir chez Pound ou Yeats, bien qu'une dimension mystique ou extraordinaire, au sens étymologique du terme, puisse s'y attacher.

a) W. B. Yeats et la proclamation d'une nouvelle divinité

Dans la lettre ouverte à Pound qui sert d'introduction à l'ouvrage *A Vision*, celui-ci est défini comme un livre qui doit « proclamer une nouvelle divinité »[18]. Censé expliquer le processus de création poétique tel que Yeats en a fait l'expérience, ce livre mêle théorie sur l'histoire, ésotérisme et spiritualité. En parallèle, les poèmes annoncent un cataclysme et l'avènement d'une nouvelle civilisation qui aurait pour point de départ de viol de Léda par Zeus transformé en cygne. Chez Yeats, comme chez Pound ou Eliot, la définition de la culture et de la civilisation, et les remèdes à lui apporter au XXe siècle, mêlent des préoccupations diverses, et qui pour les poètes sont liées : linguistique, esthétique, pédagogie, culture, religion et politique sont interdépendantes[19]. Les diverses manifestations de la culture, ou la langue par laquelle elle est exprimée, sont caractéristiques, aux yeux des poètes, d'un déclin général constatable dans différentes sphères. Garder une langue pure et immédiate dans ce à quoi elle fait référence serait symptomatique d'un bon fonctionnement général et de la bonne santé de la civilisation, ce qui pose problème et peut impliquer conservatisme (parfois induit par le retour à un stade linguistique antérieur et plus « pur ») et/ou idiosyncrasie (qui consisterait pour le poète à mettre en avant sa propre conception de la langue comme étant la bonne). Dans la perspective de Pound, la place du poète et des arts dans la société, ainsi que le statut du religieux, seraient révélateurs de la qualité du politique.

Et pourtant, la question de la croyance est épineuse. Dans *A Vision*, Yeats indique son changement de perspective, d'une croyance païenne refondue pour en faire un système personnel vers une prise de distance progressive :

> Some will ask whether I believe in the actual existence of my circuits of sun and moon. Those that include, now all recorded time in one circuit, now what Blake has called "the pulsation of an artery", are plainly symbolical, but what of those that are fixed, like a butterfly upon a pin, to our central date, the first day of our Era, divide actual history into periods of equal length ? To such a question I can but answer that if sometimes, overwhelmed by miracle as all men must be when in the midst of it, I have taken such periods literally, my reason has soon recovered ; and now that the system stands out clearly in my imagination I regard them as stylistic arrangements of experience comparable to the cubes in the

[16] L. Surette, « *The Waste Land* and Jessie Weston : A Reassessment », *art. cit.*, 223.
[17] E. Pound, *SR*, 87-100.
[18] W. B. Yeats, *Vision*, 27 : « a book which will, when finished, proclaim a new divinity ».
[19] Voir T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture* (Londres et Boston : Faber and Faber, [1948] 1983).

> drawing of Wyndham Lewis and the ovoids in the sculpture of Brancusi. They have helped me to hold in a single thought reality and justice.[20]

Ce détachement est tardif puisqu'il apparaît en 1937[21]. Le mythe est présenté comme une source et un vivier poétiques dans lesquels puiser des métaphores. Il est particulièrement à même d'évoquer ce qui dépasse l'homme, et que celui-ci ne peut plus dire – à défaut d'expliquer – que sous la forme du mythe. D'autre part, le mythe, holistique, permet d'envisager dans le même temps les contraires de l'univers.

Malgré cet aveu tardif où Yeats indique qu'il ne croit pas véritablement au système qu'il a créé, la tentation d'une refonte et de l'édification d'une nouvelle religion à partir du contenu religieux des mythes, notamment celtiques, est permanente chez Yeats. La recherche d'une alternative se fait par différents moyens telle, à la fin du XIXe siècle, la tentative de substituer l'art au religieux :

> I was unlike others of my generation in one thing only. I am very religious, and deprived by Huxley and Tyndall, whom I detested, of the simple-minded religion of my childhood, I had made a new religion, almost an infallible Church of poetic tradition, of a fardel of stories, and of personages, and of emotions, inseparable from their first expression, passed on from generation to generation by poets and painters with some help from philosophers and theologians. I wished for a world where I could discover this tradition perpetually [...]. I had even created a dogma [...].[22]

Dans ce propos, il est difficile d'établir si Yeats a en tête les bardes ou poètes-conteurs entendus dans l'ouest de l'Irlande pendant son enfance, ou une figure druidique qui cumulait effectivement science, philosophie, poésie et fonction religieuse.

Dans tous les cas, l'idée de créer une nouvelle religion est récurrente dans la carrière de Yeats, insatisfait comme Pound des religions établies, et notamment de la religion chrétienne dans sa forme institutionnalisée. D'où la fréquentation par Yeats des cercles hermétiques de Mme Blavatsky à Londres : Yeats est initié dans l'ordre hermétique de la Golden Dawn le 7 mars 1890[23]. La synthèse entre religion, science et philosophie, que Yeats « complète avec l'art », attire le poète, de même que la dénonciation par Mme Blavatsky de

---

[20] W. B. Yeats, *Vision*, 24-5. Cette citation est tirée de l'introduction, datée « November 23rd 1928, and later » (W. B. Yeats, *Vision*, 25).

[21] Ce propos n'est d'ailleurs peut-être qu'une pose, si on le contraste au souvenir qu'a Bunting de Yeats (les deux poètes se rencontrent à Rapallo à la fin des années 1920) en 1973 : « Sometimes he tried to convince me that magic, theosophy, and the rest of his paraphernalia were not just a subjective source of symbols for him, but were real, objective happenings » (Basil Bunting, « Yeats Recollected », *Agenda* 12-2 (été 1974) 41). Sur la question de la croyance yeatsienne, Bunting veut voir un scepticisme sous-jacent (*ibid.*, 43). Pour les dates de rencontres et les influences mutuelles entre Yeats, Pound et Bunting, voir Steven Matthews, « "A Marvellous Drama Out of Life" : Yeats, Pound, Bunting and Villon at Rapallo », *Rewriting the Thirties : After Modernism*, éds. Keith Williams et S. Matthews (Essex : Longman, 1997) 91-107.

[22] W. B. Yeats, « The Trembling of the Veil, Four Years, 1887-1891 », *Autobio*, 115. Le rapprochement entre poésie et croyance est également brièvement évoqué par Eliot en 1927 : « I cannot see that poetry can ever be separated from something which I should call belief » (T. S. Eliot, « A Note on Poetry and Belief », *Enemy* 1 (1927) 16, cité dans Louis Simpson, *Three on the Tower : The Lives and Works of Ezra Pound, T. S. Eliot and William Carlos Williams* (New York : William Morrow & Company Inc., 1975) 147).

[23] J. Genet, *La poésie de William Butler Yeats*, *op. cit.*, 20.

« la bigoterie du christianisme et du matérialisme de la science »[24]. En 1895, dans le cadre de l'écriture de l'histoire intitulée « Proud Costello, MacDermot's Daughter, and the Bitter Tongue »[25], Yeats visite le comté de Roscommon, et plus particulièrement Lough Kay. Yeats y cherche d'abord un ancrage local à l'histoire qu'il écrit, reprise des *Love Songs of Connacht* de Douglas Hyde[26]. Le lieu lui apparaît comme l'environnement parfait pour créer sa propre société hermétique : « romantique »[27], peuplé d'habitants parlant le gaélique et doté d'un château propice à la méditation, Yeats imagine déjà la création de sa société mystique et envisage un rayonnement large :

> I planned a mystical Order which should buy or hire the castle, and keep it as a place where its members could retire for a while for contemplation, and where we might establish mysteries like those of Eleusis and Samothrace ; and for ten years to come my most impassioned thought was a vain attempt to find philosophy and to create ritual for that Order. I had the unshakable conviction, arising how or whence I cannot tell, that invisible gates would open as they opened for Blake, […] Swedenborg, […] Boehme, and that this philosophy would find its manuals of devotion in all imaginative literature, and set before Irishmen for special manual an Irish literature which, though made by many minds, would seem the work of a single mind, and turn our places of beauty and legendary association into holy symbols. I did not think this philosophy would be altogether pagan, for it was plain that its symbols must be selected from all those things that had moved men most during many, mainly Christian centuries. […] My rituals were not to be made deliberately, like a poem, but all got from that method [S. L. MacGregor] Mathers had explained to me […].[28]

Le syncrétisme yeatsien est ici pleinement à l'œuvre : mélange de spiritualité, de philosophie, de mysticisme et de poésie, la nouvelle religion doit associer toutes les traditions littéraires et un rituel pour créer une nouvelle entité. A l'image des mythes, collectifs et récités par de nombreux conteurs mais qui paraissent tels une seule voix anonyme, la liturgie doit synthétiser des symboles existants. Le poète qui attend une révélation et l'inspiration est ici envisagé comme le prêcheur d'un nouveau dogme. Les recherches et ébauches de Yeats pour établir ce rituel et ce nouveau manuel religieux sont des œuvres d'art en elles-mêmes, à la fois écrites et visuelles[29].

---

[24] *Ibid.*, 48.
[25] W. B. Yeats, *Mythologies*, *op. cit.*, 196-210.
[26] W. B. Yeats, *Autobio*, 204. La note indique l'inspiration grecque et mythologique de cette histoire, puisée dans les *Héroïdes* d'Ovide et les *Géorgiques* de Virgile (*Ibid.*, 467, note 5). Les *Héroïdes* d'Ovide, narration alternative des épopées antiques du point de vue féminin, n'est jamais mentionnée comme telle, mais son influence est à souligner dans le cadre d'Eliot, si on considère conjointement la mention de Tirésias dans les *Métamorphoses* d'Ovide et le commentaire sur l'interdépendance (soulignée dans « Tradition and the Individual Talent ») des auteurs dans l'histoire littéraire (Adrianna E. Frick, « The Dugs of Tiresias : Female Sexuality and Modernist Nationalism in *The Waste Land* and *Les Mamelles de Tirésias* », *The Waste Land at 90*, éd. J. Moffett, *op. cit.*, 19).
[27] W. B. Yeats, *ibid.*, 204.
[28] *Ibid.*, 204-5.
[29] Voir quelques exemples des cahiers yeatsiens dans la visite virtuelle de l'exposition consacrée à Yeats sur le site de la National Library of Ireland (salle « The Celtic Mystic », vitrine « The Hermetic Society of the Golden Dawn »), disponible sur http://www.nli.ie/yeats/main.html (consulté le 15/06/2012).

Ailleurs, Yeats indique la valeur de la mythologie irlandaise, dernière, selon lui, à avoir encore été rattachée à des croyances réelles :

> Our mythology, our legends, differ from those of other European countries because down to the seventeenth century they had the attention, perhaps the unquestioned belief, of peasant and noble alike ; Homer belongs to sedentary men, even to-day our ancient queens, our medieval soldiers and lovers, can make a peddlar shudder. [...] [W]e Irish poets, modern men also, reject every folk art that does not go back to Olympus. Give me time and a little youth and I will prove that even 'Johnny, I hardly knew ye' goes back.[30]

Le lien entre mythe et croyance est établi et accepté par Yeats mais jugé insuffisant. Il doit se doubler d'une philosophie pour emporter l'adhésion du public, comme l'indique le poète dans une lettre à Olivia Shakespear en 1931 : « I have constructed a myth, but then one can believe in a myth – one only assents to philosophy. Heaven is an improvement of sense – one listens to music, one does not read Hegel's logic. »[31] L'association du mythe à la croyance est envisagée dans son rapport à l'histoire d'une communauté, que le mythe soit objet de croyance ou bien connaissance sur son identité et son passé.

Deux éléments méritent d'être soulignés, qui viennent donner ses caractéristiques au système yeatsien. D'abord, le poète suggère que son système ésotérique lui a permis d'envisager intellectuellement et simultanément les contraires. Or c'est également le principe du mythe, où vrai et faux, réel et irréel, ne sont pas pensés sur le mode antithétique. Et cette façon d'envisager les contraires passe *par l'art*. Deuxièmement, Hugh Kenner a noté que dans la poésie de Yeats, le thème du retour – emprunt mythologique en phase avec sa théorie cyclique de l'histoire, qui se lit notamment à travers le mythe d'Hélène et ses avatars – est inséparable de sa croyance en la métempsychose : « It is important […] to realize that for Yeats the employment of the myth of Helen turns on an active belief in reincarnation. »[32] Le critique ajoute : « [Yeats] wrote at a time when there were several alternative ways to entertain a myth seriously without yielding it ultimate assent. »[33] Kenner conclut sur un point commun entre Yeats et Eliot, malgré leurs différences :

> both of them possessed gnostic sensibilities, avid to discard the mere given and to pursue poetry amid the mind's arcana. The mythological method, as pursued by them, was a kind of trivializing of religion because a trivializing of this present world, the world, scorned by the Irish man and humorously shunned by the American.[34]

---

[30] W. B. Yeats, « A General Introduction for my Work », *E&I*, 516.
[31] Lettre de W. B. Yeats à Dorothy Shakespear du 9 février 1931 ; W. B. Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, *op. cit.*, 781. Yeats mentionne ensuite dans cette lettre un admirateur anglais de son ouvrage *A Vision*, qu'il lit devant un Bouddha, entouré de bougies et se targue du fait que d'autres reconnaissent dans le livre des éléments très anciens : « He has already found some proof, which he has not explained, that it is all 'very ancient'. » (*Ibid.*)
[32] H. Kenner, « A Thousand Lost Golf Balls », *art. cit.*, 170-1.
[33] *Ibid.*, 171.
[34] *Ibid.*, 175.

Différentes strates de sens se mêlent : les mythes, transposés à une époque où ils n'ont plus le sens – s'il y a eu un seul et unique à un stade donné – qu'ils avaient à l'époque de leur circulation à l'oral, subissent également des mutations par leur diffusion dans d'autres cadres (pays, famille ou cercles littéraires) ou sous d'autres formes (écrite ou orale, poétique ou autre). Le lien entre poésie et sentiment religieux, articulé par le biais des mythes pose donc un problème intéressant tant pour Yeats que pour Pound, Eliot et Bunting – et pour la littérature en général, comme en témoignent les multiples réécritures poétiques de mythes à diverses époques – mais résolu et pensé dans des termes très différents.

D'autre part, il est curieux, mais symptomatique de la confusion fréquente entre mythe et mythologie, que Kenner utilise le terme « mythologique » alors que c'est bien l'adjectif « mythique » qu'utilise Eliot dans le célèbre article sur *Ulysses* de Joyce. Il est également possible, mais l'idée n'est pas abordée, que Kenner voie chez Eliot précisément une utilisation d'éléments mythologiques, c'est-à-dire une récupération allusive ou citationnelle de textes mythologiques, et non la réutilisation d'archétypes mythiques plus généraux. Les deux sont en fait présents, notamment afin de permettre une application plus rigoureuse de la théorie de l'impersonnalité défendue par Eliot et Pound : en effet, la figure mythologique et la série de caractéristiques qu'elle véhicule peut plus vite être repérée comme une transposition biographique, alors qu'un motif mythique – celui de la quête ou de l'affrontement avec un monstre, par exemple – est plus universel et donc plus « impersonnel ». La récupération de mythes est donc subversive dans la mesure où une marge de changement s'opère lors de la réécriture.

b) Le paganisme poundien

Parmi les poètes modernes, Pound est sans doute le plus proche de Yeats dans ses convictions religieuses et leur lien avec les mythologies. Herbert Schneidau qualifie la croyance religieuse de Pound de « fondamentalisme païen »[35] et indique que le poète ne croit pas tant aux mythes qu'il réactive qu'aux dieux qui y sont présents et aux forces qu'ils représentent.

Le retour des dieux païens est annoncé par Pound dans le célèbre poème « The Return » :

> See, they return ; ah, see the tentative
> Movements, and the slow feet,
> The trouble in the pace and uncertain

[35] H. N. Schneidau, *art. cit.*, 218 (« pagan fundamentalism »).

Wavering !

See, they return, one, and by one,
With fear, as half-awakened ;
As if the snow should hesitate
[…]
These were the "Wing'd-with-Awe",
Inviolable.

Gods of the wingèd shoe !
With them the silver hounds,
sniffing the trace of air ![36]

La lenteur du retour est soulignée dans le poème, tandis que l'emphase est placée sur le retour des dieux païens et le renouveau dans « Surgit Fama » :

There is a truce among the gods,
Korè is seen in the North
[…]
The corn has again its mother […]
The tricksome Hermes is here ;
He moves behind me
Eager to catch my words
Eager to spread the rumour ;
[…]
"Once more in Delos, once more is the altar a-quiver.
Once more is the chant heard.
Once more are the never abandoned gardens
Full of gossip of old tales."[37]

C'est bien un retour à une spiritualité perdue qui est annoncé dans ce poème où figurent les dieux païens privilégiés par Pound : Koré (Coré) et Hermès. Même si Pound rejette les systèmes religieux, le sentiment désigné par le terms anglais « *awe* » est bien celui qui correspond à un sentiment religieux. Comme le rappelle L. Lachelier :

> *[r]eligio* paraît être d'une manière générale, en latin, le sentiment avec crainte et scrupule, d'une obligation envers les Dieux. […] [A]ujourd'hui […] chauqe religion [est] pour nous un système complet, qui se donne pour seul véritable. Le mot, à partir de ce moment, a exprimé trois idées : 1° celle d'une affirmation ou d'un ensemble d'affirmations spéculatives ; 2° celle d'un ensemble d'actes rituels ; 3° celle d'un rapport direct et moral de l'âme humaine à Dieu […].[38]

Dans une lettre souvent citée, datée du 16 juillet 1922, Pound indique à Harriet Monroe l'importance sacrée que revêtent pour lui les *Métamorphoses* d'Ovide :

> Say that I consider the Writings of Confucius, Ovid's *Metamorphoses* the only safe guides in religion. This doesn't repudiate "The G[oodly] F[ere]". Christ can very well stand as an heroic figure. The hero need not be of wisdom all compounded. Also he is not wholly to blame for the religion that's been foisted onto him. [...] you ought to point out that I refuse to accept ANY monotheistic taboos whatsoever. That I consider the *Metamorphoses* a sacred book, and the Hebrew scriptures the record of a barbarian tribe, full of evil.[39]

---

[36] E. Pound, *P&T*, 244.
[37] E. Pound, *P&T*, 269-70.
[38] Cité dans A. Rey, *op. cit.*, 119.
[39] E. Pound, *Letters*, 183.

La métamorphose chez Pound est à la fois sujet religieux émanant d'Ovide, une thématique poétique, et un procédé littéraire incarné dans les processus de réécriture et de traduction. Pound ne tarit pas d'éloges sur Ovide qui est mentionné régulièrement : « No Greek was so interested in the magic instant as was Ovid. »[40] Le même type de propos est réitéré en 1930 dans un article intitulé « Credo »[41], où Pound exprime à nouveau son attachement à Ovide dans ce que les *Métamorphoses* peuvent évoquer en matière de spirituel, incarné par les dieux païens. Enfin, Pound s'adresse explicitement à Eliot dans les propos suivants :

> I offer for Mr Eliot's reflection the thesis that our time has overshadowed the mysteries by an overemphasis on the individual. [...] Eleusis did not distort truth by exaggerating the individual, neither could it have violated the individual spirit. [...] I assert that the Gods exist.
>
> And this very simple sentence leaves Mr Eliot just as much in the dark as he was before asking : What Mr P. believes ?
>
> He will be happier in his nest of frousty and insular parsons if I say : I assert that a great treasure of verity exists for mankind in Ovid and in the subject matter of Ovid's long poem, and that only in this form could it be registered.[42]

Pound justifie son choix d'Ovide, par opposition aux *Métamorphoses* (*L'Âne d'or*) d'Apulée[43] dans *The Spirit of Romance* : conformément à un projet poétique qui insiste sur la dureté des lignes et la précision linguistique, Pound penche pour Ovide pour plusieurs raisons. Chez Ovide, c'est le caractère « urbain », « sceptique », clair comme de la prose scientifique qui attire Pound – Ovide « dissèque les processus mentaux »[44] – par opposition au style fleuri et à l'exagération d'Apulée. Pound compare par exemple le traitement différent de l'histoire de Cupidon et Daphné chez les deux auteurs antiques : avec Apulée, le lecteur est réduit à l'état de l'enfant qui écoute un conte, alors qu'Ovide, dont le texte est tout aussi « hanté »[45] que l'histoire d'Ossian – que reprend Yeats dans *The Wanderings of Oisin*, même si Pound ne le mentionne pas explicitement. Si nymphes et sorcières sont une présence commune à Apulée et Ovide, la différence de traitement est pourtant de taille pour Pound ; le premier confond mythe et réel, alors que le second invoque le mythe, l'invite dans le réel :

> "It is convenient to have Gods, and therefore we believe they exist" ; and with all pretence of scientific accuracy he [Ovid] ushers in his gods, demigods, monsters and tranformations. His mind, trained to the system of empire, demands the definite. The sceptical age hungers after the definite, after something it can pretend to believe. The marvellous thing is made plausible, the gods are humanized, their annals are

---

[40] E. Pound, « On Criticism in General » (1923), *art. cit.*, 155.
[41] E. Pound, *SP*, 53. Voir aussi E. Pound, « Horace », *Criterion* 9-35 (janvier 1930) 218 : « Ovid's magic, and Ovid's sense of mystery ».
[42] E. Pound, « Study of Physiognomy », *GK*, 299. L'existence des dieux est affirmée à plusieurs reprises dans le volume (voir *ibid.*, 49).
[43] Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, préface Jean-Louis Bory, trad. et notes Pierre Grimal (Paris : Gallimard, Folio Classique, 1975). Voir quand même le poème « Speech for Psyche in the Golden Book of Apuleius » (E. Pound, *P&T*, 147).
[44] E. Pound, *SR*, 16.
[45] *Ibid.*, 14.

> written as if copied from a parish register ; their heroes might have been acquaintances of the author's father. [...] [Ovid] walks with the people of myth ; Apuleius, in real life, is confused with his fictitious hero.[46]

Le phénomène de hantise que Pound souligne chez Ovide est présent chez quasiment tous les modernistes – Virginia Woolf, par exemple – et correspond au processus même de la réécriture des mythes, par lequel le passé s'invite dans le présent.

Le spirituel chez Pound a surtout pour but d'aller contre les religions établies : « Historically the organisation of religions has usually been for some ulterior purpose, exploitation, control of the masses, etc. »[47] L'idée est également formulée de façon pour le moins directe dans les *Cantos* : « Hay aquí mucho catolicismo […] / y muy poco reliHion »[48] ; « shit and religion always stinking in concord »[49]. Or le mythe est l'élément qui permet l'opposition et la résistance aux dogmes religieux : « As a Confucian / opposed to ALL dogmatic theosophies / […] only way to deal with ultramaterial PERceptions is by myth or art work »[50]. La binarité proposée ici entre mythe et art paraît curieuse à première lecture, puisque le mythe est *dans* la langue que façonne le poète en cours d'élaboration de son œuvre. Pourtant, cette citation doit être relue dans la perspective poundienne, pour qui le mythe est avant tout l'expression nécessaire d'un sentiment, d'une émotion naturelle et incommunicable autrement que par le biais du mythe, qui trouve pourtant sa place dans l'art.

D'autre part, la présence des mythes comme base spirituelle s'articule avec la recherche des origines qui se lit dans l'ensemble de son œuvre : mise en avant de la *nekuia* (partie la plus ancienne de l'*Odyssée*), recherche et restauration de textes poétiques non « pervertis » par le christianisme – Pound vide intuitivement le poème anglo-saxon *The Seafarer* de ses ajouts chrétiens tardifs, mais a correctement repéré quels éléments sont effectivement tardifs[51]. Cette recherche des origines passe par le mythe et la spiritualité qui s'y rattache[52]. Le mythe est véritablement le point d'articulation de préoccupations humaines majeures (spiritualité, art et société) menacées par le contexte historique du XXe siècle. En effet, le mythe est rattaché à la fois au religieux ou au rituel, à l'art, et au social ou au communautaire. D'où l'importance pour Pound de la figure de Dionysos, objet de culte, dans le cadre duquel est né le théâtre antique qui rassemble une société ; d'ailleurs, Dionysos prolifère par la

---

[46] *Ibid.*, 15-6.
[47] E. Pound, *GK*, 50.
[48] E. Pound, Canto 81, *Cantos*, 537.
[49] E. Pound, Canto 56, *Cantos*, 306.
[50] E. Pound, cahier daté de mars 1953, cité dans Peter Liebregts, *Ezra Pound and Neoplatonism* (Madison, N.J. : Farleigh Dickinson University Press, 2004) 6.
[51] Michael Gooch, « Authority and the Authorless Text : Ezra Pound's "Seafarer" », *Paideuma* 30-1/2 (printemps-automne 2001) 167-183.
[52] Voir aussi E. Hesse, « Introduction », *New Approaches to Ezra Pound*, *op. cit.*, 43.

variété de ses noms (Zagreus, Iacchus, Bacchus) ou de ses qualificatifs (« *dithyrambos* », « *digonos* »[53]), ce qui peut s'expliquer par la remarque de Pound : « The gods have many names. »[54]

La remarque s'insère dans un texte intitulé « Religio », où le poète présente sa conception du religieux :

> What is a god ?
> A god is an eternal state of mind.
> What is a faun ?
> A faun is an elemental creature.
> When is a god manifest ?
> When the states of mind take form.
> When does a man become a god ?
> When he enters one of these states of mind.[55]

Ce texte, qui se présente comme un rite explicitement adressé à l'Occident malgré ses références orientales, donne un certain nombre de clés pour comprendre la perception poundienne de la relation entre mythe et dieux : disséminés par la « tradition », les dieux se présentent sous des formes variées, et les formes divines sont caractérisées par leur beauté, faisant encore une fois le lien avec l'art[56].

Certains éléments dans l'attitude de Pound sont parfois confus[57] ou ambigus[58]. Dans son « Axiomata », le poète affirme l'existence des dieux mais refuse toute forme de système : « All systems of philosophy fail when they attempt to set down axioms of the *theos* in terms of consciousness and logic »[59]. L'accès au divin et au mythe comportent tous deux une part d'irrationnel. En outre, Pound semble dire que l'accès au divin est possible pour tous, mais que le choix de sa croyance est tout à fait relatif[60] et empirique[61]. Contrairement à Yeats qui entend associer mythe, croyance et philosophie pour emporter l'adhésion, Pound veut « ancrer » son système dans les faits historiques et emporter une adhésion plus explicitement

---

[53] *Ibid.*, 42.
[54] E. Pound, « Religio or, The Child's Guide to Knowledge », *SP*, 48. Ce texte a été publié d'abord en 1918, puis en 1958, et à nouveau dans *SP* (1972) ; on peut donc raisonnablement conclure que l'argument est valable pour la carrière entière de Pound.
[55] *Ibid.*, 47.
[56] *Ibid.*, 47-8.
[57] Le poète l'avoue lui-même : « The thought here becomes clouded, and we see the tendency of logic to move in a circle. » (E. Pound, *GK*, 51)
[58] Voir l'opposition entre les deux expressions « the gods […] exist » et « pretend to believe » dans l'extrait de *The Spirit of Romance* cité plus haut.
[59] *Ibid.*, 49-50.
[60] « The selection of monotheism, polytheism, pluralism, dual, trinitarian god or gods, or hierarchies, is pure matter of individual temperament (in free minds), and of tradition in environment of discipular, bound minds. » (*Ibid.*, 50)
[61] Lettre de Pound à Henry Swabey le 31 octobre 1939 : « The mysteries are not revealed, and no guide book to them has been or will be written. » (E. Pound, *Letters*, 327)

intellectuelle[62]. George Dekker fait également le lien entre révélation divine et métamorphose : « For Pound metamorphosis is a revelation of the godhead, but it is not something that exists apart from the natural world ; it is, rather, a more dramatic sign of the divinity which is immanent in the objects around him, whether they be works of art or works of nature. »[63] L'idée que le sacré nous entoure par notre présence même dans la nature se lit dans le poème « The Flame », d'abord publié seul, puis comme la huitième section de « Und Drang »:

> There *is* subtler music, the clear light,
> Where time burns back about th' eternal embers.
> We are not shut from all the thousand heavens :
> Lo, there are many gods whom we have seen,
> Folk of unearthly fashion, places splendid,
> Bulwarks of beryl and of chrysoprase.[64]

Ces vers associent l'imagerie de la lumière – récurrente dans les *Cantos* mais déjà présente dans ce poème des années 1910 – et le sacré. En somme, l'interprétation poundienne des mythes est résumée avec concision par D. Tryphonopoulos :

> Pound […] [reads] myths as esoteric fictional records of psychic experiences. Moreover, a large part of Pound's agenda to "make it new" is the rediscovery of or return to the polytheistic ethos of pagan and Hellenistic esoteric rituals [...]. Believing that understanding of myth and the religious experience in general cannot be institutionalized into dogma, Pound went on to construct his own system, a highly eclectic and syncretic one at that – just as H. D. was to do. [...] [T]he polyphonic, layered, paratactic nature of their poetry is the direct result of their rummaging through various traditions and systems of thought.[65]

Dans l'analyse des syncrétismes de Pound et Yeats, il est parfois difficile de justifier et de comprendre les enchaînements et les liens d'une mythologie à une autre. Même en considérant Pound comme un auteur occulte, comme le fait Tryphonopoulos, et si on admet que les auteurs choisissent les éléments qui leur conviennent dans diverses traditions afin de les intégrer à leur poésie, il semble que le projet d'une synthèse mythologique s'élabore en même temps que l'écriture poétique. Si certaines filiations sont connues ou intuitivement reconnues (le lien entre l'Égypte et la Grèce par exemple), certaines associations sont en revanche créées sur la base de la similitude thématique, tel le lien entre l'Irlande et le Japon, établi par la référence à des figures mythologiques ressemblantes et à la fonction équivalente (*sidhe* et *sennin*[66]). Yeats compare les deux, par exemple, dans une lettre à l'artiste Diana

---

[62] M. A. Bernstein, *A Tale of the Tribe*, *op. cit.*, 30.
[63] G. Dekker, « Myth and Metamorphosis : Two Aspects of Myth in the *Cantos* », *art. cit.*, 302.
[64] E. Pound, « The Flame », *P&T*, 169. Le béryl et la chrysoprase sont des pierres. Omniprésentes dans les *Cantos*, les pierres précieuses sont déjà un motif important chez Pound dès les années 1910.
[65] D. Tryphonopoulos, « "Fragments of a Faith Forgotten" ... », *art. cit.*, 236.
[66] *Sidhe* et *sennin* désignent les peuples de l'« Autre Monde », mentionnés respectivement dans les mythologies irlandaise et japonaise, chez Yeats et Pound. Voir par exemple E. Pound, « Sennin Poem by Kakuhaku », *P&T*,

Murphy alors que Yeats cherche des motifs de broderie pour sa sœur : « I want to get for her a design representing *Tir n'an Og*, […] the Country of the Young. It was the old Irish pagan paradise as is generally suppoed to be an island. The thing I have in mind is an Irish equivalent to those Chinese pictures of the land of the Gods. »[67]

D'autre part, si les réécritures poétiques des mythes font ressortir des mythes privilégiés qui regroupent des motifs littéraires communs (la prophétie, le voyage, la monstruosité), c'est précisément sur cette question de la croyance que les auteurs se démarquent les uns des autres, parfois de façon virulente ou moqueuse. Or pour Pound, l'accord littéraire – qui dépasse le cadre strictement littéraire – est crucial en période de crise. Voici ses propos dans une lettre à Drummond datée du 18 février 1932 :

> I dunno how you feel about Eliot's evil influence. Not that his crit. is *bad* but that he hasn't seen *where* it leads. What it leads TO. Attention is lesser rather than greater. At a time when there is imperative need of a BASIS, i.e., what ole Unc. Wm. Yeats called "new sacred book of the arts".[68]

Art et religion sont associés et l'œuvre d'art est vue en termes de réception et des effets qu'elle produit sur les lecteurs.

c) Eliot et Bunting, réception d'héritages anglican et quaker

Pour Eliot, mythe et croyance au XXe siècle, ne sont pas compatibles[69] ; c'est précisément le point de départ des reproches poétiques qu'il adresse à Yeats. Dans sa critique de *The Cutting of an Agate* de Yeats, en 1919, Eliot souligne l'étrangeté de l'œuvre, attribuée à la nationalité irlandaise de l'auteur. Yeats est vu comme un être « d'un autre monde » et les éléments mythologiques sont tolérables, mais non leurs associations potentielles (ésotérisme ou spiritisme, par exemple) :

> [W]hen we say "not of this world", we do not point to another. Ghosts, mediums, leprechauns, sprites, are only a few of the elements in Mr. Yeats's population, and in this volume they hardly appear at all. Mr. Yeats cannot be localized as a *rond de cuir* of séances. When an Englishman explores the mysteries of the Cabala, one knows one's opinion of him, but Mr. Yeats on any subject is a cause of bewilderment and distress. The sprites are not unacceptable, but Mr. Yeats's daily world, the world which admits these monsters without astonishment, which views them more familiarly than Commercial Road views a Lascar – this is the unknown and unknowable.[70]

---

299 et W. B. Yeats, « The Hosting of the Sidhe », *Poems*, 72. Voir aussi son poème « The Stolen Child », qui réactive une histoire traditionnelle concernant le vol d'enfants humains par les « fées » de l'Autre Monde.

[67] Lettre de W. B. Yeats à Diana Murphy en 1936, citée dans Sean Pryor, *W. B. Yeats, Ezra Pound and the Poetry of Paradise* (Farnham : Ashgate, 2011) 6.

[68] E. Pound, *Letters*, 240.

[69] Voir aussi Jewel Spears Brooker, « Substitutes for Religion in the Early Poetry of T. S. Eliot », *The Placing of T. S. Eliot*, éd. et intro. Jewel Spears Brooker (Columbia : University of Missouri, 1991) 11-26.

[70] T. S. Eliot, « A Foreign Mind », *The Athenaeum* (4 juillet 1919) 552.

Eliot poursuit avec de nombreux éléments négatifs pour en conclure que la poésie de Yeats est incohérente et manque de force. Les propos d'Eliot sur Yeats ne deviennent que très tardivement laudatifs[71].

Pound n'échappe pas à la condamnation pour système conceptuellement défaillant, décrit en 1928 avec une condescendance perceptible :

> Pound's philosophy, I suspect, is just a little antiquated. He began as the last disciple of the Nineties, and was much influenced by Mr Yeats and Mr Ford Madox Ford. He added his own extensive erudition, and proceeded to *a curious syncretism which I do not think he has ever set to order*. He is, of course, extremely Romantic. [...] Pound's critical influence is immense, and beneficial. [...] But *I sometimes wonder how he reconciles all his interests* : how does he reconcile even Provençal and Italian poetry ? He retains some mediaeval mysticism, without belief ; this is mixed up with Mr Yeats's spooks (excellent creatures in their native bogs) ; and involved with Dr Berman's hormones ; and a steam-roller of Confucian rationalism (the Religion of a Gentleman, and therefore an Inferior Religion) has flattened over the whole. So we are left with the question (which the unfinished Cantos make more pointed) what does Mr Pound believe ?[72]

Eliot rapproche Yeats et Pound dans *After Strange Gods*, où les choix religieux sont corrélés aux choix poétiques et commentés en termes acerbes : Eliot soupçonne Pound de préférer Guido Cavalcanti à Dante, non pour ses mérites poétiques mais pour ses choix spirituels – Pound voit en Cavalcanti un hérétique et un sceptique, fidèle à des théories qu'Eliot dit ne pas comprendre[73]. Une page plus loin, Eliot indique que l'enfer présenté par Pound dans *A Draft of XXX Cantos* n'est pas convaincant car il inclut des types humains (hommes politiques, menteurs, profiteurs, etc.) qui s'y trouvent tout à fait à l'aise. De même, l'effet poétique des vers yeatsiens serait artificiel car dépendant de la mythologie et de l'occultisme ; Eliot réitère sa critique, émise dans « A Foreign Mind », sur l'étrangeté de Yeats dont la poésie ne serait pas reliée à l'expérience humaine « normale »[74]. Yeats n'aurait dans sa poésie – jusqu'à un certain stade – proposé qu'une mythologie de bas étage :

> a highly sophisticated lower mythology [is] summoned, like a physician, to supply the fading pulse of poetry with some transient stimulant so that the dying patient may utter his last words. In its extreme self-consciousness it approaches the mythology of D. H. Lawrence on its more decadent side. We admire Yeats for having outgrown it ; for having packed away his bibelots and resigned to live in an apartment furnished in the best simplicity. A few faded beauties remain : Babylon, Nineveh, Helen of Troy […] : but the austerity of Mr. Yeats's later verse on the whole, should compel the admiration of the least

[71] Dans « American Literature and Language », conférence prononcée en 1953 à St Louis (Missouri), Eliot décrit la position ambiguë de Yeats dans l'histoire littéraire : « he was a late developer ; when he emerged as a great modern poet, about 1917, we had already reached a point such that he appeared not as a precursor but as an elder and venerated contemporary. » (T. S. Eliot, *CC*, 58). Le même type de propos sur Yeats comme contemporain et non prédécesseur avait déjà été énoncé en 1940 tout en rendant hommage à Yeats après sa mort en 1939 (Yeats Lecture, Abbey Theatre) : voir T. S. Eliot, « Yeats », *P&P*, 252 *sq.*, également publié dans *Purpose* (comme indiqué dans T. S. Eliot, *P&P*, 252) et sous un titre quelque peu différent dans T. S. Eliot, « The Poetry of W. B. Yeats », *The Southern Review* 7 (hiver 1942) 442-454.

[72] T. S. Eliot, « Isolated Superiority », *art. cit.*, 6-7. C'est moi qui souligne.

[73] T. S. Eliot, *ASG*, 39-40.

[74] « [Yeats] is uncertain because he has adopted as a technique of inspiration the use of transe, of dissociated phases of consciousness, and the revelations given in these dissociated states are insufficiently connected with normal experience. » (T. S. Eliot, *ASG*, 44)

> sympathetic. […] [T]hough Mr. Yeats is still perhaps a little too much the weather-worn Triton among the streams, he has arrived at greatness against the greatest odds ; *if he has not arrived at a central and universal philosophy* he has at least discarded, for the most part, the trifling and eccentric, the provincial in time and place.[75]

Ces propos permettent de distinguer différents éléments : d'abord, la réécriture de mythes ne garantit pas et ne signifie pas que la méthode mythique, saluée par Eliot dans son article sur *Ulysses* en 1919, soit à l'œuvre. Ensuite, le mythe réécrit est bon, pour Eliot, s'il sert de réflexion métapoétique mais ne doit pas être objet de transe ou d'état second qui « inspirerait » le poète : Eliot, Pound et Yeats insistent tous sur le travail nécessaire et laborieux du poète comme artisan de la langue, comme en témoignent leurs pratiques incessantes de la relecture et de la réécriture de leur propre travail et de ceux des autres[76]. Par contre, là où Yeats voit le mythe comme source qui plonge jusque dans les profondeurs de l'inconscient humain, Eliot voit un procédé stylistique possible pour ordonner consciemment les données du réel tout en soulignant la portée universelle d'un propos. Troisièmement, il y a pour Eliot une hiérarchie dans les mythologies (« Mr Yeats's spooks (excellent creatures in their native bogs) »[77], « a […] lower mythology »[78]) et le lecteur devine que la mythologie gréco-romaine, utilisée de façon impersonnelle et universelle, fait figure d'idéal ; de fait, la mythologie celte, par exemple, est absente de la poésie d'Eliot. Enfin, l'utilisation du terme « mythologie » yeatsienne chez Eliot désigne ce qu'il souligne à chaque fois chez Yeats, à savoir un ensemble et le mélange de traditions diverses – occultisme, hermétisme, spiritisme, ésotérisme – qui font toutes appel aux mythes.

À l'extrême inverse, Bunting vide la poésie de sa potentialité religieuse. Le mythe est référence littéraire commune, culture à exhiber à l'époque de Pétrarque par exemple : « love was mainly an excuse for displaying [Petrarch's] skill as a versifier and his knowledge of classical mythology. »[79] D'autre part, comme le reconnaît Bunting, l'exhaustivité de la culture classique des auteurs est rarement équivalente à celle de leurs lecteurs, ou appartient à une époque révolue : « The alleged anachronism of Pound consists in assuming a reader better

---

[75] *Ibid.*, 44-5. C'est moi qui souligne ; les termes sont sensiblement les mêmes que dans la critique de Pound dans l'article « Isolated Superiority » cité plus haut (voir les éléments soulignés).

[76] B. Bunting, « The Limitations of English », *Three Essays*, éd. et intro. Richard Caddel (Durham : Basil Bunting Poetry Centre, 1994) 22 : « Style is something that must be earned by pains and practise [sic]. […] [The poet] cannot have too much practice and experience and knowledge of precedents and he dare neglect no opportunity of checking his own results by those of others » ; T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *SE*, 14 : « [tradition] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour » ; E. Pound, « The Tradition », *LE*, 93 : « no man can learn much […] save by first-hand untrammeled, unprejudiced examination of the finest examples of all these sorts of verse, of the finest strophes and […] rhyme-schemes, and by a profound study of the art and history of music. »

[77] T. S. Eliot, « Isolated Superiority », *art. cit.*, 7.

[78] T. S. Eliot, *ASG*, 44.

[79] P. Makin, éd., *Basil Bunting on Poetry*, *op. cit.*, 48.

acquainted with history and literature than readers usually are. »[80] La mythologie chez Bunting n'évoque pas le religieux non plus dans le domaine perse. Dans une lettre à Pound le 9 mai 1934, Bunting indique que ce qui l'intéresse chez Firdousi, ce n'est pas la dimension soufiste, qu'il juge « grossièrement symbolique »[81]. De même, Bunting reproche aux spécialistes de poésie arabe de vouloir toujours y trouver une dimension mystique[82]. Bunting souligne au contraire la similitude de la composante religieuse dans les poésies arabe et européenne :

> Sooner or later we must absorb Islam if our own culture is not to die with anemia. It will not be done by tracing Maulavi symbols back to Plotinus or by reproducing in bad English verse the platitudes common to poetry everywhere. Omar Pound has detected something that Moslem poetry has in common with some of ours. […] By such steps, though they may be short and few, we can at least begin our Hajj.[83]

Cette dernière référence au pèlerinage du fidèle à la Mecque (*haj*) sert de métaphore à l'ouverture sur les autres cultures prônée et pratiquée par Bunting, bien qu'elle soit formulée dans des termes prudents : le pèlerinage se fera à petits pas.

Pound, au contraire, mentionne le soufisme, branche mystique de l'islam, dans ses commentaires religieux sur Guido Cavalcanti[84], dont la pensée est ensuite liée à celle de Confucius en ouverture de « Ta Hsio : The Great Digest »[85]. En poésie, Bunting vide autant que possible le mythe de profondeur, ambiguïté ou polysémie[86].

De Yeats à Bunting, la mythologie garde une fonction symbolique et culturelle, mais perd progressivement sa dimension sacrée pour les auteurs. Les articulations conceptuelle, sacrée et poétique des mythes chez Yeats et Pound ne trouvent pas d'équivalent après eux ; la mythologie pointe pour eux vers une forme de spirituel.

---

[80] B. Bunting, « Mr. T. S. Eliot », *art. cit.*, 500.
[81] EP Papers, MSS YCAL, box 8, folder 278 (« the most thickly symbolical Sufism »).
[82] « Persian poetry has suffered badly, Arabic poetry rather less, from neoplatonic dons determined to find an arbitrary mysticism in everything… » (B. Bunting, « Foreword », *Arabic and Persian Poems*, trad. Omar Pound (New York, 1970), 11, cité dans V. Forde, *op. cit.*, 133).
[83] *Ibid.*
[84] E. Pound, « Cavalcanti », *LE*, 186 : « I do not, in the canzone, smell 'ittisâl', Sufi doctrine of union. » Voir aussi E. Pound, *GK*, 328 : « arabic ideas about *atasal*, union with the divine. »
[85] E. Pound, *P&T*, 615.
[86] Voir aussi l'aversion de Bunting pour les abstractions, qui font du langage autre chose que ce qu'il est, à savoir une convention : « verbal quibblings [are the root of] seven-eigths of all the blasted philofuckingsophical maunderings that have entreacled the world's surface since Thales. » Bunting met Zukofsky en garde envers une trop grande symbolisation de la langue, possible dans le cadre d'une certaine interprétation de Fenollosa (lettre de Bunting à Zukofsky du 27 avril 1934) ; EP Papers MSS YCAL, Box 8, folder 278.

2. Syncrétismes religieux et mythologies comparées

L'intérêt principal de Yeats pour la mythologie comparée réside dans son envie de prouver la présence d'un autre monde et d'archétypes communs à des cultures différentes dans le temps et dans l'espace. Cette tendance, partagée par Pound, est héritée des poètes romantiques tels Wordsworth et Shelley, comme le montre S. Pryor[87]. Yeats commente le moment où Lady Gregory lui demande d'annoter ses *Visions and Beliefs in the West of Ireland* et envisage ces récits folkloriques en terme de spiritualisme, dont il commence la pratique dans le but de comprendre l'entreprise de Lady Gregory : « I compared what she had heard in Galway, or I in London, with the visions of Swedenborg, and, after my inadequate notes had been published, with Indian belief. »[88] Yeats souligne également l'intérêt éthique de ce comparatisme :

> I am convinced that [...] the natural and the supernatural are knit together, that to escape a dangerous fanaticism we must study a new science ; at that moment Europeans may find something attractive in a Christ posed against a background not of Judaism but of Druidism, not shut off in dead history, but flowing, concrete, phenomenal.
> I was born into this faith, have lived in it, and shall die in it ; my Christ, a legitimate deduction from the Creed of St. Patrick as I think, is that Unity of Being Dante compared to a perfectly proportioned human body, Blake's 'Imagination', what the Upanishads have named 'Self' [...].[89]

Le syncrétisme est ici étourdissant : domaines (poésie et religion), époques (celle du Christ, de Dante et de Blake), traditions (chrétienne et hindoue) et aires géographiques sont ici reliées par l'idée d'une unité dont Yeats précise la nature transcendante.

La mention d'une tradition européenne par Yeats dans cet essai de 1937 est particulièrement intéressante dans la mesure où elle prolonge un dialogue (non avoué comme tel) entre Eliot et Yeats. Comme l'a souligné E. Larrissy[90], Eliot reprend surtout des mythes *européens*. D'autre part, dans ses notes à *The Waste Land*, qui font référence à Frazer et à l'unification de plusieurs « voix », ainsi que dans certains commentaires dans « The Modern Mind », Eliot apporte une précision à sa définition de la mythologie européenne : la légende d'Arthur intégrée dans *The Waste Land* a une portée universelle malgré l'ancrage géographique du poème à Londres. La poésie de Yeats au contraire, surtout dans *The Wind Among the Reeds*, est très centrée sur l'Irlande. C'est ce recueil qu'Eliot commente implicitement dans « The Modern Mind » lorsqu'il détaille divers motifs mythologiques chez

[87] S. Pryor, *op. cit.*, 8-12.
[88] W. B. Yeats, « A General Introduction for my Work », *E&I*, 517.
[89] *Ibid.*, 518.
[90] Edward Larrissy, « Eliot Between Blake and Yeats », *Blake and Modern Literature*, E. Larrissy (Basingstoke et Londres : Palgrave Macmillan, 2006) 30-1.

Yeats (goblins, pommes d'or, archer), après avoir attribué à Matthew Arnold le mérite de l'inauguration d'une discussion sur le religieux dans le cadre des études littéraires[91].

Chez Pound, Eliot et Yeats en particulier, le syncrétisme mêle de nombreux éléments contradictoires. Quelques-unes des oppositions les plus frappantes sont distinguées dans ce propos pour clarifier l'analyse ; dans la poésie en revanche, plusieurs sont à l'œuvre en même temps. Les oppositions entre masculin et féminin, christianisme et paganisme, Orient et Occident, antique et moderne sont invoquées pour montrer que le mythe dans sa dimension sacrée mobilise des nuances fines chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting, et non de simples pôles à envisager en termes binaires.

a) Différenciations, définitions

Les multiples formes spirituelles que le mythe peut évoquer chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting sont commentés par la critique en des termes tellement variés que le lecteur peut s'y perdre – ésotérisme, mysticisme, occultisme ou encore panthéisme en sont quelques exemples. Les pratiques religieuses moins conventionnelles qui font appel au mythe sont relativement répandues dans les milieux littéraires au début du XXe siècle. Eliot, notamment, les a condamnées lors de sa notice nécrologique pour Alfred Richard Orage, l'éditeur de *The New Age* :

> Several […] writers […] deplored (as I did myself, though less openly than some) Orage's preoccupation with certain forms of mysticism. […] I deprecate Orage's mysticism as much as anyone does. Yet […] it is something that I think we should, in a fashion, accept now that he is dead.[92]

La variété des pratiques spirituelles associées de façon plus ou moins proche à la mythologie est étourdissante et parfois source de confusion. De nombreuses traditions qui incluent des lectures particulières des mythes trouvent une application religieuse, mais pas seulement.

Loin des associations courantes qui viennent souvent à l'esprit, l'occulte n'est pas – cela ne concerne qu'une frange mineure et jugée vulgaire par les poètes modernistes se réclamant d'une tradition occulte – un ensemble de croyances en la sorcellerie, la magie noire ou autres horreurs à sensation[93]. Comme l'indique L. Surette, l'occulte est avant tout une tradition littéraire et spirituelle ancienne :

> Eliade observes […] "that all the beliefs, theories and techniques covered by the terms occult and esoteric were already popular in late antiquity" […]. All varieties of occultism claim to represent a single tradition reaching back into the remotest antiquity. […] Occultism sees itself as the heir of ancient wisdom – either passed on from adept to adept or rediscovered in each new generation by mystical illumination. […] The

[91] T. S. Eliot, « The Modern Mind », *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Londres : Faber and Faber, [1933] 1964) 140.
[92] T. S. Eliot, « A Commentary », *art. cit.*, 261.
[93] L. Surette, *The Birth of Modernism*, *op. cit.*, 6.

> most important point of contact [with imaginative literature and authors] is in the field of myth studies, for the occult movement regards myths as records of contacts between the human and the divine. […] Pound, it is now becoming increasingly clear, shared Yeats's interest in occult topics from early in his career to the very end.[94]

De même que dans le gnosticisme, le néoplatonisme, l'hermétisme ou encore le mysticisme, l'occultisme prétend à une révélation holistique[95]. Au niveau religieux, l'occultisme – son utilité se comprend alors pour des poètes comme Yeats et Pound – affirme le lien direct possible entre hommes et transcendance ; d'autre part, le parcours spirituel y est dans une certaine mesure individuel bien qu'il puisse inclure une initiation à cette tradition qui, comme son nom l'indique, est cachée ou secrète, pour les non-initiés du moins[96]. Enfin, au niveau conceptuel ou philosophique, l'occultisme est moniste : il n'y a pas seulement des échanges entre l'humain et le divin, ceux-ci ne sont qu'un[97]. L'occultisme, enfin, se veut dans la lignée des anciennes religions à mystères – Eleusis, mithraïsme, orphisme. Demetres Tryphonopoulos distingue en outre un occultisme « pratique » d'un occultisme « métaphysique » ; le premier inclut des pratiques telles le spiritisme[98] que Yeats pratiquait, alors que l'autre, dans lequel s'inscrit Pound, est limité au domaine conceptuel[99]. L'occultisme, d'autre part, est lié au secret ou aux conspirations politiques, et la réflexion menée sur l'histoire dans les milieux occultes a beaucoup en commun avec les projets holistiques de Yeats, Eliot et Pound[100]. L'exploration des potentialités mystiques du mythe, comme l'accès à celui-ci, est médiatisée par certains auteurs, véritables relais ou médiateurs interposés entre le mythe et les réécritures modernes. Parmi eux, Leo Frobenius et Emmanuel Swedenborg occupent une place de choix chez Yeats et Pound[101].

---

[94] *Ibid.*, 7-8.
[95] L. Surette englobe ces tradition sous l'expression suivante : « synoptic belief systems » (*ibid.*, 11).
[96] Comme l'indique Surette, en général, l'occultiste est son propre prophète (*ibid.*, 12).
[97] Demetres Tryphonopoulos, *The Celestial Tradition : A Study of Ezra Pound's The Cantos* (Waterloo, Ontario : Wilfried Laurier University Press, 1992) xii : « Occultism always involves mysticism, a belief in the possibility of *gnosis*, or direct awareness of the Divine attained through *myesis*, or ritual initiation. »
[98] Pour D. Tryphonopoulos, l'occultisme n'inclut pas le spiritisme : « first, during Spiritualist séances the participants communicate exclusively with deceased persons rather than gods or demons and, second, séances do not produce truly epiphanic moments. » (D. Tryphonopoulos, « 'Fragments of a Faith Forgotten' », *art. cit.*, 238)
[99] Cela n'empêche pas Boris de Rachewiltz d'analyser le mythe sous les angles combinés du paganisme et de la magie et de souligner l'analogie entre les cantos contenus dans *Rock-Drill* et *Thrones* et les grimoires médiévaux dans les pages desquels sont codées diagrammes et formules (B. de Rachewiltz, *art. cit.*, 175). La connaissance des philosophies hermétiques et leur utilisation des dieux païens permet d'encore plus larges associations entre mythes et spirituel car elle permet le lien avec le travail poétique : « in hermetic philosophy, 'to know' or 'be aware of' a god means to break through to and reunite with the creative state. » (*Ibid.*, 186)
[100] L. Surette, *The Birth of Modernism*, 60 *sq.*
[101] Ce choix est jugé peu convaincant par Bunting, qui indique dans une lettre à Pound le 21 mars 1934 qu'il vient de lire un ouvrage de Frobenius mais n'y voit aucun intérêt ; Bunting ajoute que ce doit être un des premiers ouvrages de Frobenius et que les suivants sont sûrement mieux, sans quoi il ne voit pas bien quel aspect a pu impressionner Pound (EP Papers, MSS YCAL, box 6, folder 278).

Surette entend montrer que la mythopoïétique des auteurs modernistes n'est pas tant attribuable à l'influence de Frazer, comme le voudraient de nombreux critiques – John Vickery en tête – mais à des influences moins « recommandables » et évidentes, ou dont un aspect a volontairement été négligé par la critique : celle de *From Ritual to Romance* en tant qu'ouvrage théosophique[102], celle de Nietzsche en tant que mystique, celle de Wagner ou encore Georg Friedrich Creuzer[103].

Les études sur les influences occultes sont à présent bien documentées et de plus en plus comparatives. Le propos n'est pas ici de les répéter et l'influence de la littérature occulte sur Yeats, Pound et Eliot est un sujet à part entière. D'autre part, la confusion entre occultisme et mythologie ou anthropologie est fréquente[104] : tout en tenant compte de l'importance des mythes comme élément sacré ou occulte, le but de ce chapitre est de considérer le mythe comme vecteur d'une forme de sacré *tout en étant* source poétique. Le mythe est proprement poétique car il est dans la langue, fait intervenir l'imagination et permet le renouvellement de la création poétique. En outre, il permet chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats de brouiller les pistes et remettre en question certaines démarcations qui touchent à des sujets sur lesquels le modernisme a fréquemment été attaqué, à savoir la répartition des genres, les religions à divinités uniques ou multiples, l'Orient et l'Occident, l'ancien et le neuf. Sans nier certains propos misogynes[105] et les politiques d'extrême-droite de Yeats, Eliot et Pound, les réécritures mythologiques présentes dans leur poésie peuvent se lire comme beaucoup plus nuancées. D'autre part, malgré la dimension jugée conservatrice de certains choix de mythes à réécrire – certains « oublis » mythologiques ou l'exclusion de certains pans culturels sont particulièrement révélateurs – une certaine cohérence se dessine, guidée par un enchaînement de choix personnels chez les poètes et les nuances sont fines dans ce qui peut être perçu comme des oppositions binaires.

b) Brouillage des références sexuelles et onomastiques

Chez Pound en particulier, il apparaît très vite que la mythologie est genrée. Les mythes violents qui sont réécrits sont souvent explicitement situés dans le domaine du masculin, et il y a une opposition entre symboles mythologiques masculins et symboles

[102] L. Surette, *The Birth of Modernism*, *op. cit.*, 18.
[103] *Ibid.*, 157 *sq.*
[104] « Since it regards myths as records of contact between humans and the divine, occultism is often confused with mythology and/or anthropology. » (D. Tryphonopoulos, « 'Fragments of a Faith Forgotten'… », *art. cit.*, 231-2)
[105] Jayne E. Marek, « A Distorting Lens : Ezra Pound and Literary Editors », *Women Editing Modernism : "Little" Magazines and Literary History* (Lexington : University Press of Kentucky, 1995) 167-92.

mythologiques féminins. Aux Cantos 91 et 92, Pound télescope deux divinités égyptiennes masculines – Ra et Set, qui représentent respectivement le soleil et la lune – pour en faire une divinité féminine[106] : « The Princess Ra-Set has climbed / to the great knees of stone »[107] ; « Ra-Set in her barge now »[108]. D'autres changements de sexe mythologique ont lieu : « in Canto 101, for example, [Pound] distort[s] the Na-Khi goddess Seng-ge ga-mu into a masculine god renamed 'Sengmer ga-mu', for no clearly discernible reason »[109]. Rabaté interprète cet exemple dans le cadre d'autres « erreurs » non intentionnelles mais assumées[110] par Pound pour inscrire son œuvre dans sa propre temporalité, qui est celle de la vitesse et de l'action. Davenport place la figure de Ra-Set chez Pound dans le cadre d'un contraste entre masculin et féminin et attribue le changement de sexe des figures à la récupération poundienne de la définition de la culture chez Leo Frobenius pour qui la culture est faite des deux principes masculin et féminin de l'action et du calme[111]. Toutefois, il devient alors difficile de comprendre en quoi Perséphone, figure féminine, peut être à la fois principe statique, *et* modèle de renouvellement ou de la fertilité. L'élément statique tient dans le lieu auquel Perséphone est associée : les Enfers. La géographie ou la configuration mythique est volontiers binaire, comme le souligne Davenport : aux Cantos 3, 4, 18 et 20, la grandeur des murs d'Aphrodite, de la tour de Danae, du Tempio de Malatesta, des temples chinois ou des villes italiennes s'oppose à la décadence et aux ruines[112].

Pound instaure également une dualité entre principe masculin, représenté par les images de la lumière (déjà présente avec des images liées au feu dans « Prometheus »[113]) dans les *Cantos* et une esthétique de la dureté et de la précision (transposées au niveau humain dans les qualités mises en avant par Pound, notamment pour les guides politiques, à savoir l'intelligence et l'action), et principe féminin, passif, souvent incarné dans des images aquatiques ou souterraines (la grotte de Circé, le monde souterrain de Déméter et sa fille Perséphone). Cette dualité se retrouve apparemment dans les choix des textes mythologiques qui sont réécrits : on serait tenté de parler de mythologies masculines quand sont mis en avant des mythes violents et guerriers ou lorsque sont invoqués des viols mythiques perpétrés par

---

[106] Terrell, *Companion*, 549. Terrell souligne également la signification ésotérique du passage.
[107] E. Pound, Canto 91, *Cantos*, 631.
[108] E. Pound, Canto 92, *Cantos*, 638.
[109] J.-M. Rabaté, *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's* Cantos, *op. cit.*, 33-4. L'auteur tire son exemple de Massimo Bacigalupo, *The Formed Trace : The Later Poetry of Ezra Pound* (New York : Columbia University Press, 1980) 400.
[110] La question des erreurs « voulues » ou « assumées » mais non « intentionnelles » renvoie à que ce Rabaté désigne par « volitional » et « deliberate [mistakes or errors] » (J.-M. Rabaté, *op. cit.*, 34).
[111] G. Davenport, *art. cit.*, 167.
[112] *Ibid.*, 172.
[113] E. Pound, *P&T*, 47.

des figures mythiques explicitement masculines. Pourtant, les contextualisations poétiques sont infiniment plus nuancées. En effet, Yeats dit chercher à transposer sa vision masculine et pense pouvoir se mettre dans la situation féminine où la passivité permet l'accès à un savoir divin[114]. Bunting insiste sur la volition chez Pasiphaé qui est actrice du mythe dans *Briggflatts*. Pound, de son côté fait également la part belle aux figures d'Artémis, Séléna et Diane qui personnifient la lumière et l'intellect[115]. Enfin, les mythes guerriers ne sont pas l'apanage des poètes hommes mais sont également réactivés par des femmes à la même époque. H. D., par exemple, reprend tout au long de sa carrière des figures mythiques présentes aussi dans le corpus poundien, tel Hermès[116]. Évidemment, la perspective y est différente, notamment lorsqu'il s'agit de réécrire des mythes des scènes mythiques de viol[117].

H. D. et Pound divergent en revanche sur l'aspect érotique de l'occulte. Pound, contrairement à la majorité des théosophes, interprète de façon littérale l'élément érotique de l'occultisme, et va contre la majorité des théories occultes centrées sur une divinité féminine[118]. Dans le poème « Coitus », Pound réaffirme le retour des divinités païennes dans le monde moderne dans des termes explicitement masculins :

> The gilded phaloi of the crocuses
> are thrusting at the spring air.
> Here is there naught of dead gods
> But a procession of festival,
> […]
> Dione, your nights are upon us.[119]

Comme l'indique Peter Brooker, le titre de ce poème a été changé en octobre 1916 lors de la publication du recueil *Lustra* dans sa version abrégée. Le poème avait alors été intitulé « Pervigilium », en référence au poème anonyme *Pervigilium Veneris*, qui célèbre le printemps et le renouveau, et que Pound commente dans *The Spirit of Romance*[120].

---

[114] W. B. Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, *op. cit.*, 868.
[115] B. de Rachewiltz, *art. cit.*, 182.
[116] Sur le problème des modalités ou de la possibilité de récupération de la mythologie gréco-romaine longtemps appropriée par des écrivains masculins, voir Margot K. Louis, Margot K. Louis, *Persephone Rises, 1860-1927 : Mythography, Gender and the Creation of a New Spirituality* (Aldershot : Ashgate, 2009) 124-5 et le chapitre « Postmodern Transformations : Science and Myth » dans Jane Dowson et Alice Entwistle, *A History of Twentith-Century British Women's Poetry* (Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2005) 227-239. Pour un modernisme alternatif et féminin, comparé à celui de Pound et Eliot, voir par exemple J. Kaiser, « Displaced Modernism : Millay and the Triumph of Sentimentality », *Millay at 100 : a Critical Reappraisal*, éd. D. P. Freedman (Carbondale : Southern Illinois University Press, 1995) 27-40. Voir également Ann L. Ardis, « Reading "as a Modernist"/Denaturalising Modernist Reading Protocols : Wyndham Lewis's *Tarr*" », *Rereading Modernism : New Directions in Feminist Criticism*, éd. Lisa Rado (Londres et New York : Garland, 1994) 373-390.
[117] H. Sword, « Leda and the Modernists », *art. cit.*, 306 *sq.* ; Nina Kossman, éd., *Gods and Mortals : Modern Poems on Classical Myths* (Oxford : Oxford University Press, 2001) 17-20.
[118] D. Tryphonopoulos, « 'Fragments of a Faith Forgotten' », *art. cit.*, 234.
[119] E. Pound, *P&T*, 288.
[120] P. Brooker, *op. cit.*, 103-4.

L'association entre renouveau, amour et figure poétique est présente dans plusieurs poèmes de Pound, en combinaison avec une présence associée au végétal, comme dans les poèmes « The Spring » et « April »[121].

Pour Pound, le sens sacré des mythes est indissociable de la sexualité, qui est omniprésente dans son œuvre poétique car elle est un élément crucial des rites éleusiniens que Pound voudrait voir revivre et qui ont selon lui traversé les âges, comme il l'explique dans l'essai « Terra Italica »[122]. Cela explique les présences de déesses de la fertilité dans les *Cantos* : Aphrodite au Canto 1 est relayée au Canto 39 par son équivalent égyptien, Hathor, et Circé est une présence constante[123]. S. Sicari a montré que celle-ci n'est plus la présence enchanteresse et dangereuse d'Homère, mais un risque à prendre pour que l'homme retrouve l'accès à la lumière divine qui lui appartenait à une époque antérieure[124]. La sexualité est une forme d'accès au divin (« Sacrum, sacrum inluminatio coitu. »[125]), pour Pound comme pour les auteurs qu'il affectionne, tels Remy de Gourmont[126], Érigène, Cavalcanti[127] ; du coup les rites associés à Proserpine et Déméter sont eux aussi envisagés dans leur dimension sexuelle[128]. Le lien entre agriculture, sexualité et mythologie – et renouveau ou renaissance – est commenté par Pound dans « Date Line » :

> By 1934 Frazer is sufficiently digested for us to know the opposing systems of European morality go back to the opposed temperament of those who thought copulation was good for the crops, and the opposed faction who thought it was bad for the crops (the scarcity economists of pre-history). That ought to simplify a good deal of argument. The Christian might at least decide whether he is for Adonis or Atys, or whether he is Mediterranean. The exact use of dyeing Europe with a mythology elucubrated to explain the thoroughly undesirable climate of Arabia Petraea is in some reaches obscure. […] The particular frenzies of the Atys cult seem unadapted to the pleasanter parts of the Mediterranean basin.[129]

Malgré la division palpable entre figures mythiques masculines et féminines dans l'œuvre poundienne, toutes sont sujettes au même éparpillement lorsqu'il s'agit d'y faire référence. Dionysos devient Bacchus ou Zagreus ; le nom grec d'Aphrodite est parfois présent dans sa version latine (Vénus) ; Cybèle peut se manifester sous la forme de son homologue phrygienne Déméter : les noms semblent interchangeables chez Pound, suggérant une forte conscience des emprunts rituels et mythiques d'une culture à une autre dans l'Antiquité.

---

[121] E. Pound, *P&T*, 267, 271.
[122] E. Pound, *SP*, 55-6.
[123] E. Pound, *Cantos*, 5, 194.
[124] S. Sicari, « Reading Pound's Politics… », *art. cit.*, 153-4.
[125] E. Pound, Canto 36, *Cantos*, 180.
[126] H. Aji, « "I have tried to write paradise" … », *art. cit.*, 30. Rituel et incantations performatifs lient poésie et nature : pour Pound, le renouveau de la poésie doit pouvoir être effectif dans la nature, par un rapport non seulement de réciprocité, mais de « magie sympathique ». H. Aji prend également en compte l'influence de Frazer et Dante (*ibid.*, 31).
[127] C. F. Terrell, *Companion*, 143, note 13.
[128] S. Sicari, « Reading Pound's Politics… », *art. cit.*, 156.
[129] E. Pound, « Date Line », *LE*, 85.

Pound va même jusqu'à créer des néologismes pour englober à la fois nom romain et nom grec, comme c'est le cas dans « Salve O Pontifex ! » où est présente une « Prosephone », fusion de Perséphone et Proserpine[130]. Pound tente revenir à la dimension religieuse de cette figure telle qu'elle est présente dans les Hymnes homériques, contrairement aux versions sécularisées d'Ovide[131]. Chez Yeats au contraire, l'utilisation quasi-systématique de la mythologie grecque plutôt que romaine s'explique par deux éléments soulignés par Peter Liebregts :

> Yeats's general use of Greek rather than Roman elements […] is determined by his early study of Blake and Shelley, by the Victorian matrix which emphasized the superiority of Greek over Roman civilization, and his belief that Ireland is very much akin to classical Greece […].[132]

Les choix sont donc justifiés par le type de systèmes comparatifs et temporels que les poètes entendent édifier.

Plus que la dispersion ou l'éparpillement (et la fragmentation) mythologique chez les poètes, ce sont le sens de la filiation et de la causalité mythiques qui sont essentiels, comme c'est le cas de la figure de Fortuna :

> Fortuna, evoked so lyrically in *Thrones* and *Rock-Drill*, is another mask of the pervasive Mediterranean deity whom anthropology has traced in a thousand guises by now and who – as Pound sees her – always emerges, whatever her names or attributes, as the chtonic, mysterious force whose harmony man must search out and adhere to or perish.[133]

Avec le changement de nom se pose la question suivante : y a-t-il un glissement progressif de la figure mythologique vers d'autres attributs ? Est-ce une question de consultation de sources grecques ou latines (donc une question linguistique) plus ou moins tardive (donc une question temporelle ou historique) ? Le choix relèverait alors de la linguistique ou de l'histoire littéraire. Les poètes attribuent-ils une différence (conceptuelle, fonctionnelle ou rythmique) à ces noms ou sont-ils exactement interchangeables dans leur esprit ? En l'absence de propos explicites des poètes sur le sujet et vue la variété des occurrences et la difficulté de certaines interprétations, seules quelques conjectures sont possibles. Yeats, Pound, Eliot et Bunting ne maîtrisaient pas le grec, donc, plus qu'une question de sources grecques ou latines, il peut s'agir de sources déjà réécrites, ou de choix de traductions dans lesquels les poètes ont lus les textes mythologiques, ou de choix de textes avec lesquels certains mythes ont été comparés – la version du mythe d'Ulysse par Tennyson et la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide par Golding, par exemple. D'autre part, avec la prolifération des noms, s'opère une prolifération

---

[130] E. Pound, *P&T*, 52.
[131] M. K. Louis, *op. cit.*, 25.
[132] Peter Liebregts, *Centaurs in the Twilight : W. B. Yeats's Use of the Classical Tradition* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1993) 428.
[133] G. Davenport, *art. cit.*, 165.

de connotations et de sonorités différentes qui sont particulièrement créatrices d'un point de vue poétique.

c) Christianisme et paganisme

Cette prolifération connotative permet un brouillage des frontières religieuses, et parmi elles l'opposition entre paganisme et christianisme. Au-delà du paganisme poundien et du syncrétisme yeatsien, les mythes bibliques sont présents et entremêlés avec les mythes païens. Comme l'indique Bunting dans une lettre à Donald Davie le 9 octobre 1975, le christianisme est une tradition culturelle dont on ne peut prétendre se défaire complètement :

> [Am I a] Christian ? No, if that were to imply, as it usually did in the chief Christian centuries, a literal belief in the gospel myth ; but yes, in so far as all we who live in Western lands are bound by the habits of our ancestors and cannot altogether escape them at least in our ethics, even when our intellect would like to reject them. Myth to me is myth, and I distrust the Sermon on the Mount, but I know I cannot cast off the habits of nearly two thousands years completely.[134]

Eliot aussi inscrit sa préoccupation religieuse dans le cadre de sa définition de la tradition européenne et ses origines :

> 'The man who truly interrogates himself will ultimately hear the voice of God', Mr. Murry says. In theory, this leads to a form of pantheism which I maintain is not European – just as Mr. Murry maintains that 'Classicism' is not English. For its practical results, one may refer to the verses of *Hudibras*.[135]

Religion et héritage littéraire et culturel sont liés et les poètes soulignent régulièrement ce fait. D'autre part, mythes bibliques chrétiens[136] et mythes païens, qui ont en commun leur lien au phénomène religieux et qui sont tous constitués d'« histoires » entre hommes et dieux qui rendent compte d'une création, ont des motifs communs dont l'appartenance – chrétienne ou païenne – crée une ambiguïté exploitée en poésie. Enfin, les poètes eux-mêmes établissent des lignes de continuité ou des parallèles entre les deux traditions.

Dans l'édition de 1937 de *A Vision*, Yeats met en parallèle le Christ et Œdipe afin de proposer un équilibre[137]. Dans « A General Introduction for My Work »[138], écrit la même année, Yeats explique son cheminement : certaines idées ne sont pour lui pas contradictoires et certains concepts se retrouvent dans différentes traditions, ce qui lui permet de rapprocher

---

[134] Lettre de Basil Bunting à Donald Davie le 9 oct. 1975 (Basil Bunting Poetry Centre, Durham, MS 69/2).
[135] T. S. Eliot, « The Function of Criticism », *SE*, 28.
[136] Bien qu'un peu daté, un article de Ignatius M. Melito justifie clairement pourquoi, sans offenser les croyants, le terme « mythe » peut s'appliquer aux récits bibliques : Ignatius M. Melito, « The Literary Myth-Makers », *The English Journal* 53-3 (mars 1964) 165-9.
[137] W. B. Yeats, *Vision*, 27-9 : « I would have him [Oedipus] balance Christ […]. What if Christ and Oedipus, or to shift the names, Saint Catherine of Genoa and Michael Angelo, are the two scales of a balance, the two butt-ends of a seesaw ? »
[138] W. B. Yeats, *E&I*, 514-5.

le christianisme de St Patrick, les Upanishads, le néo-platonisme et la cabale. De même, dans l'esprit de Pound, Dionysos et le Christ sont souvent associés[139].

La filiation et mutation des cultes païens dans la religion chrétienne est rappelée par Pound au Canto 77, où la danse constitue le lien entre christianisme et paganisme :

> (the dance is a medium)
> "To his native mountain"
> […]
> a little flame for a little
> conserved in the Imperial ballet, never danced in a theatre
> Kept as Justinian left it
> Padre José had understood something
> before the deluxe car carried him over the precipice
> *sumne fugol othbaer*
> learned what the Mass meant,
> how one shd / perform it
>
> the dancing at Corpus the toys in the
> service at Auxerre
> […]
> With drawn sword at Nemi
> day comes after day[140]

Ce passage juxtapose différentes formes de manifestations rituelles, liées par le motif de la danse qui permet de remonter dans le temps, de la forme moderne et artistique du ballet aux rites antiques dans le bois au bord du lac Nemi tels que les raconte Frazer au début de *The Golden Bough*[141], en passant par des souvenirs personnels de Pound (le Père José procure à Pound des copies de manuscrits de Cavalcanti[142]) et des références à des célébrations religieuses. En effet, Terrell indique que Pound semble avoir cru que l'empereur byzantin Justinien (V^{e}-VIe siècle) incluait des danses religieuses dans ses codifications de la loi romaine et le mot « Corpus » désigne un jour férié qui commémore l'Eucharistie[143]. La religion est dans tous les cas liée à la culture et aux formes de gouvernement. En effet, culture, religion et politique sont interdépendantes pour Pound : ainsi, Justinien, en tant qu'empereur, fait rédiger de nouveaux textes pour clarifier les lois qui abordent aussi la religion et Pound aborde ainsi le lien entre vie politique et religieuse, et la transition entre le passage du paganisme au christianisme.

---

[139] Eva Hesse, « Introduction », *art. cit.*, 42.
[140] E. Pound, Canto 77, *Cantos*, 486-7.
[141] Un prêtre garde le bois sacré dans lequel se trouve l'arbre au rameau d'or, jusqu'à ce que celui-ci soit cueilli et le prêtre tué rituellement par celui qui devient alors son successeur.
[142] C. F. Terrell, *Companion*, 405 et E. Pound, *GK*, 158.
[143] Pour Justinien, voir aussi E. Pound, Canto 94, *Cantos*, 655, où la référence à l'empereur est encadrée par Aphrodite (« Apollonius made peace with the animals / Was no blood on the Cyprian's [Aphrodite's] altars ») et des divinités égyptiennes. Voir Terrell, *Companion*, 297 (note 126), 405 (note 44) et 575 (note 45). Pour l'article « Corpus », *ibid*, 405, note 47.

Chez Eliot aussi, la comparaison entre christianisme et paganisme est récurrente. Peter Puchek la voit à l'œuvre dans « Gerontion », où le critique souligne l'opposition entre le second avènement annoncé et espéré du Christ et les symboles païens de la chèvre et de l'histoire personnifiée comme déesse enchanteresse et cruelle[144]. Le motif du feu chez Eliot est polysémique. Il pointe à la fois vers le mythe d'Héraclès[145], Dante ou encore la Bible (les langues de feu dans Actes 2 : 3 ou les flammes de l'enfer) dans de nombreux poèmes, et dans la quatrième section de « Little Gidding » notamment :

> The dove descending breaks the air
> With flame of incandescent terror
> Of which tongues declare
> The one discharge from sin and error.
> The only hope, or else despair
> Lies in the choice of pyre or pyre –
> To be redeemd by fire or fire
>
> Who then devised the torment? Love.
> Love is the unfamiliar Name
> Behind the hands that wove
> The intolerable shirt of flame
> Which human power cannot remove.[146]

Dans ces vers, la « chemise de feu » donnée par amour fait référence au mythe d'Héraclès, à qui la dernière femme donne une tunique empreinte de poison, croyant qu'il s'agit d'un filtre pour le rendre fidèle[147]. Pourtant, l'idée d'une rédemption est plutôt chrétienne. Dans un poème de jeunesse, Eliot associait également différentes formes de feu, sans qu'il soit pour autant toujours possible d'en établir l'origine précise :

> The tropic odours of your names
> From Mozambique or Nicobar
> Fall on the ragged teeth of flame
> Like perfumed oil upon the waters
> What is the secret you have brought us
> [...]
> Of what disaster do you warn us
> Agony nearest to delight ?
> Dance fast dance faster[148]

La danse et le cercle de feu au vers liminaire du poème évoquent un rituel païen, et l'annonce d'une apocalypse, associée à la mention de pays lointains, n'est pas explicitement chrétienne. Pourtant, c'est sous l'égide d'une citation de Dante (*Inferno*, chant 16, vers 6) que s'ouvre le

---

[144] « [T]he goat symbolizes pagan passion. Dionysus the tragic goat, torn to pieces by the Titans but magically reborn, prefigures Christ. » (P. Puchek, *art. cit.*, 12) « Gerontion refers to history as "she" and characterizes her as cunning and deceitful [...] The poem personifies history as a pagan enchantress" » (*ibid.*, 14).
[145] Laura Niesen de Abruna, « Lengthened Shadow of a Myth : The Herakles Motif in T. S. Eliot's Works », *South Atlantic Review* 52-2 (mai 1987) 65-84.
[146] T. S. Eliot, « Little Gidding » IV, *CPP*, 196.
[147] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 712.
[148] T. S. Eliot, « The Burnt Dancer », *Inventions*, 62.

poème et l'épigraphe (« sotta la piogga dell' aspro martiro ») amène l'élément antagoniste du feu, à savoir l'eau.

Les formes religieuses décrites dans les poèmes d'Eliot semblent souvent mettre en garde contre une dérive possible en superstition. Dans « Gerontion » un vers de la Bible (livre de Matthieu) est parodié et voit son sens élargi et devenu ironique : « Signs are taken for wonders. 'We would see a sign !' »[149] Dans *The Waste Land*, la religion a été remplacée par les horoscopes et le Tarot : « Madame Sosostris, a famous clairvoyante » ; « Here is the man with three staves, and here is the Wheel » ; « Tell her I bring the horoscope myself »[150]. Un paganisme dérivé ou perverti est souvent, dans les poèmes d'Eliot, un substitut à la vraie religion pour les hommes modernes, vides et stériles à l'image des personnages éponymes du poème « The Hollow Men », comme c'est le cas à la fin du poème « The Journey of the Magi » (« an alien people clutching at their gods »[151]). Dans « Animula », c'est la simplicité rustre et peu avancée qui est associée aux « fées » : « Content with playing-cards and kings and queens, / What the fairies do and what the servants say. »[152] Dans « Five-Finger Exercises », ces mêmes fées sont visiblement associées à un personnage fou : « He has 999 canaries / And round his head finches and fairies / In jubilant rapture skim. »[153]

L'opposition, ou plutôt le lien entre paganisme et christianisme devient un lieu de dialogue entre Pound et Yeats. Celui-ci écrit le poème « The Magi » en 1913. Daniel Albright[154] le considère comme le parallèle chrétien de « The Return »[155] de Pound (que Yeats cite dans *A Vision*[156]) et Pound cite les cinq premiers vers de « The Magi » en illustration de la technique imagiste en 1914[157]. Dans les deux poèmes, les figures annonciatrices de la nouvelle divinité sont pâles (« pallid the leash-men », « the pale unsatisfied ones »[158]) et l'annonciation elle-même incertaine ; les dieux de « The Return » hésitent, tandis que les figures décrites dans « The Magi » espèrent mais sont déçues :

> And all their eyes still fixed, hoping to find once more,
> Being by Calvary'sturbulence unsatisfied,
> The uncontrollable mystery on the bestial floor.[159]

---

[149] T. S. Eliot, *CPP*, 37 ; P. Puchek, *art. cit.*, 12.
[150] T. S. Eliot, « The Waste Land » I, *CPP*, 62.
[151] T. S. Eliot, *CPP*, 104.
[152] *Ibid.*, 107.
[153] *Ibid.*, 136.
[154] W. B. Yeats, *Poems*, 544 : « 'The Magi' is a kind of Christian companion piece to Ezra Pound's 'The Return' (1912) ».
[155] E. Pound, *P&T*, 244.
[156] W. B. Yeats, *Vision*, 29-30.
[157] E. Pound, « The Later Yeats », *art. cit.*, 67 et E. Pound, *LE*, 380.
[158] E. Pound, *P&T*, 245 et W. B. Yeats, *Poems*, 177.
[159] W. B. Yeats, *Poems*, 177.

Comme l'indique Albright, Yeats fait ici écho à son œuvre théâtrale où il souligne comme dans « The Magi » la déception :

> in Yeats's play *The Resurrection* (1931), the Hebrew looks out at Calvary (were Christ was crucified) and concludes that Jesus 'was nothing more than a man' [...]. Similarly the Magi of this poem are disappointed that a god would compromise his authority by dying, and hope for the birth of a starker, more potent deity.[160]

Insatisfaits de la religion chrétienne et des mythes qu'elle véhicule, Yeats et Pound se tournent vers le même type de mythes païens, *dans la mesure où* ceux-ci commentent l'évolution de la religion chrétienne, souvent dans une perspective ouvertement sexuelle et orgiastique. Ainsi, dans son poème « News for the Delphic Oracle » (1939), Yeats parodie « On the Morning of Christ's Nativity » de Milton[161] dont la référence innocente[162] à Pan se transforme chez Yeats en véritable bacchanale :

> Down the mountain walls
> From where Pan's cavern is
> Intolerable[163] music falls.
> Foul goat-head, brutal arm appear,
> Belly, shoulder, bum,
> Flash fishlike ; nymphs and satyrs
> Copulate in the foam.[164]

Yeats opposait déjà énergie païenne et austérité chrétienne dans sa pièce *The Island of the Statues* (1885), où un homme transformé en statue revient à la vie, prétend avoir vu le dieu Pan et s'enquiert de sa survivance dans les bois[165]. Or les motifs de la vie et la mort de Pan sont associés au passage de l'Europe au christianisme et offrent un commentaire sur l'enchaînement d'une civilisation à une autre. Là encore, un poème de Pound offre une comparaison – sur le mode contrastif – avec le poème de Yeats ; là où le poète irlandais célébrait la sexualité, Pound, dans « Pan is dead » annonce un deuil :

> Pan is dead. Great Pan is dead.
> Ah ! bow your heads, ye maidens all,
> [...]
>
> There is no summer in the leaves,
> And withered are the sedges ;
> How shall we weave a coronal,
> Or gather floral pledges ?[166]

---

[160] *Ibid.*, 545.
[161] Note de D. Albright dans W. B. Yeats, *Poems*, 828.
[162] Les adjectifs utilisés par Milton (« simply » « mighty », « kindly ») introduisent une atmosphère bien différente de celle du poème de Yeats ; John Milton, *Selected Poetry*, éds. et intro. Jonathan Goldberg et Stephen Orgel (Oxford : Oxford University Press, World's Classics, 1998) 3-4.
[163] Cet adjectif est également utilisé quelques années plus tard par Eliot dans *Four Quartets* (*CPP*, 196) ; de fait, ce sont souvent souffrance et angoisse que permettent d'évoquer les mythes dans la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Yeats.
[164] W. B. Yeats, *Poems*, 386.
[165] D. Albright, *ibid.*, 830.
[166] E. Pound, *P&T*, 243.

La « saison morte » annoncée à la fin du poème se lit comme un commentaire plus global : la mort du dieu annonce une période culturelle creuse. À l'enfermement chrétien, Pound et Yeats veulent opposer une poétique de l'épiphanie païenne qui passe par le mythe afin de provoquer ou de faire surgir le divin dans le monde[167].

Certains motifs ou figures mythiques, tels le feu, Pan ou les rois mages, permettent de commenter l'articulation, qu'elle soit présentée par les poètes comme une coupure ou comme un enchaînement – culturel et religieux – entre paganisme et christianisme. Les motifs communs et l'insistance sur des formes de transition ou survivance vont bien au-delà d'une simple opposition.

d) Orient et Occident

Souvent plus radical, le mélange entre mythologies occidentales et orientales fait cohabiter des motifs ou des figures, mais parfois aussi des situations mythiques qui n'obéissent pas à un rapport de succession temporelle et ne sont pas présentées par les auteurs en termes contrastifs, mais plutôt en termes d'emprunts ou de similitudes. C'est alors sous l'angle du nomadisme qu'il faut penser les emprunts mythologiques dans leur dimension religieuse. C'est ainsi que Pound pense l'art, notamment :

> Kung is modern in his interest in folk-lore. All this Frazer-Frobenius research is Confucian. Ovid had an interest in these matters, but nothing shows that it was as sober. Ovid, I keep repeating from one decade to another, is one of the most interesting enigmas – if you grant that he was an enigma at all.[168]

Les temporalités (Antiquité, Moyen-Âge, modernité), les lieux (Asie, Europe) et les domaines (philosophie, mythologie, ethnographie, théologie) sont présentés comme interdépendants.

Dans la poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats, la mythologie gréco-romaine est la plus visible et la plus connue. Cependant, dans la quête de sens à donner au XXe siècle ravagé par les guerres, les poètes font souvent appel aux mythologies et philosophies orientales ou extrême-orientales. Eliot, par exemple, mentionne un épisode indien tiré du texte sacré du *Bhagavad-Gita*, contenu dans le livre 6 du *Mahabharata*, épopée qui a la guerre comme préoccupation centrale. Plus particulièrement, Eliot fait référence au moment où le héros Arjuna doit faire face à un dilemme qui l'oblige à se battre dans une guerre où il devra

[167] Voir l'article « epiphany » dans J. A. Cuddon, *op. cit.*, 277-8 et l'article de Jane Mallinson, « A Modern Mode of Epiphany », *Configuring Romanticism : Essays Offered to C. C. Barfoot*, éds. Theo D'haen, Peter Liebregts et Wim Tigges (Amsterdam et New York : Rodopi, 2003) 173-81.
[168] E. Pound, « Kung », *GK*, 272.

affronter et donc tuer une partie de sa famille[169]. Le dieu Krishna lui apparaît sous les traits de son conducteur de char et lui conseille une posture qui consiste à allier d'une part l'action et l'engagement dans la bataille, et, d'autre part, le détachement des conséquences ou fruits de cette action. L'épisode est mentionné en ouverture de la troisième section de « The Dry Salvages » (« I sometimes wonder if that is what Krishna meant »[170]) et explicité plus loin :

> While time is withdrawn, consider the future
> And the past with an equal mind.
> At the moment which is not of action or inaction
> You can receive this : "on whatever sphere of being
> The mind of a man may be intent
> At the time of death" – that is the one action
> (And the time of death is every moment)
> Which shall fructify in the lives of others :
> And do not think of the fruit of action.
> Fare forward.
> […]
> So Krishna, as when he admonished Arjuna
> On the field of battle.
> Not fare well,
> But fare forward, voyagers.[171]

L'intérêt d'Eliot pour le sanskrit et les textes bouddhistes est connu, et certains critiques ont lu dans *Four Quartets* d'autres allusions au *Gita*[172]. Dans *After Strange Gods*, Eliot souligne la très grande subtilité et étrangeté des philosophies indiennes pour un occidental[173]. Cependant, l'utilisation de la mythologie peut poser problème dans la responsabilité éthique qu'elle engage de la part de l'auteur. Le vocabulaire utilisé dans l'épisode d'Arjuna réécrit dans « The Dry Salvages » est tout à fait comparable, voire parfois similaire, à celui du poème de circonstance « To the Indians who Died in Africa » :

> A man's destination is his own village,
> […]
> Scarred but secure, he has many memories
> […] of foreign men, who fought in foreign places,
> Foreign to each other.
> […]
> Let those who go home tell the same story of you :
> Of action with a common purpose, action
> None the less fruitful if neither you nor we
> Know, until the judgement after death,
> What is the fruit of action.[174]

---

[169] Le dilemme et l'opposition entre devoir militaire et amour familial sont également présents dans le mythe de Cuchulain réécrit par Yeats.
[170] T. S. Eliot, *CPP*, 187.
[171] *Ibid.*, 188.
[172] Voir Claudia Milstead, « Echoes of Krishna and Arjuna in Eliot's "Dry Salvages" and "Little Gidding" », *English Language Notes* 40-3 (mars 2003) 65 *sq.* L'auteur rapproche la philosophie du *Gita* d'autres vers de *Four Quartets* et de la philosophie du détachement du poème d'Eliot (T. S. Eliot, *CPP*, 195), tout en soulignant des rapports au temps comparables dans les deux textes. Le lien entre le fameux fantôme de « Little Gidding »– l'expression « familiar compound-ghost » (T. S. Eliot, *CPP*, 193) a fait couler beaucoup d'encre – et Krishna semble plus ténu.
[173] T. S. Eliot, *ASG*, 38-9.
[174] T. S. Eliot, *CPP*, 203.

Ce poème, immédiatement précédé des poèmes « A Note on War Poetry » et « Defence of the Islands » dans *The Complete Poems and Plays* d'Eliot, est lu par K. Narayana Chandran[175] comme un discours ironique et impérialiste de la part d'Eliot, qui tente de replacer la contribution militaire des Indiens sous le drapeau britannique pendant la Deuxième guerre mondiale dans le cadre d'une philosophie proprement indienne, mais qui est loin d'être en phase avec les notions de devoir « national » et de conscience individuelle expliquées par Krishna à Arjuna dans le mythe. La réappropriation d'un mythe et de la philosophie du devoir qu'il implique, ainsi que sa réapplication trop ingénue, de la part d'un occidental, à une situation historique est sujette à une critique post colonialiste. Cet exemple montre bien que le mythe ne peut être réapproprié pour l'histoire que dans certains cas, et que l'origine identitaire et le destinataire des poèmes peut modifier la lecture, révélant, comme dans d'autres situations pour Pound et Yeats notamment, la difficulté de tenir un propos poétique et mythique à valeur politique et historique ou interprétative.

Cette tentative de réapplication d'une philosophie et d'un moment mythique à une situation historique dans son contexte culturel d'origine par un écrivain « étranger » – ou au contraire la limitation à une mythologie de la même origine culturelle que celui qui la réécrit – a parfois valu également à Pound d'être vu comme le tenant d'une idéologie impérialiste. Chez Bunting, la mythologie orientale en poésie ne prétend pas offrir un commentaire politique – la traduction serait-elle, dans un sens, moins « risquée » que la réécriture ? –, si ce n'est faire avancer les civilisations en offrant à l'occidentale une connaissance de la littérature orientale ; c'est la raison qu'avance Bunting lors de sa lettre de motivation pour solliciter un financement du Guggenheim pour lui permettre de traduire l'épopée perse : « My ultimate purpose ? To make a contribution to civilisation as I understand it. »[176] Les mélanges mythologiques chez Bunting, en dehors de *Briggflatts*, sont quasiment inexistants. Les textes mythologiques que Bunting traduit sont côté-à-côte dans son œuvre poétique mais le poète les mélange peu dans ses textes poétiques. Les traductions laissent à la tradition mythologique son identité culturelle, comme c'est le cas lorsque Bunting traduit une partie de l'épopée perse dans son poème « *From* Faridun's Sons »[177]. Dans ces cas, l'emprunt est clairement identifié par le nom de l'auteur d'origine à la fin du poème-traduction (Firdousi dans le cas de « *From* Faridun's Sons ») et aucune réappropriation religieuse ou spirituelle n'est soulignée.

---

[175] K. Narayana Chandran, « A Receipt for Deceit : T. S. Eliot's "To the Indians who Died in Africa" », *Journal of Modern Literature* 30-3 (printemps 2007) 52-69.
[176] Rapport de 1932, EP Papers, YCAL MSS 43, box 8, folder 277.
[177] B. Bunting, *CP*, 207-8.

Le poème « The Spoils » constitue un cas à part : précédé d'une citation en arabe tirée du début de la huitième sourate du Coran (« le butin appartient à Dieu »[178]), le poème est divisé en trois parties qui traitent de la vie et ses richesses, la mort, et la guerre. Bunting dit avoir choisi les noms des locuteurs de la première partie de façon arbitraire[179] parmi les noms des fils de Shem mentionnés dans la Bible (Genèse 10 : 22). Si les noms sont arbitraires, leurs fonctions ou attributs ont été clairement explicités par Bunting[180], et l'association des quatre figures dans la première partie du poème vise à créer une mosaïque de points de vue orientaux sur le rapport à la mort. La troisième partie, qui s'ouvre sur un intertexte biblique et des références aux éléments, amène progressivement la référence à la guerre et ses conséquences. La mention de Roosevelt et Churchill[181] fait basculer le poème de l'intemporel à l'historiquement défini, pour mêler différentes temporalités et leurs spiritualités :

> Old in that war after raising many crosses
> rapped on a tomb at Leptis ; no one opened.
> Blind Bashshar bin Burd saw,
> doubted, glanced back,
> guessed whence, speculated whither.
> Panegyrists, blinder and deaf,
> prophets, exegesists, counsellors of patience
> lie in wait for blood,
> every man with a net.[182]

Le retour au passé – Leptis est un cimetière des guerres Puniques du Ve siècle ; Bashshar ben Burd est un poète perse panthéiste tué pour hérésie au VIIIe ou IXe siècle[183] – fait écho ici tant à la perspective moderniste sur la présence du passé dans le contemporain (chez Pound et Eliot en particulier) qu'au vers de Bunting quelques strophes plus tôt sur le surgissement du passé (« artesian gush of our past »[184]). La mosaïque de traditions culturelles et religieuses présentée dans la troisième partie de ce poème qui s'ouvre sur le Moyen-Orient et se referme sur l'Europe (« Cold northern clear sea-gardens / between Lofoten and Spitzbergen »[185]) ne présente pas de réappropriation religieuse personnelle si ce n'est le panthéisme dont Bunting s'est réclamé, mais se fait l'écho d'une métaphysique qui inclut la mort dans le processus de

---

[178] *Le Coran*, trad. Kasimirski et préface Mohammed Arkoun (Paris : Flammarion, 1970) 150. Dans une lettre à L. Zukofsky le 22 mars 1951, Bunting traduit ainsi l'arabe : « Al-anfal li-llah, the spoils are for God (to God, God's. God gets the booty.) » (V. Forde, *op. cit.*, 177)
[179] Lettre de Bunting à Zukofsky le 13 mars 1951 (V. Forde, *op. cit.*, 177).
[180] *Ibid.*
[181] B. Bunting, *CP*, 54.
[182] *Ibid.*, 54-5.
[183] Les explications sont données par V. Forde et Bunting (V. Forde, *op. cit.*, 202-3).
[184] *Ibid.*, 53.
[185] B. Bunting, *CP*, 56.

la vie[186]. C'est donc une philosophie sous forme de mosaïque culturelle qui est présentée ici à travers la rencontre entre Orient et Occident, plus qu'une réappropriation mythologique et rituelle comme c'est le cas chez Pound et Yeats.

Leurs emprunts très idiosyncrasiques, qui n'engagent que le poète, ont permis à Pound et Yeats d'établir des associations surprenantes ayant pour but d'emprunter à diverses cultures les éléments vus comme les plus pertinents pour le poète à un moment donné afin de les mettre au service de sa pensée sous une forme fragmentée et plus immédiatement repérable comme mythologique. Ainsi, Pound réunit les rites grecs associés à Déméter (Cantos 98 et 102) et les rites chinois, ancrés dans un lieu géographique précis (le royaune de Na-khi au Canto 112)[187] : « Between KUNG and ELEUSIS »[188]. Dans sa traduction de la philosophie confucéenne, Pound a toujours l'esprit comparatiste :

> [Confucius] had two thousand years of documented history behind him which he condensed so as to render it useful to men in high official position, not making a mere collection of anecdotes as did Herodotus.[189]
>
> This phrase – nourishing, supporting the destiny – should be compared with the *Odyssey*, I, 34.[190]

Malgré la présence en pointillé de la mythologie chinoise dans les *Cantos*, celle-ci ne va pas de soi : comme l'indique David Hsin-Fu Wand, Pound a une préférence pour la philosophie confucéenne, au détriment de la mythologie chinoise surtout consignée dans des écrits de tradition taoïste et bouddhiste que Pound semble mépriser (« Hochang, eunuchs, taoists » ; « taozers, hochang and debauchery »)[191]. Ce qui intéresse Pound – dont le syncrétisme mêle quand même, finalement, des éléments taoïstes et bouddhistes[192] – c'est le parallèle possible entre motifs mythiques chinois et gréco-romains.

Pound se réapproprie également une figure de la mythologie bouddhiste : la déesse de la pitié et de la compassion, connue sous le nom de Kannon (ou Kwannon) au Japon, et Kuan-yin en Chine. Cet emprunt se fait surtout dans les *Pisan Cantos*[193], ce qui est en accord thématique avec la reprise de la figure grecque de Leucothée qui sauve Ulysse du naufrage.

---

[186] Lettre de B. Bunting à D. Davie le 9 oct. 1975 (Basil Bunting Poetry Centre, Durham, MS 69/2) : « At any rate, I am much nearer to the Quakers than to any other organised body of thought. […] Snyder wanted to consider me a Buddhist, presumably because I dont [sic] want to separate men from animals or trees or stones, […] but [Buddhists'] contempt for their own life revolts me. It's good life we lead, crime and disease and war and all, and when they put us through the meat chopper t the end of it we go to supply the materials of more life (but without the Buddhist or Christian notion of some enduring consciousness. »
[187] J.-M. Rabaté, *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's* Cantos, *op. cit.*, 289.
[188] E. Pound, Canto 52, *Cantos*, 258.
[189] E. Pound, *P&T*, 615.
[190] *Ibid.*, 617.
[191] David Hsin-Fu Wand, « To the Summit of Tai Shan : Ezra Pound's Use of Chinese Mythology », *Paideuma* 3-1 (printemps 1974) 3-12.
[192] *Ibid.*, 12.
[193] *Ibid.*, 8.

Dans les deux cas, quel que soit l'horizon d'origine de l'emprunt mythologique, la reprise mythologique a une forte signification biographique pour le poète alors interné à l'hôpital psychiatrique de St Elizabeth.

Les réécritures mythologiques, dans leurs articulations d'une dialectique parfois faillible entre Orient et Occident, permettent de réactiver des mythes où religion, choix individuels et culture ou politique sont liés, ce qui est particulièrement pertinent pour les systèmes spirituels de Yeats et Pound, ou le système métaphysique de Bunting.

La dimension religieuse ou spirituelle des mythes qui sont réactivés met également en tension ou en dialogue des temporalités apparemment opposées. Pound superpose les époques et fait du neuf avec l'ancien y compris en matière de spiritualité :

> Given the material means I would replace the statue of Venus on the cliffs of Terracina. I would erect a temple to Artemis [Diane] in Park Lane. I believe that a light from Eleusis persisted throughout the middle ages and set beauty in the song of Provence and of Italy.
>
> I believe that postwar 'returns to christianity' (and its various sub-divisions) have been merely the gran' rifiuto and, in general, signs of fatigue.[194]

Cette insistance sur le géographique en tant qu'ancien lieu de culte est important pour Pound également lors de son unique visite en Grèce, et plus particulièrement de Delphes en 1965[195]. En note pour « Terracina », Pound renvoie le lecteur aux Cantos 39, 74 et 91, formulations poétiques de cette idée selon laquelle la spiritualité moderne qui s'appuie sur le paganisme grec s'ancre dans des lieux précis. L'idée de filiation religieuse ésotérique est réitérée : à divers endroits de son œuvre, aux Cantos 74 et 90 par exemple, Pound suggère une filiation entre Érigène, les Manichéens et les Albigeois. Dans le chapitre « Vortex » de l'ouvrage *Guide to Kulchur*, Pound retrace une histoire de l'art des peintures rupestres en Dordogne aux artistes « modernes », en passant par la Grèce, l'Égypte, l'Inde ou encore la Chine. Ce faisant, Pound souligne comment une forme de vortex est mis en place dans chaque civilisation et comment l'art témoigne d'une recherche de l'absolu. Le poète mentionne notamment la verticalité des pyramides égyptiennes, dans lesquelles il voit un témoignage humain de respect mêlé de crainte (en anglais « awe ») pour les dieux façonnés à l'image de l'homme[196]. Les arts sont donc le témoignage de la recherche d'une transcendance. La mythographie poétique, c'est-à-dire la (ré)écriture des mythologies, fait intervenir une mythopoïétique[197], c'est-à-dire une création poétique par le mythe. On peut chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats

---

[194] E. Pound, « Credo », *SP*, 53.
[195] D. Tryphonopoulos, « Notes on the Genesis of Greek Modernism : George Seferis, T. S. Eliot, and Ezra Pound », *Annales du monde anglophone* 16 (2002) 96.
[196] E. Pound, *GK*, 63-67.
[197] B. de Rachewiltz rappelle une définition du terme « mythopoeia » : « The habit of thinking or expressing thought in terms of myths ('mythopoeia') ».

parler de « mythopoïétique » dans la mesure où la réécriture des mythes est une métamorphose consciente des mythologies qui fait intervenir le sens étymologique du grec *poiein* (créer). C'est dans la dialectique entre d'une part, la reprise de mythes connus et dont une partie, pour être reconnaissable par le lecteur, doit demeurer inchangée, et, d'autre part, la métamorphose de ces mythes pour en extraire à un moment précis un aspect qui a du sens pour l'auteur, que se situe la complexité des reprises mythologiques et mythiques, c'est-à-dire de textes reconnaissables comme une version particulière d'un mythe, ou comme le motif présent dans diverses sources mythiques mais dont aucune n'est précisément invoquée. Le choix de la réécriture *mythologique* permet d'attirer l'attention sur une version particulière et ses réécritures par opposition à d'autres, alors que la réécriture mythique fait plutôt appel à un archétype ou à ce que représente un personnage mythique dans l'esprit commun.

Le mythe, dans la spiritualité qu'il évoque, engage une réflexion plus large sur l'humanité dans ses rapports à l'art et la définition de la culture. Chez Yeats, Pound et Eliot surtout, l'avenir de la civilisation semble dépendre du sentiment religieux tel qu'il peut – ou au contraire ne doit surtout pas – être véhiculé par le mythe. La forme et la façon de véhiculer une forme de spirituel ou de rituel au XXe siècle, ainsi que la manière de négocier et de comprendre la transition entre les dieux païens et le christianisme comme religion et culture, font l'objet de désaccords entre les poètes.

Même au début du XXe siècle, le mythe peut évoquer une forme de sacré, tout en maintenant une ambiguïté permanente – et entretenue par Yeats et Pound – quant à la croyance effective en les dieux païens de la part des auteurs. Malgré la distance temporelle et parfois géographique de l'homme du XXe siècle avec le paganisme des mythes, ceux-ci demeurent, par leur association avec la nature notamment (bien qu'envisagée de façon différente chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting) des « histoire[s] sacrée[s] »[198]. En effet, parce que l'homme est dans la nature et parce que celle-ci est l'objet de métamorphoses parfois transcrites en termes mythiques qui ont leur importance sur celui-ci, celle-ci figure largement dans la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting, dans sa dimension ésotérique, païenne, chrétienne ou plus naturaliste.

[198] M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, 15.

Chapitre 5 – Nature (humaine)

Les spiritualités de Yeats, Pound, Eliot et Bunting, telles qu'elles s'articulent dans leur poésie, proposent des schémas bien différents, du christianisme d'Eliot à la spiritualité discrète de Bunting, en passant par les systèmes idiosyncrasiques inspirés de religions païennes de Pound et Yeats dont les systèmes sont issus notamment d'une pratique empirique de la mythologie comparée. Les dieux païens qui évoquent le sacré permettent aux poètes d'articuler une dialectique du haut et du bas, du divin et de l'humain, du sacré et du profane tout en proposant des alternatives aux religions établies afin de répondre au besoin de renouveau éprouvé dans les divers moments de crise dont les poètes font l'expérience. Ainsi, c'est bien l'homme du XXe siècle, dans sa quête alternative d'un salut, qui est au cœur du débat sur la spiritualité proposé par le mythe, support religieux antique dont la distance temporelle et géographique permet un point de vue réflexif sur le présent.

Dans cette tentative de renégociation d'un lien entre hommes et dieux, certaines images liées à la nature permettent d'évoquer le rapport entre le divin et l'humain, principalement à travers quatre images présentes dans la nature et récurrentes en particulier dans les mythes cosmogoniques : les étoiles (souvent miroirs du divin et véritables repères), le monde souterrain (dont l'ambivalence est fertile puisqu'il permet d'évoquer à la fois la mort et l'endroit d'où émergera une nouvelle vie), les arbres (médiateurs) et les animaux. Parmi ceux-là, c'est un bestiaire particulier des fauves ou des créatures hybrides, avec des connotations variées, qui frappe le lecteur. Ces éléments sont également liés entre eux et souvent associés à une forme de transcendance. La poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats vise à permettre de redécouvrir certains éléments de la nature pour lui rendre son aspect sacré que le monde moderne aurait occulté.

De façon particulièrement frappante chez Pound et Yeats, le rôle sacré du mythe est lié à la nature et à une nouvelle perception du monde, qui doit pour le poète s'accompagner d'un renouveau cosmique englobant à la fois végétation, homme et sens du sacré omniprésent s'il est décrypté.

1. Le mythe comme émotion et contact immédiats avec la nature

La réécriture de mythes chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats s'articule avec la thématique très présente de la nature. En effet, dans sa perception et sa présentation, surtout chez Pound et Yeats, la nature est vue de façon proprement mythique et c'est en retournant au mythe que certains poèmes sont centrés sur la nature, majoritairement à travers deux motifs : l'arbre et l'étoile. D'une part, la récurrence du motif de l'arbre, combiné avec une préoccupation pour la métamorphose, tant thématique que linguistique, et, d'autre part, l'omniprésence des étoiles et des vents, dont les noms sont souvent d'origine mythologique, témoignent d'un questionnement cosmologique et cosmogonique qui dépasse la question d'une simple poésie de la nature, pour questionner la nature humaine elle-même. Ainsi, le mythe chez Pound est émotion humaine immédiate et vraie :

> The first myths arose when a man walked sheer into 'nonsense', that is to say, when some very vivid and undeniable adventure befell him, and he told someone else who called him a liar. Thereupon, after bitter experience, perceiving that no one could understand what he meant when he said that he 'turned into a tree' has made a myth – a work of art that is – an impersonal or objective story woven out of his own emotion, as the nearest equation that he was capable of putting into words.[1]

Pound indique ensuite les différents stades de dégénérescence du mythe : la copie chez autrui de l'émotion qui a fait naître le mythe, le culte commun, puis la réutilisation à des fins morales ou politiques font perdre de sa puissance au mythe. Comparé avec un autre propos sur le rapport entre mythe et art (« only way to deal with ultramaterial PERceptions is by myth *or* art work »[2]), certains éléments deviennent clairs chez Pound : mythe et art sont deux façons de présenter une perception individuelle émanant d'une émotion forte, le mythe *est* art (« myth – a work of art that is »), mais tout art n'est pas mythe. La définition poundienne du mythe procède d'une utopie qui voudrait qu'il y puisse y avoir immédiateté entre le signifiant et le signifié, qui n'est pas sans rapport avec l'erreur poundienne qui consiste à voir dans le caractère écrit chinois une représentation picturale de ce qu'il désigne[3]. D'autre part, celui-ci constitue une vérité, qu'on peut retrouver à travers les formes d'art qui touchent au plus profond de l'humain, telles la musique ou la poésie :

> When any man is able, by a pattern of notes or by an arrangement of planes or colours, to throw us *back* into the age of truth, everyone who has been cast back into that age of truth for one instant gives honour to the spell which has worked, to the witch-work, or whatever you like to call it.[4]

---

[1] E. Pound, « Arnold Dolmestsch », *LE*, 431.
[2] Cité précédemment, E. Pound dans P. Liebregts, *Ezra Pound and Neoplatonism*, *op. cit.*, 6. C'est moi qui souligne en italique.
[3] Voir Ezra Pound, *Instigations, Together with an Essay on the Chinese Written Character by Ernest Fenollosa* (New York : Boni and Liveright, 1920).
[4] *Ibid.*, 432. C'est moi qui souligne.

Le retour en arrière est même présenté comme une nécessité humaine : « A return to origins invigorates because it is a return to nature and reason. The man who returns to origins does so because he wishes to behave in the eternally sensible manner. That is to say, naturally, reasonably, intuitively. »[5] Le mythe est vu – presque fantasmé – comme étant, à l'origine, une intuition immédiate. Il est toutefois également associé, au présent, à une forme d'immédiateté qui a été perdue, qui n'est pas sans rappeler la vision poundienne du langage qui a selon lui subit une dégénération. Dans un commentaire sur les « classiques », Pound indique :

> In these men dwelt the enthusiasm which set the fashion ; their myths and allusions are not a furniture or a conventional decoration, but *an interpretation of nature*. The classic revival was beneficient in so far as [...] it brought back to poetry a certain kind of *nature-feeling* which had long been absent.[6]

Le propos est à nouveau souligné, avec une insistance sur l'interdépendance du spirituel et de la nature :

> In the poems of Mark Antony Flaminius we find signs of the scholar's sensitiveness to nature, both to the natural things themselves and to those spiritual presences therein, which age after age finds it most fitting to write of in the symbolism of the old Greek mythology.[7]

Dans ce sens, il n'y a pas de véritable nostalgie chez Pound, puisque la sensibilité humaine à la nature est accessible à qui le veut. C'est là une différence majeure avec Yeats pour qui le monde des dieux païens permet d'échapper au présent, dans une recherche d'un âge d'or perdu. Pour Pound au contraire, le divin est là, accessible à tous dans l'immédiateté de la perception que le monde moderne corrompu a brouillée.

La relation quasi-mystique du poète à la nature est également soulignée par Bunting, qui l'envisage comme héritage de son éducation quaker, et le poète envisage tous les éléments de la création comme manifestations du divin sur terre :

> [Among Quakers] you have something amounting to pantheism. The God worshipped by Quakers is just as manifest as all the little beasts and the trees, grass and so on as it is in anything else, or the rocks. At first I paid more attention to the literal but I believe my outlook is fundamentally the same.[8]

La perspective de Bunting prend à rebours les religions institutionnalisées, refuse les dogmes établis mais souligne un respect pour le monde environnant et la nature dans laquelle vit l'homme :

> I have no use for religion conceived as church forms or as believing as historical fact what are ancient parables, but I do believe that there is a possibility of a kind of reverence for the whole creation which I

---

[5] E. Pound, « The Tradition » (1913), *LE*, 92. Il y aurait fort à faire ici dans un commentaire sur l'expression de la causalité dans ces quelques phrases. On rejoint ici les propos sur la performativité des propos sur la nature, le rituel et la poésie chez Pound dans H. Aji, « "I have tried to write paradise" … », *art. cit.*, 30-1.
[6] E. Pound, *SR*, 223. C'est moi qui souligne.
[7] E. Pound, « Poeti Latini », *SR*, 227.
[8] Propos de B. Bunting dans le film de Peter Bell inclus dans B. Bunting, *Briggflatts* (Northumberland : Bloodaxe Books, 2009).

> feel we all ought to have in our bones if we don't, a kind of pantheism, I suppose. If the word "God" is to have any use it must include everything.[9]

Pas de religion à proprement parler, donc, mais plutôt une spiritualité qui se fonde sur l'ouverture et l'émerveillement face au monde environnant, ainsi que sur une vision très large du divin. Le dogme chrétien fait de mythes et d'histoires est réduit à un ensemble de paraboles qui éloignent l'homme du vrai sens du divin. La pratique religieuse quaker suppose un comportement particulier, comme l'explique Bunting dans un entretien :

> Quakerism is a form of mysticism no doubt, in that it doesn't put forward any logical justification whatever, only the justification of experience. It is comparable pretty easily to a pantheistic notion of the universe. […] It is an extremely liberal organisation, that is to say it will tolerate almost anything so long as you behave yourself reasonably.[10]

De fait, l'expérience personnelle et la nature sont très présentes dans *Briggflatts*. Sous sa forme animale, la nature revêt différentes formes dans le long poème : taureau, orvet, vers et alouette constituent quelques exemples d'animaux. C'est une voix explicitement poétique qui leur est donnée et les arts sont naturellement présents dans le monde animal : « Brag, sweet tenor bull, / descant on Rawthey's madrigal »[11], « a lark's twitter »[12], « every bough repeated the slowworm's song »[13].

Sous sa forme végétale ou minérale aussi, la nature est omniprésente dans le poème, à travers la roche, le bois et l'eau qui prend des formes particulièrement variées (larmes, mer, rivière, glace, pluie). Les éléments aussi sont supports poétiques, tel le vent qui écrit sur l'eau (« Wind writes in foam on the sea »[14]) ou la figure masculine qui grave une épitaphe dans la roche[15]. Le décor poétique chez Bunting est également varié dans la mesure où cette nature est souvent contrastée avec un milieu très urbain, comme au début de la deuxième section de *Briggflatts* ou dans le poème « Aus Dem Zweiten Reich » par exemple. Pourtant, c'est surtout chez Pound et Yeats que la nature est explicitement mythique. Les arbres, en particulier, permettent de relier un certain nombre de contraires (l'humain et le divin notamment) et sont le motif idéal pour évoquer des métamorphoses.

---

[9] Dale Reagan, *art. cit.*, 69.
[10] P. Johnstone, *art. cit.*, 72.
[11] B. Bunting, *CP*, 59. Ce taureau en ouverture du poème annonce dans une certaine mesure le mythe de Pasiphaé à la fin de la deuxième section.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*, 72.
[14] *Ibid.*, 64.
[15] *Ibid.*, 59-61.

2. Arbres

a) Pound et Yeats : l'arbre comme lien entre les contraires

Trait d'union entre les mondes céleste ou spirituel et humain ou souterrain, le motif mythique de l'arbre permet aux poètes d'introduire des métamorphoses d'horizons variés. Dans le poème yeatsien « The Falling of the Leaves », écrit en 1889, les feuilles qui tombent à l'automne deviennent l'image qui permet de décrire l'affaiblissement de la passion amoureuse. Dans l'essai « Speaking to the Psaltery », Yeats insère le poème dans la continuité d'une tradition orale : « I wrote and I still speak the verses that begin 'Autumn is over the long leaves that love us' to some traditional air, though I could not tell that air or any other on another's lips »[16]. En outre, l'attention portée au végétal et sa dimension sacrée dans les poèmes de Yeats n'est pas sans lien avec sa connaissance en matière de druidisme[17]. Le symbole de l'arbre, parfois biblique chez Yeats, lui permet d'articuler des antinomies – la vie et la mort notamment – et de faire écho à d'autres traditions (la cabale et les *Upanishads* où « la création est un arbre les racines en l'air, les branches en terre »)[18], comme dans « The Two Trees ». Dans « The Withering of the Boughs », le nature dans son ensemble est solidaire et forme un tout dont les éléments (oiseaux, végétaux et hommes) sont interdépendants. Ainsi, la nature déclinante n'y est pas le reflet des saisons qui passent mais du tourment humain dont le poète fait l'expérience : « *No boughs have withered because of the wintry wind ; / The boughs have withered because I have told them my dreams.* »[19]

Dans ce poème, Yeats combine deux arbres, l'un tiré de la Bible (l'Arbre de la connaissance du bien et du mal dans la Genèse 2 : 9), l'autre tiré des images de la Cabbale (l'Arbre de Vie) pour désigner la progression spirituelle de l'âme[20] :

> Beloved, gaze in thine own heart,
> The holy tree is growing there ;
> From joy the holy branches start,
> And all the trembling flowers they bear.
> […]
> The surety of its hidden root
> Has planted quiet in the night[21]

Les arbres de ce poème – celui de la duexième strophe est beaucoup plus noir et négatif ; Yeats instaure encore ici un système d'antinomies – sont une métaphore avant de désigner

---

[16] W. B. Yeats, « Speaking to the Psaltery », *E&I*, 21. Cette partie de l'essai est datée 1907.
[17] N. C. Schmitt, *art. cit.*, 71. L'auteur récapitule également l'état de la critique sur le rapport entre poésie et nature chez Yeats (*ibid.*).
[18] J. Genet, *La poésie de W. B. Yeats*, *op. cit.*, 273.
[19] W. B. Yeats, *Poems*, 105.
[20] Note de D. Albright dans W. B. Yeats, *Poems*, 446.
[21] W. B. Yeats, *Poems*, 69.

véritablement une image visuelle du végétal, mais elles disent bien la relation que permet cette image poétique permet de transmettre. Comme l'indique D. Albright, l'arbre a une connotation cosmique dans d'autres poèmes de Yeats. Les antinomies yeatsiennes sont présentes dans le deuxième poème qui compose «Vacillation », où l'arbre combine des éléments contraires : « A tree there is that from its topmost bough / Is half all glittering flame and half all green »[22]. Dans « He thinks of his Past Greatness when a Part of the Constellations of Heaven »[23], le locuteur, sorte de Protée tantôt arbre à la cime duquel s'accrochent les étoiles (« I have been a hazel-tree, and they hung / The Pilot Star and the Crooked Plough / Among my leaves »), tantôt homme (« I became a man »), encisage ainsi tous les stades de la création. Dans « The Rose Tree », l'arrosage par le sang et le verdoiement de l'arbre deviennent des symboles politiques dans une conversation qui met en scène Patrick Pearse et James Conolly. Refaire surgir le vert (« It needs to be but watered […] / To make the green come out again »[24]), c'est aussi, symboliquement,accorder une renaissance à l'Irlande dont cette couleur est le symbole. L'arrosage par le sang désigne, à la fin du poème, le sacrifice humain nécessaire à l'épanouissement politique : « There's nothing but our own red blood / Can make a right Rose Tree. »[25] Dans le même poème, l'idée du puits dont l'eau s'est tarie fait écho à certains mythes irlandais où le puits, symbole de connaissance, est un symbole central.

Bien avant que les poètes ne se rencontrent en 1909, la poésie de Pound est visiblement influencée par celle de Yeats, à qui elle emprunte la notion de « masques » poétiques – terme yeatsien que Pound transposera dans ses *Personae*[26] – mais également dans la place particulière qui est faite à la nature, et aux arbres en particulier. Du recueil *Hilda's Book* – écrit pour H. D. (Hilda Doolittle)[27] et écrit au début des années 1900) – aux *Pisan Cantos* publiés en 1948, en passant par le célèbre poème « La Fraisne »[28], les arbres cristallisent le problème de la réécriture des mythologies, évoquant différents horizons mythologiques et mettant pleinement à l'œuvre une poétique de la métamorphose, tant dans la récupération d'histoires de métamorphoses en arbres racontées dans les *Métamorphoses* d'Ovide, que dans le sens d'une réflexion sur la place de l'homme dans la nature qui l'environne. Les définitions

---

[22] *Ibid.*, 300.
[23] *Ibid.*, 90-1.
[24] *Ibid.*, 231.
[25] *Ibid.*
[26] J. Longenbach, *Stone Cottage*, *op. cit.*, 10. L'influence des brumes celtiques est patente dans des vers tels « Some mystic danaan spell », suivi d'un refrain (« When the wind bloweth merrily », E. Pound, *P&T*, 7) comme on en trouve souvent chez Yeats
[27] E. Pound, *P&T*, 3 : « I strove a little book to make for her », « *Ecco il libro* : for the book is thine. »
[28] E. Pound, *P&T*, 22-24.

du mythe chez Pound dans les essais « Arnold Dolmestch » et « Psychology and the Troubadours » sont clairement liées à la nature : le fonctionnement cylique des saisons est traduit en termes mythiques, et les émotions de la nature humaine sont mises en mots par des mythes qui décrivent les métamorphoses à l'œuvre dans la nature[29]. D'autre part, hommes et nature sont parallèles et interdépendants ; il y a correspondance entre le microcosme du corps humain et le macrocosme de l'univers[30].

Le recueil *Poems and Translations* s'ouvre sur un pacte qui rassemble mythe, hommes et nature :

> […] All the old lore
> Of the forests & woodways
> Shall aid us : Keep we the bond & seal
> Ne'er shall we feel
> Aught of sorrow
>
> Let light flow about thee
> As a cloak of air[31]

Malgré la diction parfois artificiellement antiquisante de ce poème qui début par « Child of the grass », certaines caractéristiques stylistiques de la poésie poundienne sont déjà en place – ponctuation et typographie par exemple. À la page suivante, l'importance de la nature est réitérée et posée comme cadre à l'écriture du recueil : « And afterwards being come to a woodland place where the sun was warm amid the autumn, my lips, striving to speak for my heart, formed those words which here follow. »[32] La nature est partout dans *Hilda's Book*, et la renaissance qui lui est associée est explicite, à travers des poèmes tels « Ver Novum », « Per Saecula » (qui introduit une allusion aux rites de la fertilité et le schéma de la mort et de la résurrection des dieux païens), ou encore « Green Harping » ; ce poème à résonance celtique fait référence à des elfes et des incantations repris quelques pages plus loin dans « The Wind »[33].

La renaissance à l'œuvre dans les phénomènes naturels constitue un exemple et un parallèle naturels au travail de création poétique. C'est ainsi que Michael Faherty[34] explique

---

[29] E. Pound, « Arnold Dolmetsch », *LE*, 431. C'est avec une référence au dieu Pan que Pound ouvre cet essai sur la communication de la perception musicale.
[30] E. Pound, *SR*, 92 : « We have about us a universe of fluid force, and below us the germinal universe of wood alive, of stone alive. […] Chemically speaking, [man] is *ut credo*, a few buckets of water, tied up in a complicated sort of fig-leaf. » Pound décrit ensuite la conscience en termes végétaux.
[31] E. Pound, *P&T*, 3.
[32] *Ibid.*, 4.
[33] E. Pound, *P&T*, 5-6 (« Ver Novum »), 8 (« Per Saecula »), 11 (« Green Harping »), 16 (« The Wind »). Voir aussi la connotation positive du mot dans « Partenza di Venezia (« O elf-tale land that I three months have known », *ibid.*, 75).
[34] Michael Faherty, « The Myth of the Mad Celtic King : Another Voice in the *Pisan Cantos* ? », *Ezra Pound, Nature and Myth*, *op. cit.*, 99-112.

la présence d'avatars de la figure du roi celte fou dans le poème « The Madness of King Goll »[35] de Yeats et dans les *Pisan Cantos* de Pound. Dans ces textes, Faherty indique que le même type de figure est présente ; il s'agit d'un roi ayant abandonné sa position de pouvoir qui part mener une vie solitaire dans les bois, au risque de sombrer dans la folie de laquelle il échappe grâce à la création poétique[36]. Dans la littérature irlandaise la plus ancienne, le roi Goll appartient au même cycle historique que le roi Sweeney ; même si elles sont aujourd'hui souvent confondues, les deux légendes sont distinguées par Eugene O'Curry que Yeats a lu et font toutes deux intervenir un roi devenu fou lors d'une bataille particulièrement sanglante à laquelle il aurait fui[37]. Faherty, à défaut de pouvoir prouver que Pound a consciemment en tête cette figure légendaire[38], mentionne la proximité de Pound lui-même avec cet archétype d'une figure solitaire marquée par les horreurs de la guerre mais protégée de la folie par la poésie dont la force tient en partie dans son lien avec la nature.

C'est également à travers cette figure de Sweeney – mais à travers un autre mythographe ou historien : non O'Curry mais J. G. O'Keeffe – que Dennell M. Downum interprète ce personnage chez Eliot, afin de sortir de la binarité qui caractérise les interprétations de cette figure, vue tantôt comme un extrême positif (un homme de la terre), tantôt (c'est le cas le plus fréquent) comme l'exemple même du héros mythique sous sa forme diminuée et parodique[39]. Downum montre en effet que l'analyse du Sweeney eliotien à travers le prisme de son ancêtre irlandais permet de rendre justice aux nuances données par Eliot au personnage dans « Sweeney Erect », « Sweeney Among the Nightingales » et *Sweeney Agonistes*[40].

b) Métamorphoses végétales

Plus que la nature, ce sont les capacités métamorphiques du végétal qui sont frappantes dans les poèmes de Pound, chez qui les arbres sont comparables à ceux de Yeats à maints égards[41]. Les poèmes poundiens « The Tree » et « La Fraisne » sont un exemple classique. Bonne illustration de la « définition » très personnelle du mythe donnée par Pound dans

[35] W. B. Yeats, *Poems*, 42-4.
[36] Le poème « Who Goes with Fergus ? » (W. B. Yeats, *Poems*, 64) présente également une figure royale qui délaisse le pouvoir au profit d'une vie d'errance dans les bois et de poésie.
[37] M. Faherty, *art.cit.*, 101.
[38] La question d'une coïncidence ou d'un parallèle conscient est posée à deux reprises, sans réponse définitive (M. Faherty, *art. cit.*, 102, 111).
[39] Dennell M. Downum, « Apeneck Sweeney's Penitential Path », *Yeats Eliot Review* 26-1 (printemps 2009) 2-16.
[40] T. S. Eliot, *CPP*, 42-3, 56-7, 115-26.
[41] Voir Hiroko Uno, « Trees in the Poetry of Yeats and Pound », *Paideuma* 28-2/3 (automne-hiver 1999) 133-48.

« Arnold Dolmetsch », « The Tree » propose justement une métamorphose du locuteur en arbre :

> I stood still and was a tree among the wood
> Knowing the truth of things unseen before
> Of Daphne and the laurel bow
> And that god-feasting couple old
> That grew elm-oak amid the wold
> […]
> Naetheless I have been a tree amid the wood
> And many new things understood
> That were rank folly to my head before.[42]

La métamorphose (salvatrice dans ces cas – contrairement à de nombreuses métamorphoses qui sont punitives[43]) permise par les dieux à Daphné et au couple Baucis et Philémon[44] est présentée par Pound comme mutation bénéfique qui va de pair avec un savoir mystique. A. Walton Litz commente ce poème dans ces termes : « In Yeatsian cadences "The Tree" announces Pound's lifelong ambition to transform personal perceptions into something *like* myth. »[45] La métamorphose en arbre est également reprise dans « La Regina Avrillouse », chant provençal dont Pound indique qu'il accompagnait sûrement des dances et fêtes données à l'occasion de l'arrivée du printemps[46] :

> Lady of rich allure,
> Queen of the spring's embrace,
> Your arms are long like boughs of ash,
> […]
> And the hills your dwelling place.
> […]
> Glory to all wold display'd
> April-alluring, glory-bold.[47]

Le renouveau associé au printemps et à Vénus est un constante chez Pound à travers sa carrière. L'association entre végétal (en particulier le frêne mentionné plusieurs fois dans le poème), métamorphose et sacré va encore plus loin dans « Sandalphon », où le poète reprend la figure de Sandalphon, ange qui voit les prières se tranformer en fleurs une fois recueillies dans ses mains (« my flowers, / Fruit of prayerful powers »[48]). Pound indique que Longfellow

---

[42] E. Pound, *P&T*, 14.
[43] M. Warner, *op. cit.*, 6 ; Charles Tomlinson, *Poetry and Metamorphosis* (Cambridge : Cambridge University Press) 4.
[44] L'expression « that old-feasting couple » désigne le couple Baucis et Philémon, seuls de leur village à avoir, malgré leur grand âge et leur pauvreté, accueilli les dieux déguisés en mortels. En récompense, leur est accordé le vœu de mourir en même temps ; leur « mort » est en fait leur transformation en arbres dont les branches se mêlent (Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, 277-80).
[45] A. Walton Litz, « Pound and Yeats : The Road to Stone Cottage », éd. George Bornstein, *Ezra Pound Among the Poets* (Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1985) 129-30. C'est moi qui souligne ; la prudence de l'expression ici est particulièrement bienvenue.
[46] Voir la note dans E. Pound, *P&T*, 1258-9.
[47] E. Pound, *P&T*, 55-6.
[48] *Ibid.*, 76.

a également proposé une réécriture de cette histoire mais l'a présentée comme légende et non comme réalité[49]. Le lecteur comprend alors que le point de démarcation des deux poètes est là et rappelle les propos de Pound sur les *Métamorposes* d'Ovide comme livre sacré. La métamorphose végétale évoquée ici est tirée du Talmud mais participe d'un même motif mythique. Le mythe permet de dire dans des termes universels une perception personnelle, et témoigne de la mutation et la dynamique constantes de la nature qui inclut l'homme.

Dans le poème « La Fraisne » aussi, Pound fait le lien avec le travail poétique de Yeats, dans une note en prose qui précède le poème et qui relie l'âme aux éléments naturels :

> When the soul is exhausted of fire, then doth the spirit return unto its primal nature and there is upon it a peace great and of the woodland
> "*magna pax et silvestris*"
> The becometh it kin to the faun and the dryad, a woodland dweller amid the rocks and streams
> [...] Also has Mr. Yeats in his "Celtic Twilight" treated of such, and I because in such a mood, feeling myself divided between myself corporal and a self aetherial [...], eternal because simple in elements [...].[50]

Boris de Rachewiltz voit dans ces propos une forme d'alchimie : « This pagan reduction to *simplex natura* is none other than the alchemists' hermetic key to palingenesis. »[51] Cette idée de palingénésie est reprise et soulignée comme motif crucial par Surette : pour le critique, le motif de la métamorphose, repris chez Ovide par exemple, est signe de palingénésie, défini comme une renaissance (corrélée au schéma de la descente dans le monde des morts, ou à la mort rituelle suivie d'une renaissance[52], ou encore au thème du retour) et qui explique la récurrence du motif de la sexualité chez Pound. Création divine dans la nature et création poétique sont liées.

L'auteur identifie également le frêne qui donne son titre au poème comme Yggdrasil, l'arbre de la vie qui soutient le monde dans la mythologie scandinave[53] qui est explicitement nommé aux Cantos 85 et 90[54]. La note de Pound au poème « La Fraisne » mêle ensuite des références à la mythologie égyptienne :

> Being freed of the weight of a soul "capable of salvation or damnation", a grievous striving thing that after much straining was mercifully taken from me ; as had one passed saying as one in the Book of the Dead,
> "I, lo I, am the assembler of souls" [...].[55]

---

[49] Voir la note de Pound à la fin du poème (*ibid.*, 77).
[50] *Ibid.*, 21.
[51] B. de Rachewiltz, *art. cit.*, 177.
[52] L. Surette, *The Birth of Modernism*, *op. cit.*, 15-6.
[53] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 873 et D. Leeming, *The Oxford Companion to World Mythology* (Oxford : Oxford University Press, 2005) 407. L'arbre, lié à la révélation de mystères religieux au dieu Odin, est le trait d'union entre différents mondes (celui des hommes, celui de Hel, la déesse des morts, et celui géants). Il cartographie le monde et constitue également le trait d'union entre ciel et sources ou puits.
[54] E. Pound, *Cantos*, 565, 625.
[55] E. Pound, *P&T*, 21-22.

Ce poème peut se lire comme une préparation aux motifs récurrents plus tard dans la carrière poétique de Pound. En effet, Anubis, qui dans le royaume des morts de la mythologie égyptienne, aide Isis à embaumer les membres d'Osiris[56], revient dans le poème « Before Sleep » (où la première partie, dominée par Anubis, laisse ensuite la place à Pallas Athéna dans la deuxième partie du poème[57]) et au Canto 92[58].

Isis figure également au Canto 93[59], qui s'ouvre sur des hiéroglyphes, et au Canto 94[60]. Historiquement, Isis et Déméter ont progressivement été confondues quand s'est répandu le culte de la déesse égyptienne, qui consistait en une religion à mystères avec initiation[61]. Le glissement religieux s'accompagne de ce qui s'apparente à des glissements d'un nom à un autre. Or chez Pound, Déméter – mère de Proserpine également connue sous son nom romain, Perséphone, ou son surnom, Coré – compte trois fois plus d'occurrences qu'Isis[62]. La thématique de la descente vers le royaume des morts, présentée en ouverture des *Cantos* dans sa version homérique, trouve dans les sections finales des *Cantos* une version plus ésotérique et mystique. L'omniprésence de pierres et gemmes, les mélanges d'éléments (eau, air, feu et terre) et la présentation de plus en plus elliptique – faite de vers plus courts et d'un nombre plus important de caractères ou signes autres que ceux de l'alphabet romain – justifient la comparaison des *Cantos*, proposée par B. de Rachewiltz, avec un livre de magie.

Guy Davenport fait le lien entre le motif de l'arbre, constant dans la poésie de Pound, et le motif chtonien au centre des rituels éleusiniens, et retrace l'évolution de la figure de Proserpine dans la littérature européenne et anglophone[63]. En outre, Davenport apporte un commentaire intéressant sans pour autant vraiment l'expliquer ; de la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide par Arthur Golding en 1657 à Shakespeare, en passant par Milton, le mythe de Proserpine est réécrit constamment, ou presque :

> [after Shakespeare] she [Proserpine] is everywhere, **as firmly within English poetry as in Latin or Greek**. But as the Renaissance fades, she disappears from poetry. Neither the eighteenth century nor the early nineteenth thinks it sees anything in her myth, except to reflect the subterranean existence of her *Paradis artificiel* in such figures as La Motte Fouqué's *Undine* or Poe's *Ligeia*. Then all at once she is again in the open air, whether awakened by Sir James Frazer's *Golden Bough* or the new, charismatic interest in natural beauty that begins with scientific eyes (Humboldt, Agassiz, Darwin, Hugh Miller, Gosse) and is rapidly taken up by poetic ones (Thoreau, W. H. Hudson, Ruskin), or because of the new and pervasive interest in myth generated by archaeology, new texts and folklore. […] **The young Pound grew up in an ambience congenial to myth ; the power it had over the minds of his generation** can

[56] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 614.
[57] E. Pound, « Before Sleep » (*Personae*), *P&T*, 571.
[58] E. Pound, Canto 92, *Cantos*, 639.
[59] E. Pound, Canto 93, *Cantos*, 645, 648.
[60] E. Pound, Canto 94, *Cantos*, 655.
[61] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 730-1.
[62] Pour Déméter, voir E. Pound, *Cantos*, 451, 510, 533, 704-6, 748, 772.
[63] Guy Davenport, « Persephone's Ezra », *New Approaches to Ezra Pound*, *op. cit.*, 146.

> be seen in Frederic Manning's 'Koré', to which Pound wrote a reply that T. S. Eliot kept in the Faber *Selected Poems* but which Pound cancelled in the *Personae* canon.[64]

La réponse poétique de Pound à F. Manning, intitulée « Canzon : The Yearly Slain »[65] montre encore, s'il en était besoin, que la récupération de textes mythologique est également – et peut-être avant tout – récupération littéraire et instauration de la part d'un poète de sa propre œuvre dans une lignée littéraire d'ancêtres choisis. Margot K. Louis a montré la continuité du motif de Perséphone des Victoriens aux Modernistes, tout en soulignant que ces derniers font disparaître le pessimisme victorien associé à Perséphone pour insister sur l'idée de régénération de façon récurrente, contrairement aux Victoriens qui associaient à cette figure quelques poèmes seulement ; d'autre part, la Perséphone poundienne est en dialogue étroit avec celle de Swinburne[66].

En effet, celui-ci devient le grand prêtre d'un rite pour Dionysos dans le poème « Salve O Pontifex ! »[67]. La thématique de la récupération au second, voire troisième degré (ou plus) est évidente dès l'épigraphe du recueil *Canzoni*, qui est extraite des *Élégies* de Properce et mentionne déjà Perséphone[68], et dans l'épigraphe à « Canzon : The Yearly Slain » extraite du traité *De Vulgari Eloquio* de Dante s'inspirant d'Arnaut Daniel. Contrairement au poème de Manning, composé de trois sizains qui personnifient Perséphone et insistent sur le déclin de la nature et la tristesse du locuteur, le poème de Pound, composé de six septains et d'un tercet final, met en valeur la beauté et l'amour. L'emphase est mise sur le dénuement de la nature (« red-leafed time », « the branch is bare », « faint damp wind », « the sun hath shed »[69]) qui correspond à l'arrivée de l'hiver et la retraite de Perséphone dans le monde des morts après avoir passé avec les vivants la moitié de l'année (le printemps et l'été, synonymes de renaissance, de croissance des semences, et de récoltes). Ce poème prend place dans une série de poèmes inspirés ou traduits du provençal d'Arnaut Daniel notamment, par laquelle Pound met en mots l'idée selon laquelle un culte païen a été transmis à travers les siècles, faisant ainsi le lien entre les Grecs, les troubadours et la Renaissance italienne[70]. Ainsi, une lecture sacrée du poème peut être effectuée, surtout au regard des notes, supprimées avant

---

[64] *Ibid.*, 151-2. C'est moi qui souligne les éléments en gras.
[65] James J. Wilhelm, *Ezra Pound in London and Paris 1908-1925* (University Park et Londres : The Pennsylvania State University Press, 1990) 70.
[66] M. K. Louis, *op. cit.*, 109-10.
[67] E. Pound, *P&T*, 50-3.
[68] E. Pound, *P&T*, 129 : « "*Quos ego Persephonae maxima dona feram* " », dont une traduction est donnée en note (*ibid.*, 1262). Properce, *Élégies*, trad. Simone Viarre (Paris : Les Belles Lettres, 2005) 47-8 : « le cortège de mes trois livres que je porterai à Perséphone comme ma plus grande offrande ».
[69] E. Pound, *P&T*, 131.
[70] Pound établit également un lien entre les miracles (discrédités par l'Église) de la Madonne de San Michele in Orto, monastère à Florence, et le culte païen transmis de siècle en siècle (E. Pound, « To Guido Cavalcanti », *P&T*, 141 et 1263 et E. Pound, « Sonnet XXXV », *ibid.*, 214 et 1271).

publication, de Pound sur ce poème : « The canzone is to me rather a ritual, the high mass, if you will, of poetry, than its prayer in secret. »[71] La nature est envisagée ici dans le cadre des cultes païens transmis tout au long de l'histoire par une tradition ésotérique et hérétique – les propos de Pound sur sa volonté d'écrire les marges de l'histoire s'étendent au domaine spirituel.

Le motif de Perséphone qui descend aux enfers et en remonte périodiquement, reliant ainsi le monde des morts et celui des vivants – interdépendants – est également celui d'Ulysse qui ouvre les *Cantos*. L'idée d'une régénération ou d'une renaissance spirituelle et littéraire, véhiculée par les figures de Perséphone et d'Ulysse est également présente dans l'unique utilisation par Pound d'une figure tirée de *Gilgamesh*. Au Canto 25, les dieux païens sont symboles d'une régénération qui mêle des notions religieuse et intellectuelle, néoplatonique et artistique :

> Form, forms and renewal, gods held in the air,
> Forms seen and then clearness,
> Bright void, without image, Napishtim,
> Casting his gods back into the *νους*.
>
> "as the sculptor sees the form in the air… […]"[72]

Ut-Napishtim, dans l'épopée de Gilgamesh, est le nom du sage que le héros va consulter après la mort de son meilleur ami. Le sage lui indique comment trouver la fleur qui lui assurera l'immortalité, qu'un serpent vole ensuite à Gilgamesh ; le héros comprend alors que l'immortalité n'est pas le lot de l'homme. Comme l'a indiqué P. Liebregts qui cite des manuscrits poundiens, le poète associait Napishtim à l'eau, motif très présent dans les poèmes de Pound. D'autre part, Pound rapproche cette figure de la mythologie assyro-babylonienne à sa conception du mythe, centrée dans le brouillon d'origine sur la figure d'Apollon :

> In the later deleted "creation myth" for Canto XXV, Pound [...] connected Utnapishtim with the "waters of generation", that is, the *Nous* as the "fluid crystal", the source of images, with immortality and regeneration. As it was one of Pound's aim in *The Cantos*, according to an unpublished typescript note, "to bring back the gods, that is to say ... to create states of mind in which certain things are comprehensible", we may identify Utnapishtim's casting of the gods into the *Nous* of Apollo as a metaphor for Pound's own aim, since Apollo is the god of poetry.[73]

La notion d'état d'esprit nécessaire au rappel des dieux, et l'expérience que l'homme peut en faire, telle qu'elle est traduite sous forme de mythes rappellent les formulations de Pound dans les essais « Religio » et « Arnold Dolmestch » déjà cités. Cette connaissance de la nature

---

[71] Note au dos des épreuves du poème, citée dans E. Pound, *Collected Early Poems of Ezra Pound*, éd. Michael John King, préface Louis Lohr Martz (New York : New Directions, 1976) 305.
[72] E. Pound, Canto 25, *Cantos*, 119.
[73] P. Liebregts, *Ezra Pound and Neoplatonism*, *op. cit.*, 197.

humaine dans sa dimension spirituelle, intellectuelle et artistique prend une forme mythique chez Pound.

La régénération nécessaire à l'homme est à la fois intrinsèque à celui-ci et l'entoure en se manifestant dans le monde alentours. Dans le long poème poundien, d'une part, la nature, et les arbres en particulier, sont souvent présents à traves les figures mythiques de Baucis, Philémon et Daphné, avec lesquels Pound avait déjà expérimentés en début de carrière, et, d'autre part, Proserpine figure de façon plus proéminente dans son rapport aux enfers et à la violence qui lui est faite de la part de Pluton (nom romain) ou Hadès (nom grec)[74], et moins dans son rapport avec les rites agraires auxquels elle est associée. Pound utilise tantôt le nom grec Dis, comme au Canto 21[75], tantôt son équivalent romain Orcus[76].

L'importance de Pluton est reprise par Bunting : le dieu des enfers est la seule figure mythique gardée et explicitement nommée dans sa traduction d'Horace Ode II, 14 qui aborde l'inexorable fuite du temps :

> You can't grip years, Postume,
> that ripple away nor hold back
> wrinkles and soon now, age,
> nor can you tame death
>
> not if you paid three hundred
> bulls every day that goes by
> to Pluto, who has no tears […].[77]

La présence de la nature elle aussi sujette au temps qui passe et aux saisons est mise en relation avec le travail humain nécessaire pour la faire fructifier (« we who feed on the soil », « plowmen », « trim trees »). La nature et les saisons sont donc explicitement liées aux activités humaines qui en sont dépendantes ; c'est à une écocritique moderne que Bunting se livre dans ses traductions de références mythologiques chez Horace. La dépendance de l'homme vis-à-vis des ressources de la nature est également exprimée chez Pound dans une préoccupation économique qui se fait en des termes mythologiques, comme au début du Canto 106 :

---

[74] La mention de Dis, assez présente dans les *Cantos*, lui est également rattachée : « *dis pater* » est le nom qu'attribue César à Pluton (D. Leeming, *op. cit.*, 104). De même que Perséphone est à la fois associée au monde des morts et au renouveau ou à la fertilité, à Hadès est attribué à la fois la mort et la vie, ce qui est une particularité « commune à presque toutes les grandes divinités des Enfers » (F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 702).

[75] « Dis caught her up. » (E. Pound, Canto 21, *Cantos*, 100) Ce vers est précédé d'une mention du sang rituel donné aux ombres du royaume des morts ; le Canto 21 fait ainsi écho au Canto 1.

[76] E. Pound, « Δώρια », *P&T*, 241 :

> Let the gods speak softly of us
> In days hereafter,
> The shadowy flowers of Orcus
> Remember Thee.

[77] B. Bunting, *CP*, 159.

> AND was her daughter like that ;
> Black as Demeter's gown,
> [...]
> The strength of men is in grain.[78]

Les arbres sont rarement aussi explicitement liés à la mythologie chez Bunting, alors que les exemples sont légion chez Pound. Le poème « A Girl », par exemple, décrit une autre métamorphose en arbre :

> The tree has entered my hands,
> The sap has ascended my arms,
> The tree has grown in my brest –
> Downward,
> The branches grow out of me, like arms.[79]

La métamorphose thématique dans l'œuvre de Pound est souvent liée aux transformations en arbres et leur lien avec un rituel (Leucothoé et l'encens par exemple). D'autre part, les diverses nymphes des *Cantos* font le lien entre les éléments végétal et aquatique : Daphné, fille du fleuve Pénée, transformée en laurier pour échapper aux avances d'Apollon, ne figure qu'à deux endroits des *Cantos*[80] mais beaucoup d'autres nymphes – notamment dryades, hamadryades, néréides, naïades et méliades – sont présentes dans l'ensemble de l'œuvre de Pound[81]. Toutes les nymphes sont associées aux sources et à l'eau mais elles ont également des associations très précises : « les Néréides peuplent les mers ; les naïades, les fleuves et, d'une manière générale, les eaux vives ; les Dryades, les forêts de chênes [...] ; les Hamadryades, les bois ; les Méliades ne vivent que sur les frênes »[82]. Les différents arbres qui cachent des présences divines ou des compagnons des dieux sont très présents dans les *Métamophoses* d'Ovide[83].

Le procédé métamorphique véhiculé par les arbres est transposé à un autre niveau, celui de l'alchimie, dans « The Alchemist »[84] où de nombreux arbres sont mentionnés (érable, bouleau, peuplier, cyprès[85]) et où, même si Perséphone n'est pas nommée, certains éléments la rappellent (notamment la mention du grain de blé et la couleur rouge sang, qui figurent

---

[78] E. Pound, *Cantos*, 772. Les rites associés à Perséphone sont également mentionnés à la page suivante.
[79] E. Pound, *P&T*, 235.
[80] E. Pound, *Cantos*, 9 (Canto 2), 810 (Canto 113).
[81] Voir par exemple « Salve O Pontifex ! », *P&T*, 51 (« Silent voices ministering to the souls/ Of hamadryads » ; « Maenads come thru the / Vine-entangled ways of the forest ») ; « The Spring », *ibid.*, 267 (« Cydonian Spring with her attendant train, / Meliads and water-girls. / […] And wild desire »).
[82] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 780.
[83] Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, 561, note 1 (pour la page 324).
[84] E. Pound, *P&T*, 566-7.
[85] Yeats fait également des références précises à certains arbres, à feuilles caduques ou persistantes, respectivement mort ou vivant comme le chêne du début et le bouleau de la fin de « Crazy Jane and the Bishop » (W. B. Yeats, *Poems*, 306 ; J. Genet, *La poésie de W. B. Yeats*, *op. cit.*, 274).

aussi dans « The Tree »). L'association entre différents arbres ou arbustes et la renaissance associée à Perséphone revient au Canto 106 qui décrit visiblement un rituel.

c) Nature et culture

Le motif de l'arbre et la ramification des végétaux occupent une large place dans les mythologies de plusieurs aires géographiques. Chez Pound, l'arbre est également métaphore de la culture. À l'image d'Yggdrasil, qu'une racine relie au monde des morts, Pound pense la culture, telle qu'elle est définie par l'ethnographe allemand Leo Frobenius sous le nom de « paideuma », dans les termes d'un arbre qui plonge dans les entrailles de la terre dans lesquelles sont enfouis des vestiges archéologiques qui attestent du culte pour les dieux des enfers[86]. Culture et enracinement de l'arbre sont également rapprochés chez Yeats dans « The Municipal Gallery Revisited » (« My children may find here / Deep-rooted things »[87]) et « A Prayer for my Daughter » (« O may she live like some green laurel / Rooted in one dear perpetual place »[88]). Parallèlement à cette image de l'enracinement, celle du nomadisme trouve également sa place chez Pound, tant dans ses propres déplacements que dans les écrits qui soulignent et encouragent la mobilité et le comparatisme des cultures, physiquement et conceptuellement[89] :

> To escape a word or a set of words loaded up with dead association Frobenius uses the term Paideuma for the tangle or complex of the inrooted ideas of any period. […] At any rate for my own use and for the duration of this treatise I shall use Paideuma for the gristly roots of ideas that are into action.[90]

Le choix du vocabulaire utilisé pour cette définition fait écho à la définition poundienne de l'image (« An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time »[91]) et du vortex (« a radiant node or cluster […] from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing »[92]) et c'est par cette fusion dynamique des syntagmes que Pound se réapproprie le concept de Frobenius.

Chez Eliot, les termes naturels et végétaux qui permettent de juger de l'état de la culture rendent compte d'un désastre : stérilité, ruines, poussière et sécheresse (« But dry sterile

---

[86] Voir E. Pound, *GK*, 244 pour une métaphore des racines, et E. Pound, *GK*, 57-9 pour la discussion de la notion de « paideuma ». Rabaté résume ainsi : « 'Culture' is too limited for Frobenius's conception of a *paideuma*, which Pound sums up as 'the complex of ideas which is in a given time germinal' […] : it embodies myths and institutions, social and artistic codes, rules, laws and techniques of production » (J.-M. Rabaté, *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's* Cantos, *op. cit.*, 47).
[87] W. B. Yeats, *Poems*, 367.
[88] *Ibid.*, 237. Voir aussi l'orme de la deuxième strophe (*ibid.*, 236).
[89] E. Pound, *GK*, 243, 272.
[90] E. Pound, *GK*, 57-8.
[91] E. Pound, « A Retrospect », *LE*, 4.
[92] E. Pound, « Vorticism », *art. cit.*, 469.

thunder without rain »[93]) qualifient la nature, mais également ceux qui y vivent – les hommes du XXe siècle – et la civilisation dont ils sont les représentants. Contrairement à l'espoir que suscitent les images du renouveau chez Pound, et malgré les injonctions en sanskrit tirées des *Upanishads* à la fin de *The Waste Land*, c'est la fragmentation qui demeure à la fin du poème, tant dans la thématique (« These fragments I have shored against my ruins »[94]) que dans la ponctuation, absente ou qui hache les termes du poème qui s'achève ainsi :

> Datta. Dayadhvam. Damyata.
> Shantih shantih shantih[95]

La prière s'achève sans assurance de rédemption et la nature reste, tout au long du poème, aride, sans eau et stérile.

Dans d'autres poèmes, Eliot utilise le motif de l'arbre, dans sa représentation biblique. En effet, l'arbre qui évoque la colère dans « Gerontion » (« wrath-bearing tree »[96]) permet d'évoquer à la fois Adam et Eve cueillant la pomme, la crucifixion du Christ et la pendaison de Judas (Matthieu 17 : 4)[97]. Contrairement à Pound où les motifs aquatique et végétal sont source de renouveau rituel, chez Eliot, la nature n'est plus fertile. L'eau est source de noyade dans *The Waste Land* (« the drowned Phoenician Sailor» ; « Phlebas the Phoenician, a fortnight dead »[98]), poème dont le paysage est caractérisé par sa sécheresse ; les présences extraordinaires telles que les sirènes et les nymphes sont coupées des hommes dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » (« I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think they will sing to me » ; « We have lingered in the chambers of the sea / By sea-girls [...] / Till human voices wake us, and we drown »[99]). Dans *The Waste Land*, elles ont complètement disparu (« The nymphs are departed »[100]) et la polysémie du mot laisse entendre que le départ équivaut peut-être à la mort. La danse, souvent associée à un rituel primitif dans les poèmes d'Eliot, est engloutie aussi dans « East Coker » : « The dancers are all gone under the hill »[101]. C'est l'absence et la désertion qui sont frappantes chez Eliot, contrairement au renouveau qu'essaient d'insuffler ou d'inaugurer Pound et Yeats.

---

[93] T. S. Eliot, « The Waste Land, V », *CPP*, 72.
[94] *Ibid.*, 74.
[95] *Ibid.*, 75.
[96] T. S. Eliot, *CPP*, 38.
[97] P. Puchek, *art. cit.*, 15.
[98] T. S. Eliot, *CPP*, 62, 71.
[99] *Ibid.*, 16-17.
[100] *Ibid.*, 67. La phrase devient presque un refrain au début de « The Fire Sermon », la troisième partie de *The Waste Land.*
[101] T. S. Eliot, « East Coker » II, *CPP*, 179.

3. Étoiles et vents

En opposition à ces figures terrestres issues de la mythologie, Bunting, Eliot, Pound et Yeats ponctuent leurs vers d'allusions aux étoiles. Là encore, Eliot reprend cet élément dans sa version chrétienne, alors que Pound, par exemple, fait preuve d'un plus grand syncrétisme. Chez Bunting, la nature est avant tout indication concrète, même si l'analyse en relation avec les noms mythiques de certains vents ou étoiles donne lieu à une perspective différente. Les allusions aux étoiles chez Bunting se comprennent dans l'économie générale de ses propos sur la nature, comme dans *Briggflatts* : « Stars disperse. We too, / further from neighbours / now the year ages. »[102] À la fin du poème, les allusions techniques aux étoiles Aldébaran, Capella, Rigel, Bételgeuse, Orion, Procyon et Sirius[103] précisent des indications qui se limitaient jusque là aux saisons ou moments de la journée, et rappellent les compétences de Bunting comme marin[104] et amoureux de la nature :

> Furthest, fairest things, stars free of our humbug [...].
> Each spark trills on a tone beyond chronological compass,
> yet in sextant's bubble present and firm,
> places a surveyor's stone or steadies a tiller.
> Then is Now. The star you steer by is gone [...].[105]

La réflexion philosophique sur le temps amorcée par l'observation de la nature, et des étoiles en particulier, est quasiment mystique et englobe à la fois l'amour de jeunesse à qui est dédié le poème (« in her lap / fifty years ago ») et l'héritage scandinave de la Northumbrie (« fell kings »)[106].

Comme l'a noté Rudrum[107], les étoiles des poèmes « The Hollow Men » et « East Coker » sont celles de la Révélation de St Jean. Les occurrences sont beaucoup plus subtiles du point de vue de leur référent qu'elles ne l'étaient dans les premiers poèmes d'Eliot. Dans une série de distiques écrits dans sa jeunesse et débutant par « Inside the gloom », Eliot joue avec les noms des constellations et leurs sonorités, tout en faisant des références indirectes à des réécritures mythologiques dans les *Moralités légendaires* de Laforgue et *Paradise Lost* de Milton[108] :

> 7
> The Major Bear
> Balanced a chair
> [...]
> 9

[102] B. Bunting, *CP*, 75.
[103] *Ibid.*, 77-8.
[104] J. Williams, *Descant on Rawthey's Madrigal*, *op. cit.*, [n.p.].
[105] *Ibid.*, 78.
[106] *Ibid.*
[107] D. Rudrum, *art. cit.*, 65.
[108] T. S. Eliot, *Inventions*, 251-2.

And Pegasus the winged horse
Explained the scheme of Vital Force
[...]
11
And the Polar Star while the debate was rife
Explained the use of a Place in Life[109]

Cette sorte d'exercice de style a une dimension ludique et parodique, notamment dans son allusion à Bergson, mais annonce d'autres réécritures où les constellations ont toute leur importance : dans « East Coker », les étoiles amènent une vision apocalyptique[110], dans « Sweeney Among the nightingales », elles ont également des connotations menaçantes. Le poème s'ouvre sur les paroles prononcées par Agamemnon mourant dans la pièce éponyme d'Eschyle, introduisant une thématique de la tromperie et de la tragédie. Les étoiles complètent cette atmosphère inaugurale :

Death and the Raven drift above
And Sweeney guards the hornèd gate.

Gloomy Orion and the Dog
Are veiled ; and hushed the shrunken seas [...].[111]

Le « mythe de Sweeney » est complété par d'autres poèmes mais les étoiles y sont plus discrètes – soleil et vent (« Aeolus »), parmi d'autres figures mythiques, figurent dans « Sweeney Erect »[112] – voire absentes, comme dans « Sweeney Agonistes »[113]. Dans chacun des poèmes, pourtant, la thématique de la menace est également véhiculée par les présences féminines, confirmant ainsi le lien entre mythe et genre.

L'expression « mythe de Sweeney » est utilisée notamment par George Williamson[114]. S'il y a un « mythe de Sweeney » – comme il y a un mythe de Cuchulain *chez Yeats* –, alors il est au second degré, et devra être défini comme un ensemble de poèmes réécrivant et s'appuyant sur des textes et des motifs mythologiques, racontant sur une figure particulière une histoire, ou se composant de caractéristiques dispersées dans divers poèmes mais assimilables à (ou dont on pourrait faire) un récit ; ce mythe soulève en outre des questions propres à l'humanité dans son rapport à la société, le temps et le rapport au transcendant.

Les astres et constellations chez Eliot sont utilisés surtout pour signaler une apocalypse présentée dans des termes chrétiens. Chez Yeats, la conscience de la relation entre étoiles et dieux est très présente, comme dans « The Poet pleads with the Elemental Powers » :

---

[109] *Ibid.*, 72-3.
[110] T. S. Eliot, « East Coker » II, *CPP*, 178-9.
[111] T. S. Eliot, « Sweeney Among the Nightingales », *CPP*, 56.
[112] T. S. Eliot, « Sweeney Erect », *ibid.*, 42.
[113] T. S. Eliot, « Sweeney Agonistes », *ibid.*, 115 *sq.*
[114] George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot : A Poem-by-Poem Analysis* (Syracuse, New York : Syracuse University Press, [1953] 1998) 97.

> The Powers whose name and shape no living creature knows
> Have pulled the Immortal Rose ;
> And though the Seven Lights bowed in their dance and wept,
> The Polar Dragon slept
> His heavy rings uncoiled from glimmering deep to deep :
> When will he wake from sleep ?[115]

L'idée d'un réveil futur doit être comprise dans le cadre de la réflexion yeatsienne sur la révolution et la fin de l'époque qu'il attend et prédit. Le cataclysme à venir serait déjà présent en germe dans les étoiles. Dans « A Cradle Song », poème écrit plus tôt, le locuteur souligne la joie qui accompagne une naissance :

> God's laughing in Heaven
> To see you so good ;
> The Sailing Seven
> Are gay with His mood.[116]

La référence aux Pléiades (« the Sailing Seven ») permet d'introduire discrètement le motif du voyage en mer (très présent dans la mythologie celtique notamment) et, en même temps, une constellation associée à une métamorphose[117]. Ce poème, écrit en 1890, et plus précisément la référence aux étoiles, font l'objet d'une discussion épistolaire entre Yeats et A. E. (George Russell) dont le poème « The Master Singer » réécrit lui aussi des références aux étoiles. Le locuteur y danse sous les étoiles et la même joie est présente que dans le poème de Yeats, plus lacunaire. À la fin du poème, A. E. souligne la complémentarité entre hommes et cieux divins (« in the vastness too I burn through summer nights and ages long, / And where the fiery-footed watchers shake in myriad dance and song »[118]). Face aux changements de termes proposés par A. E. à Yeats, ce-dernier se défend dans une lettre en mai 1900 :

> I do not agree with you about the ancient 'planets'. The word 'seven' throws the imaginative strength straight back to the time when the planets were gods. The planets of science are round objects, flattened a little top and bottom and quite without feet. To write of a material object being 'fiery-footed' is almost always to write from the phantasy rather than the imagination. The imaginative deals with spiritual things symbolized by natural things – with gods and not with matter.[119]

---

[115] W. B. Yeats, *Poems*, 89.
[116] *Ibid.*, 60.
[117] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 810 : « Divers récits commentent le mythe grec des sept sœurs […] qui forment la constellation des Pléiades. […] [L]a tradition la plus courante veut que, désespérées du châtiment que Zeus infligea à leur père, elles se soient données la mort et aient été changées en étoiles. Leur apparition en mai […] indique au marin qui cherche sa route dans les cieux la saison propice à la navigation (*Pléiades* est en effet dérivé d'un mot grec qui signifie naviguer) […]. » Bunting mentionne également cette constellation dans sa traduction d'un gazel de Sa'di (« Last night without sight of you ») se termine sur les deux vers suivants : « Has then the chain of the Pleiades broken / tonight that every night is hung on the sky's neck ? »
[118] George William Russell (A. E.), *Collected Poems* (Londres : Macmillan, 1935) 140.
[119] W. B. Yeats, *The Letters*, *op. cit.*, 342-3 ; W. B. Yeats, *The Collected Letters : Vol. II*, *op. cit.*, 522 (quelques mots diffèrent dans cette édition, sans incidence sur le fond).

Dans « Parnell's Funeral »[120], c'est une étoile qui permet la mythification d'un personnage historique : « L'apparition de l'étoile, communément associée à l'Annonciation, élève Parnell au rang du Christ, donnant à l'arbre [du poème] toute sa signification biblique. »[121] Chez Pound au contraire, les astres obtiennent un traitement comparable à d'autres motifs : association de divers horizons mythologiques et connotations ésotériques ont été soulignées par la critique.

Un élément astral est particulièrement central chez Pound : la lune. Yeats avant lui a exploité pleinement ce symbole, tant dans *A Vision* – les phases de la lune permettent de découper l'histoire du monde et de catégoriser des types de personnalités – que dans ses poèmes – « The Phases of the Moon » et « The Cat and the Moon »[122] par exemple. Plus que mythologique, la lune est chez Yeats associée aux symboles très particuliers qui lui permettent d'articuler son système.

Chez Pound, elle est présente sous des avatars assez différents provenant de la mythologie japonaise, égyptienne et gréco-romaine. La nymphe (nommée Tennin) de la pièce de théâtre du nō *Hagoromo* – dont le voile ou la cape rappelle le voile de Leucothée sauvant Ulysse du naufrage – est d'abord associée aux oiseaux et aux nuages, avant d'être également associée à la lune et au divin ; le synopsis de la pièce est rappelé en ouverture de la traduction :

> The priest finds the Hogomoro, the magical feather-mantle of a Tennin, an aerial spirit or celestial dancer, hanging upon a bough. She demands its return. He argues with her, and finally promises to return it, if she will teach him her dance or part of it. She accepts the offer. The Chorus explains the dance as symbolical of the daily changes of the moon. […] The play shows the relation of the early Noh to the God-dance.[123]

Au Canto 79, la pièce devient symbole de valeurs éthiques par opposition à la « vulgarité » d'Ulysse et ses compagnons attaquant les Cicones (*Odyssée*, livre 9, vers 39-61), et justifiant le retour tardif (décidé en représailles par les dieux) d'Ulysse après dix ans d'errance[124]. Au Canto 80, l'association entre la nymphe et les éléments célestes trouve la formulation poétique annoncée dans l'introduction à la pièce :

> the moon's arse been chewed off by this time
> semina motuum
> "With us there is no deceit"

---

[120] W. B. Yeats, *Poems*, 329 : « a brighter star shoots down ; / What shudders run through all that animal blood ? / What is this sacrifice ? » La revendication nationale prend ici des tonalités apocalyptiques qui rappellent la bête du poème « The Second Coming », dont l'avènement est également annoncé sous une forme interrogative.
[121] J. Genet, *La poésie de W. B. Yeats*, *op. cit.*, 274.
[122] Les deux poèmes se font suite dans W. B. Yeats, *Poems*, 213-8.
[123] E. Pound, *P&T*, 426.
[124] E. Pound, Canto 79, *Cantos*, 505 (« Greek rascality against Hagoromo ») ; C. F. Terrell, *Companion*, 424, note 39 ; Homère, *L'Odyssée*, trad. P. Jacottet, *op. cit.,* 143-4.

said the moon nymph immacolata
Give back my cloak, *hagoromo*.
had I the clouds of heaven[125]

La lune est le point commun entre les deux figures japonaises de la nymphe et son équivalent masculin So-Shu qui ouvre le Canto 2 : « And So-Shu churned in the sea, So-Shu also, / using the long moon for a churn-stick… »[126] Comme c'était déjà le cas pour la figure de Ra-Set – conflagration de deux divinités égyptiennes masculines –, les genres de la mythologie japonaise sont refondus : les deux divinités japonaises masculine et féminine Izanami et Izanagi, des manuscrits de Fenollosa à la traduction de Pound, deviennent indistinctes[127], pour ensuite se redistribuer sexuellement dans les figures de Tennin et So-Shu, deux figures associées à la création et au rituel. Celui-ci est particulièrement explicite au Canto 106 où seul le lieu Miwo, évoqué dans *Hagoromo*, est mentionné[128].

La référence à Tennin au Canto 80 est liée à la précision géographique d'une mention de la nature (le mont Allegre qui surplombe Rapallo où habitait Pound) et des références mythologiques également associée à la nature et/ou à la métamorphose (Diane, Aphrodite et Actéon). C'est donc la nature dans ce qu'elle a de créateur et transférable à l'homme qui est soulignée chez Pound. Peter Makin analyse la figure de la nymphe en lien avec trois autres éléments : d'abord, un réseau de figures ailées de la tradition littéraire de la Bible à Dante[129], ensuite, le motif folklorique de la femme-cygne présent dans des cultures très différentes[130] – un autre intertexte aux cygnes yeatsiens est présent ici, puisque Pound commence son travail sur le nō à Stone Cottage avec Yeats –, et enfin, la poétique poundienne de la précision : « one of the qualities that interested Pound in the *Hagoromo* myth was precision, and the point matters about *myth*, because there are ways of reading precision *out of* myths. »[131] Cette dernière lecture possible des mythes, qui les vide de leur précision, c'est la lecture structuraliste elle-même qui cherche l'« essence » d'un mythe à partir de ses différentes variantes et propose un résumé qui serait ossature, mais qui, ce faisant, vide le mythe de ses détails et spécificités verbales (et donc, précisément, poétiques) :

---

[125] E. Pound, Canto 80, *Cantos*, 520.
[126] E. Pound, Canto 2, *Cantos*, 9. Cette figure était déjà présente dans « Ancient Wisdom, Rather Cosmic », où le rêve de « So Shu » évoque des métamorphoes successives (E. Pound, *P&T*, 295).
[127] Les dieux, principes éternels dans la traduction de Pound (« the lords of the everlasting » ; E. Pound, *P&T*, 430) sont identifiés comme étant Izanami et Izanagi par M. F. Cooper (*art. cit.*, 263-4), qui rapproche également le vers sur So-Shu (« churning the sea ») des propos de Tennin dans la pièce (E. Pound, *P&T*, 430) et souligne la dimension phallique des lances dans le mythe cosmogonique à l'origine de ces réécritures.
[128] Le lieu Miwo est le lien entre la pièce (E. Pound, *P&T*, 426-7) et le canto 106 (E. Pound, *Cantos*, 775).
[129] P. Makin, « Myth and *Hagoromo* », *Ezra Pound, Nature and Myth*, éd. William Pratt (New York : AMS Press, 2002) 86-7.
[130] *Ibid.*, 88-90.
[131] *Ibid.*, 81.

> the discerned elements of folktales […] [are] already the result of a stripping, a denudation that arbitrarily selects meaning : there is a stage […] in which these stories existed before the mythographers re-presented them to us. That is, they existed *in* a given language, which the mythographer very often cannot read […] and in a set of inner shapes ("artistic structures") where [they] are not decorators but makers of meaning. Sequence (an non-sequence) of thought ; shift of diction ; image-echo and image-quality : all of these modify the meanings of object and of action.[132]

Les motifs mythiques ne sont donc pas récupérés pour ce qu'ils ont de structurel, la structure étant une construction conceptuelle a posteriori, mais pour les échos poétiques et comparatistes qu'ils permettent. Ainsi, Makin conclut :

> Pound did well to be largely innocent of the reading of any of his literature as myth-carriers : as variant surfaces to be compared, in order to find logically preexistent "essential stories". He did well to read them, instead, with the tremendous sympathetic capacity of his intelligence, as interlocked shapings of verbal indicators of experience, or what is called "art".[133]

La lecture poundienne ne cherche effectivement pas *le* récit mythique, structure essentielle des variantes et versions postérieures, mais on ne peut pas enlever au poète ses comparaisons et mises en parallèle de motifs identiques dans des mythologies variées. D'autre part, l'obsession méthodologique et structurelle, analysée au chapitre suivant, est combinée avec le verbe poétique comme trace de l'expérience.

C'est précisément la figure de la figure de la nymphe du *Hagoromo* qui fait le lien entre les éléments et les arts :

> and the nymph of the Hagoromo came to me,
> as a corona of angels
> one day were clouds banked on Taishan
> or in a glory of sunset
> […]
> Sunt lumina
> that the drama is wholly subjective
> stone knowing the form which the carver imparts it
> the stone knows the form[134]

Les motifs célestes, présents à travers les mentions des nuages, des anges et de la lumière permettent à Pound d'articuler son paradis et de poursuivre le récurrence du champ lexical de la luminosité (avec les connotations que Pound lui attribue) omniprésente dans les *Cantos*. En ce sens, ils prennent une dimension sacrée qui fait le lien avec l'art lui-même sous différentes formes (ici la sculpture).

---

[132] *Ibid.*, 92.
[133] *Ibid.*
[134] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 450.

4. Un bestiaire composite

a) Fauves

La présence du léopard, par exemple, cristallise la méthode comparative de Pound par laquelle des mythologies d'horizons géographiques variés entrent en résonance. L'animal est présent dans le poème « After Ch'u Yuan »[135]. L'œuvre du poète Qu Yuan (les orthographes peuvent varier) dont Pound s'inspire pour ce poème est riche au niveau mythologique mais le peu d'utilisation de cette œuvre par Pound semble être due au lien entre ce poète et le shamanisme également rejeté par Pound[136]. Par contre, le motif du léopard est récurrent chez Pound et est associé à des rites païens. Le comparatisme de Pound est tout à fait mis en valeur dans l'édition *Poems and Translations*, où « After Ch'u Yuan » et « Heather » se font face mais proposent des environnements culturels – chinois, égyptien et gréco-romain – très différents, si ce n'était déjà le cas dans le seul poème « After Ch'u Yuan » :

> In "After Ch'ü Yüan", Pound is probably more interested in the parallel between Chinese and Western mythology, since the poem, in Pound's rendition, reminds us of the legend of Pan and the nymphs. The glade, the grapes, "the procession of maidens", and the "leopards drawings the cars" suggest a Dionysiac revel presided over by Pan. The atmosphere of the poem is such that we could hardly recognize its Chinese origin, if we had not seen its title first.[137]

La réapparition des léopards dans d'autres contextes (au Canto 39 dans la grotte de Circé [138], ou encore au Canto 80[139]) est rarement aussi frappante et syncrétique qu'au Canto 90. Celui-ci mélange des références aux mythologies notamment gréco-romaine (Baucis et Philémon) et égyptienne (Isis) *dans leur rapport avec un rituel* ou une édification religieuse (« Templum aedificans »[140]), dans un cadre qui fait référence à la Chine – le San Ku est un conseil dans la Chine ancienne que Pound associe aux mystères d'Éleusis, et les rivières Wei et Han sont mises en parallèle avec la nymphe Aréthuse des *Métamorphoses* d'Ovide[141]. À cela s'ajoutent des références aux Templiers (Jacques de Molay)[142].

Le motif du léopard apparaît ici à la fin du canto (« Pardus, leopardi, Bagheera »[143]), dans un vers qui suggère que Pound connaît l'étymologie qui lie des animaux ressemblants : le mot « léopard » vient du latin « *leopardus* », formé des éléments « *leo* "lion" et *pardus*

---

[135] E. Pound, *P&T*, 286.
[136] D. H.-F. Wand, *art. cit.*, 4.
[137] *Ibid.*, 5.
[138] E. Pound, *Cantos*, 193.
[139] *Ibid.*, 529, 536.
[140] *Ibid.*, 625.
[141] Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, 185-7. Pound n'exploite pas la totalité de l'histoire mais le mythe d'Aréthuse fait intervenir une métamorphose de la nymphe des bois en eau suite à sa course pour échapper au désir du fleuve Alphée ; Pound utilise partiellement un mythe qui invoque encore une menace de violence sexuelle.
[142] C. F. Terrell, *Companion*, 541.
[143] E. Pound, Canto 90, *Cantos*, 628.

"panthère" » (*Le Petit Robert*). Or jaguars, tigres, panthères, léopards et lions constituent des présences animales récurrentes chez Eliot et Pound. Hormis leur symbolisme religieux, ces animaux portent, comme beaucoup de références mythologiques chez Bunting, Pound, Eliot et Yeats, un intertexte littéraire : Bagheera est la panthère noire du *Livre de la Jungle* de Rudyard Kipling, la panthère de Dante est mentionnée par Richard Sieburth en introduction de *The Spirit of Romance*[144] et B. de Rachewiltz a souligné la présence de lions à l'entrée des enfers dans la mythologie d'Asie Mineure[145]. Dans « Near Perigord », le léopard est un motif d'héraldique figurant sur les drapeaux de Richard Cœur-de-Lion : « The lazy leopards on the largest banner »[146].

Dans « Ash-Wednesday », le corps d'un locuteur en quête de transcendance est en morceaux épars et plus ou moins dévoré à la manière du cœur de Prométhée, mais par des léopards :

> Lady, three white leopards sat under a juniper-tree
> In the cool of the day, having fed to satiety
> On my legs my heart my liver and that which had been contained
> In the hollow round of my skull. […]
> It is this which recovers
> My guts the strings of my eyes and the indigestible portions
> Which the leopards reject. […][147]

C'est la dimension carnassière de l'animal qui est reprise dans ces vers et qui permet au poète une insistance crue sur la chair et les os, ainsi que la mort.

Plus que la référence à un animal réel, ce sont les associations mythologiques comparatives et rituelles que ces animaux évoquent, en particulier chez Pound[148], ainsi qu'un certain jeu sur les synonymes (« great cats »[149]) : la référence au léopard (« wild cat »[150]) au Canto 104 permet à Pound de faire un jeu de mots avec le caractère chinois qui l'accompagne[151] et les différents félins constituent un fil conducteur d'une partie du Canto 80[152]. Le jeu est également présent dans les vers d'Eliot rassemblés sous le titre *Old Possum's Book of Practical Cats*, que Dorothy Lindemann a analysé dans une perspective mythologique : les chats dans la mythologie égyptienne et scandinave sont associés aux dieux

---

[144] E. Pound, *SR*, viii.
[145] B. de Rachewiltz, *art. cit.*, 184.
[146] E. Pound, *P&T*, 306 ; P. Brooker, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, *op. cit.*, 119.
[147] T. S. Eliot, *CPP*, 91.
[148] L'étendue du bestiaire poundien mériterait une comparaison avec le même type d'ouvrages au Moyen-Âge.
[149] E. Pound, Canto 90, *Cantos*, 628.
[150] E. Pound, Canto 104, *Cantos*, 760. Voir aussi « wild-cat » quelques vers plus haut.
[151] D. H.-F. Wand, *art. cit.*, 5.
[152] E. Pound, Canto 80, *Cantos*, 518 : « cat-faced », « *cat* », « Prowling night-puss », « cat food », « cat-faced », « kitten on the keys ». Voir Terrell, *Companion*, 433, note 97, pour une partie d'explication biographique de cette présence.

et leur reprise permet à Eliot d'écrire une fable sur le temps et l'humanité[153]. Le parallèle biblique est également évident dans « Old Deuteronomy »[154] ainsi que dans le poème liminaire, sorte de genèse où le fait de nommer les chats leur donne vie (le poème « The Naming of Cats » indique qu'un chat devrait avoir trois noms : un ordinaire, un plus original, tel Électre ou Déméter, et enfin un plus noble et inventif[155]). La mythologie constituerait-elle un stade intermédiaire à l'invention poétique ?

Motif pourtant crucial de la poésie iranienne[156], celui-ci n'apparaît pas chez Bunting – si ce n'est sous sa forme domestiquée dans « The Pious Cat » qui se lit comme une fable (« This is a story of cats and mice, / how they constantly quarrel and contend »[157]). Ces fauves sont associés aux notions de domination, d'agressivité et de violence[158]. Divinités chtoniennes dans différentes civilisations, ces animaux sont également liés au feu purificateur ou destructeur, ou à des images solaires. Au Canto 94, Pound associe d'ailleurs le léopard dans sa fonction rituelle (« Phratoe's tigers worship the sun »[159]) à d'autres créatures mythiques hybrides possédant des griffes et associées à l'or dans les *Cantos* : « griffins dig rocks spotted with gold / and the phoenix »[160]. Ces images constituent un parallèle animal à la violence martiale chez Pound, Eliot et Yeats et l'absence de la figure du lion chez Bunting peut s'expliquer par son pacifisme et son héritage quaker, étant donnée l'association païenne ou biblique avec les fauves (tigre dionysiaque ou lion christique).

b) Créatures mythologiques hybrides d'Asie : kilin et dragon

Les fauves sont souvent accompagnés d'autres créatures au symbolisme moins violent et à la composition plus hybride. Au Canto 77, une figure inhabituelle à l'apparition apparemment incongrue est mentionnée par Pound, et associée avec Borée (vent du nord froid dans la mythologie gréco-romaine) : « Came Boreas and his kylin / to brreak the corporal's heart »[161]. Le « kilin » (les orthographes françaises varient entre qilin, kirin ou encore k'i lin)

---

[153] Dorothy Lindemann, « *Old Possum's Book of Practical Cats* : A Fable for Modern Times ». *Yeats Eliot Review* 10-1 (hiver-printemps 1989) 28-30.
[154] T. S. Eliot, *CPP*, 220.
[155] *Ibid.*, 209.
[156] Pour un exemple de réécriture contemporaine, voir par exemple Michael Zand, *[lion :] the iran poems* (Exeter : Shearsman Books, 2010).
[157] B. Bunting, *CP*, 169. Voir également « Tame Cat » (E. Pound, *P&T*, 291).
[158] L'idée est commune aux articles « jaguar », « léopard », « lion » et « tigre » dans J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, 529, 564, 575-6, 949.
[159] E. Pound, Canto 94, *Cantos*, 656.
[160] *Ibid.*, 657.
[161] E. Pound, Canto 77, *Cantos*, 485.

est une figure composite de la mythologie chinoise associée à la conception de Confucius[162] et à trois autres animaux primitifs[163] dans les mythes cosmogoniques chinois[164]. Symbole d'un gouvernement sage et juste, Pound en a certainement trouvé la trace en traduisant Confucius[165] puisque le kilin figure dans ses *Odes* et dans le *Livre des Rites* (mentionné par Pound au début des cantos chinois[166]), qui est composé à l'origine de deux ouvrages « traduits » (ce terme est à prendre avec précaution : Pound ne connaissait pas le chinois) par Pound sous les titres « Ta Hsio : The Great Digest » et « Chung Yung : The Unwobbling Pivot »[167]. Les questions littéraire, linguistique, religieuse, culturelle et politique sont liées chez Pound, qui tente de trouver des modèles alternatifs de pensée dans d'autres civilisations, et notamment dans la tradition chinoise. À l'image du kilin, la pensée poundienne, de même que celle de Yeats, est tout à fait hybride. Cette figure, bien qu'étant assemblage monstrueux de différentes parties d'autres animaux[168], a des connotations positives chez Pound.

De même, les dragons présents dans les poèmes de Yeats et Pound, issus de la même tradition culturelle, ont un symbolisme différent de celui des fauves. Chez Pound, la présence des dragons évoque souvent un contexte asiatique, comme dans certains poèmes de *Cathay* tel « The River Song » :

> And I have moped in the Emperor's garden, awaiting for an order to write !
> I looked at the dragon-pond, with its willow-coloured water
> Just reflecting the sky's tinge,
> And heard the five-score nightingales aimlessly singing.[169]

Dans « Exile's Letter », le dragon est également associé à l'eau et ses écailles servent de comparaison avec les vaguelettes :

> And you would walk with me to the western corner of the castle,
> To the dynastic temple, with water about it as clear as blue jade,
> [...]
> With ripples like dragon-scales, going grass green on the water[.][170]

---

[162] Maurice Louis Tournier, *L'Imaginaire et la symbolique dans la Chine ancienne* (Paris, L'Harmattan, 1991) 10 : « *La licorne,* k'i-ling, *incarne au mieux l'esprit chinois. Confucius fut conçu grâce au fait que sa mère avait marché sur les traces, invisibles, d'un de ces animaux fabuleux. Le Sage, sans doute à cause de cette paternité merveilleuse, était plus apte que d'autres à reconnaître les* k'i-ling*, dont l'apparition présage une ère de paix et de justice.* » L'auteur ajoute qu'après la mort de Confucius, « *leur présence se fit rare, comme d'ailleurs celle des Sages.* » C'est donc la dimension annonciatrice de cette figure qui importe, comme le souligne également Tournier (*ibid.*, 50, 148).

[163] Licorne (ou k'i-lin), phénix, dragon et tortue sont dans la mythologie chinoise les « ancêtre[s] et souverain[s] », respectivement, des animaux à poils, plumes, écailles et carapace (*ibid.*, 30).

[164] *Ibid.*, 147.

[165] Une autre source, un ouvrage de Pauthier publié à Paris en 1853 sur l'histoire et la littérature de la Chine, est mentionnée dans Terrell, *Companion*, 402.

[166] E. Pound, *Cantos*, 255.

[167] E. Pound, *P&T*, 615 *sq.*

[168] Cette figure est décrite par Eva Hesse de façon très précise (corps de cerf, queue de bœuf, sabots de cheval, une corne, poils et ventre jaune ; voir Terrell, *Companion*, 404, note 32) mais une recherche plus détaillée montre la variété des représentations, tant picturales qu'imaginaires.

[169] E. Pound, *P&T*, 250.

La figure mythologique n'est donc pas insérée dans ces contextes pour une connotation précise, mais plutôt pour la « couleur locale » qu'elle donne aux poèmes. Il en va de même pour la figure du phénix présente dans « Exile's Letter », qui est associée à une musique enchanteresse : « In the storied houses of San-Ko they gave us more Sennin music, / Many instruments, like the sound of young phoenix broods. »[171] Dans « The City of Choan », le poète que Pound traduit fait allusion à un changement de dynastie chinoise qui s'est accompagné d'une désertion de la part des phénix qui s'étaient autrefois posés là. La disparition des figures mythiques est un parallèle poétique pertinent pour évoquer le sentiment de perte du locuteur éloigné de la ville qu'il aimait tant :

> The phœnix are at play on their terrace.
> The phœnix are gone, the river flows on alone.
> Flowers and grass
> Cover over the dark path
> where lay the dynastic house of the Go.
> The bright cloths and bright caps of Shin
> Are now the base of old hills.
> [...]
> Now the high clouds cover the sun
> And I can no more see Choan afar
> And I am sad.[172]

Comme dans certains poèmes de Yeats, la simultanéité de la présence (ou plutôt l'absence) d'une figure mythique et de l'adjectif « old » permettent de souligner la nostalgie du locuteur. De nombreuses figures mythologiques, en particulier hybrides, sont soulignées en poésie précisément pour leur désertion (c'est également le cas des nymphes chez Eliot dans la troisième section de *The Waste Land*[173]).

Dans le poème « Further Instructions », Pound adresse à ses propres textes poétiques les critiques contemporaines qu'on lui a faites. Jugés indécents et inutiles, les poèmes sont personnifiés : « I almost see you about me, / Insolent little beasts, shameless, devoid of clothing »[174]. Le poète suggère alors une façon très pécise de les habiller, qui est finalement assez exotique : « I will get you a green coat out of China / With dragons worked upon it »[175]. Le dragon n'est pas ici une figure mythique aux attributs et aux fonctions précis, mais suggère

---

[170] *Ibid.*, 256.
[171] *Ibid.*, 255.
[172] *Ibid.*, 258.
[173] T. S. Eliot, *CPP*, 67.
[174] E. Pound, *P&T*, 273.
[175] *Ibid.*, 274. Le caractère insolent et provocateur, ainsi que la nouveauté dérangeante de ses poèmes sont également soulignés dans « Salutation the Second » : « Go, little naked and impudent songs / […] / Go and dance shamelessly ! » (*ibid.*, 266)

plutôt des contours graphiques qui évoquent l'Extrême-Orient ; le poète espère faire rimer un tel accoutrement avec le bon goût.

Dans les *Cantos*, la figure du dragon est mentionnée plus ponctuellement encore, dans un poème où Pound semble provisoirement plus humble et exprime un certain regret face aux atrocités, notamment antisémites, exprimées auparavant dans l'œuvre. La mise en parallèle d'un animal et de deux créatures mythiques permet alors de hiérarchiser et de relativiser les actions humaines et la place de l'homme dans le monde :

> The ant's a centaur in his dragon world.
> Pull down thy vanity, it is not man
> Made courage, or made order, or made grace,
> Pull down thy vanity, I say pull down.[176]

Ce dernier vers devient un refrain dans ce canto que certains critiques ont lu comme un poème d'excuse, et la perception du monde animal à l'échelle plus microscopique permet de relativiser et mettre en perspective la place de l'homme dans le monde. Cette idée de perspective est renforcée par les vers qui précèdent, qui insistent sur différents termes connotant la vision : « there came new subtlety of eyes into my tent », « what the blindfold hides », « the eyes and stance between the eyes », « the unmasked eyes in half-mask's space »[177]. L'internement à Pise (d'où la référence à une tente, celle sous laquelle vit Pound au camp militaire) permet au poète une réflexion sur sa situation.

Cette connotation plus grave est également celle qu'on trouve dans certains poèmes de Yeats où la figure du dragon est mentionnée. Dans « Nineteen Hundred and Nineteen », le désordre et l'exubérance du dragon sont en place dans le monde : « Now days are dragon-ridden, the nightmare / Rides upon sleep »[178]. Ailleurs, le dragon est souvent le pendant abstrait de réflexions féminines. « Her Triumph », quatrième poème de la série « A Woman Young and Old » et écrit à la première personne du singulier, donne voix à une femme dont les humeurs et manières en amour sont comparables au comportement d'un dragon[179] ; la stratégie féminine est mise en place dans le but d'éprouver la patience de ses amants[180] :

> I did the dragon's will until you came
> Because I had fancied love a casual
> Improvisation, or a settled game
> That followed if I let the kerchief fall :
> […]
> And then you stood among teh adrong-rings.

---

[176] E. Pound, Canto 81, *Cantos*, 541.
[177] *Ibid.*, 540.
[178] W. B. Yeats, *Poems*, 253.
[179] Une autre figure de la mythologie irlandaise, Deirdre, se présente dans la pièce éponyme de Yeats comme ayant les attributs d'un dragon (D. Albright dans W. B. Yeats, *Poems*, 745). La créature hybride est souvent l'apanage des femmes chez Yeats.
[180] Voir le commentaire de D. Albright dans W. B. Yeats, *Poems*, 745.

> I mocked, being crazy, but you mastered it
> And broke the chain and set my ankles free,
> Saint George or else a pagan Perseus […].[181]

Deux mythes, l'un païen, l'autre chrétien, sont ici associés à une figure de dragon héroïquement vaincu : Saint Georges et Persée qui délivre Andromède. Les deux héros sont nommés, mais le poète insiste ici sur la passion féminine plutôt que sur l'acte héroïque masculin. D'ailleurs les deux figures masculines sont présentées comme interchangeables (« or else ») et la perspective est féminine.

Le dragon est encore associé à la femme dans « Michael Robartes and the Dancer ». Ce poème se présente comme un dialogue dont les protagonistes sont ceux mentionnés dans le titre. Michael Robartes ouvre la discussion en commentant une œuvre picturale où il interprète le dragon tué par St Georges[182] comme un symbole de la pensée abstraite de la femme facilement distraite par son propre reflet dans le miroir : « The half-dead dragon was her thought » ; « My wretched dragon is perplexed »[183]. Dans ce poème, la voix masculine se fait le relais d'une opinion pour le moins tranchée : la femme ne devrait pas avoir une éducation abstraite comme un homme par le biais des livres et de l'école mais, par la culture de la beauté telle qu'elle s'incarne dans son corps et son image.

L'image mythique, du phénix cette fois-ci, est également associée à la femme aimée et courtisée dans « His Phoenix ». Dans ce poème, chacune des quatre strophes répète les louanges hyperboliques faites à une femme différente, et chaque strophe conclut en affirmant la supériorité de la femme aimée (dans ce cas, Maud Gonne) à travers le refrain : « I knew a phoenix in my youth, so let them have their day. »[184] Yeats reprend ainsi le comparatif mythique du phénix, qu'il avait déjà utilisé dans sa correspondance pour qualifier Maud Gonne ; dans une lettre en 1909, Yeats indique : « she made me and I her. […] Of old she was a phoenix and I feared her, but now she is my child more than my sweetheart »[185]. Cette propension à décrire les femmes en termes de créatures mythiques (donc inccessibles ?) parfois violentes (le dragon) en dit long sur la perception de la femme chez Yeats. Il est difficile de déterminer ce qui relève du fantasme romantique ou de la convention poétique et ce qui est d'ordre plus personnel ou de la déception amoureuse (dont l'histoire est assez connue lorsqu'est évoquée l'histoire entre Yeats et Gonne).

---

[181] W. B. Yeats, *Poems*, 322.
[182] L'identification du mythe est reprise à D. Albright (W. B. Yeats, *Poems*, 604).
[183] W. B. Yeats, *Poems*, 223-4.
[184] *Ibid.*, 201.
[185] Lettre citée en note par D. Albright dans W. B. Yeats, *Poems*, 576.

Dans « The Realists », poème écrit en 1912, la mention du dragon est associée à une forme d'excentricité, mais présentée comme préférable et garante de vie :

> Hope you may understand !
> What can books of men that wive
> In a dragon-land,
> Paintings of the dolphin-drawn
> Sea-nymphs in their pearly wagons
> Do, but awake a hope to live
> That had gone
> With the dragons ?[186]

Comme dans de nombreux poèmes, la figure mythologique évoque ici un âge distant et perdu que le locuteur regrette parce qu'il est associé à une vitalité jugée manquante à la modernité que traversent les auteurs. Chez Yeats, les dragons sont en général plus symboliques que concrets dans leur description. Ils évoquent un danger ou une menace de passion qui peut être destructrice. Les dragons chez Yeats comportent donc des nuances variées, mais sont souvent associés à une présence féminine. La seule description des attributs de cette figure mythique se trouve au début de « Michael Robartes and the Dancer », et elle est assez minimaliste puisque seules les griffes sont mentionnées. La figure est donc la plupart du temps désincarnée pour évoquer des sentiments ou un climat plus que pour évoquer une figure mythologique aux attributs visuels pourtant frappants pour l'imagination.

S'il évoquent l'Asie chez Pound, les dragons sont également présents en creux. Au Canto 27, par exemple, Pound fait allusion à un mythe où un dragon est normalement présent : celui de Cadmus. Celui-ci voit tous ses compagnons tués par le dragon gardien d'une source. Après avoir tué le dragon et sur les conseils d'Athéna, Cadmus sème les dents du dragon, faisant ainsi pousser une armée entière de guerriers. Celle-ci s'entretue jusqu'à ce qu'il ne reste plus que cinq survivants, qui deviennent les compagnons de Cadmus, qui fonde ensuite la ville de Thèbes[187]. De ce mythe particulièrement sanglant qui met en avant la création d'une ville prestigieuse et souligne à la fois le courage d'un héros et les combats (notamment contre un monstre) qui légitiment son prestige, Pound ne retient que quelques éléments. Introduit très tôt dans les *Cantos* – Cadmus est déjà nommé au milieu du Canto 2[188], puis invoqué en ouverture du Canto 4[189] –, le personnage mythique fait des apparitions ponctuelles mais régulières dans le long poème. Au Canto 2, la brève mention de Cadmus est associée à l'oracle (dans le mythe, c'est Cadmus qui va consulter un oracle, désespéré de ne

[186] *Ibid.*, 171.
[187] Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, 105 *sq.*
[188] E. Pound, Canto 2, *Cantos*, 9 : « And you, Pentheus, / Had as well listen to Tiresias, and to Cadmus, / or your luck will go out of you. »
[189] E. Pound, Canto 4, *Cantos*, 13 : « Troy but a heap of smouldering boundary stones, / […] Hear me. Cadmus of the Golden Prows ! »

pas arriver à remplir sa mission d'origine : retrouver sa sœur Europe, or chez Pound, il semble que ce soit Cadmus qui prodigue un conseil et soit digne d'être écouté) ; au Canto 4, la gloire de Cadmus, soulignée par un vers assez emphatique (« Cadmus of the Golden Prows ») est associée à une mention de Troie sous les ruines. Le lecteur déduit ainsi que c'est Cadmus en tant que fondateur d'une ville qui est invoqué par contraste avec Troie. Le thème de la fondation d'une ville – et ses causes et conséquences : gouvernement, guerre – est introduit. Au Canto 27, c'est l'action de planter (les dents du dragon ne sont pas mentionnées) qui est soulignée dans un passage plus long que les apparitions précédentes de Cadmus. Cette thématique de la végétation fait écho à celle déjà soulignée chez Pound et souvent mise en exergue par les présences de Déméter et Perséphone. Au Canto 27, le personnage de Cadmus est réintroduit dans l'histoire et son mythe réincarné en négatif par un Russe. Comme dans *The Waste Land*, la semence n'a pas pris, et il y a eu défaut (et regret ultérieur) dans le fait de planter :

> And that tovarisch cursed and blessed without aim,
> These are the labours of tovarisch,
> Saying :
> "Me Cadmus sowed in the earth
> And with the thirtieth autumn
> I return to the earth that made me.
> Let the five last build the wall ;
>
> I neither build nor reap.
> That he came with the golden ships, Cadmus,
> That he fought with the wisdom,
> […]
> I sleep, I sleep not, I rot
> And I build no wall.
> […] Laid never stone upon stone.[190]

Le mythe constitue ici un point de comparaison avec l'histoire : l'élément surnaturel du dragon est évacué au profit de l'élément plus intemporel et plus réel que constitue l'édification de villes ou civilisations et les conflits qui l'entourent souvent (ici la construction de Thèbes et la Révolution russe), ainsi que les conséquences économiques engendrées. L'héritage mythique exemplaire est implicitement présenté comme trop lourd d'héroïsme et impossible à répéter. C'est cette même idée qui est présente au Canto 62, où les préoccupations économiques et politiques de Pound se font plus pressantes, et dans lesquelles le poète, au milieu de commentaires souvent chiffrés sur les administrations politiques britannique et américaine, indique : « 'never Cadmus…' »[191]. Le mythe a beau être sanglant, il n'est rien à côté de ce que Pound considère comme une boucherie humaine gratuite

[190] E. Pound, Canto 27, *Cantos*, 132.
[191] E. Pound, Canto 62, *Cantos*, 342.

(« manslaughter », « human blighters », « tyranny »[192]) occasionnée par des gouvernements irresponsables et sans mémoire. Au canto 27, la pierre et ses connotations possibles (sculpture, construction, destruction) sont présentes à tour de rôle pour évoquer les vingt premières années du XXe siècle ; c'est la ruine et l'absence de sens qui dominent :

> England off there in black darkness,
> Russia off there in black darkness,
> The last crumbs of civilization…[193]
>
> "Glielmo ciptadin" says the stone, "the author
> "And Nicolao was the carver"
> Whatever the meaning may be.[194]

Les deux dernières mentions de Cadmus[195] concernent non pas son parcours héroïque mais sa descendance, en la figure de Leucothée. Le mythe se ramifie, non seulement par contiguïtés thématiques mais également par des continuités qui sont de l'ordre de la filiation. La dimension exemplaire de Cadmus dans les Cantos n'est donc pas explicitée, et le dragon n'apparaît pas. L'action de semer et l'origine de la civilisation sont les éléments retenus par Pound, et sont présentés dans leur version moderne comme marqué par le vide et la stérilité.

L'évocation de la nature chez Bunting, Pound, Eliot et Yeats est très différente. En revanche, tous incluent à des degrés divers des éléments mythiques, qui ont pour but de remettre au cœur de la perception humaine une vision du divin ou du sacré. Cet élément sacré est exprimé en termes qui pourraient presque être qualifiés de naturalistes chez Bunting, alors que la présentation yeatsienne est plus romantique et inclut des créatures mythiques diverses souvent dans le but de relier monde humain et transcendance. La nature poundienne, étroitement liée aux phénomènes de régénération du végétal symbolisés par Déméter, Perséphone et Isis. Chez Eliot, c'est une végétation morte ou stérile qui est présente dans les poèmes, et qui est le reflet de la perte du sentiment religieux de la part de l'homme. Les mythes associés à la nature permettraient de réintroduire un équilibre toujours instable et menacé, malgré l'espoir qu'il véhicule : celui d'un langage immédiat qui exprime les émotions humaines et permette le lien avec le divin. Cet idéal, ainsi que la dimension holistique du mythe (qui inclut des aspects fondamentaux de l'expression poétique humaine) en feraient un moyen d'organisation poétique privilégié. Le mythe permet-il effectivement cette structuration, et comment ?

---

[192] *Ibid.*, 342-3.
[193] E. Pound, Canto 27, Cantos, 129.
[194] *Ibid.*, 130.
[195] E. Pound, Cantos 98 et 102, *Cantos*, 705, 748.

Chapitre 6 – Systèmes, synthèses et méthodes

« I am not a demigod, / I cannot make it cohere »[1] : cette insistance de Pound à la fin des *Cantos*, dont certains sont laissés sous forme d'ébauches (*Drafts and Fragments*), exprime bien le désarroi du poète-démiurge dont le travail n'expose pas la structure souhaitée. Le lien entre le rituel et le poétique, ainsi que la tentative d'organiser le monde et de le ritualiser à nouveau sont apparents mais problématiques : le cheminement vers la cohérence est labyrinthique, comme le suggère la référence à Ariane quelques vers plus loin. Le lien entre demi-dieu et cohérence fait écho à la traduction des *Trachiniennes* de Sophocle par Pound effectuée quelques années plus tôt où Héraclès, à la fin de la pièce, s'écrit : « SPLENDOUR / IT ALL COHERES. »[2]

Projet par certains aspects vague en début d'écriture, poèmes et organisation sujets à remaniements (Pound abandonne notamment « Three Cantos of Some Length »[3], série de poèmes qui devaient constituer l'ouverture des *Cantos*, et finalement remplacés) témoignent de la difficile continuation d'un poème dont l'écriture se prolonge pendant un semi-siècle, au cours duquel certaines préoccupations du poète prennent le devant et doivent être intégrés. Malgré la tendance de la forme épique à pouvoir absorber des thématiques et des modes d'écriture divers, la question de la structure, commentée tant par les auteurs (Pound, mais aussi ses contemporains) que leurs critiques, a fait couler beaucoup d'encre.

Le mythe chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting, dans ses dimensions thématique et religieuse, permet – ou du moins promettait – l'évocation d'une totalité et d'une unité face à la fragmentation dont les poètes font l'expérience, et qui est mimétiquement adoptée d'un point de vue stylistique par l'esthétique moderniste. Le mythe se métamorphose *tout en* cumulant ses différentes facettes : d'un contexte poétique à un autre, il évoque un thème littéraire tout en transformant les (ré)écritures précédentes, questionnant dans le même temps l'histoire culturelle – religion incluse – et événementielle, et incluant des problématiques politiques et économiques. Le mythe, du fait même de sa capacité à se métamorphoser, est un élément constant de la littérature depuis ses débuts ; les discours variés sur le mythe l'ont objectivé comme l'objet anthropologique par excellence : production de l'imagination

[1] E. Pound, Canto 116, *Cantos*, 816.
[2] E. Pound, *P&T*, 1108. Cette traduction date de 1956, le Canto 116 de l'été 1959 (Ronald Bush, « Late Cantos LXXII-CXVII », *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, éd. I. B. Nadel, *op. cit.*, 129).
[3] E. Pound, *P&T*, 318-330.

humaine, parole et lien avec le transcendant font du mythe dans sa dimension holistique un objet particulièrement riche.

C'est dans la double polarité entre fragmentation possible et dimension holistique que se situent les réécritures de mythes chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting. D'autre part, le flottement possible dans le terme « mythe » (parfois remplacé par les poètes par les termes connexes d'épopée, de littérature primitive, ou encore de saga, pour n'en nommer que quelques-uns) et la variété des référents qui s'y rapportent à l'époque de Yeats, Pound et Eliot en particulier, en font un objet privilégié pour questionner les pratiques poétiques. La tension entre regroupement et éparpillement est prégnante partout dans les textes critiques et poétiques de Yeats, Pound, Eliot et Bunting. Poétique de la fragmentation, la poésie moderniste, paradoxalement, est également fortement préoccupée par l'idée d'unité, de structure ou de méthode. La recherche d'un principe unificateur, d'un agencement ou d'un ordre est omniprésente, et le mythe est un candidat structurel apparemment parfait pour organiser les œuvres poétiques.

1. « I cannot make it cohere »

a) À la recherche d'une structure

Le problème de la structure poétique n'est pas seulement une question qui reflète les préoccupations de la critique littéraire contemporaine d'Eliot et de Pound[4] ; elle est également l'objet de questionnements et d'essais poétiques constants de la part des auteurs et est en étroit rapport avec leurs considérations sur le mythe. Yeats, dans *A Vision*, tente de systématiser, d'organiser ses idées et d'expliquer ses symboles dans la logique d'un tout articulé. Albright mentionne le « squelette » de *A Vision* que Yeats voulait rendre apparent à l'époque où il envisageait d'établir un tableau de correspondance des symboles qui s'y trouvent[5]. Yeats conclut d'ailleurs *A Vision* en réfléchissant à une forme de synthèse – à défaut d'y avoir lui-même réellement abouti : « I too think of famous works where synthesis has been carried to the utmost limit possible »[6]. Les mythes refondus dans *A Vision* constituent un cadre qui fournit au poète des métaphores et permettent de l'ancrer de façon reconnaissable dans une

[4] J. Moffett, éd., *op. cit.*, ix.
[5] Daniel Albright, *Quantum Poetics : Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism* (Cambridge et New York : Cambridge University Press, 1997) 120. Voir aussi p. 91 pour le lien entre le thème des ossements et l'esthétique de la dureté.
[6] W. B. Yeats, *Vision*, 300.

culture donnée. La binarité des oppositions mythiques rendues apparentes chez Yeats est certes rassurante mais au final, la question d'une réelle structure reste posée en 1937 à la fin de *A Vision*, comme le suggère la comparaison avec le système scientifique de Newton ou d'autres « modèles » potentiels, tels Flaubert à qui Yeats reproche de s'être contenté d'une « synthèse pour la synthèse », sans véritable force directrice de la part de l'auteur[7].

De son côté, dès le début des *Cantos*, Pound cherche un « plan » et une ligne directrice, comme il l'indiquait notamment à son père en 1919 : « Have I ever given you outline of main scheme [?] »[8] Le propos, comme d'autres déjà cités au sujet de l'épopée, suggère qu'une forme de plan était dans son esprit, bien qu'indistincte ou jamais formulée précisément. En outre, l'écriture des *Cantos*, étalée sur environ cinquante ans, et l'arrivée de préoccupations nouvelles (notamment économiques et idéologiques dès 1920[9]) ont sûrement perturbé un plan qui s'est finalement élaboré au moins autant en cours d'écriture. Mais l'idée d'une structure sous-jacente est omniprésente. Dans l'article « James Joyce et Pécuchet », publié à l'origine en français dans le *Mercure de France* le 1er juin 1922, Pound indique :

> Joyce emploie un échafaudage pris à Homère, et les restes d'une culture moyenâgeuse allégorique ; peu importe, c'est une affaire de cuisine, qui ne restreint pas l'action, qui ne l'incommode pas, qui ne nuit pas à son réalisme, ni à la contemporanéité de son action. C'est un moyen de régler la forme.[10]

Le terme employé ici – échafaudage – dénote une construction temporaire pendant une phase de réparation ou construction, contrairement à une structure qui sous-tend de façon forte et permanente un édifice (architectural ou littéraire) fini et un moyen souvent employé. Il est donc intéressant de comparer ces propos avec leur quasi-traduction dans l'article « Ulysses » publié par Pound en anglais dans *The Dial*, également en juin 1922 :

> In this super-novel [*Ulysses*] our author has poached on the epic, and has, for the first time since 1321, resurrected infernal figures ; his furies are not stage figures ; he has, by simple reversal, caught back the furies […]. Telemachus, Circe, the rest of the Odyssean company all place themselves in the mind of the reader, rapidly or less rapidly according as he is familiar or less familiar with Homer. These correspondences are part of Joyce's mediaevalism and are chiefly his own affair, a scaffold, a means of construction, justified by the result, and justifiable by it only. The result is a triumph is form, in balance, a main schema, with continuous inweaving and arabesque.[11]

On retrouve des idées familières chez Pound : le pillage ou l'emprunt littéraire, l'équivalence ou la correspondance entre des temporalités littéraires, la préoccupation pour la forme qui,

---

[7] *Ibid.* : « Flaubert in his *St Anthony* had neither belief nor preference, and so it is that […] there came synthesis for its own sake, organisation where there is no masterful director ».
[8] E. Pound, *Letters*, 210.
[9] Voir Robert Casillo, *The Genealogy of Demons, Anti-Semitism, Fascism and the Myths of Ezra Pound* (Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1988) 5.
[10] E. Pound, « James Joyce et Pécuchet », *Mercure de France* 156-575 (1er juin 1922), cité dans E. Pound, *Pound/Joyce*, *op. cit.*, 206 et E. Pound, *Polite Essays* (Freeport, New York : Books for Libraries Press, [1937] 1966) 91.
[11] *Ibid.*, 406. Pour les dates de publication d'origine et d'écriture, voir *ibid.*, 405.

selon Pound, manquait à certains endroits de l'œuvre précédente de Joyce, *Dubliners*[12]. Par contre, Pound souligne ici d'autres éléments. D'abord, le poète reconnaît l'inégalité dans la vitesse de reconnaissance du parallèle mythique par le lecteur. Ensuite, la dimension personnelle de la récupération homérique par Joyce, par comparaison avec Pound, tient à plusieurs éléments. Chez Pound, la dimension rituelle attribuée aux mythes est très idiosyncrasique et s'accompagne d'une plus grande fragmentation. Toutefois, la « cuisine » propre à l'auteur qui utilise un mythe comme structure est loin de n'être qu'une préoccupation personnelle propre à Joyce : il semble plutôt collectif et générationnel, vue l'abondance déjà soulignée des réécritures, homériques par exemple. Le parallèle homérique, en outre, est présenté comme un outil pour mener à bien l'entreprise littéraire : la (grande) fin littéraire justifierait les moyens mythiques. Le mythe est ici présenté par Pound comme un moyen et non une fin en soi.

Transposée dans le cas de Yeats, la question reste ouverte. Le mythe est chez Yeats à la fois un moyen (pour une renaissance politique et poétique) et une fin en soi pour les aspects qu'il englobe (notamment religieux) si on considère *A Vision* comme la tentative de construction d'un nouveau mythe, par opposition au pluriel de *Mythologies*, le recueil de contes folkloriques de Yeats.

Dans tous les cas, la recherche, par le mythe, d'une forme ou structure pour le long poème moderne, ainsi que la comparaison avec ses contemporains est une problématique récurrente à l'époque de Pound. Peter Makin envisage d'ailleurs le poète comme un lecteur à la recherche des structures à l'œuvre dans la littérature : « Pound (though later he read too much and too thinly) in his heyday had an unsurpassed ability to read works of literature as shapes (structures) »[13]. Eliot lui-même est persuadé qu'une organisation pré-pensée est à l'œuvre derrière les *Cantos* en cours d'écriture, bien que la structure ne soit pas forcément toujours apparente : « As for the meaning of the Cantos, that never worries me, and I do not believe that I care. I know that Pound has a scheme and a kind of philosophy behind it »[14].

Chez Eliot, l'obsession pour la forme se manifeste aussi dans sa poésie et Terry Eagleton lit les présences mythiques dans *The Waste Land* comme la tentative de trouver un ordre ; le mythe serait le point de recoupement entre le personnel et l'impersonnel[15]. Cette recherche se lit également à travers la récurrence du mot « pattern » dans *Four Quartets* par

[12] E. Pound, « Joyce », *LE*, 412.
[13] P. Makin, « Myth and *Hagoromo* », *Ezra Pound, Nature and Myth*, *op. cit.*, 87.
[14] T. S. Eliot, « Isolated Superiority », *art. cit.*, 6.
[15] Voir le chapitre « T.S. Eliot and the Uses of Myth » dans Terry Eagleton, *Exiles and Emigrés : Studies in Modern Literature*, *op. cit.*, 139, 144.

exemple. Le poème s'ouvre sur une réflexion sur le temps et la mémoire, les occasions manquées et les regrets, ainsi que la relation entre présent et passé : « So we moved, and they, in a formal pattern »[16]. Le poète envisage ensuite la relation entre le terrestre et le céleste :

> Below, the boarhound and the boar
> Pursue their pattern as before
> But reconciled among the stars.[17]

La recherche d'une organisation poétique passe par la comparaison avec son équivalent musical : « Words move, music moves » ; « Only by the form, the pattern / Can words or music reach / The stillness ». L'idée revient quelques vers plus loin : « The detail of the pattern is movement »[18]. Enfin, une organisation est appliquée à l'histoire et la façon dont le passé est rendu compréhensible : « It seems […] / That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence »[19]. La forme poétique doit rendre compte d'une organisation du passé, tout en incluant une perspective religieuse et les autres arts. Eliot cherche un élément de permanence qu'il trouve finalement dans la religion chrétienne.

La dialectique entre mouvement et forme permanente est constamment à l'œuvre chez Bunting, Pound, Eliot et Yeats : ce qu'Eliot nomme « the still point »[20] trouve peut-être son équivalent dans ce que Pound reprend à Confucius et traduit par l'expression « The Unwobbling Pivot »[21], mais se conjugue avec sa notion de vortex. Chez Yeats, gyres et Anima Mundi permettent de formuler un contraste entre mouvement de l'histoire et permanence du divin ou d'une forme de transcendance qui se manifeste à tous niveaux. Grâce au concept d'« Anima Mundi », Yeats relie humain et divin, passé et présent, ainsi que les esprits humains entre eux par leur relation au symbole, collectif et universel, et qui peut être appréhendé par l'esprit humain à travers des états de transe et de rêve ; ces idées sont développées chez Yeats en particulier dans les essais « Magic » (1901)[22] et « The Symbolism

---

[16] T. S. Eliot, « Four Quartets », « Burnt Norton » I, *CPP*, 172.
[17] *Ibid.* (« Burnt Norton » II).
[18] *Ibid.*, « Burnt Norton » V, *CPP*, 175.
[19] *Ibid.*, « The Dry Salvages » II, *CPP*, 186.
[20] T. S. Eliot, *CPP*, 173.
[21] E. Pound, *P&T*, 634 *sq.*
[22] W. B. Yeats, « Magic », *E&I*, 28 :

> I believe in the practice and philosophy of what we have agreed to call magic […] and I believe in three doctrines, which have, I think, been handed down from early times, and been the foundations of nearly all magical practices. These doctrines are :
> (1) That the borders of our mind are ever shifting, and that many minds can flow into one another […] and create or reveal a single mind, a single energy.
> (2) That […] our memories are a part of one great memory, the memory of Nature herself.
> (3) That this great mind and great memory can be evoked by symbols.

of Poetry » (1900)[23], et dans la partie intitulée « Anima Mundi » de *Per Amica Silentia Lunae* (1917)[24]. Ce concept n'est pas sans analogie avec celui d'archétypes de l'inconscient collectif défini par Carl Gustav Jung. Eliot reprend lui aussi le motif de la roue qui constitue une forme géométrique permanente mais également caractérisée par le mouvement. Elle est présente comme carte du Tarot dans *The Waste Land*[25] et implicitement dans « Burnt Norton » qui présente un mouvement de récurrence et de retour.

Chez Bunting, cette opposition se traduit de façon plus naturaliste et moins explicite, mais peut se lire dans son opposition de deux types d'images : d'un côté les formes de permanence (incarnées notamment dans les étoiles et la croyance en une présence divine) et, de l'autre, l'insistance sur le caractère transitoire et métamorphique de la vie, qui se lit dans les multiples références à la rouille et à la pourriture dans *Briggflatts*. Or cette dialectique entre permanence et mobilité est précisément celle du mythe, tant dans ses thèmes que dans ses modes d'actualisation (réécritures, performance ou récitation). Cela explique peut-être que le mythe constitue une structure potentielle pour – et testée par – les poètes modernistes dans leur travail : le mythe donne une unité sous-jacente, une cohérence thématique, et une perspective holistique et inclusive de thématiques très différentes mais interdépendantes pour les poètes. Dans son entretien avec Bunting, Dale Reagan avance la notion d'« architecture » du long poème, que Bunting nuance : si le poète doit avoir une idée de ce qu'il entreprend, celle-ci n'est pas pour autant très précise[26].

Dans leur tentative pour concilier, d'une part, structure poétique stable et forme fixe de transcendance, et, d'autre part, esthétique poétique de la mobilité et du flux, il n'est pas impossible que les poètes aient eu recours au mythe parce qu'il est à la fois une forme fixe et un objet infiniment remaniable et remanié dans l'histoire littéraire. Le statut d'entre-deux du mythe est repris et souligné par Yeats, Pound, Eliot et Bunting, dont la poétique négocie entre permanence et métamorphose. Le mythe réconcilie et se situe *entre* des pôles aujourd'hui vus comme contraires : comme l'indique Jean-Pierre Vernant, le lecteur doit approcher le mythe en des termes différents de l'ordinaire, et en dehors de la binarité des cadres modernes, car l'objet-mythe le requiert :

> Entre la littérature et la religion, comme entre le récit fictif et la vérité de ce qui est raconté, entre la fabulation du mythe et l'authenticité du divin impliqué dans la narration, il n'y a pas, aux temps

[23] W. B. Yeats, « The Symbolism of Poetry », *E&I*, 159-162. « [T]he soul moves among symbols and unfolds in symbols when trance, or madness, or deep meditation has withdrawn from every impulse but its own. » (*Ibid.*, 162)
[24] W. B. Yeats, *Later Essays. The Collected Works of W. B. Yeats, Vol. V*, éd. William H. O'Donnell (New York : Scribner, 1994) 16-33.
[25] T. S. Eliot, *CPP*, 62 : « Here is the man with three staves, and here the Wheel ».
[26] D. Reagan, *art. cit.*, 77-8.

> archaïques de la Grèce, cette coupure, cette incompatibilité que nous sommes portés à établir. […] La théologie antique est donc, pour l'essentiel, aussi bien une poésie, le discours sur les dieux une narration mythique.[27]

Cette alternative à la binarité est exploitée largement par les poètes et constitue un espace de créativité. La question de l'*origine* de l'idée de réécrire les mythes en poésie moderne se pose alors.

Kenner explique l'origine de la conscience mythique au siècle de Pound, Eliot et Bunting ainsi: « Myth entered the twentieth-century literary consciousness by way of the Irish Revival […]. Yeats and AE embraced theosophy, partly as a substitute for religion, partly as an *armature* for imaginary constructs. »[28] Ces propos ne prennent en compte qu'un aspect de la question, et ne soulignent pas la forte conscience de Yeats, Pound, Eliot et Bunting que le mythe est dans l'histoire littéraire et a connu diverses réécritures et reformulations à travers les siècles. D'autre part, l'influence de l'anthropologie naissante à la fin du XIXe siècle participe d'un engouement particulièrement intense.

Bunting, dans la droite lignée de Pound et Eliot, n'échappe pas à la réflexion sur la nécessité d'une structure : « All the arts are concerned only with form in the end, and whatever you may use them for temporally [sic] it is only by form that they will live. »[29] Sa réflexion s'organise souvent par comparaison avec la forme musicale : « I don't think Pound was interested in the fugue more than other things. […] [W]hat I hoped to get from music was a form which, however indescribable, is recognizable, and which allows a great variety and a great deal of contrast. »[30] Cependant, l'autre point de réflexion de Bunting sur la forme poétique se fait précisément en rapport avec des textes mythologiques :

> The architectonics of the thing, the shape of a great long poem can in itself be fascinating. Again, you've got to think primarily of Dante, though if you have read some of the most intelligent critics of Homer, you will find an equally complex structure in the ILIAD. The long poem that is written without a very carefully controlled plan is just like the house that is built without a carefully controlled plan : it falls down.[31]

---

[27] Jean-Pierre Vernant, *Œuvres : Religions, rationalités, politique II* (Paris : Seuil, 2007) 1958.
[28] H. Kenner, « A Thousand Lost Golf Balls », *art. cit.*, 170. C'est moi qui souligne.
[29] P. Johnstone, *art. cit.*, 75.
[30] D. Reagan, *art. cit.*, 74. Bunting poursuit : « I thought that to be able to marry themes, perhaps a little in between what Scarlatti did and what was being done sixty or seventy years later, but to keep more easily within hailing distance of Scarlatti than of Mozart and Beethoven, might give a chance *to make shapes* […]. » (*Ibid.* ; c'est moi qui souligne.) Bunting a constaté à plusieurs reprises que sa volonté de suivre un modèle musical en poésie était partagée par Eliot (J. Williams, *Descant on Rawthey's Madrigal*, *op. cit.* [n.p.]). Dans l'entretien avec Paul Johnstone, Bunting compare les musicalités de Pound (« the smooth glide that you get in Pound ») et d'Eliot (« a rather heavy beat, a rather stumpy beat […] as though the feet with which he is dancing or marching were rather heavy ») (P. Johnstone, *art. cit.*, 77). D'autres références aux formes musicales sont présentes dans les catégorisations des poèmes (sonate, quatuor) ou leur forme (chant, ode, hymne).
[31] E. Mottram, *art. cit.*, 5.

Les *Cantos* de Pound sont pour Bunting un passage obligé de la réflexion sur la forme ou la structure poétique, à nouveau comparé à de longs poèmes qui réécrivent des mythologies, pour conclure :

> Pound's CANTOS […] were plotted out with a pretty full scheme originally, but the world was changing at an unutterable speed, greater than anything that had happened since Spenser's time, and that, of course, defeated Ezra's intentions, so that the CANTOS become rather shapeless in some ways. The stuff is there, very often wonderful stuff, but it doesn't always build up to a whole, and he's having to alter the groundplan.[32]

Les mythologies, telles qu'elles sont réécrites par Spenser dans *The Faery Queen*, Dante dans la *Divine Comédie* ou Homère dans l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, constituent à chaque fois des modèles structuraux invoqués par comparaison, le plus explicitement par Bunting et Pound. L'œuvre de Dante, en particulier, constitue un point de référence épique commun à Yeats, Eliot, Pound et Bunting[33], comme l'indique ce dernier à propos de Pound, Eliot et lui-même : « we were all three very enthusiastic readers of Dante »[34].

b) Ordre et repères

Dans un XXe siècle dont les repères sont bousculés et où le chaos semble régner, au niveau politique et mondial, Yeats, Pound, Eliot et Bunting répondent par une forme de résistance poétique[35] qui consiste à donner ou chercher un sens et un ordre au monde à travers leurs œuvres. Une des façons – devenue cliché – d'ordonner le chaos de la réalité passe par le

---

[32] J. Williams et T. Meyer, *art. cit.*, 40. La même idée est également formulée dans A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 28.

[33] Dans Maria Luisa Ardizzone, éd., *Dante e Pound* (Ravenna : Longo, 1998), voir en particulier les articles, comparatifs et/ou liés à la problématique du mythe, de A. Walton Litz (« Dante, Pound, Eliot : The Visionary Company », *ibid.*, 39-46), Stephen Sicari (« In Dante's Memory : Pound's Modernist Allegory », *ibid.*, 147-158) et Demetres Tryphonopoulos (« Pound Reading Dante "Reading" Homer : The Survival of the Palingenetic Tradition in Ezra Pound's "The Cantos" », *ibid.*, 87-100). Voir aussi Massimo Bacigalupo, « Dante in Pound ed Eliot », *Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere* 11 (2008) 57-70 ; Ron D. K. Banerjee, « Dante Through the Looking Glass : Rossetti, Pound, and Eliot », *Comparative Literature* 24-2 (printemps 1972) 136-149 ; Reed Way Dasenbrock, « Why the Post in Post-Colonial Is not the Post in Post-Modern : Homer, Dante, Pound, Walcott », *Paideuma* 29-1/2 (printemps-automne 2000) 111-122 ; Paul Douglass, éd., *T. S. Eliot, Dante and the Idea of Europe* (Newcastle : Cambridge Scholars, 2011) ; Barbara Lanti, « Lives and Contacts : Dante, Eliot, Pound », *Letture Classensi* 14 (1985) 79-98 ; Dominic Manganiello, « Dante Among the Moderns », *Selecta : Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages* 1 (1980) 15-18 ; Robert McMahon, « Homer/Pound's Odysseus and Virgil/Ovid/Dante's Ulysses : Pound's First Canto and The *Commedia* », *Paideuma* 16-3 (hiver 1987) 67-75 ; Stephen Sicari, « History and Vision in Pound and Dante : A Purgatorial Poetics », *Paideuma* 19-1/2 (printemps-automne 1990) 9-35 ; Stephen Sicari, « The Epic Ambition : Reading Dante », *Paideuma* 19-3 (hiver 1990) 65-78 ; James J. Wilhelm, « Two Visions of the Journey of Life : Dante as Guide for Eliot and Pound », *Dante : Beyond the Commedia*, éd. Anne Paolucci (Wilmington, DE. : Griffon House Publications, 2004) 53-61.

[34] D. Reagan, *art. cit.*, 77.

[35] Pour d'autres formes de résistance, liées poétiquement au mythe et à l'histoire chez Bunting, voir Charlotte Estrade, « Basil Bunting : Resistance, History and Myth », *Lines of Resistance : Essays on British Poetry from Thomas Hardy to Linton Kwesi Johnson*, éds. Adrian Grafe et Jessica Stephens (Jefferson, North Carolina et Londres : McFarland, 2012) 120-134.

mythe, comme l'indique Wit Pietrzak, citant Michael Whitworth : « A […] "rage for order" is embodied in modernism's recourse to mythic allusion and mythic patterning »[36]. Et, de fait, la mythologie, grecque en particulier, constitue un tout unifié, comme le souligne J.-P. Vernant :

> il faut distinguer ce qui, dans le cas grec, constitue non plus des mythes, mais une mythologie, c'est-à-dire un ensemble narratif unifié qui représente, par l'étendue de son champ et par sa cohérence interne, un système de pensée original, […] complexe et rigoureux […].[37]

La mythologie constitue une unité plurielle, un ensemble cohérent de différentes parties (les textes mythologiques).

Le rôle du poète est bien d'organiser la réalité en un tout ordonné ; c'est ainsi que Pound (re)lit la présence de l'intertexte homérique de l'*Odyssée* dans *Ulysses* de Joyce dans un article intitulé « Past History » publié dans *The English Journal* en mai 1933 :

> The parallels with the *Odyssey* [in Joyce's *Ulysses*] are mere mechanics, any blockhead can go back and trace them. Joyce had to have a shape on which to order his chaos. This was a convenience, […] I mean to the reader who is really reading *Ulysses* as a book and not as a design or a demonstration or as a bit of archaeological research, this chop-off gives no pleasure and has no particular intrinsic merit (tho' it has parallels with musical construction and can be justified by a vast mass of theory).[38]

Pound relègue ici le parallèle mythique au rang d'outil subordonné à la construction des grandes œuvres littéraires. Pourtant, l'insistance avec laquelle les auteurs font appel, précisément, à des textes mythologiques, mérite une analyse dans des termes autres que ceux de structures ou de la simple recherche archéologique. D'autre part, l'intégration des mythes en tant qu'objets littéraires se fait en parallèle avec l'insertion de ces mêmes textes *en tant* qu'objets anthropologiques et psychologiques[39], ou encore en tant qu'artefacts littéraires et historiques.

Pour Gillies, la théorie de l'impersonnalité d'Eliot et sa conception du poète s'appuie sur une idée particulière : « the implicit notion that writers create because they can detect patterns and connections in the surrounding chaos, while ordinary individuals fail to see anything but the stream of everyday experiences. »[40] La question de la vision par le poète d'un sens non immédiat pour les autres, ou de la construction de ce sens à partir de fragments épars dont il faut faire sens malgré le chaos, est loin d'être résolue, vues les hésitations de

---

[36] Michael H. Whitworth, éd. *Modernism* (Malden : Blackwell, 2007) 12, cité dans Wit Pietrzak, *Myth, Language and Tradition : A Study of Yeats, Stevens, and Eliot in the Context of Heidegger's Search for Being* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2011) 5.

[37] Jean-Pierre Vernant, *Œuvres : Religions, rationalités, politique I* (Paris : Seuil, 2007) 774-5.

[38] E. Pound, « Past History », *The English Journal* 22-5 (mai 1933), cité dans E. Pound, *Pound/Joyce*, *op. cit.*, 250.

[39] H. Kenner lit le travail d'Eliot et Yeats comme diverses tentatives d'ordonner (« shaping », « ordering ») différentes pensées et influences, notamment celle de Max Müller (H. Kenner, « A Thousand Lost Golf Balls », *art. cit.*, 175, 174).

[40] Mary Ann Gillies, *Henri Bergson and British Modernism* (Montréal, Kingston, Londres et Buffalo : McGill-Queen's University Press, 1996) 71.

Pound, Yeats et Eliot concernant l'écriture poétique, entre vision et travail, inspiration et ciselage de la langue. Le mythe se situe à l'intersection de ces deux pôles contraires : objet propre à évoquer l'irrationnel de l'imaginaire *et* structure potentielle, le mythe apporte une grille de lecture des événements ; c'est ensuite le rôle du poète de souligner, voire construire les analogies et le sens. Une autre strate de sens s'ajoute lorsque le lecteur dégage un autre sens aux textes parfois hermétiques et se les réapproprie ; c'est ainsi que *The Waste Land* peut être et a parfois été lu comme le cri de désespoir de toute une génération après la Première guerre mondiale.

Un modèle fréquemment employé pour ce que tente de faire la poésie moderniste réside dans la science et les mathématiques. La fascination de Yeats pour les figures géométriques se constate aisément en regardant ses diagrammes ésotériques, dans *A Vision* par exemple[41]. Ils trouvent leur équivalent chez Pound dans une publication peu commentée et parue de façon anonyme dans *The Little Review* au printemps 1922 : il s'agit d'un calendrier où l'année est représentée par une roue et où les mois sont remplacés par des noms de dieux égyptiens et grecs, que beaucoup de critiques ont interprété comme une plaisanterie visant à célébrer la publication prochaine de *Ulysses* et *The Waste Land*[42]. La géométrie et ses principes mathématiques d'organisation sont une métaphore courante qui a influé sur la poétique de Yeats, Eliot et Pound[43]. Pour Yeats, la géométrie doit pouvoir proposer une organisation et unité scientifiques – donc prouvées et irréfutables – et le poète suggère que c'est un modèle pour *A Vision*[44]. Pound décrit également sa poétique de l'image en termes mathématiques : « The imagiste's images have a variable significance, like the signs *a*, *b*, and *x* in algebra. »[45] Pour Pound et Eliot, qui utilise une métaphore de chimie dans « Tradition and

---

[41] W. B. Yeats, *A Vision*, 71-81.

[42] Akiko Miyake, « The Greek-Egyptian Mysteries in Pound's "*The Little Review* Calendar" and in Cantos 1-7 », *Paideuma* 7-1/2 (printemps-automne 1978) 73-111. Une reproduction du calendrier de Pound est disponible dans l'article de Forest Read, « The Mathematical Symbolism of Ezra Pound's Revolutionary Mind », *Paideuma* 7-1/2 (printemps-automne 1978) 21. Cet article début avec un commentaire sur le sceau des États-Unis, que Pound réinterprète à la lumière de différentes mythologies, les reliant à ses préoccupations politiques (*ibid.*, 7 *sq.*). Pound utilise cette datation pour complimenter Eliot sur *The Waste Land* tout juste achevé, dans une lettre du 24 janvier (Saturne), cité dans Peter Makin, « Safe with my Lynxes », *Ezra Pound : A Casebook*, éd. Peter Makin (Oxford : Oxford University Press, 2006) 112-3.

[43] D. Albright, *Quantum Poetics*, *op. cit.* ; Miranda B. Hickman, *The Geometry of Modernism : The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats* (Austin : University of Texas Press, 2005). Pour une analyse des métaphores médicales (virus, maladie et infections) chez Pound, voir Robert Casillo, *The Genealogy of Demons, Anti-Semitism, Fascism and the Myths of Ezra Pound* (Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1988) ; pour une analyse de la relation entre géométrie et métaphore du cristal, voir Diana C. Surman, « Towards the Crystal : Art and Science in Williams' Poetic », *William Carlos Williams, Man and Poet*, éd. Carroll F. Terrell (Orono, Maine : National Poetry Foundation, 1983) 187-207.

[44] W. B. Yeats, « A General Introduction For My Work », *E&I*, 526 (« the geometrical arrangement of history in *A Vision* »).

[45] E. Pound, « Vorticism », *art. cit.*, 463. Voir aussi E. Pound, *SR*, cité dans F. Read, *art. cit.*, 10.

the Individual Talent »[46], la science est un idéal atteignable en poésie[47]. De même Bunting a commenté brièvement l'idée de proportion mathématique et sa relation avec le concept de beauté : « So it is with music and with poetry. It's in the proportions that, if we had a subtler kind of mathematics could probably be expressed mathematically, that the whole thing lies. »[48]

Pourtant, en parallèle, c'est en termes mythiques que la dynamique de création poétique est pensée, notamment chez Yeats à travers les figures de Dionysos et Apollon, dont il reprend l'opposition à Nietzsche[49]. Dans une lettre à John Quinn le 15 mai 1903, Yeats indique qu'il enverra bientôt pour relecture à son correspondant un exemplaire des essais rassemblés sous le titre *Ideas of Good and Evil*. Yeats ajoute que bien qu'il y trouve ses propres propos à présent trop lyriques ou rêveurs, il compte à l'avenir s'en démarquer (se rapprochant ainsi plus de l'esthétique de concision poundienne) :

> The book is too lyrical, too full of aspirations after remote things, too full of desires. Whatever I do from this out will, I think, be more creative. I will express myself, as far as I express myself in criticism at all, by that sort of thought that leads straight to action, straight to some sort of craft. I have always felt that the soul has two movements primarily : one to transcend forms, and the other to create forms. Nietzsche, to whom you have been the first to introduce me, calls these the Dionysiac and the Apollonic, respectively. I think I have to some extent got weary of that wild God Dionysus, and I am hoping that the Far-Darter will come in his place.[50]

Chez Pound, l'insistance sur le dionysiaque prime dès le début des *Cantos*, dans une inversion des affirmations dans *Hugh Selwyn Mauberley* (« Christ follows Dionysus »[51]), afin d'affirmer le retour du dionysiaque, que Pound combine avec de nombreuses autres strates mythologiques et littéraires[52].

La volonté yeatsienne de transposer sa créativité en une forme concrète d'action, qui se matérialise pour Yeats en 1922 lorsque celui-ci est nommé sénateur[53], se lit également dans les formes politiques conservatrices, voire fascistes, d'« ordre » qui sont mises en avant par Yeats, Eliot et Pound. Sicari montre le parallèle entre la récurrence du mot « ordre » dans le

---

[46] T. S. Eliot, *SE*, 17-8.

[47] Pour une analyse des mathématiques comme langue dans la critique littéraire de Pound et Eliot dans la perspective d'Alain Badiou, voir Cameron McKenzie, « The Poem as Situation : Eliot's Meaning and Pound's Truth in *The Waste Land* », *The Waste Land at 90 : A Retrospective*, *op. cit.*, 52 *sq*.

[48] A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 35. La relation entre les arts et les mathématiques est également commentée plus précisément dans le domaine de la peinture (*ibid.*, 36).

[49] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, 27 *sq*.

[50] W. B. Yeats, *The Letters*, *op. cit.*, 403 ; W. B. Yeats, *The Collected Letters of W. B. Yeats : Vol. III 1901-1904*, éds. Warwick Gould, John Kelly et Deirdre Toomey (Oxord : Clarendon Press, 1994) 372.

[51] E. Pound, « Hugh Selwyn Mauberley » III, *P&T*, 550.

[52] P. Makin, « Safe with my Lynxes », *art. cit.*, 113.

[53] Il faudra pourtant attendre décembre 1922 pour que l'action souhaitée par Yeats se concrétise sous la forme de sa nomination comme sénateur (W. B. Yeats, *The Collected Letters of W. B. Yeats : Vol. I*, *op. cit.*, xxii).

vocabulaire poundien, et son lien avec l'idéologie défendue par le poète[54]. Pound associe la notion de synthèse et de totalité une phase particulièrement marquante de son programme culturel, entamé dans le projet exposé dans *Blast* avec Wyndham Lewis dans les années 1910 et poursuivi dans les années 1920 : « the next phase, the 1920's. […] The sorting out, the *rappel à l'ordre*, and thirdly the new synthesis, the totalitarian »[55]. Les programmes artistique, politique et linguistique se mêlent et sont interdépendants aux yeux du poète qui prétend, par son travail poétique sur la langue, remédier à la situation – jugée catastrophique – du monde tel qu'il en fait l'expérience.

2. La « méthode mythique »

a) Rappel et contexte

S'il est un propos célèbre sur l'ordre et la structure littéraire par le mythe, c'est bien celui qu'Eliot nomme la « méthode mythique », qu'il voit à l'œuvre dans *Ulysses* de James Joyce, et que Yeats aurait inauguré. Pour Kenner, Eliot n'accède pas au mythe par le biais de Yeats, dont il s'est longtemps méfié et dont il ne reconnaît publiquement le talent que vers 1938[56], lorsqu'il fait l'éloge de la pièce *Purgatory*, « a play about the Eternal Return » – encore une reprise de Nietzsche, peu mentionné explicitement par Yeats, Eliot et Pound mais dont l'influence est palpable[57]. Kenner poursuit :

> Eliot was impressed by the "mythological method" [sic], as he called it, when the method was used by James Joyce, who simply *used* it without asking that its assumptions be for a moment believed.
>
> The myth in *Ulysses* adheres to the definition of myth we suggested earlier : an invisible plan beneath the visible. So invisible is it that the book nowhere spells it out. The myth is hinted at only, and only by the book's title.[58]

Pour Kenner, l'intérêt d'Eliot pour la « méthode mythique » est assez bref. En revanche, le besoin d'ordonner, de donner une forme au chaos des événements et de la réalité est une constante[59]. Kenner indique : « In such a world as we inhabit now, the mythological method is

---

[54] S. Sicari, « Pound's Politics… », *art. cit.*, 165. Voir aussi R. Casillo, *op. cit.*, pour le lien non fortuit entre poétique poundienne et idéologie fasciste et antisémite.
[55] E. Pound, *GK*, 95.
[56] D. Donoghue, « Three Presences : Yeats, Eliot, Pound », *art. cit*. Voir aussi T. S. Eliot, « The Poetry of W. B. Yeats [conference de juin 1940 à l'Abbey Theatre, Dublin] », *The Permanence of Yeats*, éds. James Hall et Martin Steinman (New York : Macmillan, 1950) 229-230.
[57] Patrick Bridgwater, *Nietzsche in Anglosaxony : A Study of Nietzsche's Impact on English and American Literature* (Leicester : Leicester University Press, 1972) ; Leon Surette, « Yeats, Pound, and Nietzsche », *Paideuma* 20-3 (hiver 1991) 17-30 ; Leon Surette, « Yeats, Pound, and Nietzsche », *Yeats Eliot Review* 12-3/4 (hiver 1994) 97-102.
[58] H. Kenner, « A Thousand Lost Golf Balls », *art. cit.*, 172.
[59] *Ibid.*, 174.

an archaic one for literature. […] Its hegemony extended from Yeats's generation to Eliot's. Looking back, we may note that its career began in belief and ended in skepticism. »[60] Le paganisme véhiculé par les mythes est peut-être archaïque dans sa dimension spirituelle, en revanche, la réécriture des mythes et les structures mythiques sont loin d'être mortes, comme en témoignent les nombreuses réécritures au XXIe siècle, dans des formes artistiques variées[61].

Eliot définit la « méthode mythique » dans l'article « *Ulysses*, Order and Myth », publié dans *The Dial* en novembre 1923, soit un an après la publication de *The Waste Land*. Même si le commentaire s'applique explicitement au roman de Joyce, de nombreux critiques ont lu l'article comme une explication pour *The Waste Land*. Dans ce passage, qui a fait couler beaucoup d'encre, mais qui est souvent cité de façon très tronquée et décontextualisée, Eliot explique l'intérêt de la réutilisation des mythes :

> [Joyce's parallel use of the *Odyssey*] has the importance of a scientific discovery. No one else has built a novel upon this foundation before : it has never before been necessary. […] It is, I think, because Mr. Joyce and Mr. Lewis, being 'in advance' of their time, felt a conscious or probably unconscious dissatisfaction with the form, that their novels are more formless than those of a dozen clever writers who are unaware of its obsolescence.
>
> In using myth, in manipulating a conscious parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adnumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology [...], ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of a narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step towards making the modern world possible for art […].[62]

Plusieurs termes évoquent l'idée d'une *base* mythique (« foundation », « formless »). Cette solidité et cet appui constitués par le mythe sont les éléments que Bunting retient de ses propres expériences poétiques avec les mythologies. Bunting a conscience que le mythe peut être équivoque mais défend son intérêt pour l'appui solide qu'il offre à la littérature. Dans sa correspondance avec Hugo Manning, auteur du long poème *Encounter in Crete* qui réécrit lui aussi le mythe de Pasiphaé, Bunting indique :

---

[60] *Ibid.*, 175.

[61] Voir par exemple, dans des perspectives très différentes, *The Chronicles of Narnia* de C. S. Lewis, *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien, des films des années 2000 reprenant des figures mythiques (*Thor*, *300*, *Prometheus*), ou des artistes que les *Métamorphoses* d'Ovide inspirent encore, tels ceux dont le travail figure dans l'exposition *Metamorphosis : Titian 2012* de la National Gallery qui a débuté le 11 juillet 2012 sur le thème de Diane et Actéon ; Charlotte Higgins, « National Gallery puts on a peep show with Mark Wallinger's nude Diana », *The Guardian* (9 juillet 2012), consulté sur http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/09/mark-wallinger-national-gallery-diana le 10/07/2012.

[62] T. S. Eliot, « *Ulysses*, Order and Myth », *Selected Prose of T. S. Eliot*, éd. et intro. Frank Kermode (Londres : Faber and Faber, 1975) 177.

> It seems to be written at a considerable distance from the myth. Well, we are a considerable distance from the myth, and since Fraser [sic] we know how slippery myths are. Yet I like their solidity, and that I miss here.[63]

Il y aurait donc quelque chose de solide et de structurel, dans le mythe, malgré les déviations possibles des définitions et les distorsions multiples des réécritures. Cette lettre datée du 8 septembre 1972 est celle d'un poète au sommet de sa carrière (relativement discrète, toutefois, si on la compare par exemple à l'exubérance de Pound ou au rayonnement académique d'Eliot), à l'époque où Bunting n'écrit plus mais donne des conférences et opère une réflexion sur son œuvre et l'histoire littéraire. Dans cette insistance sur la permanence du mythe à travers les époques, une différenciation subtile est opérée, entre le solide et l'insaisissable : alors que les anthropologues et ethnologues ont rendu le mythe équivoque et ont éparpillé les différents sens du mot, les poètes seraient garants de cette solidité.

Dans le même esprit, alors qu'il écrit un de ses derniers poèmes (resté inachevé), débutant par « Such syllables flicker out of grass », souvent désigné comme le poème de « La Nouvelle Lune » (« The New Moon ») et correspond avec Victoria Forde, Bunting reprend des personnages principaux de la mythologie scandinave : Loki, un géant malfaisant, et sa fille Hel, déesse de la mort[64] dans le domaine de laquelle tous doivent passer, non sans souffrance, exceptés les guerriers morts au combat[65]. Le poème prend forme dans l'esprit du poète lors de sa traversée au retour de Colombie britannique. Dans une lettre à V. Forde le 23 mai 1972, Bunting décrit en des termes mythiques sa vision de la lune : « Then one night I saw the new moon […] emerging from the old moon as Helen, Selanna, the new moon, must have emerged from Leda's egg ; and the next night I watched Jupiter as a drop of molten silver sliding down the flank of the new moon. »[66] Le poète voit ensuite une jeune fille qu'il associe à de « vieux thèmes » (Bunting n'emploie pas le mot mythique mais les propos environnants le justifieraient volontiers). Le prénom de la jeune fille, appris par la suite, fait s'enchaîner dans l'esprit de Bunting une série de thèmes ; à partir du nom Linnaea de la jeune fille, descendante de Carl Linnaeus, naturaliste suédois ayant permi une meilleure taxonomie des plantes (« Linnaeus who named all the flowers »[67]), Bunting associe la jeune fille à Perséphone (pour son association avec la végétation). Bunting poursuit : « as though she were Persephone as well as Selanna. There was even the germ of an anti-theme ready to fit in »[68].

---

[63] Lettre de B. Bunting à Hugo Manning datée du 8 sept. 1972, Harry Ransom Humanities Center, Hugo Manning Papers (Box 33, folder 1).
[64] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 706, 748.
[65] V. Forde, *op. cit.*, 245-6.
[66] Lettre de B. Bunting à V. Forde datée du 23 mai 1972, citée dans V. Forde, *op. cit.*, 243.
[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*

À la vitalité de la nature que suggèrent les images de la lune et de Perséphone dans la première partie du poème succède la dimension plus sombre évoquée par les figures scandinaves. En 1973, travaillant toujours sur ce poème, Bunting souligne une des difficultés qu'il rencontre et qui a peut-être contribué à l'inachèvement du poème :

> My difficulty may be to hide the myths in something more ready to the contemporary mind. Corelli would have seen them in types of the resurrected God, but he wouldn't have underlined that. It would have been hidden in jigs and long, long notes that you can take merely for delights.[69]

Dans ces propos, Bunting réitère son attachement pour les motifs mythiques qu'il considère nécessaire de cacher afin de mieux les réactualiser. Le problème des notes revient mais de façon moins insistante : elles seraient du domaine du plaisir accessoire. Enfin, le seul artiste avec lequel il compare son travail est ici encore un musicien, ce qui, dans le cadre de figure mythiques, est problématique puisque l'évocation de figures mythiques en musique (le ballet ou le chant introduisent dans une certaine mesure une forme figurative) est tout à fait particulière.

Comme ailleurs dans la poésie de Bunting, c'est la métaphore de la roche et de la sculpture qui est utilisée : le mythe peut être sculpté ou modelé, il est métamorphique, mais possède une base, un dénominateur commun stable. Celui-ci se résume bien souvent par le nom de la figure mythique, déclinable dans d'autres catégories grammaticales que le nom, comme le souligne D. Donoghue qui voit à juste titre dans l'adjectif « Ledaean », utilisé par Yeats dans le poème « Among School Children », une relation et non une description[70]. En apparence, les mythes donnent donc leur structure à de nombreuses œuvres modernistes[71]. Pourtant, les critiques qu'on peut apporter à l'analyse proposée par Eliot sont assez nombreuses.

b) La « méthode mythique », un trompe-l'œil ?

D'abord, Eliot présente sous des traits simples un phénomène qui est loin de l'être, et les propos tenus dans l'article « *Ulysses*, Order and Myth » posent plus de questions qu'ils ne résolvent de problèmes. La simplification d'Eliot, à la fois réductrice et nécessaire, qui devait

---

[69] Lettre de B. Bunting à V. Forde datée du 26 février 1973 (*ibid.*, 246).
[70] D. Donoghue, « Yeats, Eliot and the Mythical Method », *art. cit.*, 220-1.
[71] Pour une différenciation de la méthode mythique chez Yeats, Eliot et Pound, voir Anthony L. Johnson, « A Glance at Yeats, Eliot, and Pound », *A Vitalist Seminar : Studies in the Poetry of Peter Russell, Anthony L. Johnson and William Oxley*, éd. Anthony L. Johnson (Salzburg : Universität Salzburg, 1984) 5-21 . Pour l'auteur, Yeats, contrairement à Eliot, arrive à combler le fossé apparent entre mythe intemporel et histoire, tandis que Pound n'apporterait que répétition d'éléments mythiques.

servir de raccourci exégétique, a finalement été prise pour une fin artistique en soi[72]. D'abord, l'aspect novateur de la « découverte » scientifique qui consiste à se servir du mythe comme base à une œuvre plus moderne peut être considérée comme en partie rhétorique : les modernistes, s'ils le font d'une façon bien particulière (ce que cette étude espère souligner), ne sont pour autant pas les premiers à utiliser un parallèle mythique. Les revendications d'une filiation littéraire avec Dante ou la mention par Bunting de Spenser en témoignent.

Ensuite, chez Eliot, l'idée de départ est simple : utiliser le mythe (« using myth »). Pourtant, cette simplicité est factice, comme en témoigne les multiples analyses de ce propos depuis les années 1930. La formulation d'Eliot en anglais est particulièrement pratique : l'utilisation du mot mythe sous une forme indéfinie et qui s'apparente à de l'indénombrable ouvre un grand champ des possibles, englobant à la fois le mythe (au sens générique), les mythes (particuliers), et les mythologies (ces ensembles de mythes). La forme grammaticale en *–ing* de « *using* » laisse elle aussi la place pour des modalités très différentes et non réellement spécifiées : comment utiliser le mythe concrètement ? S'agit-il de citer ou suffit-il de suivre les motifs mythiques d'Homère ? S'agit-il de reprendre des paradigmes, des noms, des thèmes ? Sous quel angle ? La formulation d'Eliot est peut-être simple, mais très ouverte et du coup compliquée dans ses implications, ses potentialités et ses modalités de réalisation.

Ensuite, Eliot propose la « méthode mythique » comme alternative à une approche narrative de la littérature, sans envisager que le narratif soit présent implicitement, ou qu'il soit nécessaire au moins dans l'esprit du lecteur qui reconstruit le mythe. En effet, la narrativité du mythe – point de départ de nombreux propos de J.-P. Vernant sur le mythe[73] – n'est pas absente de la poésie moderniste : elle est requise de la part du lecteur qui remplit intellectuellement le double intervalle qui sépare la mention d'un personnage ou d'une situation mythique, d'une part, de son contexte d'arrivée dans le poème moderne, et, d'autre part, de son contexte-source dans le mythe antique. Le mythe demeure narratif mais il y a une béance ou un creux occasionné par l'esthétique poétique moderne de la condensation et de la fragmentation, qui est comblé par le lecteur. La narrativité absente du mythe est également garante de la réflexion qui est ainsi provoquée chez le lecteur : que se passait-il dans le mythe de départ ? Pourquoi cette modification-là ? Quels sont les sous-entendus suggérés par le poète ? Quelles implications ont telle ou telle réécriture ?

---

[72] W. Pietrzak, *op. cit.*, 22. Pour l'auteur, Eliot, en opposant l'ordre du mythe au chaos de la réalité, contraste en fait le sacré et le profane, et les deux perceptions du temps (respectivement vu comme cyclique ou au contraire continu) qui en découlent, telles qu'elles sont définies par Éliade. Chez Eliot, c'est l'art, par la récupération du mythe – forme de sacré – qui permet à l'homme d'échapper au vide de l'expérience profane (*ibid.*, 22-4).

[73] Le mythe est avant tout un récit ; J.-P. Vernant, *Œuvres : Religions, rationalités, politique I*, *op. cit.*, 765 et *Œuvres : Religions, rationalités, politique II*, *op. cit.*, 1957.

D'autre part, si le mythe en poésie moderniste inaugure une pratique nouvelle et moderne, réflexive, fragmentaire et qui fait écho *en même temps* à un objet partagé par diverses disciplines (anthropologie, littérature, etc.), les réécritures mythiques ne sont pour autant pas complètement nouvelles. Malgré l'ambiguïté des propos d'Eliot, ce qui est nouveau, ce n'est pas la construction d'une œuvre littéraire sur le schéma d'un mythe préexistant, mais plutôt le paradoxe de la réécriture par fragments d'un type de parole – le mythe – qui dépend de la narrativité.

Enfin, le terme « méthode » est-il le plus approprié pour décrire le processus en question ? Quel rapport avec les problèmes de forme ou de structure évoqués précédemment ? Dans l'essai liminaire de l'ouvrage collectif *The Waste Land at 90*, Leon Surette indique, citation de Ronald Bush à l'appui, que la « méthode mythique » d'Eliot n'est plus défendable car les éléments mythiques empruntés à Frazer et Weston ont été empruntés tardivement et insérés au coup par coup dans des sections déjà écrites[74]. Surette ajoute que même si cette enveloppe mythique est factice, le sentiment religieux sous-jacent est pertinent[75]. Le mythe aurait donc servi de repères et de balises insérées une fois les parties du poèmes déjà en place.

En outre, Ronald Bush rappelle que, dans les années 1930, le courant du New Criticism a interprété l'insistance d'Eliot sur l'ordre et le mythe comme une tentative d'imposition d'un programme culturel absolutiste – ce qu'a également en partie fait la critique marxiste, féministe et post colonialiste – sans tenir compte du scepticisme d'Eliot, en particulier en début de carrière, ni du sérieux et de la durée prolongée de ses recherches en matière d'ethnographie et de philosophie. Terry Eagleton, en particulier, souligne la dimension totalisante des formes mythologiques présentes dans *The Waste Land*, héritées de la période victorienne et qui produirait un texte élitiste, aux exigences culturelles élevées pour le lecteur[76].

En fait, le mythe en poésie moderniste est loin d'être totalisant et systématique et cela est en partie dû à sa fragmentation, sa dispersion et la variété de ses références. D'autre part, l'absence de règles concernant le type d'occurrences mythologiques, leur recontextualisation et leurs réécritures, toutes très liées au contexte poétique précis dans lequel ils s'insèrent,

---

[74] Ronald Bush, *T. S. Eliot : A Study in Character and Style* (New York : Oxford University Press, 1983) 72, cité dans L. Surette, « *The Waste Land* : A Personal Grouse », *The Waste Land at 90*, *op. cit.*, 1 : « Ronald Bush [...] dismisses the "Frazer and Weston imagery" as "superimposed ... piecemeal onto sections that had been written earlier" – an assessment with which it is difficult to disagree. »

[75] *Ibid.*, 1-2 : « But even if the package was factitious, the components could still be heartfelt. »

[76] Ronald Bush, « The Presence of the Past … », *Prehistories of the Future*, éd. E. Barkan et R. Bush, *art. cit.*, 24-5.

permettent de dire que malgré la possibilité holistique du mythe, celui-ci n'impose pas chez Eliot de croyance religieuse ou historique ; il ne fait que rendre évidente et nécessaire la conscience de survivances et de la mémoire historique.

Enfin, une critique pertinente de la méthode mythique porte sur l'efficacité de la structure apportée par le mythe en poésie moderniste. Le mythe ne donne pas une structure effective, ni n'apporte forcément la cohésion, mais peut-être uniquement des effets d'échos, comme le suggère M. A. Bernstein[77]. En effet, par sa dispersion et le système d'échos mis en place par les références chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting, le mythe ne constitue pas une structure. Les fragments de textes mythologiques dans leur poésie pointent toujours en dehors du texte poétique lui-même, soit vers d'autres formes artistiques (les traductions des auteurs classiques chez Yeats, Pound et Bunting, le théâtre chez Eliot et Yeats), soit vers une multiplicité de sources qui en *masquent* d'autres.

Ainsi, dégager les références à une même figure mythologique, par exemple Cadmus ou Ulysse dans les *Cantos* garantit d'avoir un certain fil directeur qui permet de mettre au jour certaines des préoccupations récurrentes du poète, mais n'enlève rien à l'étrangeté du texte, et n'explique pas les nombreux passages où les mythes ne sont plus réintégrés. La « structure » mythique, dont on peut pour le moins douter qu'elle est choisie au départ et fixe pour le reste du poème, semble souvent perdue de vue. La figure d'Ulysse dans les *Cantos* par exemple, même si elle est considérée comme le paradigme mythique de la quête (poétique, politique et personnelle) disparaît en milieu d'œuvre. Les références au Roi pêcheur dans *The Waste Land* ne sont pas continues et même dans le cas où les poètes procèdent par une contiguïté sémantique ou thématique repérable, le concept de méthode est assez différent.

D'autre part, Bunting, de son côté, mentionne le *Gododdin*, *The Anglo-Saxon Chronicle* et le *Heimskringla* mais n'utilise pas directement le *Mabinogion* gallois ou l'*Iliade*. La proportion de matériau mythologique *non* utilisé poétiquement par Bunting, aussi étonnante puisse-t-elle paraître, trouve son parallèle dans d'autres domaines où le bagage culturel de Bunting n'est pas réinvesti dans son travail poétique, dans le cas de ses traductions latines ou perses par exemple. Une raison peut être avancée pour expliquer ce fait : lorsqu'il fait la liste des prédécesseurs littéraires qui l'ont marqué, Bunting établit aussi des distinctions dans les raisons pour ses choix de lectures. Il lit les épopées pour le plaisir et comme partie intégrante de l'héritage littéraire de l'humanité. Dans une lettre à Louis Zukofsky en 1953, Bunting fait la liste des poètes qui l'ont inspiré et précise : « and for sheer pleasure, when I am not out to

[77] Pour M. A. Bernstein, *A Tale of the Tribe*, *op. cit.*, 76. Berstein indique que les références aux dieux et mythes ne constituent pas une *structure* et la méthode mythique est différente chez Eliot et Pound.

learn or have my mind fixed, for diversion, for mere living, Homer and Ferdosi. »[78] Les mythes (homériques et perses) sont donc compartimentés alors que chez Eliot et Pound, la mythologie est envisagée en termes de survivances et de filiations : elle médiatisée par un nombre incalculable de littératures d'horizons temporels, géographiques, linguistiques et génériques très variés, d'Ovide à Dante, en passant par Frazer, pour s'en tenir pour l'instant au domaine littéraire. Toutes les traditions mythologiques n'offrent donc pas un parallèle ou une architecture utilisable et les choix sont parfois très personnels et subjectifs.

L'expression « méthode mythique » n'est peut-être pas la mieux adaptée : peut-on réellement parler d'une méthode, c'est-à-dire une démarche scientifique de l'esprit qui cherche la vérité ? N'y a-t-il pas là une contradiction chez Eliot pour qui le mythe appartient surtout au primitif et à l'irrationnel ? Grille de lecture, d'analyse et de (re)construction littéraires, questionnement ironique et critique sur la littérature en cours d'écriture, le mythe en poésie moderne permet une recherche en permanente réévaluation. En conséquence, le terme « mythologique » aurait sûrement été plus approprié, tant il est vrai que ce sont au moins autant des fragments de divers *textes* mythologiques d'ensembles géographiques variés qui sont réécrits, comparés et questionnés. Les mythes de la culture générale, sans référence à des textes particuliers sont présents aussi, mais c'est bien plus la textualité du mythe qui est soulignée dans la poésie de Bunting, Pound, Eliot et Yeats malgré leur insistance sur la dimension sonore de la poésie et malgré, dans le cas de Yeats, certaines tentatives de reconstruction – qui deviennent fiction – d'une oralité archaïque. La réécriture des mythologies est révélatrice de la recherche permanente et parfois tâtonnante d'une structure poétique qui puisse concilier les aléas de l'histoire et les commentaires politiques et sociaux qu'ils inspirent, la spiritualité, et le caractère protéiforme de la poésie moderne. Le terme « méthode » suggère une entreprise conduite avec un but défini au préalable et qui organise toute création. En gardant à l'esprit le déroulement du processus d'écriture et de correction dévoilés en partie par la publication du facsimilé de *The Waste Land*, et l'ajout des notes (qui peuvent effectivement structurer une certaine lecture du poème) *après* l'écriture et la première publication du poème, le terme « méthode » peut tout à fait être questionné.

Joyce Wexler conclut ainsi son commentaire sur la « méthode mythique » d'Eliot : « The capacity for the mythical method to accomodate the indeterminacy of competing beliefs *as well as* the affirmation of sincere convictions makes it a credible *strategy* for representing

[78] Cité dans C. F. Terrell, *Basil Bunting : Man and Poet*, *op. cit.*, 268.

violence in the twenty-first century. »[79] Le terme « stratégie » pour évoquer le processus – plus que le procédé – de récupération des mythologies est particulièrement adapté et rejoint certaines remarques faites précédemment sur la violence des mythes réécrits en poésie moderne. La dimension inclusive du propos est particulièrement appréciable car elle prend en compte à la fois l'entre-deux suggéré par le mythe et les formes de croyance qu'il peut véhiculer.

Recherche plus que méthode, donc, et mythologique plus que mythique ; telle serait une reformulation possible et plus exacte de la « méthode mythique » d'Eliot, dans toute la dynamique et l'inclusivité effectives qu'elle implique.

c) Héritage

Après ces commentaires d'Eliot, comment parler des réécritures mythologiques qui semblent structurer les poèmes ultérieurs de l'histoire littéraire ? En juin 1931, Louis Zukofsky fait la critique du recueil *Redimiculum Matellarum* de Bunting. Dans l'article, intitulé « "London or Troy ?" "Adest" », Zukofsky cite la dernière strophe de l'Ode I, 5 (qui début par « Empty vast days ») de Bunting (« Ten or ten thousand, does it much signify, Helen, how we / date fantasmal events, London or Troy ? »). Il commente ensuite l'utilisation des dieux et de la mythologie contenue dans les classiques que traduit Bunting, ou dont il s'inspire :

> The diction often seems to collect no more than the experience of classical poetry : "The distant gods … abstracts of our spirit", at the end of *While Shepherds Watched*, themselves "rabbits sucked by a ferret" ; the preoccupied but outwardly integrated mythology of the *Chorus of Furies – Overheard – guarda, mi disse, le feroce Erine*.[80]

La première référence à Bunting dans la citation de Zukofsky fait référence au poème débutant par « Loud intolerant bells » (ou Ode I, 8, écrite en 1928[81]) dans les *Complete Poems*. Dans *Redimiculum Matellarum* les poèmes comportent des titres qui disparaissent des *Complete Poems*, au profit d'une numérotation et d'une insertion dans une partie intitulée « Odes », afin de mieux suggérer le parallèle avec les *Odes* d'Horace. Zukofsky mentionne l'influence des classiques sur Bunting, mais il s'agit plus précisément dans « Loud intolerant bells » de l'influence de Lucrèce, dont Bunting traduit le début du *De Rerum Natura* en 1927 ; même si la dimension religieuse et le problème de la croyance semblent avoir disparu des

[79] Joyce Wexler, « Falling Towers : *The Waste Land* and September 11, 2001 », *The Waste Land at 90 : A Retrospective*, éd. J. Moffett, *op. cit.*, 224. C'est moi qui souligne.
[80] L. Zukofsky, *art. cit.*, 160. La poème « Chorus of Furies » garde son titre dans B. Bunting, *CP*, 104.
[81] Zukofsky cite le début de la dernière strophe dans B. Bunting, *CP*, 102.

réécritures modernes après la Deuxième guerre mondiale, elles sont toujours présentes en filigrane :

> Basil Bunting thought he had not 'read anything finer for twenty or thirty lines than the opening of the *De Rerum Natura*' – and rendered it into English verse in 1927. Lucretius and the gods inspired the self-described 'Quaker atheist' Bunting more generally at this time.[82]

Dans son commentaire, Zukofsky utilise une expression curieuse – « the preoccupied but outwardly integrated mythology » – qui semble révéler à la fois l'alliance harmonieuse de l'ancien et du moderne, la conscience de l'import d'un élément étranger, et la réflexion sur les concepts ainsi engagés dans le processus de reprise. La dialectique entre intérieur et extérieur est également prégnante dans ce qui est presque un oxymore – « outwardly integrated ». qu'il s'agisse du mythe ou de ses réécritures, le propos porte toujours sur une forme d'entre-deux, de négociation entre des pôles contraires. Cette négociation était déjà palpable chez Eliot avant l'article sur *Ulysses*.

Dans la « London Letter », publiée dans *The Dial* en 1921, Eliot souligne l'étrangeté qui réside dans la superposition du mythe et de l'art moderne :

> [Stravinsky's] music seemed very remarkable – but at all events struck me as possessing a quality of modernity which I missed from the ballet which accompanied it. The effect was like Ulysses with illustrations by the best contemporary illustrator. […] The spirit of the music was modern, and the spirit of the ballet was primitive ceremony. The Vegetation Rite upon which the ballet is founded remained, in spite of the music, a pageant of primitive culture. It was interesting to anyone who had read The Golden Bough and similar works, but hardly more than interesting. In art there should be *interpenetration and metamorphosis*. Even The Golden Bough can be read in two ways : as a collection of entertaining myths, or as a revelation of a mind of which our mind is a continuation. In everything in the Sacre du Printemps, except in the music, one missed the sense of the present. […] Strawinsky's [sic] music […] did seem to transform the rhythm of the steppes into the scream of the motor horn, the rattle of machinery, […] and the other barbaric cries of modern life ; and to transform these despairing noises into music.[83]

Dans ce cas, ce n'est plus le rapport entre roman et mythe qui est envisagé, mais entre danse et mythe, dans ce qu'il engage comme réflexion entre le primitif et le moderne. Lue en parallèle avec cet article, la « méthode mythique » est donc une tentative de réponse à la question des modalités de liaison entre passé et présent. Dans tous les cas, Eliot insiste ici non pas sur le passé que le mythe véhicule mais sur le présent dont l'artiste doit selon lui se faire l'écho. Dans l'article sur Stravinsky, Eliot minimise l'intérêt du travail de Frazer en le limitant à un intérêt personnel et spécifique alors que dans celui sur *Ulysses*, Eliot indique que c'est *grâce à* Frazer que la méthode mythique avait pu voir le jour et ainsi faire avancer les

---

[82] Stuart Gillespie et Donald MacKenzie, « Lucretius and the Moderns », *The Cambridge Companion to Lucretius*, éds. Stuart Gillespie et Philip Hardie (Cambridge : Cambridge University Press, 2007) 317. Les citations de Bunting sont tirées de Harry Gilonis, « The Forms Cut Out of Mystery : Bunting, Some Contemporaries and Lucretius's 'Poetry of Facts' », *Sharp Study and Long Toil, Basil Bunting Special Issue, Durham University Journal Supplement*, éd. Richard Caddel (1995) 148 ; ailleurs dans l'article, Gilonis suggère que Lucrèce a plus d'importance pour Pound que le poète ne l'a laissé paraître (*ibid.*, 161).

[83] T. S. Eliot, « London Letter », *The Dial* 71-4 (octobre 1921) 452-3. C'est moi qui souligne.

arts. De fait, c'est dans la temporalité du mythe que se fait le lien entre passé et présent, puisque le mythe est à la fois intemporel, valable pour toutes les époques *et* récit qui émane du passé humain, pour éventuellement permettre une projection dans le futur. Cette dialectique est également à l'œuvre dans la réponse poétique que Bunting semble apporter de façon ironique, ou du moins parodique, à la « méthode mythique » d'Eliot ; c'est le choix des termes employés par Bunting qui justifie la comparaison.

d) Une « méthode de la Gorgone » ?

Dans « Attis : Or, Something Missing », Bunting semble transposer la méthode mythique d'Eliot en une « méthode de la Gorgone » (« the gorgon's method »[84]). Après avoir dépeint l'homme moderne castré à l'image d'Attis dans la première section du poème, la seconde poursuit le thème musical (« *Variations on a theme by Milton* »[85]) suggéré par la catégorisation du poème entier comme « Sonatine » et s'ouvre sur une parodie d'un sonnet de Milton[86] dont le poème est transposé tant dans le ton, ironique chez Bunting, que dans la géographie (la scène a lieu dans le cimetière de l'église à Bywell dans le comté de Northumberland, et la rivière Tyne est mentionnée). Puis, le poète mêle champ lexicaux de la musique et de la chevelure :

> A tumult softly hissed
> as by muted violins,
> Tesiphone's, Alecto's
> capillary orchestra.
> […]
> VENGA MEDUSA
> VENGA
> MEDUSA SÌ L'FAREM DI SMALTO
> *Send for Medusa : we'll enamel him !*[87]

Pour Eric Mottram, Bunting veut suggérer que la monstruosité et la pétrification perpétrées par Méduse (la Gorgone) se sont étendues à toute la société moderne, permettant au poète de la critiquer : « The poem summons Medusa in the voice of Dante (the city of Dis in the INFERNO), and her "method" is shown at work in corrupt city life [...], and on the poet »[88]. Bunting mentionne bien dans un entretien qu'il a été particulièrement marqué par les Canto 7 et 9 de l'*Enfer* de Dante, non seulement dans les images véhiculées par les vers mais

[84] B. Bunting, *CP*, 30.
[85] *Ibid.*, 29.
[86] V. Forde, *op. cit.*, 163. J. Milton, *op. cit.*, 58.
[87] B. Bunting, *CP*, 30.
[88] E. Mottram, « "An Unacknowledged Land"... », *art. cit.*, 18.

également dans le rythme et les formulations[89]. Dans « Attis : Or, Something Missing », la léthargie humaine de la première partie du poème s'étend en seconde partie à la ville marquée par la saleté et l'errance :

> *The gorgon's method:*
> In the morning
> clean streets welcome light's renewal,
> patient, passive to the weight of buses
> thundering like cabinet ministers
> over a lethargic populace.[90]

Les figures mythiques du poème (Attis, Polymnie, Méduse) sont toutes traitées avec distance et ironie, ainsi que comme des parodies d'antécédents artistiques. Dans le poème de Bunting, le héros Persée ne figure pas pour remédier à la pétrification, seul élément du mythe qui est retenu et placé au centre du poème. Comme souvent chez Bunting, les héros sont absents et c'est le danger que souligne le mythe qui est mis en avant.

La « méthode de la Gorgone », par sa formulation, rappelle celle, plus théorique, d'Eliot, qui est pourtant bien différente. L'expression de Bunting, que précède et suit une mention de Méduse par son nom propre et sous forme de citation (« VENGA MEDUSA »[91]) peut être lue comme un commentaire extérieur : la typographie en italique et le groupe nominal seul, suivi d'un signe de ponctuation qui laisse présager une explication (les deux points), rendent l'interprétation exacte compliquée : celle-ci n'apparaît pas. Une chose est évidente : la pétrification humaine s'étend à l'environnement urbain peuplé de fantômes[92] et la colère des dieux qui est également soulignée ne va de pair avec aucun héroïsme ou pratique religieuse particuliers :

> Gods awake and fierce
> stalk across the night
> grasping favour of men,
> power to hurt or endow[.][93]

L'absence de lien entre hommes et dieux ou entre hommes eux-mêmes est particulièrement saisissante.

Plus ponctuelle, moins théorique, plus parodique, et déroutante, la « méthode » soulignée par Bunting dans « Attis : Or, Something Missing » apporte une autre pratique de la réécriture mythique. Comme chez Eliot, le choix du terme est ambigu. Le mythe chez Bunting ne prétend pas fournir de « méthode » et est rarement récurrent à l'intérieur d'un même poème.

---

[89] D. Reagan, *art. cit.*, 79.
[90] B. Bunting, *CP*, 30.
[91] *Ibid.*, 30, 31.
[92] Le terme « ghost » apparaît deux fois dans la deuxième section du poème (*ibid.*, 29-30).
[93] *Ibid.*, 30.

3. Flottements terminologiques et recherche taxinomique

Outre le problème de la structure potentiellement mythologique, la recherche poétique menée par Bunting, Pound, Eliot et Yeats se caractérise également par une terminologie hésitante ou non constante. La métamorphose des termes critiques va de pair avec la métamorphose poétique des mythes eux-mêmes. Ce flottement terminologique est symptomatique de la dimension linguistique du travail poétique. A l'image du conteur qui récite chaque fois un mythe avec des variations plus ou moins importantes mais une trame reconnaissable, Yeats, Pound et Eliot tâtonnent avec la terminologie sur le mythe. De nombreux détours sont employés pour y faire référence.

Le mythe peut volontiers être tourné en dérision. Pound, à la veille de son séjour comme secrétaire de Yeats a Stone Cottage, redoute des conversations qu'il juge peu dignes d'intérêt : « My stay in Stone Cottage will not be in the least profitable. I detest the country. Yeats will amuse me part of the time and bore me to death with psychical research the rest. I regard the visit as a duty to posterity. »[94] Pound et Yeats ont finalement partagé une étude du théâtre du nō, dont une réalisation concrète réside dans l'introduction de Yeats à l'ouvrage de Pound, *Certain Noble Plays of Japan* en 1916[95].

Eliot, lorsqu'il met en garde contre les dangers associés à la recherche du religieux dans la poésie, cite le début de carrière de Yeats et associe le mythe à la magie noire :

> [Yeats] was very much fascinated by self-induced trance states, calculated symbolism, mediums, theosophy, crystal-gazing, folklore and hobgoblins. Golden apples, archers, black pigs and such paraphernalia abounded. Often the verse has an hypnotic charm : but you cannot take heaven by magic, especially if you are, like Mr. Yeats, a very sane person.[96]

Eliot émet son objection vis-à-vis d'une utilisation possible de la mythologie, dans sa version ésotérique et magique.

Pour Edward Larrissy, les distinctions conceptuelles ne sont pas importantes pour les auteurs :

> modernism is not much concerned with distinctions between myth and romance – or, if you like, between texts and traditions that recount myth on the one hand, and the body of texts that can be called

[94] E. Pound, *Letters*, 25 (lettre à sa mère, Isabel W. Pound, écrite en novembre 1913).
[95] E. Pound, éd., *Certain Noble Plays of Japan*, *op. cit.*. Dans les propos introductifs de Yeats, la dimension comparative est encore à l'œuvre, pour souligner des points à l'Irlande et au Japon (*ibid.*, xiv.)
[96] T. S. Eliot, « The Modern Mind », *art cit.*, 140.

> "romances" on the other. It is more concerned to draw myth and romance into the activity of providing a surrogate for the fading aura of the sacred.[97]

Il est vrai que Bunting, Pound, Eliot et Yeats sont des poètes et non des spécialistes des mythologies. Pourtant, Eliot, en particulier, a visiblement une connaissance précise des différents termes et dégage une évolution temporelle dans les termes connexes au mythe, avec justesse de propos, modalisation et prudence de style :

> Poetry may have a deliberate, conscious social purpose. In its more primitive forms this purpose is often quite clear. There are, for example, early runes and chants, some of which had very practical magical purposes – to avert the evil eye, to cure some disease, or to propitiate some demon. Poetry is early used in religious ritual, and when we sing a hymn we are still using poetry for a particular social purpose. The early forms of epic and saga may have transmitted what was held to be history before surviving for communal entertainment only ; and before the use of written language a regular verse form must have been extremely helpful to the memory – and the memory of primitive bards, story-tellers and scholars must have been prodigious. In more advanced societies, such as that of ancient Greece, the recognized social functions of poetry are also very conspicuous. The Greek drama develops out of religious rites, and remains a formal public ceremony associated with traditional religious celebrations ; the pindaric ode develops in relation to a particular social occasion. Certainly, these definite uses of poetry gave poetry a framework which made possible the attainment of perfection in particular kinds.
>
> In more modern poetry some of these forms remain […].[98]

Les éléments historiques et conceptuels qu'Eliot expose ici ne manquent pas de finesse et les mythes sont définis dans leurs différents aspects, c'est-à-dire comme support religieux, comme forme de connaissance historique ou comme production littéraire. Le poète n'utilise pas le terme mythe, mais établit au contraire des distinctions plus fines : épopée et saga sont liées à l'histoire, et l'oralité de la poésie primitive des bardes a un rapport avec la mémoire et la mémorisation. La relation entre poésie et rituel religieux est aussi clairement établie. Comme certaines analyses du mythe, Eliot en propose une lecture fonctionnelle et sociale, qui se serait modifiée avec le temps, passant de la magie à la religion puis à la récréation ; la fonctionnalité de la poésie est décrite en termes de progression historique. La poésie, mythique à un stade de l'humanité, s'est progressivement distinguée du rituel mais a gardé une fonction communautaire (Eliot indique dans la suite de l'essai que la poésie doit divertir, doit faire appel à la sensibilité, et a en retour une influence sur la langue et la sensibilité d'une communauté). Chez Eliot, la poésie a été mythe à une époque de son histoire.

Le lecteur est frappé par l'absence du mot mythe dans « The Social Function of Poetry ». La finesse des distinctions taxonomiques dans cet essai qui date de 1943 n'est pas nouvelle. Elle est déjà à l'œuvre vingt ans plus tôt dans l'article « The Beating of a Drum », par exemple. Dans cet article, qui reprend dans une certaines mesure les idées exposées dans

---

[97] Edward Larrissy, « Myth, Legend and Romance in Yeats, Pound, and Eliot », *A Companion to Romance : From Classical to Contemporary*, éd. Corinne Saunders (Malden, MA. : Blackwell, 2004) 452. Larrissy insiste également sur l'idée de renouveau sexuel et social véhiculé par le mythe chez Yeats, Eliot et Pound (*ibid.*, 438).
[98] T. S. Eliot, « The Social Function of Poetry » (1943), *P&P*, 15-6.

« War-Paint and Feathers »[99], Eliot indique qu'après lecture de Darwin et E. B. Tylor, il n'est par exemple plus possible de confondre histoire et chronique, soit interprétation et fait[100]. D'autre part, il fait remonter la figure théâtrale du bouffon à l'archétype que constitue Persée (qui tue la Gorgone Méduse), dont la version anglaise serait celle de St Georges tuant le dragon : « The prototype of the true Fool, according to my conjecture, is a character in that English version of the Perseus legend, the Mummers' Play of St George and the Dragon. »[101] Là encore, les termes « mythe » ou « mythologie » n'apparaissent pas : la poésie est différenciée en fonction des genres auxquels elle appartient (comédie, tragédie, chant primitif) et des fonctions (religieuse, magique, sociale) qu'elle remplit.

Eliot utilise plus volontiers le terme « mythologie » lorsqu'il s'agit de qualifier les emprunts fragmentaires de divers horizons mythologiques chez Yeats par exemple (dans *After Strange Gods* par exemple). Le terme « mythe » est plutôt utilisé pour désigner un mensonge et une illusion, politique comme dans « The Romantic Englishman, the Comic Spirit, and the Function of Criticism », ou littéraire dans « Reflections on Vers Libre », publié pour la première fois en 1917, puis de façon posthume avec accord de l'auteur en 1965[102]. Eliot y dénonce et affirme la non-existence de ce qui n'est autre, à ses yeux, qu'une ridicule fiction (« this preposterous fiction »[103]) : le vers libre comme révolution et école poétiques. Eliot poursuit :

> When a theory of art passes it is usually found that a groat's worth of art has been bought with a million of advertisement. The theory which sold the wares may be quite false, or it may be confused and incapable of elucidation, or it may have never existed. A mythical revolution will have taken place and produced a few works of art which perhaps would be even better if still less of the revolutionary theories clung to them.[104]

Le terme « mythe » et l'adjectif qui lui correspond, en dehors de la « méthode mythique », désignent souvent chez Eliot un mensonge, alors qu'ils indiquent une émotion vraie chez Pound, par exemple. Terme à la désignation parfois floue, tant à l'époque de Yeats, Pound et Eliot qu'au XXIe siècle, celui-ci définit souvent une parole dans son rapport au rite chez Pound et Yeats et, la plupart du temps, un mensonge chez Eliot. Les propos théoriques d'Eliot

---

[99] « The Beating of a Drum » (1923) et « War-Paint and Feathers » (1919), tous deux publiés dans le même périodique (*The Athenæum* est, entre temps, devenu *The Nation and Athenæum*), offrent un commentaire sur l'anthropologie et la poésie qu'Eliot qualifie de « primitive », avec une insistance sur la nécessité et le caractère bénéfique d'un « retour aux sources ». La notion de stratification de la culture est également présente dans les deux articles, qui sont pourtant des critiques de deux ouvrages assez différents : O. M. Busby, *Studies in the Development of the Fool in Elizabethan Drama* dans « The Beating of a Drum » et G. W. Cronyn, *The Path of the Rainbow : An Anthology of Songs and Chants from the Indians of America* dans « War-Paint and Feathers ».
[100] T. S. Eliot, « The Beating of a Drum », *art. cit.*, 11.
[101] *Ibid.*
[102] Voir la note de Valerie Eliot avant la table des matière dans T. S. Eliot, *CC*, 7.
[103] T. S. Eliot, « Reflections on Vers Libre », *ibid.*, 183.
[104] *Ibid.*, 183-4.

sur le mythe sont moins explicitement liés à son propre corpus poétique, ce qui a permis l'analyse précédente, alors que les propos sur les mythes chez Bunting, Pound et Yeats sont plus directement liés par les auteurs eux-mêmes à leurs propres idées (religieuses et littéraires notamment) telles qu'ils souhaitent les mettre en mots en poésie.

Toutefois, la prolifération des termes est également notoire chez Pound notamment dans les seules références à l'épopée, tantôt « epic », « epos » ou encore « épopée ». Retour à l'origine (y compris linguistique), actualisation poétique chez divers auteurs, le terme prend différentes connotations elles aussi emblématiques d'une recherche structurelle qui prenne en compte les origines littéraires et rituelles de l'humanité. Au carrefour des civilisations et des pensées, le mythe chez Pound contient une vérité humaine :

> A man's paradise is his good nature
> (Khati)
> doubled kuang[1] ming[2]
> Synesius thought myth expedient. Al Kindi : The classics
> if our intentions were serious.[105]

Pound fait ici le pont entre l'Égypte (le roi Khati), la Perse (le philosophe Al Kindi), l'Europe (le chrétien et néoplatoniste Synésios de Cyrène) et la Chine (« kuang » et « ming » signifient respectivement « lumière » et « intelligence »)[106]. Le poète propose l'essence de la civilisation humaine, trouvée dans la littérature mondiale et le mythe est au cœur de la recherche comparative poundienne.

Objet protéiforme et holistique, le mythe permet à Yeats, Pound, Eliot et Bunting d'articuler des croyances religieuses – païennes dans le cas de Yeats et Pound – très idiosyncrasiques, liées à la nature et aux éléments d'une façon propre à chaque auteur. La reformulation poétique des mythologies chez les poètes permet un va-et-vient permanent dans le temps et dans l'espace. Surtout chez Yeats et Pound, le mythe articule la recherche d'une unité, qu'elle soit religieuse (recherche d'une transcendance dans le chaos moderne), poétique ou anthropologique. La recherche d'une structure ou d'un ordre qui sous-tende le projet poétique tout en englobant d'autres problématiques cruciales est une constante chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting. Trait d'union permanent entre les époques et les civilisations, le mythe en poésie moderne permet cette recherche d'une cohérence poétique.

Cette quête se manifeste également dans une terminologie qui vise la précision mais qui n'est pas toujours à la hauteur des objectifs théoriques qu'elle se fixe. Les réécritures mythologiques en poésie moderne et la mise en place d'une « recherche mythologique » plus

[105] E. Pound, Canto 99, *Cantos*, 719.
[106] Ces références sont explicités grâce à Terrell, *Companion*, 560, 639.

que d'une « méthode mythique » permettent l'expérimentation poétique et l'idiosyncrasie des poèmes de Bunting, Eliot, Pound et Yeats. Le mythe en poésie est à la fois une macro- et une micro-présence. S'il peut servir de structure globale, il peut tout aussi bien être détail volontairement masqué ou au contraire grossi, mettant ainsi en question son rôle *dans* la langue poétique : à la fois thème littéraire et synthèse, le mythe permet la réflexivité métapoétique.

Troisième Partie
Mythe et métapoétique

Chapitre 7 – Le mythe en traduction, entre expansion et ponctualisation

Les réécritures de mythes envisagées jusqu'à présent présentaient des cas où le mythe est volontairement choisi, fragmenté puis (re)construit et (ré)intégré dans un poème dans le but de produire un effet spécifique au contexte dans lequel il s'insère, et afin de faire écho à des prédécesseurs littéraires particuliers. Un dialogue entre passé et présent est alors établi, un transfert se fait d'une époque à une autre et la translation est d'abord (et plus visiblement) thématique. Cependant, et plus encore dans le cas de la poésie anglo-américaine au XXe siècle, le transfert est aussi linguistique. En effet, les mythes sont parfois présents dans la poésie de Bunting, Pound, Eliot et Yeats lorsque ceux-ci traduisent des œuvres classiques. « [F]orme de transposition la plus voyante »[1], la traduction fait subir au mythe des degrés divers de transformation (temporelle, linguistique, géographique, fonctionelle).

Effectivement, en poésie moderniste – Pound en est un cas emblématique – la différenciation entre travail poétique et traduction n'est pas pertinent. Le caractère insaisissable du travail de traduction de Pound et Bunting se remarque dans l'absence de consensus sur les termes employés par les critiques pour qualifier cette partie de leur travail qui, à mesure que leur carrière poétique avance, se confond de façon grandissante avec leur travail « original ». C'est dans la traduction que la reprise des ancêtres littéraires est à son paroxysme. Traduction créative[2], imitation, adaptation, transposition ou version sont quelques-uns des termes qui ont été employés pour tenter de qualifier les « traductions » de Pound et Bunting en particulier.

Pour Pound, le travail de traduction – en partie imitation qui s'inscrit dans l'héritage direct d'un prédécesseur et maître (majoritairement) littéraire reconnaissable – fait partie intégrante de la formation du poète, qui doit se confronter à des formes poétiques diverses, dans des langues aussi variées que possible : « no man can learn much [about poetry] save by first-hand untrammeled, unprejudiced examination of the finest examples of all these sorts of verse, of the finest strophes and of the finest rhyme-schemes, and by a profound study of the art and history of music »[3]. L'expérimentation poétique, formatrice, est également garante de

[1] G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, 293.
[2] John Patrick Sullivan, *Ezra Pound and Sextus Propertius : A Study in Creative Translation* (Londres : Faber and Faber, 1964).
[3] E. Pound, « The Tradition », *LE*, 93.

qualité et de construction de sa propre poétique, comme l'indique Eliot : « And good translation […] is not merely translation, for the translator is giving the original through himself, and finding himself through the original. »[4]

Le travail poétique de Yeats, Pound, Eliot et Bunting se situe dans une dialectique permanente dont les deux pôles sont le dialogue permanent avec les morts[5] et la volonté de faire du nouveau. Ce paradoxe est particulièrement visible lorsqu'il s'agit de transposer (ou pas) la référence mythologique dans les textes que traduisent les poètes. Entre anachronisme possible ou cultivé (parfois par provocation) et adaptation de la référence mythique ancienne à un contexte poétique moderne, différentes modalités d'adaptation et différentes dictions sont testées par les poètes. Les raisons à l'effacement, l'explication ou le maintien des références mythologiques en traduction sont variées et témoignent de choix poétiques propres à l'esthétique, mais aussi parfois à la personnalité de chaque auteur – sobriété chez Bunting, revendication et parfois fanfaronnade chez Pound.

1. La traduction, de l'apprentissage à la théorie poétiques

a) Définition et pratique renouvelées par Pound

Le travail de traduction est envisagé par Pound, d'abord, comme un élément de la formation littéraire du poète, qui doit se familiariser avec autant de rythmes, de formes et de langues poétiques que possible, comme il l'indique dans « A Retrospect » : « Translation is good training […]. The meaning of the poem to be translated cannot 'wobble' »[6]. Ou encore : « I think the artist should master all forms and systems of metric […]. As for 'adaptations' ; one finds that all the old masters of painting recommend to their pupils that they begin by copying masterwork, and proceed to their own composition. »[7] À partir de là, Pound fait de nombreuses expériences poétiques avec la traduction qui marquent la pratique elle-même pour les décennies suivantes. Les choix poundiens en matière de traduction sont résumés ainsi par Hélène Aji :

> By approaching the question of *translation from the poetic point of view*, Ezra Pound made a break from the notion of translation as mere communication of content. The range and possibilities of transmission must be adapted to the material at hand, i.e. to the poem as vector for a meaning, but also as a visual

[4] T. S. Eliot, « Introduction », *Selected Poems*, E. Pound (New York : New Directions, [1928] 1948) 13.
[5] Shunichi Takayanagi, « Yeats and T. S. Eliot : Individual Talents, Traditions and Dialogue with the Dead », *Journal of the T. S. Eliot Society of Korea* 15-1 (printemps-été 2005) 7-32. Voir également les études déjà citées sur la spectralité en littérature anglo-américaine moderniste.
[6] E. Pound, « A Retrospect », *LE*, 7.
[7] *Ibid.*, 9-10. L'idée est partagée par Bunting (D. Reagan, *art. cit.*, 73).

> object and sound object. […] To [Jerome] Rothenberg, […] what makes Pound's efforts in translation ground-breaking and worthy of imitation is the idea that this activity allows for *the development of a poetics in the translator's language*. […] Pound […] refuses the criticism according to which translating poetry points to *an absence, that is, a loss of the poetic in translation*.[8]

Cette problématique de la perte et du gain – qui trouve son équivalent dans les préoccupations économiques de Pound – se traduit en littérature par les procédés de sélection et de discrimination qui permettent d'arriver à ses propres fins poétiques. Il s'agit bien de discrimination dans la mesure où il y a choix de textes « dignes » d'être traduits et dont la tradition est ainsi perpétuée, de même que des choix s'imposent concernant la façon de les rendre dans un autre idiome. Le traitement réservé aux références mythologiques est particulièrement révélateur à cet égard : Pound traduit certains textes mythiques dans le but précis de les réintégrer à son programme. Ainsi, la traduction du *Pervigilium Veneris*, par exemple, est présentée dans *The Spirit of Romance* comme un poème emblématique de célébrations rituelles, survivances d'une tradition grecque transposée en Italie, puis dans la fête du 1er mai[9]. Ce rite associé au printemps est ensuite repris au Canto 39, qui cite le vers liminal du poème latin : « ver novum, canorum, ver novum »[10], qui donnait déjà son titre à un poème de Pound dans *Hilda's Book*[11].

Le processus de traduction, loin de n'être qu'une transposition linguistique, est également transfert culturel dans la mesure où une culture est déplacée et réintégrée dans un nouveau contexte par le biais de la langue[12]. C'est bien le sens qui est établi dans « Ver Novum » ; outre la renaissance rituelle, il s'agit également de récupération et de renaissance culturelles : « Gathering fragments that there be no loss »[13]. C'est toute l'entreprise moderniste qui est résumée ici, et fait écho notamment à *The Waste Land*. Pour George Dekker, la traduction est également une métamorphose ou une translation : une transmission de savoirs (religieux, poétique) dans une autre langue ou culture vient s'ajouter à l'importance de la métamorphose comme thématique ovidienne chez Pound[14].

Pound ne traduit pas la lettre, donc, mais l'esprit, et le terme « traduction » n'est jamais assez précis pour décrire l'entreprise poétique poundienne. Eliot, dans son introduction

---

[8] Hélène Aji, « Jerome Rothenberg Reading Ezra Pound », *Ezra Pound and Poetic Influence*, éd. H. M. Dennis, *op. cit.*, 156. C'est moi qui souligne.
[9] E. Pound, *SR*, 18.
[10] E. Pound, Canto 39, *Cantos*, 193.
[11] E. Pound, « Ver Novum », *P&T*, 5-6.
[12] H. Aji, « Jerome Rothenberg Reading Ezra Pound », *Ezra Pound and Poetic Influence*, éd. H. M. Dennis, *op. cit.*, 157.
[13] E. Pound, « Ver Novum », *P&T*, 5.
[14] George Dekker, « Myth and Metamorphosis : Two Aspects of Myth in the *Cantos* », *New Approaches to Ezra Pound*, *op. cit.*, 292-3.

aux *Selected Poems* de Pound, indique qu'il a omis *Homage to Sextus Propertius* car ce texte a déjà été suffisamment mal compris et mal interprété :

> *Homage to Sextus Propertius* […] is not a translation, it is a paraphrase, or still more truly (for the instructed) a *persona*. It is also a criticism of Propertius, a criticism which in a most interesting way insists upon an element of humour, of irony and mockery, in Propertius, which Mackail and other interpreters have missed. I think that Pound is critically right […]. I felt that the poem, *Homage* […], would give great difficulty to readers : because it is not enough a 'translation', and because it is, on the other hand, too much a 'translation' to be intelligible to any but the accomplished student of Pound's poetry.[15]

L'analyse des « traductions » de Pound en dehors de leurs propres termes – poétiques et métamorphiques – conduit à une impasse, de même que la séparation des traductions et des poèmes « originaux », ce qu'a également remarqué Eliot : « To consider Pound's original work and his translations separately would be a mistake, a mistake which implies a greater mistake about the nature of translation. »[16] Les motifs des critiques adressées à Pound ont souvent tourné autour de l'insuffisance de ses connaissances[17] en latin, en vieil anglais ou, à juste titre, en chinois, respectivement pour les traductions de Properce, du poème *The Seafarer* ou encore des poèmes contenus dans *Cathay*.

Pound se défend et explique ses intentions en matière de traduction dans l'essai « Cavalcanti » par exemple :

> As to the atrocities of my translation, all that can be said in excuse is that they are, I hope, for the most part intentional, and committed with the aim of driving the reader's perception further into the original than it would without them have penetrated. The melodic structure is properly indicated […] by my disposition of the Italian text. […] I have not given an English 'equivalent' for the *Donna mi Prega* ; at the utmost I have provided the reader […] an instrument that may assist him in gauging *some* of the qualities of the original.[18]

L'intention est avant tout musicale et Pound choisit de faire passer au lecteur quelques-unes des qualités qui l'ont marqué dans le texte italien, à défaut de pouvoir en rendre toutes les subtilités.

Lucia Boldrini a montré la forte analogie entre la pratique et la théorie poundiennes de la traduction, et celles qui avaient cours au Moyen-Âge et qu'elle décrit ainsi :

> Insofar as it belonged to grammar, [medieval] translation's role was to contribute to the […] glossing and interpreting of poetic texts. Insofar as it belonged to rhetoric, it was an activity of textual production, with *inventio* as its core procedure.[19]

---

[15] T. S. Eliot, « Introduction », *Selected Poems*, E. Pound, *op. cit.*, 19-20.
[16] *Ibid.*, 15.
[17] Cet élément est rappelé en ouverture du numéro des *Annales du monde anglophone* consacré à Ezra Pound et la traduction (Hélène Aji, « Foreword : Ezra Pound's Translations as Vortex », *Annales du monde anglophone* 16 (2002) 9).
[18] E. Pound, « Cavalcanti », *LE*, 172.
[19] Lucia Boldrini, « Translating the Middle Ages : Modernism and the Ideal of a Common Language », *Translation and Literature* 12-1 (printemps 2003) 51.

L'auteur insiste sur le fait qu'il n'y a pas de preuve pour affirmer que Pound a consciemment développé sa théorie de la traduction en analogie avec celle du Moyen-Âge, mais les ressemblances sont frappantes. Elle souligne également la dimension conflictuelle que revêt la pratique de la traduction pour les Romains, qui ne la conçoivent pas sans un élément d'agressivité et de rivalité, ce qui n'est pas sans analogie non plus avec le verbe poundien. Boldrini poursuit :

> Compounded with the concept [of medieval translation] is a wide range of activities and associations, reflected in the variety of terms used to describe it. Among them, emphasizing the etymological sense of 'carrying across', are *translatio* (in Latin also 'metaphor', from the Greek *metapherein*, 'to transfer, carry across') and *traductio* (as 'leading over', a term that came into usage in the later medieval period and which was adopted by most Romance languages). 'Version', from *vertere*, associates translation with the concepts of turning and troping, while *interpretatio* (from which the modern sense of 'interpreter' as 'translator') relates to 'hermeneutics', on whose Greek root the word is modelled. Within the range of meanings we also find the idea of 'transferral'. […] 'Translation' was in fact only one activity within a continuum that includes *enditing*, writing, compiling, interpreting, exposing, and emulating, and which extended from word-for-word rendering to the re-creation of a new text with sources functioning simply as prompts.[20]

Le mythe, à cet égard, subit une double traduction dans la mesure, premièrement, où c'est un objet textuel qui est dans la langue (souvent une langue étrangère aux poètes, à moins d'avoir été déjà traduit) et deuxièmement, dans la mesure où il s'agit de l'adapter au contexte poétique, ce qui implique un transfert ou une adaptation temporels. Les figures mythologiques en traduction subissent un traitement comparable à celui d'un texte poétique « ordinaire » et les termes de la théorie en matière de traduction sont tout à fait adaptés à ce propos. La traduction implique des choix et une sélection d'éléments.

Pour *The Seafarer*, Pound a *choisi* d'écarter certains éléments de sa traduction et d'introduire des jeux de mots, le dictionnaire servant de tremplin à la polysémie introduite dans le poème-traduction. Dans sa « Note philologique », ajoutée au poème lors de sa première publication dans *The New Age* le 30 novembre 1911, Pound précise :

> The text of this poem is rather confused. I have rejected half of line 76, read 'Angles' for angels in line 78, and stopped translating before the passage about the soul […] ending in a dignified but platitudinous address to the Deity. […] There are many conjectures as to how the poem came into its present form. It is most likely that a fragment of the original poem, clear through about the first thirty lines, and thereafter increasingly illegible, fell into the hands of a monk with literary ambitions, who filled in the gaps with his own guesses and 'improvements'.[21]

Ce poème est un exemple parmi tant d'autres excisions textuelles opérées par Pound au cours de sa carrière. En outre, le travail sur *The Seafarer* est révélateur de la passion poundienne

[20] *Ibid.*, 52. Boldrini établit également une différence entre Pound et Eliot (la comparaison se fait également avec Joyce en fin d'article) dans la mesure où, s'ils veulent tous deux rénover la langue moderne par comparaison avec les langues plus anciennes, et s'ils construisent tous deux une image idéalisée du Moyen-Âge qui se conforme à un programme poétique pré-établi, Pound prend davantage en compte l'hétérogénéité des langues vernaculaires à l'époque médiévale.
[21] E. Pound, *P&T*, 1275 et E. Pound, *Collected Early Poems*, *op. cit.*, 311.

pour les poèmes fragmentaires – comme dans « Papyrus »[22] par exemple où Pound garde l'aspect fragmentaire du poème de Sappho tel qu'il nous est parvenu –, et de sa recherche d'un texte ancien aussi peu modifié par les reprises et un travail ultérieurs que possible, surtout si ceux-ci sont l'œuvre de moines chrétiens. Le texte du *Seafarer*, déjà palimpseste, voit sa stratification encore complexifiée par l'opération poundienne. Le terme palimpseste est à comprendre ici, comme le rappelle Sean Pryor, comme un texte où se superposent différentes strates mais qui a également subi des effacements d'autres passages lors de ses réécritures, copies ou modulations successives[23].

Outre l'idée de retrouver un texte aussi originel que possible, ou du moins débarrassé de ses métamorphoses ou ajouts ultérieurs, vus comme perversions du message ou du ton d'origine, la traduction permet l'invention du style de l'auteur et doit être sans cesse renouvellée pour les besoins particuliers du siècle dans lequel la traduction voit le jour : « Pound is the inventor of Chinese poetry for our time. […] Each generation must translate for itself. »[24] La traduction est toujours un texte provisoire et un travail en cours d'élaboration, ce que souligne Boldrini dans son commentaire sur les révisions poundiennes en matière de traduction : « for [Pound] translation can only be provisional, is never fully sufficient. Translation is a dynamic process constantly in progress, never completed. »[25]

Les justifications poundiennes de son travail de poète-traducteur, faute de convaincre, ont été réitérée plusieurs fois : en 1912, Pound insiste sur l'idée que *The Seafarer* est « presque » une traduction littérale[26] ; en 1919 et 1920[27], c'est le terme « personnage » (« *persona* ») que Pound adopte, avant que le terme ne donne son nom à un recueil en 1926 (*Personae*). Pound commente ainsi son poème *Homage to Sextus Propertius* dans une lettre à A. R. Orage en 1919 : « there was never any question of translation, let alone literal translation. My job was to bring a dead man to life, to present a living figure. […] Mask of erudition is precisely what I have not assumed ; it is precisely what I have thrown on the dust heap. »[28] Pound répond ensuite point par point aux critiques qui lui ont été adressées par le latiniste et professeur Hale.

---

[22] E. Pound, *P&T*, 289.
[23] S. Pryor, *op. cit.*, 176-7.
[24] T. S. Eliot, « Introduction », *Selected Poems*, E. Pound, *op. cit.*, 14-5. Charles Tomlinson consacre un chapitre à la traduction comme métamorphose et aux transformations d'Homère et Ovide à travers des siècles de traductions répondant à des exigences spécifiques (C. Tomlinson, *op. cit.*, 72-97).
[25] L. Boldrini, *art. cit.*, 54.
[26] E. Pound, *P&T*, 1275 : « [The Seafarer is] nearly literal, I think, as any translation can be. »
[27] *Ibid.* : « In a note to *Umbra* (1920), Pound described "The Seafarer", along with "Exile's Letter (and Cathay in general)" and "Homage to Sextus Propertius", as "major personae". »
[28] E. Pound, *Letters*, 148-9.

Dans sa critique de la traduction littérale, Pound s'en prend à une certaine pratique de la philologie : « As a Prof. of Latin and example of why Latin poets are not read, as example of why one would like to deliver poets of philologers, Hale should be impeccable and without error. »[29] Dans le même temps, c'est un programme politique sur le thème de l'éducation qui se dessine, puisqu'il s'agit de redonner le goût de la lecture des classiques[30]. Cette (re)lecture et les retraductions permanentes témoignent de la recherche du « *mot juste* »[31] (que Pound emprunte à Flaubert) et de la quête d'une langue qui puisse être en phase avec son époque.

b) Bunting et Horace, le rythme et le contraste

Parmi Yeats, Pound, Eliot et Bunting, ce-dernier est sans doute celui qui exploite le plus directement les portes ouvertes par Pound en matière de traduction. Ses traductions ne sont pas tant vues en termes de transpositions que d'emprunts qui occasionnent une dette, exprimée en termes économiques – Bunting utilise le terme « overdrafts »[32] – et le poète envisage la traduction en termes de « transmigration », de greffe et de sélection, mises en œuvre de façon exemplaire dans la traduction de Fitzgerald des *Rubaiyat* d'Omar Khayam :

> Interpolating, omitting, misrepresenting, mating couplets from dissimilar quatrains, grafting in quatrains from his own head, and maintaining one steady, melancholy, dignified, English gait throughout, while his original dances, sigs, guffaws, snarls or talks bawdy, Fitzgerald built up a poem Omar would not have disowned, in which the reader familiar with both can often hear the very voice of the Persian poet, though there is much more in Omar than Fitzgerald and something in Fitzgerald not to be found in Omar. And still we are far this side of 'imitation' […].[33]

Comme chez Pound, les modifications textuelles sont pour Bunting justifiées si elles ne pervertissent pas l'esprit du texte d'origine.

Pour Bunting l'intérêt d'Horace réside avant tout dans le rythme et la réflexion que le poète moderne peut ainsi mener sur les intonations et longueurs des sons en poésie, ainsi que leur influence sur la cadence d'un poème :

> Quantity exists in English too, and poets who admired Latin and Greek poetry have tried to use quantity in English. There is nothing impossible about it, nor is it especially difficult, but in English quantity is not a fixed characteristic of the syllable. A syllable may be short when there is no stress on it but long the moment it is stressed.[34]

Le même élément était souligné par Pound au début des années 1910 : « I think the desire for vers libre is due to the sense of quantity reasserting itself after years of starvation. But I doubt if we can take over, for English, the rules of quantity laid down for Greek and Latin, mostly

[29] *Ibid.*, 149.
[30] E. Pound, « Notes on Elizabethan Classicists », *LE*, 239.
[31] E. Pound, « A Retrospect », *LE*, 7.
[32] B. Bunting, *CP*, 145.
[33] B. Bunting, « Modern Translation », *Criterion* 15-61 (juillet 1936) 715.
[34] P. Makin, éd., *Basil Bunting on Poetry*, *op. cit.*, 27. Voir aussi A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 40.

by Latin grammarians. »[35] Le propos est réitéré plusieurs fois par la suite[36], et Pound dit également apprécier Horace pour son ironie[37].

L'intérêt de Bunting pour le rythme et la modernisation des textes antiques explique peut-être pourquoi les références mythologiques passent souvent au second plan. Les références mythiques les moins connues du texte d'origine sont, la plupart du temps, effacées des traductions de Bunting, et les références mythologiques sont, d'une manière générale, réduites au minimum. Dans « Yes, it's slow, docked of amours »[38] (traduction d'Horace, Ode III, 12), Bunting supprime la référence à l'athlète qui peut monter à cheval plus vite que Bellérophon (qui dompte Pégase[39]). Bunting ne garde que la référence à Minerve, déesse des arts et métiers, revisitée en figure quasi-maternelle qui surveille la jeune fille à qui s'adresse le locuteur. Dans « Please stop gushing about his pink / neck »[40] (traduction d'Horace, Ode I, 13), Bunting efface la seule référence mythologique du texte-source, qui décrit les mots d'amour (le « nectar », dans le texte d'Horace) que Vénus fait émaner des lèvres de la femme. Les autres traductions d'Horace, plus tardives, sont emblématiques du renforcement de la poétique de Bunting, caractérisée par sa concision, sa modernité et parfois son régionalisme.

En poésie, la dimension sonore de certaines figures importe : dans un poème tel l'ode II, 14 d'Horace, que Bunting traduit dans le poème « You can't grip years, Postume »[41], le choix de la conservation ou de la sélection mythologique a une influence rythmique. En effet, parmi les six références à la mythologie que comporte l'ode d'Horace dans les seules strophes deux et cinq (Pluton, Géryon, Tityos, Cocyte, Sisyphe et Éole), Bunting n'en garde qu'une : celle à Pluton. Les noms de Géryon et Tityos sont résumés dans le nom collectif « giants » chez Bunting ; Sisyphe est désigné par une périphrase qui masque son nom, mais pas sa caractéristique principale (« watch the damned / toil, while they all build / tumbles back on them ») ; le fleuve Cocyte est contenu dans un groupe nominal (« that dark, slow / drift »). De même, ailleurs dans le poème, la référence à Mars est remplacée chez Bunting par le domaine qui lui correspond : la guerre. Or le poème de Bunting est majoritairement composé de mots mono- ou disyllabiques, mais jamais plus longs. Toutes les figures mythologiques, si elles étaient conservées, n'évoqueraient pas forcément grand-chose pour un lecteur moderne et

[35] E. Pound, « A Retrospect », *LE*, 12.
[36] E. Pound, « On Criticism in General », *art. cit.*, 151-5 et E. Pound, « Horace », *Criterion* 9-35 (janv. 1930) 217.
[37] EP, « Horace », *art. cit.*, 219.
[38] B. Bunting, *CP*, 148.
[39] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 631-2.
[40] *Ibid.*, 149. Bunting traduit également un poème sur la passion amoureuse de l'œuvre de Catulle (poème 51) (V. Forde, *ibid.*, 114) s'inspirant de Sappho (B. Bunting, *CP*, 139).
[41] B. Bunting, *CP*, 159.

perturberaient l'équilibre thématique et rythmique du poème. Alors que les références mythologiques disparaissent chez Bunting, elles prolifèrent, se démultiplient et s'éparpillent tant au niveau de leurs caractéristiques que de leurs noms chez Pound et Yeats, et sont masquées ou moins présentes chez Eliot.

Dans « Ginger, who are you going with ? »[42] (traduction d'Horace, Ode I, 5), la femme (Pyrrha) à qui le locuteur du poème s'adresse est caractérisée de façon moqueuse par la couleur de ses cheveux et la référence aux dieux disparaît – Horace annonce dans son poème que le jeune homme éconduit, désespéré, maudira les dieux. « Like a fawn, you dodge me, Molly »[43] (traduction d'Horace, Ode I, 23) et « That filly couldnt carry a rider nor »[44] (traduction d'Horace, Ode II, 5) sont deux autres odes sur les rapports amoureux, où Bunting condense les vers d'Horace et modernise les noms féminins. Dans « Snow's on the fellside, look ! » (traduction d'Horace, Ode I, 9), l'environnement est northumbrien : les mentions géographiques précises d'Horace sont remplacées par des indications topographiques ou météorologiques (« fellside », « gale », « burns »[45]) ; une mention des dieux est supprimée. En outre, le terme « forecast » – dont la connotation est utilisée dans un contexte majoritairement météorologique – élimine la notion de fatalité ou de sort qui est présente dans le texte d'Horace. Bunting choisit surtout chez le poète latin des textes dont les émotions humaines ou les descriptions de la nature sont toujours d'actualité pour un lecteur moderne. Les hymnes à différentes divinités contenus dans les *Odes* d'Horace, par exemple, ne sont pas traduites – ou n'ont pas survécu, conformément au propos de Bunting : « The business of translation seems to me a very good exercise but one which I now feel it's perhaps a pity to carry further than the wastepaper basket. »[46]

c) Recherches et transferts de formes

L'idée d'un transfert de formes et de rythmes poétiques qui sont le véhicule d'un héritage culturel est très présent chez Yeats, Eliot, Pound et Bunting. En outre, la médiatisation et la conscience d'effectuer des re-traductions sont très fortes ; les enjeux et questions théoriques ainsi soulevés partagent certaines thématiques générales du phénomène

[42] B. Bunting, *CP*, 217. Ce poème est daté de 1969 dans les archives dactylographiées de Bunting (Basil Bunting Poetry Centre, Durham, MS 4).
[43] *Ibid.*, 218.
[44] *Ibid.*
[45] *Ibid.*, 219.
[46] D. Reagan, *art. cit.*, 73. Pour une formulation poétique de la propension bien connue de la part de Bunting à jeter lettres, brouillons et poèmes jugés mauvais, voir l'Ode I, 11 (« *To a poet who advised me to keep my fragments and false starts* », B. Bunting, *CP*, 105) où le poète qui garde tous ses écrits est comparé à un Narcisse moderne.

de retraduction[47] : Pound aborde les auteurs latins notamment par le biais de nombreuses traductions déjà existantes, qu'il compare et cite abondamment[48] ; il entame les *Cantos* par une retraduction, celle de Divus traduisant Homère[49]. C'est dans ce cadre comparatif qu'il faut replacer certaines traductions chez des auteurs moins prolifiques dans ce domaine, à savoir Yeats et Eliot.

La traduction d'Eliot du long poème épique *Anabase*[50] de St John Perse par exemple, constitue un exemple de projet poétique entrepris alors que le poète cherchait une nouvelle forme et un nouveau sujet poétiques. Commencée à la fin des années 1920, publiée en 1930 et révisée avec Perse pour une nouvelle publication en 1949, cette traduction est peu commentée. Modèle de poème épique long pour Eliot après l'écriture de *The Waste Land*, la traduction d'*Anabase* lui a donné le travail rythmique dans une langue étrangère que mentionnait Pound. Vincent Cronin, dans son analyse de l'influence de la traduction d'*Anabase* sur la suite du travail poétique d'Eliot, rappelle d'abord que la traduction fait partie du travail poétique d'Eliot dès ses débuts, lorsque le poète produisait des traductions ou pastiches de Laforgue[51]. Ensuite, *Anabase* n'est pas sans affinité avec *The Waste Land* : il est question dans les deux poèmes de la construction des civilisations. Enfin, Vincent Cronin a montré l'influence de cette traduction sur le style poétique d'Eliot, devenu plus lapidaire, et sur les images poétiques qu'il emploie, devenues plus intemporelles et archétypales, et moins spécifiquement urbaines[52].

Sans entrer dans le détail puisqu'une analyse théâtrale conduirait à un propos beaucoup plus long, les traductions de Yeats et Pound dans ce domaine doivent elles aussi être mentionnées car elles sont marquées par des présences mythiques particulièrement importantes : au début des années 1950, Pound traduit *Électre* (en collaboration avec Rudd Fleming), mis en scène en 1987 par Carey Perloff et lue comme une tragédie de l'enfermement particulièrement apte à « traduire » (soit, transférer sur scène) les sentiments de Pound encore à l'hôpital psychiatrique de St Elizabeth alors qu'il écrit cette pièce. En

---

[47] Robert Kahn et Catriona Seth, dirs., *La Retraduction* (Mont-Saint-Aignan : Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010).

[48] Voir les essais « The Renaissance », « Notes on Elizabethan Classicists » et « Translators of Greek » (E. Pound, *LE*, 214-75).

[49] C'est le point de départ (« translating translation ») de l'article de Fernando Pérez-Villalón, « Pound/Benjamin : Translation as Departure and Redemption », *Annales du monde anglophone* 16 (2002) 15-24.

[50] St.-John Perse, *Anabasis : Translated and with a Preface by T. S. Eliot* (New York et Londres : Harcourt Brace Jovanovich, [1949] 1977).

[51] Vincent Cronin, « Eliot as a Translator », *T. S. Eliot : A Symposium for his Seventieth Birthday*, éd. Neville Braybrooke (Londres : Rupert Hart-Davis, 1958) 130-1. Cronin mentionne également les traductions de prose par Eliot.

[52] *Ibid.*, 137.

1956, Pound traduit *Les Trachiniennes* de Sophocle qui met en scène la tragédie et la mort d'Héraklès[53]. Yeats se penche également sur Sophocle, qu'il reprend dans *Sophocles' King Oedipus* et *Oedipus at Colonus* malgré la censure anglaise, les remaniements successifs, et les critiques sur le caractère inadapté de la thématique d'Œdipe pour un public irlandais[54]. Les qualités que Yeats voit dans Sophocle – appel à l'imagination, immédiateté des sentiments, opposition à la science et valeur de l'ancien pour faire renaître le sentiment patriotique[55] – sont comparables à celles qui se dégagent de l'observation de ses réécritures de mythes en poésie : la dispersion du mythe est compensée par les références à une figure mythique telle qu'elle apparaît dans *plusieurs* œuvres où la thématique commune (ici Œdipe, mais le propos s'applique aussi à Cuchulain dans le théâtre de Yeats) encourage la comparaison et la complémentarité. Certains extraits des pièces de théâtre trouvent d'ailleurs leur place dans le recueil de poésie de Yeats, tels « Colonus' Praise », « From *Oedipus at Colonus* » et « From the *Antigone* »[56].

Les mythes ne sont donc pas restreints à la partie poétique (au sens strict) du travail de Yeats et Pound, et la recherche mythologique des auteurs se fait également par la forme théâtrale qui permet de s'adresser peut-être à un public différent, et dans tous les cas selon des modalités différentes, mais qui peuvent être rapprochées si on prend en compte l'insistance de Yeats, Eliot, Pound et Bunting sur la lecture à haute voix de leur travail poétique.

d) Collaborations et échanges

La notion de transfert – les mythes anciens tels qu'ils sont racontés dans des textes en latin ou grec sont véhiculés dans la poésie moderne – s'applique également dans la mesure où de nombreuses traductions sont le résultat de collaborations : Eliot traduit *Anabase* avec les conseils de l'auteur dans la première comme dans la deuxième édition[57] ; Yeats traduit *The Ten Principal Upanishads* avec Shree Purohit Swāmi[58] et participe à la publication des poèmes religieux de Rabindranath Tagore[59] ; Pound se sert des notes de Fenollosa pour le chinois ; Bunting s'est souvent référé à Pound pour avis littéraire, notamment dans sa traduction de Firdousi ; la traduction constitue également un jeu linguistique, comme en

[53] Pour ces deux pièces, voir E. Pound, *P&T*, 993-1113.
[54] J. Genet, *Le Théâtre de W. B. Yeats*, *op. cit.*, 393 *sq*.
[55] *Ibid.*, 395.
[56] W. B. Yeats, *Poems*, 263, 273, 327-8.
[57] St.-J. Perse, *Anabasis*, *op. cit.*, 12, 14.
[58] Shree Purohit Swāmi et W. B. Yeats, *The Ten Principal Upanishads* (Londres : Faber & Faber Ltd, [1937] 1960).
[59] Claudine Le Blanc, « Rabindranath Tagore : Histoire d'un prix Nobel en traducion(s) », *Retraductions de la Renaissance au XXIe siècle*, dir. Christine Lombez (Nantes : éditions Cécile Defaut, 2011) 263-277.

témoigne le dialogue de latinistes entre Bunting et Zukofsky que constitue le poème « Verse and Version »[60]. La traduction se place sous le signe du dialogue et de l'échange, du transfert temporel, géographique et générique. Les échanges se font sous forme de collaborations entre les auteurs, mais des passerelles sont également observables au sein du corpus même d'un auteur. Ainsi, une traduction de texte mythologique peut être indépendante, mais elle peut aussi refaire son apparition dans le corpus « original » de l'auteur sous forme de fragments. C'est dans ce sens que la traduction est en partie un travail de préparation à l'écriture.

La dimension ludique est également présente dans « Highbrow's Translation of Horace », poème poundien dont la forme est en partie due au contexte de publication d'origine :

> The Persian buggahs, Joe,
> Strike me as = a = rotten show,
> Stinking of nard and = musk
> Over the whole of their rind and husk ;
> Wearing their soft = shell clothes
> Whichever way the wind blows […].[61]

Cette traduction de l'ode I, 38 d'Horace, dont la ponctuation est justifiée par une pratique expérimentale qui faisait intervenir une machine, proposait une vision et une lecture du poème médiatisée par un système de loupe binoculaire[62]. Loin d'être contradictoire avec le prétendu archaïsme des mythes, cet intérêt pour les machines et la technologie[63] participe de la volonté de trouver de nouvelles façons de (perce)voir le monde pour retrouver sa vérité, à laquelle le mythe participe mais dont l'actualité a été perdue de vue. Même si aucune référence strictement mythologique n'est présente dans le poème d'Horace, Pound a choisi dans l'œuvre du poète latin un texte où les allusions mythiques sont présentes de façon implicite : le myrte du poème d'origine est consacré à Vénus et associé à l'immortalité[64] ; Pound poursuit la métaphore végétale sur plusieurs vers. Ce texte s'insère donc bien dans ses préoccupations mythologiques et sacrées.

---

[60] B. Bunting, *CP*, 150.
[61] E. Pound, *P&T*, 1192.
[62] Voir E. Pound, *P&T*, 1338, note 1192.1. Pour d'autres informations sur la machine en question, voir Jessica Pressman, « Machine Poetics and Reading Machines : William Poundstone's Electronic Literature and Bob Brown's Readies », *American Literary History* 23-4 (hiver 2011) 767-794 et Craig Saper, « Reading Machine : Context, Explanation, and Credits », http://www.readies.org/manual.html (consulté le 09/08/2012) ; l'auteur y soulève la question suivante : « Did Bob Brown build the reading machine or just imagine it ? » Malgré l'impossibilité de répondre clairement à cette question, elle souligne, s'il en était encore besoin, l'intérêt des modernistes pour la technologie, grandissante au débt du XXe siècle.
[63] E. Pound, *Machine Art and Other Writings : The Lost Thought of the Italian Years, Essays*, sel., éd. et intro. Maria Luisa Ardizzone (Durham, NC. : Duke University Press, 1996).
[64] Horace, *Odes*, *op. cit.*, 93, note 212.

Les traductions de textes mythologiques sont de véritables dialogues poétiques qui mettent en jeu des interprétations et des lectures personnelles. Ainsi, A. D. Moody lit la référence d'Eliot au *Pervigilium Veneris* dans *The Waste Land* comme un commentaire différé sur la longue tradition de traduction de ce texte, de Walter Pater à Charles Tomlinson, en passant par Mackail, Allen Tate et Pound, qui traduit une bonne partie du texte dans *The Spirit of Romance*[65]. Suite à cette traduction, Pound reprend le poème latin au Canto 39, qui réunit différentes références au renouveau et à la fertilité par la citation de textes mythologiques qui associent chant et rite : au « ver novum, canorum » du *Pervigilium Veneris* fait suite une citation des *Métamorphoses* (« illa dolore obmutuit, pariter vocem »[66]) qui décrit la réaction stupéfaite et le silence d'Hécube à la vue du cadavre de son fils Polydore, puis viennent des citations de l'*Odyssée* en grec, en translittération et en anglais, ensuite une citation de Catulle, poème 34 (« Sumus in fide / Puellaeque canamus »[67]). Moody conclut en soulignant qu'Eliot passe sous silence la célébration du printemps contenue dans le poème latin, alors que Pound laisse de côté la référence à Philomèle. L'alternance entre chant et silence se fait chez Pound et Eliot à travers des emprunts mythologiques différents : le silence est évoqué chez Eliot par Philomèle privée de sa langue et donc de parole, alors que Pound y fait allusion à travers (là aussi) l'évocation d'une douleur qui empêche la parole mais empruntée au mythe d'Hécube. En outre, la référence au poème latin permet également d'englober une série de traductions et de réécritures successives, et de l'insérer dans la poétique particulière de l'auteur : célébrations de survivances de rites antiques chez Pound, insistance sur la dégénérescence chez Eliot. Ainsi, à partir d'un même texte mythologique, des poèmes très différents sont produits.

Dans le corps des poèmes, la reprise dans une langue autre que l'anglais se fait de façon plus fragmentaire, comme dans « The Well of Lycopolis » for example :

> Open your eyes, Polymnia,
> at the sleek, slick lads treading gingerly between the bedpots,
> stripped buff-naked all but their hats to raise,
> and nothing rises but the hats ;
> smooth, with soft steps, *ambiguoque voltu*.
> […]
> Neither (*aequora pontis*)
> on the sea's bulge
> would the 'proud, full sail'

---

[65] A. David Moody, « *Pervigilium Veneris* and the modern mind », *Tracing T. S. Eliot's Spirit : Essays on his Poetry and Thought*, A. D. Moody (Cambridge : Cambridge University Press, 1996) 86.

[66] E. Pound, Canto 39, *Cantos*, 195. Voir aussi C. F. Terrell, *Companion*, 161. Traduction dans Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, 426 : « elle resta muette de douleur ; car sa douleur même dévore […] sa voix. » Pound ne mentionne par ce vers que les prémisses d'un mythe particulièrement sanglant.

[67] Catulle, *Poésies*, trad. Georges Lafaye, revu par Simone Viarre et Jean-Pierre Néraudau, intro. et notes J.-P. Néraudau (Paris : Les Belles Lettres, 2002) 43 : « Diane nous protège, jeunes filles […] ; Chantons ».

avail
us, stubborn against the trade[68]

Les deux citations mises en italiques par Bunting – la première est extraite d'Horace, Ode II, 5, la seconde du *De Rerum Natura* de Lucrèce – proviennent de poèmes déjà traduits[69] sur le thème de l'amour, de la sexualité et du renouveau. Elles servent de cadre à une mention de Daphnis et Chloé et prennent toutes deux place dans un contexte où l'amour suscite de la méfiance et a été perverti. Ce type de reprises de textes déjà traduits, de façon fragmentaire plus tard dans la carrière d'un auteur, sont des cas fréquents, par exemple dans les *Cantos*, modèle de patchwork de citations s'il en est.

Les phénomènes d'échos demandent des relectures attentives et successives pour faire le lien entre un passage poétique et une de ses traductions dans un autre contexte. Des parallèles thématiques sont ainsi créés. Dans le cas précis de la référence mythologique, la réinsertion dans tel ou tel contexte produit des mises en contact de temporalités particulières et qui peuvent créer des effets d'anachronisme, lorsque le mythe ancien fait référence à une temporalité lointaine, dans un poème à l'esthétique moderne.

2. Poétique de l'anachronisme ou actualisation ?

a) L'anachronisme cultivé

La distance et le va-et-vient provoqués par la mise en présence de la temporalité antique du mythe et de la modernité du nouveau poème sont particulièrement visibles dans le processus de traduction, qui inclut des transferts de mythes. Permanents, cultivés ou évités, ces anachronismes permettent, conformément à l'idéal moderniste, un nouveau point de vue sur le processus de récupération littéraire. En effet, reprendre un mythe ancien dans un contexte moderne, c'est mettre en tension et questionner une temporalité (et, par extension, une société et les valeurs qu'elle véhicule) par le biais d'une autre, et, parfois, « supprimer la distance de l'historicité linguistique »[70] inhérente à un texte. Le mythe, par la distanciation qu'il procure, permet un nouveau regard et une nouvelle lecture où les temporalités se téléscopent ou au contraire sont volontairement posées comme incompatibles.

Malgré les points communs dans leurs idéaux en matière de traduction et la contemporanéité de certaines de leurs traductions d'un même auteur, Pound produit des

[68] *Ibid.*, 40.
[69] *Ibid.*, 218 et 147.
[70] G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, 297.

traductions d'Horace tout à fait différentes de celles de Bunting. Chez Pound, l'anachronisme semble cultivé et les figures mythiques sont particulièrement mises en avant. La problématique de l'anachronisme est ambigüe dans la mesure où le contraste entre les temporalités est souligné, souvent au détriment d'un des éléments de la comparaison (le présent au détriment du passé), mais, dans le même temps, c'est la similitude entre les deux termes qui est à l'origine du choix poétique.

En 1932, Bunting écrit : « The *alleged* anachronism of Pound consists in assuming a reader better acquainted with literature and history than readers usually are. »[71] Cette question est également au centre des commentaires d'Eliot dans la préface aux *Selected Poems* de Pound, et le va-et-vient entre modernité et antiquité du vocabulaire et de la poétique poundiens est constant ; les termes « antiquarian » et « modern » sont discutés en parallèle[72]. En 1936, Bunting lit les anachronismes poundiens (et non plus le « soit-disant » anachronisme) du poème *Homage to Sextus Propertius* comme des stratégies poétiques et indique :

> [Pound] selects from Propertius and points his irony with anachronisms. By an effort of understanding such as we must constantly make with living men but few attempt with the dead we feel the Roman, the foreigner, not in the decor only but in the manner, for, from the point of view of perfection, it is not enough to be idiomatic in language : there is also an idiom in the sequence of ideas.[73]

Bunting insiste, comme Pound, sur la traduction, non seulement dans sa dimension linguistique (la lettre) mais également dans son aspect conceptuel (l'esprit).

Avec « "Ask not ungainly" » (traduction d'Horace, Ode I, 11), Pound reprend un poème qui met en garde contre la prédilection pour l'astrologie dont les « Chaldéens (ou Babyloniens) étaient considérés comme les pères »[74] et invite à profiter du temps présent :

> Ask not ungainly askings of the end
> Gods send us, me and thee, Leucothoë ;
> Nor juggle with the risks of Babylon,
> Better to take whatever,
> Several, or last, Jove sends us. […][75]

La référence à Jupiter produit un effet anachronique ponctuel mais unique, comparée à l'ode plus longue qui suit dans l'œuvre d'Horace (Ode I, 12[76]) où les références abondent, récapitulant les noms des figures historiques et mythiques qui ont fait la grandeur de Rome et

---

[71] B. Bunting, « Mr. T. S. Eliot », *art. cit.*, 500. C'est moi qui souligne.
[72] T. S. Eliot, « Introduction », *Selected Poems*, E. Pound, *op. cit.*, 9 (« antiquarian » et « modern ») et 11 (« archæological » et « contemporary with himself »).
[73] B. Bunting, « Modern Translation », *art. cit.*, 715. L'idée d'un dialogue entre morts et vivants est également souligné par Pound (*Letters*, 148-9, cité plus haut) et Eliot : « When [Pound] deals with antiquities, he extracts the essentially living » (T. S. Eliot, « Introduction », *Selected Poems*, E. Pound, *op. cit.*, 11).
[74] Note d'Odile Ricoux dans Horace, *Odes*, *op. cit.*, 30.
[75] E. Pound, *P&T*, 1145.
[76] Horace, *Odes*, *op. cit.*, 30-7.

où la contextualisation historique a pour but l'éloge d'Auguste. Les poètes reprennent en général des poèmes dont ils pensent pouvoir tirer une actualité pour leur siècle.

Le ton grandiloquent d'Horace dans son ode III, 30 est maintenu dans la traduction poundienne intitulée « "This monument will outlast" », où les références mythologiques, même lorsqu'elle sont peu connues, sont explicitées dans le corps même de la traduction :

> This monument will outlast metal and I made it
> More durable than the king's seat, higher than the pyramids.
> Gnaw of the wind and rain ?
> Impotent
> The flow of the years to break it, however many.
>
> Bits of me, many bits, will dodge all funeral,
> O Libitina-Persephone
> […]
> Wear pride, work's gain ! O Muse Melpomene,
> By your will bind the laurel.
> My hair, Delphic laurel.[77]

Pour contourner les références mythologiques parfois rares, Pound a recours ici à deux façons de faire. La première, commune à Pound et Bunting, consiste à effacer la référence au vent romain Aquilon[78], traduite par le seul mot « wind » au troisième vers du poème de Pound. En ce qui concerne les références à Libitine et Melpomène, pour la première, le poète explicite la référence en ajoutant la figure plus connue avec laquelle elle a historiquement été confondue[79], et pour le seconde, Pound indique sa fonction[80]. Dans le même temps, Pound produit un poème qui s'insère parfaitement dans le reste de son corpus : plus que les vents, les éléments naturels mis en avant par Pound sont l'eau et les arbres, et Perséphone fait écho aux nombreuses autres références dans les *Cantos*. Pourtant, curieusement pour la traduction d'un poème en latin écrit par un auteur romain, Pound choisit le nom grec (Perséphone) de la divinité du monde des morts et non l'équivalent romain (Proserpine) de Libitine. Proserpine n'est mentionnée que deux fois sous ce nom dans les *Cantos*[81]. Au Canto 47, Pound traduit les propos de Circé conseillant Ulysse pour se rendre au royaume des morts (« [Go] to the bower of Ceres' daughter Properpine ») et utilise les noms latins de Cérès et Proserpine. Or Cérès est

---

[77] E. Pound, *P&T*, 1146.
[78] Horace, *Odes*, *op. cit.*, 262. Aquilon est, dans la mythologie romaine, le « vent du nord, rapide et violent » ; il a été éclipsé par son homologue grec Borée (*ibid.*, 332-3) et ne figure souvent pas dans les dictionnaires de mythologie (D. Leeming, *op. cit.*), ni même dans les articles « Vents » qu'ils contiennent parfois (F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 869). Il est parfois mentionné au pluriel comme dans Ovide, *Métamorphoses*, *op cit.*, 323.
[79] F. Villeneuve traduit « Libitine » ; dans son article « Libitina », J. Schmidt indique : « Cette très vieille divinité romaine du monde souterrain ne possède ni légende ni mythe. On la préposait aux cérémonies funéraires, dont elle assurait le bon déroulement. Aussi la confondit-on bien vite avec la déesse de la mort Proserpine » (F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 748).
[80] Melpomène est la muse associée à la tragédie (F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 761).
[81] E. Pound, *Cantos*, 4, 236.

une « très ancienne divinité latine » chtonienne[82]. Une conclusion se confirme : malgré l'absence de propos sur ses connaissances en matière de datation (ou de moins de chronologie) de ces figures, Pound avait connaissance d'un grand nombre de divinités latines et romaines plus ou moins anciennes dont il se sert sans règle apparente. Visiblement, l'auteur prend plaisir à mélanger les références là où elles sont moins attendues (un nom latin dans contexte grec, ou le contraire) dans le but de créer des filiations entre les civilisations sans pour autant perdre de vue les origines les plus anciennes.

Ces propos se vérifient également dans « "By the flat cup" »[83] (Horace, Ode I, 31), où le poète demande à Apollon de lui accorder une vieillesse où il jouisse encore de sa santé et de ses capacités poétiques ; Pound garde toutes les références mythologiques – Fortune, Apollon et Latone (nom latin de Léto, dont Pound garde dans son texte l'orthographe latine au vocatif du texte d'Horace[84]) – qui se retrouvent dans les *Cantos*. Le thème de la fuite du temps qu'aborde ce poème est également celui de la traduction de l'ode IV, 10 d'Horace, que Pound traduit mais ne publie pas[85]. Bien que peu satisfait de son poème, Pound l'envoie à Joyce en 1917 et reconnaît l'archaïsme de la diction employée dans le poème : « for mellifluous archaism I am reduced to mistranslating Horace »[86]. De moindre intérêt que ses autres traductions, ce texte de Pound ne comprend qu'une référence proverbiale à Vénus qui donne à la jeunesse sa beauté et sa fraîcheur.

Dans la mesure où Bunting connaît bien à la fois le travail de Pound et celui d'Horace, un de ses poèmes se lit volontiers comme un commentaire sur la notion de poésie comme monument et sur le *topos* du poète à qui ses vers assureront la postérité. Ainsi « At Briggflatts Meeting House » serait une réponse, plus modeste et discrète, à Pound traduisant l'ode III, 30 d'Horace :

> Boasts time mocks cumber Rome. Wren
> set up his monument.
> Others watch fells dwindle, think
> the sun's fires sink.
>
> Stones indeed sift to sand, oak
> blends with saints' bones.
> Yet for a little longer here
> stone and oak shelter
>
> silence while we ask nothing
> but silence. Look how clouds dance

[82] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 644-5.
[83] E. Pound, *P&T*, 1145-6. Ce poème est daté 1964 dans E. Pound, *Translations*, intro. Hugh Kenner (New York : New Directions, 1963) 7.
[84] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 746-7.
[85] P. Davidson, *op. cit.*, 45-6.
[86] *Ibid.*, 46.

> under the wind's wing, and leaves
> delight in transience.[87]

À l'égocentrisme et la permanence déclamés à grand bruit par la traduction de Pound, Bunting oppose le silence, l'abnégation de soi et le caractère transitoire des éléments sur terre, en conformité avec les idéaux du lieu de recueillement quaker qu'est Briggflatts Meeting House.

La comparaison des traductions de Catulle chez Pound et Bunting offre un exemple moins révélateur. Moins nombreux, les textes de Catulle choisis pour traduction par Pound le sont pour leur concision, comme c'est évident dans « Catullus : LXXXV »[88] et dans « Catullus : XXVI »[89] où la référence à Borée, stéréotype mythologique qui permet dans le poème de décrire des courants d'air, est associée à une préoccupation monétaire – le poète s'exclame devant la dette de son interlocuteur. Dans « To Formianus' Young Lady Friend »[90], traduction du poème 43 de Catulle, Pound trouve un poème sur la beauté féminine et les goûts esthétiques d'une époque qui constituent un parallèle thématique antique à d'autres poèmes tels « Portrait d'une Femme »[91] (qui n'est pas sans lien avec le poème ironique d'Eliot « Portrait of a Lady »[92]) ou encore « Near Perigord » où les plus beaux attributs physiques de chaque femme de la région sont soulignées.

Bunting dit reprendre Catulle (plutôt qu'Ovide ou Virgile) pour une raison comparable à sa reprise de Lucrèce : plus vrais et plus clairs, ces poètes ne sont pas aussi rebattus que d'autres auteurs[93]. Bunting, par sa traduction du début du long poème 64 de Catulle, offre un exemple de la façon paradoxale avec laquelle il envisage parfois la transposition de la référence mythologique en traduction. Pas de stratégie d'évitement des noms mythiques dans le poème « Once, so they say, pinetrees seeded on Pelion's peak swam » (1933), mais le commentaire paratextuel final discrédite le contenu du poème qui précède :

> Health to you, heroes, brood of the gods, born in the prime season,
> thoroughbreds sprung of thoroughbread dams, health to you aye, and again health !
> I will talk to you often in my songs, but first I speak to you, bridegroom
> acclaimed with many pinebrands, pillar of Thessaly, fool for luck, Peleus,
> to whom Jove the godbegetter, Jove himself yielded his mistress,
> for the sea's own child clung to you

---

[87] B. Bunting, *CP*, 143.
[88] *Ibid.*, 1143.
[89] *Ibid.*, 1138.
[90] E. Pound, *P&T*, 290-1.
[91] E. Pound, *P&T*, 233-4.
[92] T. S. Eliot, *CPP*, 18-21. Pour une comparaison de ces poèmes de Pound et Eliot, voir Richard J. Giannone, « Eliot's "Portrait of a Lady" and Pound's "Portrait d'Une Femme" », *Twentieth Century Literature* 5-3 (oct. 1959) 131-4.
[93] D. Reagan, *art. cit.*, 69-70 : « vividness in [Lucrestius's] descriptions », « clarity in his setting forth of his problems » ; « there is something more genuine [in Lucretius and Catullus], it's not been buggered about by literary guys taight in Greece so much as Virgil and Ovid and so forth. »

– and why Catullus bothered to write pages and pages of this drivel mystifies me.[94]

Contrairement à Pound, Bunting choisit ici de traduire un poème long mais n'en traduit que le début, comme c'était déjà le cas avec sa traduction du long poème de Lucrèce en 1927. Pour Victoria Forde, la traduction du poème narratif de Catulle se justifie par l'intérêt de Bunting à cette époque pour la poésie narrative : Bunting est en pleine traduction du poème épique perse de Firdousi[95].

Parmi les nombreuses traductions effectuées par Yeats, Pound, Eliot et Bunting, souvent réinvesties dans leur poèmes sous forme de fragments, toutes proposent une réflexion sur le temps dans la mesure où elles mettent en présence différentes temporalités. Ce propos s'applique également lorsque les citations ne sont pas traduites mais requièrent une traduction ou compréhension de la part du lecteur.

b) Quid de la non-traduction ? Le cas des épigraphes

Si les références mythologiques sont rendues apparentes ou sont au contraire masquées par la traduction ou la transposition en anglais moderne, certaines sont transférées dans un nouveau contexte mais non traduites : le cas des nombreuses épigraphes aux poèmes d'Eliot et Bunting, ou des fragments de citations dans leur langue d'origine dans les *Cantos* est particulièrement frappant. L'épigraphe est un moment crucial du poème parce qu'elle donne le ton (ironiquement ou non) à un poème ou suggère une lecture particulière. Leur utilisation chez Eliot et Bunting est la plus régulière et concentre des mentions mythologiques moins fréquentes dans leur poésie que chez Yeats et Pound.

Les références mythologiques contenues dans les épigraphes qui précèdent de nombreux poèmes d'Eliot sont subtiles dans la mesure où, la plupart du temps, elles ne nomment pas des personnages mythiques mais retranscrivent leurs propos dans des situations de crise. L'épigraphe qui précède « The Love Song of J. Alfred Prufrock », par exemple, extraite de l'*Enfer* de Dante (Chant 27, vers 58-62), constitue la réponse d'un esprit à Dante traversant le huitième cercle de l'enfer : l'esprit consent à répondre à son interlocuteur *parce qu*'il ne reverra pas le monde des vivants[96]. Le poème d'Eliot est ainsi situé dans une dialectique de la vie et la mort, et met en question le poids des jugements moraux et sociaux.

---

[94] B. Bunting, *CP*, 151.
[95] V. Forde, *op. cit.*, 113.
[96] Jane Worthington, « The Epigraphs to the Poetry of T. S. Eliot », *American Literature* 21-1 (mars 1949) 2. L'article date mais son utilité en matière de repérage des citations reste pertinent comme point de départ à la consultation des sources.

Dans le même volume, « La Figlia Che Piange »[97] débute avec une citation de l'*Énéide* de Virgile, par laquelle Énée demande à Vénus son nom (« oh ! comment t'appeler, jeune vierge ? »[98]) ; la référence à l'épopée virgilienne met en parallèle la beauté de la déesse dans le texte d'origine avec celle de la jeune fille en deuil du poème. Pour « Sweeney Among the Nightingales », Eliot cite en introduction un vers d'Eschyle tiré d'*Agamemnon*. C'est le mythe *via* une réécriture théâtrale que reprend Eliot, et il s'agit plus précisément du cri que pousse le personnage éponyme lors de son assassinat. Cette mort fait écho à d'autres épigraphes évoquant une mort soudaine, comme dans « The Hollow Men » (« Mistah Kurtz – he dead »[99]) ou dans l'épigraphe prévue à l'origine pour *The Waste Land* (elle aussi extraite de Joseph Conrad et se terminant ainsi : « 'The horror ! the horror !' »[100]). Dans « Sweeney Among the Nightingales », c'est un parallèle avec la tragédie et la notion de tromperie que le poète effectue, tout en mettant en place une structure chiasmique puisque le nom d'Agamemnon apparaît à la fin du poème, explicitant en partie l'épigraphe (« Agamemnon cried aloud »[101]). Le même type de moment de crise est rappelé par l'épigraphe à « Marina », extraite de l'*Hercule furieux* de Sénèque où le héros prend conscience de la folie meutrière qui l'a fait tuer femme et enfants. Pourtant, la précision du contexte de référence permet dans le poème d'Eliot une indifférenciation du cadre géographique (« *Quis hic locus, quae / regio, quae mundi plaga ?* »[102]) qui permet une réflexion sur l'expérience, la mémoire et la mort. Les présences mythiques indirectes chez Eliot sont assez nombreuses, et permettent souvent un contraste ironique ou critique.

Chez Bunting, le même procédé est appliqué et là aussi, ce sont souvent des citations de textes mythologiques qui sont utilisées comme épigraphes. Pour « Attis : Or Something Missing », ce sont les trois derniers vers du poème 63 de Catulle qui sont utilisés :

> *Dea magna, dea Cybele, dea domina Dindymi,*
> *procul a mea tuus sit furor omnis, era, domo :*
> *alios age incitados, alios age rabidos.*[103]

---

[97] T. S. Eliot, *CPP*, 34.
[98] Virgile, *Énéide*, éd. Jacques Perret (Paris : Gallimard, Folio Classique, 1991) 61.
[99] *Ibid.*, 81.
[100] T. S. Eliot, *The Waste Land : A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, éd. Valerie Eliot (Londres : Faber and Faber, 1971) 2-3.
[101] T. S. Eliot, *CPP*, 57.
[102] T. S. Eliot, *CPP*, 109. F. J. Miller traduit : « What place is this ? What region, what quarter of the world ? » (cité dans J. Worthington, *art. cit.*, 15).
[103] B. Bunting, *CP*, 28. En voici une traduction : « Grande déesse, déesse Cybèle, déesse qui règnes sur le Dindyme, écarte, ô maîtresse, toutes tes fureurs de ma maison ; que d'autres soient par toi agités de ces transports, d'autres agités de cette rage ! » (Catulle, *Poésies*, *op. cit.*, 105). Il y a erreur dans la numérotation de Forde qui renvoie au « Carmen LXVIII » de Catulle (V. Forde, *op. cit.*, 161). Ovide raconte l'histoire d'Attis dans les *Fastes* (IV, 223) mais le mentionne une fois dans les *Métamorphoses* (Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, 324, voir aussi la note, *ibid.*, 561).

Par cette citation, Bunting fait le même vœu que Catulle : être épargné de la fureur castratrice déclenchée par Cybèle et que subit Attis ; le poète exprime ainsi sa volonté de se démarquer des Attis modernes perdus dans une société léthargique. La même insistance sur la sexualité est présente dans l'épigraphe au poème « The Well of Lycopolis » (« *cujus potu signa / virginitas eripiuntur* »[104]), que Bunting a trouvé dans une note de bas de page de *Decline and Fall of the Holy Roman Empire* d'Edward Gibbon[105]. La potion et la virginité mentionnées en épigraphe se lisent ici de façon ironique ; en témoigne la présence, dès les premiers vers, d'une Vénus visiblement alcoolique : « Mother Venus, […] / half-quartern gin under her shawl »[106]. Les cultes païens sont dans ces deux poèmes transposés en rites vides de sens pour l'époque moderne, et particulièrement dans « The Well of Lycopolis », où les dons aux dieux deviennent ridiculement vides de sacré : « May my libation of flat beer stood overnight / sour on your stomach, my devoutly worshipped ladies »[107]. Dans la quatrième partie du poème, l'épigraphe en italien est tirée de la fin du Chant 7 de l'*Enfer* de Dante, avant la traduction par Bunting des vers qui suivent cette citation dans le poème de Dante. Bunting met ainsi l'accent sur sa satire de la nature humaine et de la société[108]. Le même procédé de citation dans la langue d'origine, puis de traduction des vers qui la suivent dans le texte d'origine, est utilisé dans l'Ode II, 7 (« O, it is godlike ») de Bunting, qui traduit en partie le poème 51 de Catulle dont le premier vers sert d'épigraphe (« *Ille mi par esse deo videtur* »[109]). Dans « The Well of Lycopolis », la mention du Styx, fleuve des enfers dans la mythologie grecque, permet ensuite un jeu de mots sur les sonorités en anglais, poursuivant la satire tout en ayant un lien thématique avec les pécheurs embourbés du texte de Dante : « Stuck, stick, Styx. Styx, eternal, a dwelling. »[110] La souffrance et son rapport à la mythologie, mentionnée par la médiation de Dante revient également comme épigraphe à l'Ode I, 10 de Bunting (« Chorus of Furies ») dont l'épigraphe est le vers 45 du Chant 9 de *l'Enfer* de Dante : « Guarda, mi disse, le feroce Erine »[111]. Le lien au divin est encore présent, en arabe cette fois, dans l'épigraphe au poème « The Spoils » qui cite le Coran[112]. Dans *Briggflatts*, c'est une version de la légende d'Alexandre qui est citée, celle du *Libro de Alexandre*, annonçant la présence du

[104] B. Bunting, *CP*, 37.
[105] V. Forde, *op. cit.*, 172. Forde propose comme traduction : « by whose potion the seal of virginity is broken ».
[106] B. Bunting, *CP*, 37.
[107] *Ibid.*, 39.
[108] *Ibid.*, 42 ; V. Forde, *op. cit.*, 173.
[109] B. Bunting, *CP*, 139. Le même procédé de citation dans une langue autre que l'anglais et de traduction avant ou après cette citation est également à l'œuvre dans les *Cantos* de Pound à une échelle plus importante.
[110] B. Bunting, *CP*, 42.
[111] *Ibid.*, 104.
[112] *Ibid.*, 223.

héros dans la troisième section du poème dans sa version perse cette fois-ci. Les intertextes littéraires se mêlent donc dans ces citations où Bunting souligne des parallèles thématiques, souvent à travers des sources plus négligées.

Hormis la pertinence thématique de ce type de reprise, c'est le retour à la langue d'origine qui frappe : les poètes introduisent le rythme et les sonorités d'origine du texte, créant un effet de duplication d'un élément poétique dans une langue, puis dans une autre, et parfois dans un alphabet, puis dans un autre. La citation n'est alors plus seulement transférée d'une langue à une autre comme dans le procédé de traduction, mais elle est amenée dans un autre contexte poétique, où la sonorité, voire l'alphabet, originaux ajoutent une strate de sens. Le processus de traduction fait intervenir des échanges et des « déplacements »[113] infiniment modulés d'une « version » à une autre. Mythe et langue sont sujets aux mêmes détournements et transferts, d'une recension à une autre et d'une langue à une autre, qui sont deux sens possibles du mot « version ».

Des remarques précédentes, il apparaît que la nette différence établie par Claude Lévi-Strauss entre mythe et poésie – le premier se traduit alors que la seconde ne peut pas sans perte – est plus nuancée chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats. Pour Lévi-Strauss, « la place du mythe, sur l'échelle des modes d'expression linguistique, est à l'opposé de la poésie ». L'auteur ajoute :

> la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction. Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée.[114]

Plusieurs éléments permettent d'affirmer que cette distinction est difficilement applicable pour analyser le mythe dans la poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats : d'abord, le mythe *est* poésie et se caractérise par des éléments poétiques et stylistiques précis (refrains, allitérations et échos, formules qui donnent un rythme) ; ensuite, la substance du mythe peut être présente sans que celui-ci soit pour autant raconté en entier (le mythe est présent, même sous forme de raccourcis et d'allusions comblés par le lecteur) ; enfin, la traduction-création des poètes modernes permet le transfert et l'entrecroisement simultanés du mythe et de la poésie.

Puisque l'intention de fidélité est interprétée différemment par Yeats, Eliot, et surtout Bunting et Pound, mythe et poésie ne sont pas contradictoires : le mythe est source de poésie,

---

[113] Le terme est emprunté à John B. Vickery, *Myths and Texts : Strategies of Incorporation and Displacement*, (Baton Rouge et Londres : Louisiana State University Press, 1983).
[114] Lévi-Strauss, *Anthopologie Structurale*, 240.

et les références mythiques, déplacées, réinventées, voient leurs modalités s'adapter à leur nouveau contexte poétique.

À l'image de Pound réinventant la poésie chinoise pour son époque, on peut véritablement dire que la mythologie est retraduite, métamorphosée et réinventée pour chaque époque où elle est réactivée et réécrite. Le transfert de la mythologie dans un idiome poétique moderne enrichit le mythe d'une nouvelle version ; le poème dépend ainsi de la connaissance du lecteur en matière de mythe pour déterminer quel aspect est grossi, et, par là, quels problèmes sont soulevés. Travail d'apprentissage poétique mais également tremplin vers la formulation de poétiques très personnelles, les traductions de textes mythologiques permettent l'articulation de nouvelles pratiques littéraires, grâce auxquelles des rythmes poétiques nouveaux sont créés et des textes originaux réinsérés dans la poésie moderne. Les anachronismes qui sont ainsi créés sont parfois entretenus volontairement, chez Pound par exemple, ou gommés au maximum comme chez Bunting lorsque les références mythologiques sont moins connues. Le transfert d'une langue, d'une temporalité et d'un rythme poétique à un autre sont donc constants et les transferts poétiques se font dans de multiples directions, sous forme de transpositions multiples. Ces transferts mythologiques ne sont pas uniquement thématiques ou linguistiques : les poètes se réapproprient également en anglais des traits stylistiques reconnaissables comme ceux du mythe lorsqu'il est récité.

Chapitre 8 – Reprises de conventions mythologiques

Avant d'être mis à l'écrit sous la forme de « textes mythologiques », le mythe est oral. Les retranscriptions écrites des mythes gardent d'ailleurs les traces de cette oralité, que ce soit sous la forme de récits enchâssés ou de digressions, nombreux dans l'*Odyssée* par exemple, ou sous forme de traits stylistiques reconnaissables et que Yeats, Pound, Eliot et Bunting reprennent de façon plus ou moins consciente et plus ou moins fréquente. Ces emprunts stylistiques aux mythes sont certainement moins nombreux qu'ils ne le seraient si la poésie de Yeats, Pound, Eliot ou Bunting était narrative, mais ils sont révélateurs d'une conception particulière du poète, et se justifient de différentes manières en fonction des poètes.

L'oralité du mythe chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting se traduit par deux éléments principaux. Premièrement, est présente une fiction de l'oralité entretenue dans des textes pourtant hautement dépendants de l'écrit, de la référence textuelle et de la notion d'auteur. Que ce soit pour faire entrer en résonance des voix contemporaines ou, dans le cas de Yeats, faire entrer le folklore dans la poésie, l'oralité tient une place importante. Deuxièmement, le recours au Muses n'est pas seulement *topos* littéraire : sa réactivation sous différents modes (au pluriel ou au singulier en nommant les muses ou pas, voire en en inventant) permet aux auteurs un commentaire sur la poésie, et son lien avec d'autres arts.

1. Oralité et figure du barde

a) Voix

La traduction de textes mythologiques introduit un dialogue multiple et polyphonique, réactivé et réactivable à différentes périodes de la carrière des auteurs. Ainsi, c'est une multiplicité de voix poétiques qui sont mises en résonance et la poétique moderniste se situe dans l'intervalle entre textualité et oralité. L'oralité du mythe est réactivée ou reconstruite sous diverses formes. Tout d'abord, la voix de figures mythiques se fait entendre dans plusieurs poèmes : Circé guide Ulysse dans les *Cantos* sous la forme d'un monologue direct ; des sirènes chantent entre elles dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » ; divers personnages sont entendus dans *The Waste Land* dont le titre prévu par Eliot au départ était « He Do the Police in Different Voices ». En outre, la forme épique prisée par Pound,

étymologiquement, désigne une parole[1]. Chez Yeats, un aperçu de la table des matières d'une édition complète de ses poèmes montre facilement le nombre de poèmes conçus comme chansons (« A Song », « The Song of the Happy Shepherd », « The Song of the Old Mother », « The Song of Wandering Aengus », « The Lover's Song », « A Faery Song »[2]). Or cette forme permet notamment d'insister sur la voix. Cette forme, ou l'étiquette « song » est souvent adoptée pour des thèmes traditionnels, suggérant toujours que Yeats reconstruit l'oralité ancienne dont il déplore la disparition.

Yeats reprend souvent des refrains dans ses poèmes ce qui, outre la parenté de certains poèmes avec le chant, s'explique par leur importance dans les mythes et contes traditionnels que Yeats a entendus dans l'ouest de l'Irlande. La pratique antique de composition de poèmes pendant leur récitation obligeait le poète à avoir des « formules » toutes faites et au rythme fixe, qu'elles soient refrains ou phrases rémanentes[3]. Cette fonction, inexistante dans la poésie de Yeats, n'empêche pas le poète de réactiver cette convention afin de donner l'illusion d'une poésie chantée ainsi plus facilement mémorisée. Bunting, de son côté, fait entendre les voix d'Aneurin et Taliesin (« I hear Aneurin number the dead, his nipped voice », « Jangle / to skald, battle, journey », « Clear Cymric voices »[4]), bardes qui composaient eux aussi en même temps qu'ils déclamaient. Le scalde est un barde scandinave dont la poésie traitait surtout des rois et seigneurs, se composait oralement et utilisait des « *kennings* »[5].

McAllister analyse ce fait de langue que le vieil anglais partage avec le vieux norrois et que l'on retrouve également dans *Beowulf*[6]. « A kenning is "an implied simile in circumlocution for a noun not named" and can range from simple formulaic compound epithets to types of metaphorical periphrasis not unlike the conceits of the English Metaphysical poets. »[7] McAllister montre comment *Briggflatts* partage des éléments de métrique et de rythme présents dans l'*Orkneyinga Saga* et *The Gododdin*. Plus que les récits héroïques de batailles présents dans ces récits, ce sont donc les particularités stylistiques et rythmiques que Bunting reprend.

Malgré les réécritures de mythes chez Yeats, Eliot, Pound et Bunting, les poètes ne reprennent pas un élément caractéristique de tout mythe : son caractère anonyme. En effet, la figure par excellence du poète ou du barde – et Cuddon précise bien que les scaldes,

[1] W. Ong, *op. cit.*, 14.
[2] W. B. Yeats, *Poems*, 188, 33, 77, 76, 347, 59.
[3] W. Ong, *op. cit.*, 36-8.
[4] B. Bunting, *CP*, 73.
[5] J. A. Cuddon, *op. cit.*, 831-2.
[6] Sorte d'énigme, cet élément se retrouve en irlandais ancien et dans les mythes irlandais, mais Yeats ne semble pas en faire usage.
[7] *Ibid.*, 64.

justement, contrairement aux auteurs plus anciens des *Eddas* compilés par Sturluson[8], sont connus par leur nom[9] – commune à Yeats, Pound et Bunting est celle d'Homère, poète *aveugle*. Traditionnellement en mythologie, l'absence de vision oculaire est compensée par une vision prophétique, celle mentionnée par Eliot en épigraphe à *The Waste Land* qui fait référence à la sibylle de Cumes qui a elle-même perdu toute envie de divination et veut mourir[10]. Les poètes semblent tenir à la notion d'auteur, ce qui justifierait la reprise de mythes *chez* Homère, Catulle, Horace, Sophocle ou Firdousi. Quand il s'agit d'un anonymat apparent, dans le cas des traditions irlandaise ou indienne par exemple, la médiation des œuvres est en général frappante : la mythologie chinoise est reprise par Pound *via* Confucius, la mythologie irlandaise chez Yeats *via* Lady Gregory ou Ferguson.

b) Homère : le barde mythique par excellence

Chez Pound et Yeats, Homère est la référence commune en matière d'auteur mythologique. Au Canto 2, la cécité d'Homère, déjà soulignée par Yeats dans « The Tower » (« Homer that was a blind man »[11]), est compensée par la finesse de son oreille poétique : « And poor old Homer, blind, blind, as a bat, / Ear, ear for the sea-surge, murmur of old men's voices »[12]. Au Canto 80, Pound admire la justesse des descriptions médicales des blessures de guerre dans les épopées homériques[13]. Au Canto 94, où la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate (traduit par F. C. Conybeare) sert de fil conducteur, Homère devient autorité. Dans ce canto comme dans le canto d'ouverture, il s'agit d'un périple qui inclut une quête spirituelle, et Homère est mentionné pour la qualité de sa représentation de Zeus comme changeant et métamorphique, par opposition au caractère figé de la pierre de la statue de Zeus sculptée par Phidias :

> as Homer says
> πολλαῖς ἱδέαις
> not merely set stone[14]

---

[8] Snorri Sturluson, *L'Edda : Récits de mythologie nordique*, intro., notes et trad. François-Xavier Dillmann (Paris : Gallimard, L'Aube des peuples, 1991).
[9] *Ibid.*, 832.
[10] T. S. Eliot, *CPP*, 59. La citation qui sert d'épigraphe à *The Waste Land* est extraite du *Satyricon* de Pétrone ; pour une traduction et le contexte thématique d'origine – tout aussi décadent que celui du poème d'Eliot, voir Jane Worthington, « The Epigraphs to the Poetry of T. S. Eliot », *American Literature* 21-1 (mars 1949) 13-4 et Richard A. Sullivan, « The Sibyl and the Voice : Eliot's Epigraphs to *The Waste Land* », *Yeats Eliot Review* 7-1/2 (juin 1982) 19-27.
[11] W. B. Yeats, « The Tower » (*The Tower*), *Poems*, 241.
[12] E. Pound, Canto 2, *Cantos*, 6. Ces vers sont répétés sous une forme quasiment similaire au Canto 7 (E. Pound, *Cantos*, 24) : « poor old Homer blind, / blind as a bat, / Ear, ear for the sea-surge ; rattle of old men's voices. »
[13] E. Pound, Canto 80, *Cantos*, 523.
[14] E. Pound, Canto 94, *Cantos*, 658.

C'est la capacité d'Homère à maintenir le caractère protéiforme des dieux et du mythe qui est souligné ici par Pound *via* Apollonios. Yeats, au contraire, admire les statues de Phidias, et voit en ce sculpteur le point culminant de l'art grec[15] dont la décadence est universelle à toutes les civilisations. Ainsi, dans « Nineteen Hundreed and Nineteen », c'est la perte qui domine : « Many ingenious things are gone / […] / And gone are Phidias' famous ivories »[16]. Le sculpteur est à nouveau mentionné, aux côtés de Michel-Ange, dans « Under Ben Bulben » : « Measurement began our might : / […] / Forms that gentler Phidias wrought. »[17]

Au Canto 68, qui s'ouvre sur un commentaire poétique d'écrits de John Adams rassemblés sous le titre *A Defense of the Constitutions of Government of the United States of America*[18], Pound compare des systèmes légaux et gouvernementaux de Sparte, Athènes, Rome ou encore Carthage, et plus particulièrement les modalités de choix de représentation des diverses composantes sociales d'un peuple. Les multiples références font intervenir des auteurs variés et un palimpseste qui unit le littéraire et le politique :

> Lowered interest without annulling the debt…
> in this transaction…There is nothing like it in the original
> Mr Pope has conformed it to the notions
> of Englishman and Americans
> in Tacitus and in Homer, 3 orders, in Greece as in Germany
> and mankind dare not yet think upon
> CONSTITUTIONS[19]

Pound modifie sa source pour que le mot « translation » (qui fait référence dans le texte-source à la traduction par Pope de l'*Odyssée*) devienne « transaction »[20], faisant ainsi basculer le littéraire et le linguistique dans le champ de l'économique – comme le faisait Bunting, pour d'autres raisons, avec ses « Overdrafts ». La phrase « There is nothing like it in the original » fait référence au commentaire de John Adams sur la traduction de Pope, au sujet duquel il indique que le traducteur a faussement donné à Alcinoos (qui s'exprime dans l'*Odyssée*, VIII, 390-1) l'air d'un souverain suprême alors que cette notion n'est nullement présente chez Homère[21]. L'épopée sert donc également de modèle politique, et la traduction a des effets sur la pensée politique. Dans l'exemple mentionné, la traduction propose soit une forme d'autoritarisme, soit un exemple de démocratie, donnant ainsi des représentations politiques

---

[15] Brian Arkins, *The Thought of W. B. Yeats* (Oxford, Bern et Berlin : Peter Lang, 2010) 88.
[16] W. B. Yeats, *Poems*, 252-3.
[17] *Ibid.*, 374.
[18] C. F. Terrell, *Companion*, 322.
[19] E. Pound, Canto 68, *Cantos*, 395.
[20] C. F. Terrell, *Companion*, 323, note 19.
[21] Pope traduit les vers d'Homère ainsi : « Twelve princes in our realm dominion share / O'er whom supreme power I bear » (C. F. Terrell, *Companion*, 323, note 20). Dans le texte grec, en revanche, Alcinoos ne fait qu'affirmer qu'il est le treizième roi (mais non supérieur) à gouverner le pays : « Douze rois éminents règnent en effet souverains / sur le pays ; et je suis le treizième roi » (Homère, *L'Odyssée*, trad. P. Jacottet, *op. cit.*, 135).

différentes du monde antique et qui trahissent parfois le texte d'origine. Pound prend ici comme modèle John Adams dénonçant la traduction travestie de Pope tout en introduisant une préoccupation économique qui lui est chère.

Chez Yeats, Homère comme archétype du grand poète national[22] représente le modèle de ce que Yeats souhaite devenir pour l'Irlande. Même si le poète irlandais n'écrit pas de long poème épique, sa fonction doit être comparable à celle d'Homère unifiant la littérature de son époque avec la même grandeur et le poète grec est partout dans l'autobiographie de Yeats[23]. Du coup, tel Homère racontant l'histoire d'Hélène, Yeats devient le chantre de Maud Gonne glorifiée dans « A Woman Homer Sung » :

> For she had fiery blood
> When I was young,
> And trod so sweetly proud
> As twere upon a cloud,
> A woman Homer sung,
> That life and letters seem but an heroic dream.[24]

Homère fait également figure de modèle dans « Vacillation » (« Homer is my example and his unchristened heart »[25]) et dans « Coole and Ballylee, 1931 » :

> We were the last romantics – […]
> But all is changed, that high horse riderless,
> Though mounted in that saddle Homer rode
> Where the swan drifts upon a darkening flood.[26]

Le cheval auquel le poète fait ici référence – Pégase – est ici symbole de la créativité poétique, mais il lui manque un cavalier à sa hauteur ; en d'autre termes, la poésie est présentée comme n'ayant plus de digne représentant. Intemporel (« What theme had Homer but original sin ? »[27]), Homère est, dans « Mad as the Mist and Snow » (dix-huitième poème de *Words for Music Perhaps*), à la fois producteur d'ouvrages littéraires et homme de passion :

> Horace there by Homer stands,
> Plato stands below,
> And here is Tully's open page.
> […]

---

[22] L'admiration n'est pas mince lorsque Yeats indique de façon hyperbolique que Ferguson est « *le* poète homérique de l'époque » (« the one Homeric poet of our time ») (W. B. Yeats, *UPI*, 90, cité dans B. Arkins, *op. cit.*, 106).

[23] W. B. Yeats, *Autobio*, 164-5 (« I thought constantly of Homer and Dante »). Le travail homérique constitue également le modèle de référence quant à la façon de rassembler l'histoire irlandaise, mythes inclus : « In his unfinished *History of Ireland* [Standish O'Grady] had made the old Irish heroes […] alive again, […] condensing and arranging, as he thought Homer would have arranged and condensed. Lady Gregory has told the same tales, but keeping closer to the Gaelic text » (*ibid.*, 183). La comparaison entre mythes ou contes irlandais et poétique homérique apparaît déjà au début de l'autobiographie (*ibid.*, 78).

[24] W. B. Yeats, « A Woman Homer Sung » (*The Green Helmet and Other Poems*), *Poems*, 139.

[25] W. B. Yeats, « Vacillation » VII (*The Winding Stair and Other Poems*), *ibid.*, 303.

[26] W. B. Yeats, « Coole and Ballylee, 1931 » (*The Winding Stair and Other Poems*), *ibid.*, 294-5.

[27] W. B. Yeats, « Vacillation » VII (*The Winding Stair and Other Poems*), *ibid.*, 302.

> I shudder and sigh to think
> That even Cicero
> And many-minded Homer were
> *Mad as the mist and snow*.[28]

Clin d'œil littéraire, l'adjectif appliqué à Homère (« many-minded ») est celui que le poète grec utilise pour décrire Ulysse ; c'est aussi une épithète homérique très prisée par Pound[29]. Chez Yeats, Homère se prête à de nombreuses remarques comparatives : dans l'essai « The Philosophy of Shelley's Poetry », Yeats compare la grotte de Circé où arrive Ulysse aux grottes chez Porphyre et Zoroastre (ou Zarathoustra) et mentionne la traduction qu'il utilise[30]. Yeats et Pound en particulier, se présentent comme des bardes visionnaires dont le moyen pour révéler leur potentiel homérique réside dans une langue comparative, tant dans les transferts linguistiques et culturels qu'elle met en œuvre que dans les voix qu'elle fait entendre.

Ce transfert linguistique est notable aussi dans la reprise d'adjectifs comparés qui s'apparentent à des épithètes homériques. Dans le poème poundien « The Return », par exemple, les dieux ne sont pas nommés[31] mais certaines expressions (« Wing'd-with-Awe », « Gods of the wingèd shoe »[32]) semblent calquées sur les épithètes homériques. Ces types archaïques de caractérisation sont plutôt typiques du début de carrière de Pound, car ils connotent une période poétique antérieure à l'écriture moderne et sont peu propices à l'esthétique de concision poétique défendue par Pound et Bunting notamment. Dans les *Cantos*, l'épithète homérique qui qualifie l'aube est repris en grec dans deux passages sur la beauté, naturelle ou artistique :

> Beloved the hours βροδοδάκτυλος »
> as against the half-light of the window
> with the sea beyond making horizon
> le contre-jour the line of the cameo
> profile "to carve Achaia"
> [...]
> "beauty is difficult" sd/ Mr Beardsley[33]
>
> So very difficult, Yeats, beauty so difficult.
>
> "I am the torch" wrote Arthur "she saith"
> in the moon barge βροδοδάκτυλος 'Ηώς[34]

---

[28] W. B. Yeats, « Mad as the Mist and Snow » (*The Winding Stair and Other Poems*), *ibid.*, 316.
[29] Cet élément est souligné par Albright dans W. B. Yeats, *Poems*, 740. Voir E. Pound, Canto 9, *Cantos*, 36 : « but he was a bit too POLUMETIS ».
[30] W. B. Yeats, *E&I*, 82-3.
[31] Peter Brooker indique que « Wing'd-with-Awe » « suggère peut-être » Zeus ou Jupiter, dont le symbole est l'aigle tandis que « Gods of the wingèd shoe » est peut-être une référence à Hermès ou Mercure (très présent également dans les *Cantos*) mais que les références sont volontairement vagues (P. Brooker, *A Student's Guide*, *op. cit.*, 81).
[32] E. Pound, *P&T*, 244.
[33] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 464.

Ce dernier passage est suivi d'une liste de peintres ayant tous représenté Vénus. Cet archétype de la beauté, tel qu'il figure dans les œuvres picturales et les écrits d'Homère permet à la fois d'intégrer d'autres arts, d'introduire un rythme et une typographie propres au grec. La reprise des épithètes homériques permet la récupération de formules toutes faites au rythme fixe qui se retrouvent également dans des mythologies d'autres aires géographiques. Reprise littéraire en grec, les adjectifs composés en anglais qui sont formés sur l'exemple des épithètes homériques produisent un effet archaïsant assez fort.

c) L'oralité de Yeats à Bunting, entre fiction et actualisation

En effet, la multiplicité des voix poétiques, masques, personae, personnages, animaux ou créatures hybrides présents dans les poèmes de Yeats, Pound, Eliot et Bunting se double d'une importance accordée à la dimension sonore de la poésie. Si le terme « performance » ne s'applique pas tout à fait à ces poètes qui ne composent pas pendant qu'ils récitent ni ne jouent véritablement leurs textes, la dimension orale est toutefois cruciale. Bunting a souvent réitéré sa description du travail du poète comme musicien et Yeats, Pound et Eliot ont multiplié les lectures publiques de certains de leur poèmes lorsqu'il le pouvaient, de même que Bunting, surtout après *Briggflatts*[35]. Les lectures de sa propre poésie par Bunting se sont souvent faites précisément en référence et en opposition à ses prédécesseurs :

> [Bunting] grew up with music around him, and earned his living, as we know, as a generally proficient music critic […]. Around him, of course, many of the great modernists – notably Eliot, Pound and Zukofsky – protested musical modes for their poetry. […] [T]hroughout his formative years, Bunting had ample opportunity to cultivate a conviction that the sounded versions of his poems were at least as important as the printed ones. […] "He wrapped an invisible bardic cloak around him whenever he uttered a line of anyone's verse", write Bunting of Yeats in 1974.[36]

L'oralité de la poésie, présente depuis ses origines, est consciemment réactivée par les poètes modernes.

Toutefois, cette oralité – constitutive du mythe – est construite à partir d'éléments textuels. Edward Hirsch a montré que Yeats est au carrefour de deux idéaux ou images

---

[34] E. Pound, Canto 80, *Cantos*, 531.

[35] Pour la lecture de « The Lake Isle of Innisfree » par Yeats dans les années 1930, voir http://www.youtube.com/watch?v=u2FT4_UUa4I&feature=related ; pour une lecture du Canto 1 de Pound par Bunting, voir http://www.youtube.com/watch?v=LZOzp6C8uV0 ; pour une lecture de la première partie de *The Waste Land* par Eliot, voir http://www.youtube.com/watch?v=3tqK5zQlCDQ ; pour la lecture poundienne du *Seafarer*, avec perussions, voir http://www.youtube.com/watch?v=J51_qMhGluw (sites consultés le 27/07/2012) ; une lecture par Bunting de *Briggflatts* est disponible sur CD dans l'édition de 2009 (B. Bunting, *Briggflatts. Includes CD of* Briggflatts *read by Basil Bunting and DVD of Peter Bell's Film of Basil Bunting*. Northumberland : Bloodaxe Books, 2009).

[36] Richard Caddel, « Frankly on the Air : A Consideration of Bunting's Readings », *The Star You Steer By*, éds. R. McGonigal et R. Price, *op. cit.*, 56-7.

romantiques concernant la figure du poète : d'une part, celui-ci serait isolé dans l'écriture qui s'adresse à un lecteur absent et toujours irrémédiablement Autre, et, d'autre part, il y aurait une communauté unifiée par l'oralité dont le poète dépend[37]. Yeats résout le problème ainsi :

> Yeats's attempt to recover a presence in oral literature denied by written language is an answer to a persistent Romantic problem. […] One response to this problem is for the writer to attempt to situate his work by supposedly rooting it in the communal oral literature of an empirical folk. […] The solution is a written literature based on oral models, a literature created by a single author but linked to communal oral tradition.[38]

Hirsch analyse la dialectique entre oralité et littérature (au sens étymologique d'écriture), et entre solitude poétique et communauté dans le cadre de la prose yeatsienne, rassemblée notamment dans *Stories of Red Hanrahan*[39]. Ces histoires inventées par Yeats – de même que le personnage de Michael Robartes[40] – sont conçues sur le modèles des contes populaires entendus par Yeats dans l'ouest de l'Irlande et rassemblés notamment dans *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* en 1888[41]. Yeats entend clairement faire passer son personnage fictionnel moderne pour un personnage légendaire : « in the summer of 1899 […] I made a scenario for a one-act play founded upon an episode in my *Stories of Red Hanrahan* ; I had some hope that my **invention** […] might pass into **legend** as though he were a **historical** character. »[42] En d'autres termes, Yeats veut faire passer pour une tradition ancestrale une fiction qu'il a lui-même inventée, et qu'il souhaiterait voir réinscrite dans l'histoire. Cette fiction de l'oralité reprend des motifs anciens et des traits stylistiques du conteur pour progressivement effacer l'auteur et faire passer son œuvre pour une mythologie. Les propos de Hirsch ci-dessus analysent la prose de Yeats. Toutefois, les remarques sont également valables en poésie.

En effet, les refrains, fréquents dans les poèmes de Yeats, souvent mis en italiques, soulignent un aspect visuel qui peut être lu comme une emphase sur un procédé partagé par le conteur ; les échos de diverses voix dans *The Waste Land* sont elles aussi parfois signalées typographiquement et peuvent être lues dans cette perspective. Yeats affirme explicitement la (re)construction d'une mythologie idiosyncrasique à partir de motifs mythiques ou d'éléments

---

[37] Edward Hirsch, « "And I Myself Created Hanrahan" : Yeats, Folklore and Fiction », *ELH* 48-4 (hiver 1981) 880-81.
[38] *Ibid.*, 881.
[39] W. B. Yeats, *Mythologies*, *op. cit.*, 211-61. Ces histoires n'échappent pas au processus de révision à l'œuvre dans la poésie de Yeats, puisque l'auteur indique en ouverture du recueil qu'il les a réécrites en 1907 avec l'aide de Lady Gregory. La comparaison entre la version de 1897 et celle de 1907 serait intéressante pour déterminer quels changements Yeats a effectivement opéré et dans quels buts.
[40] Russell Elliott Murphy, « W. B. Yeats's "A Packet for Ezra Pound" : The Personal Correspondence as a Revelatory Public Text », éds. Mariaconcetta Costantini, Francesco Marroni et Anna Enrichetta Soccio, *Letter(s) : Functions and Forms of Letter-Writing in Victorian Art and Literature* (Rome : Aracne, 2009) 226 *sq.*
[41] J. Genet, *La Poésie de William Butler Yeats*, *op. cit.*, 20.
[42] W. B. Yeats, *Autobio*, 324 ; c'est moi qui souligne.

historiques, comme c'est le cas dans la deuxième section de « The Blood and the Moon » écrit à la fin des années 1920 :

> I declare this tower is my symbol ; I declare
> This winding, gyring, spiring treadmill of a stair is my ancestral stair ;
> That Goldsmith and the Dean, Berkeley and Burke have travelled there.[43]

La performativité du verbe poétique crée ici de toutes pièces une ancestralité à la fois symbolique, historique et philosophique. Terry Eagleton cite ces vers pour souligner une différence avec Eliot :

> Like Eliot, Yeats uses myth to communicate deeply held personal attitudes ; like him, too, he discovers in myth the sources of an energy urgently needed to renew an impoverished present. Where the Irish poet differs crucially, however, is in candid declaration of the tendentious basis of that use […]. A private mythology constructed from public history is set up, but set up in full view of the reader : and to this extent its quality of defiant subjectivism […] is not covert but declared, in a tone of public honesty which, it must be said, is foreign to *The Waste Land*.[44]

Une sorte de mythologie idiosyncrasique est effectivement construite par Yeats, grâce à divers éléments (pas seulement historiques) mais l'« honnêteté » du poète n'est pas toujours soulignée. Il est la plupart du temps difficile de déterminer exactement quels motifs mythiques sont repris par la médiation de quelle source (néoplatonique, folklorique, mythique, ésotérique) et le poète n'attire pas toujours l'attention sur son processus de mythisation de personnages historiques. D'autre part, hormis peut-être dans *A Vision*, il n'y a peut-être que *des* mythologies, comme le suggère le recueil de Yeats du même nom.

Yeats entame « The Grey Rock » – poème admiré par Pound comme il l'indique en 1914[45] – en mettant en exergue la figure du barde :

> Here's an old story I've re-made,
> Imagining 'twould better please
> Your ears than stories now in fashion [.][46]

Le poète annonce et donne ici l'illusion d'un poème-conte qui fait explicitement figurer un auditoire. Le locuteur – à défaut de dire Yeats – présente son poème comme forme de communication orale avec une communauté, sur le passé historique et légendaire de celle-ci. Dans le même temps, il est parfois délicat de démêler ce qui est du ressort des mythes irlandais les plus connus et ce qui est de l'ordre de l'invention yeatsienne ou même de la récupération ou citation d'autrui : dans son autobiographie, Yeats fait par exemple le lien entre histoires véhiculées par la paysannerie irlandaise, mythes plus anciens tels Diarmid et Grania ou encore Deirdre et traductions par Lady Gregory du travail de Douglas Hyde[47]. C'est

[43] W. B. Yeats, *Poems*, 287.
[44] T. Eagleton, *Exiles and Emigrés*, *op. cit.*, 174.
[45] E. Pound, « The Later Yeats », *art. cit.*, 67 et E. Pound, *LE*, 379.
[46] W. B. Yeats, *Poems*, 149.
[47] W. B. Yeats, *Autobio*, 324-5.

ce mélange de diverses formes de « traduction » – déplacements d'une langue à l'autre, métamorphoses dans le temps et réappropriations des mythes irlandais – qui forment la base de la poésie yeatsienne. Le mythe oral est donc pour Yeats un prétexte qui permet à la fois d'établir une filiation entre différentes formes artistiques issues du mythe (contes, folklore, traductions), de remonter vers des origines nationales et, parfois, de créer une illusion mythique qui assure un lien fort avec le récepteur de l'œuvre.

Dans cette filiation entre mythe et histoire contemporaine, Yeats entend redonner au peuple irlandais la conscience de son passé. Alors que Bunting reprend des rythmes spécifiques aux épopées, Eliot et Pound veulent faire entendre la multiplicité des voix de leur époque, parfois dans le but de corriger la prépondérance accordée à certaines voix jusque là « dominantes » de l'histoire.

2. La référence aux Muses

Topos littéraire s'il en est – les amateurs de poésie sont désignés comme « compagnons des Muses » dans *Homage to Sextus Propertius*[48] par exemple –, la référence aux Muses est commune à Yeats, Pound, Eliot et Bunting. Filles de Zeus et de Mnémosyne (la Mémoire), comme le rappelle Pound au Canto 74 (« The Muses are daughters of memory »[49]), elles permettent d'articuler passé et présent de façons variées. Même si la notion de mémoire est importante à maints égards chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting, ce n'est pas en relation avec les Muses ; ce concept est introduit différemment et en rapport avec l'histoire[50]. Dans tous les cas, à partir d'Hésiode, chaque Muse représente un aspect bien défini de la poésie : « À Clio revient l'Histoire, à Euterpe la Poésie Lyrique, à Thalie on attribue la Comédie, à Melpomène la Tragédie ; Terpsichore inspire la Danse, Érato la Poésie érotique, Polhymnie l'Hymne ; à Uranie on accorde l'Astronomie et à Calliope, la Poésie épique. »[51] Les Muses sont souvent mentionnées au pluriel chez Yeats et Eliot ; Bunting et Pound, quant à eux, font appel à des Muses bien précises et nommées. Lorsque des noms apparaissent, certaines sont plus prisées que d'autres. De l'appellation collective et romantique par Yeats à l'invention de nouvelles Muses par Bunting, cette présence mythique subit des changements poétiques notoires mais qui engagent presque toujours un commentaire politique. La Muse est alors une

[48] E. Pound, *P&T*, 528.
[49] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 465.
[50] Voir Michael Bell, « Memory and Recognition in W. B. Yeats and Ezra Pound », *The Poetics of Memory*, éd. Thomas Wagenbaur (Tubingen : Stauffenburg, 1998) 123-33.
[51] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 770.

divinité qui pousse le poète à l'action : celle-ci est en premier lieu activité poétique mais, dans le même temps, par la grandeur de l'inspiration, l'action se voudrait volontiers politique et effective dans le monde humain moderne.

a) Les Muses anonymes : un topos poétique ironique et désuet

Les Muses, bien que régulièrement sollicitées, font l'objet d'une certaine distanciation chez Yeats. Lassitude de la part du poète ou désintérêt de la part des muses elles-mêmes, la séparation entre muses et poètes est toujours une menace sur le point de se réaliser chez les poètes modernes. C'est le cas dans « The Tower » de Yeats par exemple, où le poète se lamente de sa vieillesse corporelle, malgré la vivacité de son imagination et de ses facultés poétiques :

> It seems that I must bid the Muse go pack,
> Choose Plato and Plotinus for a friend
> Until imagination, ear and eye,
> Can be content with argument and deal
> In abstract things […].[52]

Quelques strophes plus tard, les Muses sont même qualifiées de « moqueuses »[53]. Dans d'autres poèmes, les qualificatifs négatifs abondent aussi : « indifférentes » dans « Among School Children »[54], délaissées par une société corrompue dans « The Curse of Cromwell »[55], les Muses (et par extension la poésie) deviennent muettes en temps de crise et de déchéance dans « A Model for the Laureate » :

> The Muse is mute when public men
> Applaud a modern throne :
> Those cheers that can be bought or sold,
> That office fools have run,
> That waxen seal, that signature.[56]

Yeats soulève ici un problème récurrent pour le poète, et une question posée et « résolue » différemment par Yeats, Pound et Eliot, qui porte sur les modalités de compatibilité entre poésie et action politique, travail littéraire et engagement. Face au mensonge de la politique, Yeats met en avant la littérature, et entend unifier le peuple irlandais avec des images poétiques[57], comme il l'indique dans « Those Images » :

---

[52] W. B. Yeats, *Poems*, 240.
[53] *Ibid.*, 243.
[54] *Ibid.*, 263 : « careless Muses ».
[55] *Ibid.*, 352 :

> All neighbourly content and easy talk are gone,
> But there's no good complaining, for money's rant is on,
> And we and all the Muses are things of no account.

[56] *Ibid.*, 364.
[57] *Ibid.*, 798, note de D. Albright.

I never bade you go
To Moscow or to Rome,
Renounce that drudgery,
Call the Muses home.

Seek those images
That constitue the wild,
The lion and the virgin,
The harlot and the child.

Find in middle air
An eagle on the wing,
Recognise the five
That make the Muses sing.[58]

Ceux qui respectent les Muses sont récompensés dans « The Grey Rock », où le poème dénonce là aussi une décadence des mœurs qui va de pair avec une perte du sentiment et du respect religieux (« Why are the gods by men betrayed ? »[59]) :

You kept the Muses' sterner laws,
And unrepenting faced your ends,
And therefore you earned the right […]
To troop with those the world's forgot,
And copy their proud steady gaze.[60]

Malgré des conditions modernes jugées non propices à la poésie, celle-ci permet de célébrer les changements de civilisation ; poème d'ouverture de la pièce *The Resurrection*, le premier des deux poèmes qui forment « Two Songs from a Play », décrit une vierge arrachant le cœur vivant de Dionysos pour qu'une résurrection s'effectue :

And then did all the Muses sing
Of Magnus Annus at the spring,
As though God's death were but a play.[61]

Chez Yeats, la conception des Muses est romantique dans la mesure où l'inspiration poétique est fournie tant par la femme aimée réelle, Maud Gonne[62], que par des puissances occultes : « the Communicators that brought to Yeats the wisdom of *A Vision* were his Muses »[63].

C'est dans leur dimension collective que Pound fait appel, très souvent, aux Muses en ouverture des poèmes inclus dans *Lustra*. Les Muses sont invoquées dans des poèmes jugés trop novateurs, à qui elles confèrent un peu de leur respectabilité comme c'est le cas dans « Ancora » :

Good God ! They say you are *risqué*,
O canzonetti !

---

[58] *Ibid.*, 366.
[59] *Ibid.*, 152.
[60] *Ibid.*, 150. Le travail poétique inspiré par les Muses est également associé à la noblesse d'esprit dans « Coole Park, 1929 » (*ibid.*, 293).
[61] *Ibid.*, 259. Les deux premiers vers de cette citation sont également repris dans W. B. Yeats, *Vision*, 254.
[62] Joseph M. Hassett, *W. B. Yeats and the Muses* (Oxford : Oxford University Press, 2010).
[63] D. Albright dans W. B. Yeats, *Poems*, 659.

> […]
> Gather about me, O Muses !
> […]
> O Muses with delicate shins
> O Muses with delectable knee-joints,
> When we splashed and were splashed with
> The lucid Castilian spray
> Had we ever such an epithet cast upon us ?[64]

Les Muses ne sont pas abstraites comme chez Yeats mais sont envisagées dans une certaine corporalité, comme c'est le cas chez Bunting où l'anthropomorphisme est encore plus saisissant. Dans « Ancora », l'exagération et la provocation sont également palpables. Dans *Homage to Sextus Propertius*, les Muses sont une présence régulière : au début du poème, les Muses sont associées à une poésie de l'amour[65] ; plus tard dans le poème, la muse du poète est désignée au singulier, avec un pronom possessif et est associée au chant lexical de la musique[66] ; à la fin du poème, c'est une poésie de l'amour et de la nature (contrairement à la poésie épique de guerre) qui est mise en avant[67].

Dans les *Cantos*, les Muses deviennent partie intégrante du palimpseste poétique, comme au Canto 94 où l'appel aux Muses est prononcé par Apollodore avant d'aller rendre visite au peuple de Smyrne qui l'avait sollicité :

> Grant, O Muses
> αί έρασθήναι άλλήλων
> that was Smyrna[68]

Art, société et spiritualité sont étroitement liés dans ce canto.

b) Les Muses nommées : projet historique de Pound, projet satirique de Bunting

Lorsqu'elles sont nommées, un choix s'opère dans les Muses qui sont mentionnées. Melpomène, Muse de la tragédie figure une fois dans la traduction poundienne de l'ode III, 30 d'Horace[69] et dans « Leviora ». Dans ce poème, le locuteur opte pour le consensus et sacrifie la vérité, prix à payer pour obtenir la reconnaissance poétique :

> […] damn the verity.
> […]
> Corset the muse and "directoire" her grace,

---

[64] E. Pound, *P&T*, 283.
[65] *Ibid.*, 527 :
> A new-fangled chariot follows the flower-hung horses ;
> A young Muse with young loves clustered about her ascends with me into the aether, …
> And there is no high-road to the Muses.

[66] *Ibid.*, 533 : « My Muse is eager to instruct me in a new gamut, or gambetto ».
[67] *Ibid.*, 543 : « The Muses clinging to the mossy ridges ; / to the ledge of the rocks ».
[68] E. Pound, Canto 94, *Cantos*, 657-8.
[69] E. Pound, *P&T*, 1146.

> Marcel the elf-looks of *sa chevelure*,
> Enamel Melpomene's too sun-kissed face
> And then to have your fame forged doubly sure
> Let taste rule all and bid the heart be dumb.[70]

Le poète sacrifie la spontanéité et la vérité crue que transmet la Muse (la tragédie aveuglante est nuancée ou diminuée) afin de ne pas choquer. Inséré dans une section intitulée « Poems withdrawn from Canzoni », ce poème présente une esthétique prononcée, radicalement différente de celle affirmée dans *Lustra*. Dans « L'Homme Moyen Sensuel », la mention de la Muse (utilisée au singulier comme terme générique pour la poésie elle-même) permet encore un commentaire sur la réception de la poésie et la complaisance de certains écrivains produisant des textes conformes aux attentes de leurs lecteurs : « Henry Van Dyke, who thinks to charm the Muse you pack her in / A sort of stinking diliquescent saccharine. »[71]

Outre Melpomène, parmi les Muses qui sont nommées, ce sont Clio, muse de l'histoire, et Calliope, muse de l'épopée, qui figurent de façon privilégiée. Dans son hommage à Robert Browning intitulé « Mesmerism », Pound reproche à son prédécesseur son manque de musicalité, mais fait l'éloge de sa perspicacité :

> You wheeze as a head-cold, long-tonsilled Calliope,
> But God ! what a sight you ha' got o' our innards,
> Mad as a hatter but surely no Myope,
> Broad as ocean and leanin' man-kin'ards.[72]

Browning était le modèle épique envisagé par Pound au début de l'écriture des *Cantos*, comme le poète le rappelle (« Hang it all, Robert Browning, / there can be but one Sordello »[73]). Calliope figure à deux reprises dans les *Cantos*, au début du Canto 8 où elle figure comme une sorte d'allégorie qui dialogue avec la Vérité (« Slut ! Bitch ! Truth and Calliope / Slanging each other sous les lauriers »[74]) et annonce la future tension créatrice entre vérité et épopée dans le poème, et au Canto 80 où son nom fait référence non à la Muse mais à un orgue[75]. De même, Clio figure d'abord au Canto 19, comme exclamation (« O my Clio !) insérée au milieu de souvenirs des années 1910[76] et au Canto 74 qui ouvre les *Pisan Cantos*, où le poète fait un retour sur son passé et rappelle le lien entre les muses, l'art et la mémoire :

---

[70] *Ibid.*, 173.
[71] *Ibid.*, 505.
[72] E. Pound, *P&T*, 31. Voir le poème de Browning qui porte le même titre dans Robert Browning, *Robert Browning's Poetry*, éds. James F. Loucks et Andrew M. Stauffer (New York et Londres : Norton & Co., 2007) 169-73.
[73] E. Pound, *Cantos*, 6.
[74] *Ibid.*, 28.
[75] C. F. Terrell, *Companion*, 434, note 100.
[76] C. F. Terrell, *Companion*, 77 : « Canto 19 […] is a pastiche of memories of café talk, news-making events, and gossip drawn from pre-World War I years through the early 1920s. »

« The Muses are daughters of memory / Clio, Terpsichore »[77]. Les mentions de Clio, muse de l'histoire, et de Terpsichore, muse de la danse, sont particulièrement appropriées pour un long poème qui veut intégrer l'histoire et les autres arts[78].

Chez Bunting, les Muses sont beaucoup plus spécifiques, nommées explicitement, et la préférence du poète va visiblement à Polhymnie. À l'enthousiasme de la première mention de cette Muse (« Let Polymnia / strong with cadence multiply song »[79]) en 1927, succède son ridicule dans « Attis : Or, Something Missing » en 1931: « Polymnia / keeps a café in Reno »[80]. La Muse est associée à une forme de consommation, dans ce poème où l'homme est vu comme responsable de la léthargie moderne généralisée et où toute forme d'amour a disparu ou s'est pervertie. Dans « The Well of Lycopolis », c'est encore Polhymnie qui figure, trompée et délaissée, que le locuteur met en garde contre les faux poètes profiteurs (« Open your eyes, Polymnia »[81]) et mentionnée après des vers où l'amour est devenu mécanique :

> Love's an encumbrance to them who
> Rinse carefully before using, […]
> 'Follow the instructions on page fortyone'
> unlovely labour of love,
> […]
> Took her round to Polymnia's, Polymnia
> glowering steadfastly at the lukewarm
> undusted grate grim with cinders
> never properly kindled, the brass head of the
> tongs creaking as she twitched them :
> 'Time is, was, has been'[82]

La description de Polhymnie dans ces poèmes suggère que l'hymne – chant à la gloire des dieux ou des héros – n'est plus possible. En effet, point d'héroïsme dans ces poèmes mais une condamnation sociale mordante. La tiédeur des sentiments, tant humains qu'envers la Muse se conjuguent dans « The Well of Lycopolis » avec la décrépitude de Vénus elle aussi sur le déclin :

> Mother Venus, ageing, bedraggled, a
> half-quartern gin under her shawl,
> wishing she was a young girl again :
> 'It's cruel hard to be getting old so soon.
> I wonder I dont kill myself and have done with it.'[83]

---

[77] E. Pound, Canto 74, *Cantos*, 465.
[78] La résurgence de Calliope aux Cantos 8 et 80 et de Clio aux Cantos 1 et 74 est dans la droite lignée des nombreux échos mythiques constatés entre les cinquante et un premiers cantos et ceux inaugurés à partir des *Pisan Cantos*.
[79] B. Bunting, *CP*, 99.
[80] *Ibid.*, 31.
[81] *Ibid.*, 40. Cette idée fait écho aux vers qui ouvrent la deuxième partie de *Briggflatts* : « Poet appointed dare not decline / to walk among the bogus, nothing to authenticate / the mission imposed » (*ibid.*, 63).
[82] *Ibid.*, 38.
[83] *Ibid.*, 37.

La parodie est très virulente, de même que la critique sous-jacente sur le monde qui a pu faire vieillir ces figures mythiques intemporelles, dont le poète suggère qu'elles n'ont plus leur place ou n'ont pas été entretenues par l'humanité.

Dans « Farewell ye sequent graces », les Grâces et les Muses (traditionnellement ensemble sur l'Olympe[84]) sont orthographiées dans majuscules, et sont caractérisées par leur mutisme :

> Farewell ye sequent graces
> voided faces still evasive.
> Silent leavetaking and mournful
> as nightwanderings
> […]
> Airlapped, silent muses of light
> cease to administer
> poisons to dying memories to stir
> pangs of old rapture […].[85]

Les déesses protectrices n'assurent donc plus leur fonction et leur typographie est réduite au même statut qu'un nom commun.

Cette déchéance est également perceptible dans un cas où Bunting invente de nouvelles Muses, dans « They Say Etna » : « the Muses Ergot and Appiol »[86]. Richard Caddel explique ainsi la signification de ces deux noms :

> *Ergot* is a fungal infection of wheat and rye, *Claviceps purpurea*, a poison causing violent convulsions and death ; it was used, highly dangerously, in obstetrics. *Appiol*, more usually spelled with only one "p", is a distillation of parsley seeds used as an abortive agent. These two spirits are to preside over the poem.[87]

La notion de création et de génération ou production (dans sa forme agricole mais pas seulement) sont soulignées pour signifier une déchéance. En outre, la préoccupation économique est claire dans ce poème, comme le souligne Caddel plus loin et propose une réponse aux théories poundiennes[88] dont Bunting reprend la tonalité parfois violente :

> What violence or fraud
> shall we record ?
> […]
> *UKASE.*
> *Not to be found outside his own village*
> *without*
> *PAPERS.*
>
> Also, to encourage more efficient tillage,

---

[84] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 646. Le commentaire sur les Grâces figure sous leur nom grecs, les « Charites ».
[85] B. Bunting, *CP*, 96.
[86] *Ibid.*, 180.
[87] Richard Caddel, « "An Unacknowledged Land" : A Biography of "They Say Etna" and a Debate between Bunting and Pound », *Ezra Pound and Europe*, éds. Richard Taylor and Claus Melchior (Amsterdam : Rodopi, 1993) 71.
[88] *Ibid.*, 72 ; voir aussi R. Caddel et A. Flowers, *op. cit.*, 32 : « [a] poem written for Ezra Pound, *They Say Etna* ».

> ⅔ of the produce to be presented to the temporal lord,
> […]
> Sing, Ergot and Appiol, didactically :
> 'Toil ! Accumulate Capital !'
> […]
> **MAN IS NOT AN END-PRODUCT,**
> **MAGGOT ASSERTS.**[89]

L'invention de nouvelles Muses qui ne concernent plus un aspect littéraire mais qui dénoncent une maladie économique – contrairement à Pound, Bunting a momentanément suivi des cours à la London School of Economics au début des années 1920 mais en a été dégoûté[90] – permet la subversion : en effet, elles dénoncent la prétention de la poésie (notamment poundienne) à pouvoir apporter un commentaire valable sur l'économie, surtout s'il est didactique et sûr de lui[91]. La muse est également associé à l'économique dans « An arles, and arles for my hiring », poème qui évoque ironiquement les difficultés financières du poète dont le métier ne suffit pas à le faire vivre :

> An arles, an arles for my hiring,
> O master of singers, an arlespenny !
>
> – Well sung singer, said Apollo,
> But in this trade we pay no wages.
> […]
> The Lady asked the Poet :
> Why do you wear your raincoat in the drawing-room ?
> He answered : Not to show
> my arse sticking out of my trousers.
>
> His muse left him for a steady man.[92]

Apollon, protecteur des musiciens et des poètes, parle ici directement à l'artiste à qui il indique que cette profession ne rapporte pas – le même thème est abordé, sans aucune référence mythologique, dans le poème « What the Chairman Told Tom » : « Poetry ? It's a hobby. / […] It's not work. You dont sweat. / Nobody pays for it »[93]. Les éléments mythologiques de ce poème sont ramenés à leurs plus simples évocations (l'art pour Apollon, la muse pour l'inspiration) et côtoient un vocabulaire tantôt très familier (« arse »), tantôt technique comme l'explique Richard Price : « [a]n arles is usually a first payment on the agreement of a contract »[94]. La muse de ce poème, intéressée par l'argent et qui pourrait faire référence tant au sens commun d'une bien-aimée qui inspire un écrivain, qu'au sens plus

[89] B. Bunting, *CP*, 180, 182.
[90] V. Forde, *op. cit.*, 23 ; R. Caddel et A. Flowers, *op. cit.*, 29.
[91] R. Caddel, « "An Unacknowledged Land" », *art. cit.*, 72 : « "We economists", writes Pound in the mid-thirties [*GK*], and one can imagine Bunting shuddering. »
[92] B. Bunting, *CP*, 106.
[93] *Ibid.*, 138.
[94] Richard Price, « Basil Bunting and the Price of Patronage », *The Star You Steer By*, éds. J. McGonigal et al., *op. cit.*, 95.

mythologique de la figure qui guide le poète, l'a délaissé au profit d'un homme aux ressources plus stables. La dimension économique est introduite, permettant ainsi au poète d'introduire des préoccupations modernes et des associations peu courantes (le mythologique et l'économique).

Pound fait presque la même chose dans un ironique poème de début de carrière intitulé « The Lake Isle » :

> O God, O Venus, O Mercury, patron of thieves,
> Give me in due time, I beseech you, a little tobbacco-shop
> […]
> or install me in any profession
> Save this damn'd profession of writing,
> where one needs one's brains all the time.[95]

Les vers poundiens sont beaucoup moins grinçants que la réalité évoquée par Bunting, mais l'invocation moderne est comparable. Ces poèmes, contrastés avec ceux de Yeats à la fin du XIXe siècle, par exemple, sont très loin de l'invocation poétique dans « The Harp of Aengus », où les références mythologiques à Aengus, Edain, Midhir et les druides (en plus de la récupération traditionnelle du symbole de la harpe pour l'Irlande) sont au service d'un poème sur l'amour.

Réappropriées, parfois à l'aide de pronoms possessifs, de façon collective ou singulière, nommées ou non, les Muses comme présence explicite sont absentes de la poésie eliotienne. La notion de voix poétique est relayée par l'image du rossignol qui figure dans plusieurs poèmes. Cette absence des Muses s'explique peut-être par la dimension conventionnelle de ce motif, et par l'importance donnée par Eliot au travail poétique de réécriture envisagé comme transformation d'émotions subjectives et spontanées en vers impersonnels. Les prédilections des autres poètes sont également en phase avec leurs projets poétiques : la conception romantique des Muses chez Yeats est collective, teintée de pessimisme, et marquée par sa conviction de vivre la fin d'une ère historique ; chez Pound, l'enthousiasme et la provocation des poèmes de début de carrière privilégient surtout Clio et Calliope, conformément au projet plus global que le poète s'est fixé pour les *Cantos* ; pour Bunting, enfin, les Muses permettent une critique sociale et, de *topos* poétique attendu, deviennent élément mythique subversif.

[95] E. Pound, *P&T*, 294.

Chapitre 9 – Le mythe en poésie moderne : *Gesamstkunstwerk* ou intermédialité ?

Le mythe chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting pointe constamment vers d'autres formes d'art qui le réécrivent elles aussi, invoquant d'autres arts à l'intérieur de la poésie et donnant une dimension plurielle au verbe mythologique. D'ailleurs, le mythe est éminemment visuel : c'est l'appel à l'imagination qui engendre chez le lecteur ou l'auditoire d'un mythe l'idée d'un géant à œil unique ou d'une figure monstrueuse aux cheveux faits de serpents et qui pétrifie par son regard. De même, la constitution de figures mythiques est obtenue par juxtaposition d'éléments pris à des êtres réels (l'hydre, serpent aux multiples têtes, le centaure, animal hybride mi-homme mi-cheval). La poésie permet de mobiliser ces représentations communes et des représentations particulières de l'histoire de l'art, entretenant une ambiguïté quant au référent, qui n'existe finalement qu'à travers la lecture.

À l'image des réécritures du mythe de Diane et Actéon proposées dans l'exposition *Metamorphosis : Titian 2012* de la National Gallery pendant l'été 2012 et qui met littéralement en présence les tableaux de Titien s'inspirant d'Ovide et d'autres arts plastiques, avec des performances qui font intervenir du vivant[1], la poésie moderniste tente de mettre en présence simultanée différents arts, en mobilisant différents supports, visuels et auditifs. Ceux-ci sont intégrés dans une poésie qui met l'accent sur la lecture, le rythme et la dimension sonore, mais où l'aspect visuel a également son importance, comme c'est évident dans les *Cantos*, collage de caractères chinois et grecs, de hiéroglyphes égyptiens, et où la typographie demande une lecture tant visuelle que sonore. En outre, cette dimension visuelle est présente dans des vers qui renvoient aux mythes sous leur forme picturale (des tableaux mythologiques connus de l'histoire de l'art) ou sculptée. En parallèle, les poètes renvoient à ce qu'ils imaginent être une indifférenciation originelle des arts où la poésie mythique était en même temps musique et danse rituelle. Ainsi, en mobilisant tous les arts, le mythe permet aux poètes de tendre vers un forme d'art total et, à défaut d'y parvenir, suggèrent une intermédialité que le mythe est à même d'évoquer.

[1] Voir le diaporama de certaines œuvres sur http://www.guardian.co.uk/artanddesign/gallery/2012/jul/09/metamorphosis-titian-2012-in-pictures?intcmp=239#/?picture=392829561&index=0 ; consulté le 19/07/2012.

1. Le mythe en poésie : une picturalité rythmée

a) Mémoire de tableaux mythologiques

Les mythes ne sont pas seulement écrits ni même oraux : ils ont été sujets à de nombreuses peintures mythologiques devenues classiques, et qui réinterprètent elles aussi les mythes les plus connus, le plus souvent tirés de la mythologie gréco-romaine. Ainsi, Pound, dans le poème « Coitus », mentionne Giulio Romano. Cet architecte et peintre de la Renaissance est connu pour ses tableaux mettant en scène l'érotisme des dieux :

> Here is there naught of dead gods
> But a procession of festival,
> A procession, O Giulio Romano,
> Fit for your spirit to dwell in.
> Dione, your nights are upon us.[2]

Dioné, mentionnée dans le poème de Pound, est mère d'Aphrodite[3], déesse de l'amour. Les vers de Pound font donc sans doute référence à la fresque de Romano intitulée *Le Banquet d'Amour et Psyché* qui orne les murs du Palais du Te à Mantoue en Italie, où sont visibles d'autres fresques mythologiques représentant notamment les Géants[4].

Chez Yeats, de nombreux artistes ayant représenté des scènes mythologiques sont également présents de façon implicite, avec visiblement la même fascination que Pound pour la sexualité, comme le souligne D. Albright :

> The nymphs and satyrs of "News for the Delphic Oracle" are, to some extent, rococo savages, artificial orgiasts derived from Poussin if not from Fragonard ; but words such as *belly* and *bum* are not rococo – such low diction intensifies the erotic credibility of the scene. Yeats was fascinated by obscenities, and admired the frankness of the gamekeeper in Lawrence's *Lady Chatterley's Lover* […]. Yeats was a decorous poet ; but it is possible that, had he lived another ten years, *fuck* and *shit* might have become important elements in a post-Symbolist pagan speech, in which the body was asked to do its own talking.[5]

Jacqueline Genet évoque elle aussi l'influence du tableau *Le Mariage de Pelée et de Thétis*, exposé à la National Gallery de Dublin, comme source du poème yeatsien « News for the Delphic Oracle »[6]. De même, l'évocation des dragons présents dans les poèmes « Michael Robartes and the Dancer » et « Her Triumph » ont pour point de départ ou de comparaison une œuvre picturale. « Michael Robartes and the Dancer » s'ouvre sur des vers qui décrivent dans des termes assez visuels une scène héroïque dont la violence associée à l'idéal chevaleresque n'est pas absente :

---

[2] E. Pound, *P&T*, 288.
[3] Homère, *Iliade*, *op. cit.*, 119 (V, vers 370).
[4] http://www.palazzote.it/pte/index.php?option=com_content&view=article&id=113&Itemid=35 (consulté le 14/08/2012).
[5] D. Albright, *Quantum Poetics*, *op. cit.*, 127.
[6] J. Genet, *La Poésie de William Butler Yeats*, *op. cit.*, 88.

> In this altar piece the knight,
> Who grips his long spear so to push
> That dragon through the fading light,
> Loved the lady […].[7]

David A. Ross mentionne deux sources visuelles possibles à l'origine de cette description par le personnage de Michael Robartes : l'une, datant de la Renaissance italienne, serait « Saint George and the Dragon » du peintre vénitien Paris Bordone (qui fut l'élève de Titien et a peint comme lui des scènes de la mythologie gréco-romaine) et que Yeats aurait vu à la National Gallery of Ireland, l'autre, également un retable et portant le même titre, serait l'œuvre de Cosimo Tura et Yeats aurait pu le voir lors de sa visite à Ferrare en 1907[8]. Quelle que soit l'origine exacte de la peinture qui a inspiré Yeats – et la dimension comparative est tout à fait probable –, les peintures mythologiques sont une source poétique non négligeable. Cette passion pour les représentations mythologiques picturales de la Renaissance se retrouve avec « Her Triumph », dont les manuscrits et brouillons révèlent que Yeats visualisait son personnage en termes picturaux et avec à l'esprit l'œuvre de Titien[9]. La mythologie en peinture, souvent centrée sur des descriptions crues des corps – que ce soit dans la sexualité ou dans les blessures de guerre –, lorsqu'elle est incorporée en poésie, lui une dimension concrète et visuelle. Les poètes font appel non seulement aux images de la mythologie mais aussi à leurs représentations picturales : il y a donc une double dimension visuelle, celle inhérente à la mythologie, et celle ajoutée par des siècles de peinture.

Chez Eliot, dans un poème de jeunesse intitulé « Embarquement pour Cythère », la même référence implicite aux arts picturaux et littéraires est présente :

> Ladies, the moon is on its way !
> Is everybody here ?
> And the sandwiches and ginger beer ?
> If so, let us embark –
> The night is anything but dark,
> Almost as clear as day.
>
> It's utterly illogical
> Our making such a start, indeed
> And thinking that we must return.[10]

Dans une diction plus légère que celle de la maturité, ce poème présente déjà des références implicites à des motifs mythologiques (la lune et les étoiles, le voyage en mer et le retour ou *nostos*), ainsi que des références à une mythologie au second degré, déjà retravaillée, telle

[7] W. B. Yeats, *Poems*, 223.
[8] David A. Ross, *A Critical Companion to William Butler Yeats : A Literary Reference to his Life and Work* (New York : Facts on File, 2009) 156.
[9] En note dans W. B. Yeats, *Poems*, 745, Daniel Albright cite David R. Clark, *Yeats at Songs and Choruses* (Gerrards Cross : Colin Smythe, 1983) 133.
[10] T. S. Eliot, *Inventions*, 27.

qu'on la trouve dans les *Moralités Légendaires* de Laforgue, le poème « Un voyage à Cythère » de Charles Baudelaire (dont Bunting donne une version dans « Baudelaire in Cythera »[11]), ou encore le tableau de Watteau *L'Embarquement pour l'île de Cythère*[12] et la mention de l'île où serait née la déesse Aphrodite, par extension parfois appelée Cythérée[13]. Dans ce poème d'Eliot, mythologie antique, réécritures modernes et picturalité se mêlent dans une évocation de l'amour, tantôt associé à des interactions sociales artificielles, tantôt associé au corps humain réduit à la pourriture et dévoré par les corbeaux dans le poème de Baudelaire. C'est d'ailleurs sous le nom de Cythérée qu'Aphrodite apparaît très souvent dans les *Cantos*, mais dans une version éthérée et rituelle, malgré l'emphase d'autres poèmes poundiens sur la sexualité :

> or Anchises that laid hold of her flanks of air
> drawing her to him
> Cythera potens, *Κύθηρα δεινά*
> no cloud, but the crystal body
> […]
> as strong air amid cypress[14]

Au Canto 91, l'association avec le paradis que Pound tente de créer (à l'image de Dante) est explicite : « O Queen Cytherea, / che 'l terzo ciel movete. »[15] Chez Pound, l'association entre mythologie et peinture est pratiquement inexistante, en raison de son intérêt pour les œuvres de ses contemporains (Picasso et Picabia par exemple), chez qui les sujets mythologiques sont assez rares. L'œuvre de Titien, par exemple, est sujette à des commentaires d'ordre économique sur la circulation de l'art comme bien commercialisable, profitant surtout aux artistes morts, au détriment des artistes vivants qui trouvent difficilement un mécène[16].

Pour Bunting au contraire, Titien est l'exemple même de l'artiste à son apogée jusque dans sa vieillesse : « I'm […] now nearly eighty-five ; I'm not likely to have any sense. […] There are very rare exceptions. Titian was painting when he was ninety-nine and doing it just as well as ever, so they say. »[17] Or cette dernière phase de son travail contient de nombreuses peintures à thèmes mythologiques (voir *Diane et Callisto*, ou *Diane et Actéon*). Éminemment visuels, les mythes en poésie peuvent donc évoquer des réécritures explicitement picturales, insérant ainsi d'autres œuvres dans les poèmes, qui témoignent d'une poétique souvent pensée

---

[11] B. Bunting, *CP*, 209.
[12] Notes de Christopher Ricks dans T. S. Eliot, *Inventions*, 151.
[13] F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 657.
[14] E. Pound, Canto 76, *Cantos*, 476-7.
[15] E. Pound, Canto 91, *Cantos*, 637. Pour les autres mentions de Cythérée, voir E. Pound, *Cantos*, 510, 530, 537, 545 et 691. Deux orthographes cohabitent chez Pound.
[16] Reed Way Dasenbrock, « Ezra Pound and the Visual Arts », *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, éd. Ira B. Nadel, *op. cit.*, 230-2.
[17] A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 42.

en termes de l'image[18], comme l'indique notamment le nom du mouvement imagiste créé par Pound.

b) Aux origines rythmiques de la poésie : la musique

Yeats, Pound, Eliot[19] et Bunting insistent tous sur les origines musicales de la poésie, d'où leur préoccupation constante pour les formes musicales qu'ils essaient de transposer en poésie – sonate, ode, fugue, hymne, canto, quatuor – et appuient ainsi l'affirmation souvent citée de Walter Pater : « *All art constantly aspires to the condition of music.* »[20] Pour Pater, c'est le seul art où fond et forme sont indissociables, et la meilleure poésie tend vers cet idéal.

Chez Pound, la préoccupation musicale est liée à son travail poétique, mais aussi à sa réflexion sur les temporalités ; Daniel Pearlman indique : « Pound is forever using the art of music to comment on the art of poetry, and vice-versa, for they both have the same basic concern : rhythm. »[21] Les écrits poundiens, souvent sous pseudonyme, rassemblés par Schafer dans *Pound and Music : the Complete Criticism*[22] en témoignent, de même que l'écriture de Pound d'un opéra. En outre, Pound inclut la partition du *Chant des Oiseaux* de Janequin dans son Canto 75. L'introduction mythologique à ce canto est assez particulière : « Gerhart / art thou out of Phlegethon ? »[23] Phlégéthon est un fleuve de feu aux enfers de la mythologie grecque ; Pound suggère à travers ce vers que ce canto est une transition de l'enfer au paradis terrestre qu'il construit dans les cantos suivants[24]. Le mythe, en tant que forme la plus ancienne de poésie ayant survécu, et la musique, comme condition originelle de la poésie sont souvent rapprochés.

Chez Bunting, l'origine chantée de la poésie est également soulignée dans la section qui regroupe certains de ses poèmes, intitulée « Odes » dans les *Complete Poems* et « carmina » dans *Redimiculum Matellarum*[25] ; la définition de l'ode comme chant qui s'adresse à une divinité n'est gardée que dans « Narciss, my numerous cancellations prefer »[26]. Malgré le peu de talent dont Bunting dit faire preuve, l'entreprise de collecte de

---

[18] Voir par exemple Albert Cook et Peter Baker, « The Prolonged Preoccupation with Image : Yeats, Pound and Eliot », *Forces in Modern and Postmodern Poetry*, éds. Albert Cook et Pater Baker (New York : Peter Lang, 2008) 133-47 et Ethan Lewis, *Modernist Image* (Newcastle : Cambridge Scholars, 2010).
[19] John Xiros Cooper, éd. *T. S. Eliot's Orchestra : Critical Essays on Poetry and Music* (New York : Garland, 2000).
[20] W. Pater, *op. cit.*, 124.
[21] D. Pearlman, « The Inner Metronome… », *art. cit.*, 54.
[22] R. M. Schafer, *op. cit*.
[23] E. Pound, Canto 75, *Cantos*, 470.
[24] C. F. Terrell, *Companion*, 388-9.
[25] V. Forde, *op. cit.*, 84.
[26] B. Bunting, *CP*, 105 ; V. Forde, *op. cit.*, 83.

chansons anciennes et leur mise en musique est une tentation artistique : « I would like to have been some use at music but all I've ever done that way is to collect an old folk tune and to concoct with great difficulty an accompaniement to it. »[27] R. Caddel et A. Flowers rappellent également l'intérêt de Bunting pour le travail de William Gillies Whittaker en matière de musique et de folklore :

> Whittaker was an important collector and editor of Northumbrian folk songs, giving lectures on the subject at Newcastle Literary and Philosophical Society during this period and writing informative articles on it, in a tone which Bunting was to echo in much of his won music journalism. […] Bunting owned a copy of Whittaker's *North Countrie Ballads, Songs and Pipe-tunes*, from which he played (on recorders) and sang throughout his life.[28]

Cette imprégnation musicale dans sa jeunesse a sans doute forgé chez Bunting son intérêt pour les formes à la fois poétiques et musicales.

Eliot considère la naissance du rythme comme un geste fortuit, ensuite reproduit dans un but magique ou autrement fonctionnel. Dans « The Beating of a Drum », Eliot commence par indiquer que la littérature ne peut se comprendre sans remonter à ses sources les plus anciennes, qui sont parfois difficilement intelligibles tant les strates culturelles se superposent[29]. Eliot y lie différents arts à une préoccupation religieuse originelle : « The drama was originally ritual ; and ritual, consisting of a set of repeated movements, is essentially a dance. »[30] Là où Eliot va contre les auteurs qu'il cite, c'est en évoquant la possibilité que la danse – ou les percussions – trouve sa justification, sa raison ou sa fonction *après* que l'homme primitif en ait fait l'expérience. Avec le développement historique, danse, rythme ou autre peuvent trouver une autre fonction que la fonction rituelle ou magique : l'artistique. L'aspect premier de la poésie, le rythme, s'inscrit aussi dans le corps.

c) La danse, entre rite et art

Comme l'ont remarqué de nombreux critiques, la danse figure de façon proéminente en poésie moderniste, et en particulier tout au long de l'œuvre de Yeats et Eliot[31], qui la lie à une forme de rituel et de spiritualité, bien que dans des sens différents.

---

[27] A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 44.
[28] R. Caddel et A. Flowers, *op. cit.*, 29.
[29] T. S. Eliot, « The Beating of a Drum », *art. cit.*, 11.
[30] *Ibid.*, 12.
[31] Lilian Feder, « Narcissus as Saint and Dancer », *T. S. Eliot Review, International Journal of Eliot Scholarship* 3-1/2 (1976) 13-19 ; Mark Kinkead-Weekes, « Dance in Yeats, Lawrence, Eliot, and Williams », *D. H. Lawrence : Literature, History, Culture*, éds. Michael Bell, Keith Cushman, Takeo Iida et Hiro Tateishi (Tokyo : Kokusho-KankoKai Press, 2005) 236-258 ; Bettina L. Knapp, *L'écrivain et la danse*, trad., annotations et postface Daniel Cohen (Paris : L'Harmattan, 2002) ; Terri A. Mester, *Movement and Modernism : Yeats, Eliot, Lawrence, Williams and Early Modern Dance* (Fayetteville : University of Arkansas Press, 1997).

Associée à la temporalité suspendue de l'Autre Monde mythique, la danse est d'abord associée à une forme libératrice chez Yeats, comme dans « To a Child Dancing in the Wind »[32] et *The Wanderings of Oisin* où la danse est omniprésente :

> And in a wild and sudden dance
> We mocked at Time and Fate and Chance
> […] We danced to where the winding thicket
> The damask roses, bloom on bloom,
> Like crimson meteors hang in the gloom,
> And bending over them softly said,
> Bending over them in dance,
> […]
> The dance wound through the windless woods[.][33]

Le chat dans « The Cat and the Moon » et la jeune fille dans « The Double Vision of Michael Robartes », tous deux des danseurs, sont associés aux phases de la lune et au système ésotérique de Yeats exposé dans *A Vision* :

> On the grey rock of Cashel I suddenly saw
> A Sphinx with woman breast and lion paw,
> A Buddha, hand at rest,
> Hand lifted up that blest ;
> And right between these two a girl at play
> That, it may be, had danced her life away,
> For now being dead it seemed
> That she of dancing dreamed.[34]

L'association du sphinx et du bouddha, déjà faite par Yeats dans l'introduction aux traductions de Pound rassemblées dans *Certain Noble Plays of Japan*[35] permet plusieurs effets : d'abord, l'introduction d'un bestiaire hybride proprement mythologique, ensuite, l'articulation de sa pensée des contraires (ici, le corps et l'intellect)[36] et enfin l'évocation de spiritualités alternatives. En outre, le contexte de l'introduction yeatsienne aux traductions poundiennes de pièces du théâtre du nō rappellent que l'interpénétration des arts est mise en place dès les années 1910, lorsque Yeats introduit des danses dans ses pièces de théâtre[37]. À partir de « Nineteen Hundred and Nineteen », la danse, toujours associée à une créature hybride (le dragon cette fois-ci) et associée à des danseurs contemporains de Yeats (Loie Fuller) les emporte dans la fureur cataclysmique d'une époque déréglée :

---

[32] W. B. Yeats, *Poems*, 173.
[33] *Ibid.*, 9. Voir aussi *ibid*., 1 (« Those merry couples dancing in tune »), 4 (« ladies, merry as birds, / Who when they dance to a fitful measure / Have a speed like the speed of the salmon herds »), 8 (« dancers leaping in the air » ; Then mock at Death and Time with glances / And wavering arms and wandering dances. »), 11 (« Some danced like shadows on the mountains »), 19 (« The Islands of Dancing »).
[34] *Ibid.*, 220-1.
[35] W. B. Yeats, « Introduction », *Certain Noble Plays of Japan*, éd. E. Pound, *op. cit.*, vii et W. B. Yeats, *E&I*, 226.
[36] Voir la note de D. Albright dans W. B. Yeats, *Poems*, 599.
[37] M. Kinkead-Weekes, « Dance in Yeats, Lawrence, Eliot, and Williams », *D. H. Lawrence : Literature, History, Culture*, éds. M. Bell et al., *op. cit.*, 238, 241.

> When Loie Fuller's Chinese dancers enwound
> A shining web, a floating ribbon of cloth,
> It seemed that a dragon of air
> Had fallen among the dancers, had whirled them round
> Or hurried them off on its own furious path ;
> So the Platonic Year
> Whirls out new right and wrong
> […]
> All men are dancers and their tread
> Goes to the barbarous clangour of a gong.[38]

La figure du danseur fait ici corps avec son époque en pleine mutation. Dans « Crazy Jane grown old looks at the Dancers », la danse est associée aux émotions fortes provoquées par la mort soudaine ou l'amour[39] ; danse et folie vont à nouveau ensemble dans « A Crazed Girl »[40] et dans « Sweet Dancer »[41]. Dans « Among School Children », en revanche, la danse est l'image de l'unité parfaite à atteindre (« O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance ? »[42]) et l'artiste fait corps avec son art. Ce poème fait écho à un passage de *A Vision*, lui aussi exprimé dans les termes de la danse, où le poète explique que le modèle des gyres, porté à la perfection, se conçoit en termes de cercle, forme parfaite et consciente, comme le serait un danseur[43] ou une roue[44]. Très souvent dans ces poèmes, la mention de la danse ou du danseur donne sa note finale au poème. Cette remarque est également valable dans « Byzantium », poème complexe où des images se mêlent pour suggérer un état post-mortem où la danse, associée au feu, est rédemptrice. Dans « The Dancer at Cruachan and Cro-Patrick », la danse est présentée comme une forme de perfection et l'incarnation du divin :

> I, proclaiming that there is
> Among birds or beast or men
> One that is perfect or at peace,
> Danced on Cruachan's windy plain
> […]

---

[38] W. B. Yeats, *Poems*, 254.
[39] *Ibid.*, 310-1.
[40] *Ibid.*, 350 :

> That crazed girl improvising her music,
> Her poetry, dancing upon the shore,
> […]
> A beautiful lofty thing, or a thing
> Heroically lost, heroically found.

Le lieu liminaire (entre le monde humain et l'Autre Monde) que constitue la berge fait écho à *The Wanderings of Oisin*. L'expression « beautiful lofty things » est également le titre du poème qui prècède « That Crazed Girl ».
[41] *Ibid.*, 343.
[42] *Ibid.*, 263.
[43] W. B. Yeats, *Vision*, 240 : « The *Thirteenth Cone* is a sphere because sufficient to itself ; but as seen by man it is a cone. It becomes even conscious of itself as so seen, like some great dancer, the perfect flower of modern culture, dancing some primitive dance and conscious of his or her own life and of the dance. »
[44] Voir le poème de Yeats intitulé « The Wheel » (W. B. Yeats, Poems, 256-7) sur l'enchaînement et la récurrence des saisons, très différente de l'utilisation de la roue chez Eliot qui puise dans les éléments du Tarot.

Acclaiming, proclaiming, declaming Him.[45]

La danse devient dans ce poème une forme de langage rituel qui exprime le divin sur terre, dans un cosmos vu dans sa totalité (qui comprend hommes et animaux, y compris les oiseaux qui sont toujours chez Yeats symboles d'un intermédiaire entre humain, terrestre et divin, céleste). Cette danse est explicitement ancrée dans la géographie irlandaise, et plus particulièrement à Cruachan, dans le comté de Connacht. L'endroit est proprement mythique, puisque c'est le lieu de résidence des souverains Aillin et Medb et l'endroit où débute l'action d'une grande épopée irlandaise, la *Razzia des vaches de Cooley* (*Táin Bó Cúailgne*), mais c'est aussi traditionnellement le siège de la royauté de cette province au VIIe siècle avant l'ère chrétienne ; P. B. Ellis donne en outre un deuxième sens mythique à Cruachan (dans ce cas, il s'agit plus précisément d'une grotte) : l'endroit est un passage vers l'Autre Monde[46]. Yeats, dans son poème, ne précise pas dans le nom de l'endroit s'il veut évoquer la fonction royale de Ráth Cruachan ou la fonction religieuse de la grotte du même endroit, mais le contexte du poème suggère que c'est le côté spirituel et symbolique du lieu – mentionné également dans le poème « Tom at Cruachan »[47] – qui importe.

Dans « Dance Figure », Pound associe lui aussi dance, mythe et sacré :

O woman of my dreams,
Ivory sandaled,
There is none like thee among the dancers,
None with swift feet
[…]
Thine arms are as a young sapling under the bark ;
Thy face as a river with lights[48]

La danse dans sa dimension rituelle – déjà annoncée par le sous-titre qui évoque les noces à Cana en Galilée (évangile selon St Jean 2 : 1) – est mise en lien avec d'autres motifs courants chez Pound : les arbres mythiques (ici le mythe de Daphné auquel font référence les deux derniers vers cités) et le mélange, voire la création de divinités d'origine égyptienne associées au soleil et à la lumière. En effet, un vers fait figurer « Nathat-Ikanaie », à propos duquel P. Brooker suggère que Pound a inventé le nom à partir d'Akénathon, pharaon qui doit son nom au dieu principal et solaire qu'il vénérait : Aton[49]. Dans ce poème où la danse sert de cadre

[45] W. B. Yeats, *Poems*, 319.
[46] P. B. Ellis, *op. cit.*, 71. La *Táin* est traduite en anglais sous le titre *The Cattle Raid of Cooley*. Voir par exemple la traduction de Thomas Kinsella, trad., *The Táin* (Oxford : Oxford University Press, 1970).
[47] W. B. Yeats, *Poems*, 320.
[48] E. Pound, *P&T*, 270-1.
[49] P. Brooker, *Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, *op. cit.*, 93. Brooker, qui cite Ruthven, suggère également que les vers « White as an almond are thy shoulders ; / As new almonds stripped from the husk » font référence au poème de Swinburne intitulé « At Eleusis » ; la référence sacrée n'en est que plus pertinente.

qui ouvre et ferme le poème, l'association avec la sensualité est évidente : à l'origine, un sous-titre explicite (« A thoroughly sensuous image »[50]) devait être attaché au poème. Chez Pound comme chez Yeats, la danse est récupérée comme rituel réintégré dans les systèmes des poètes.

Dans « Attis : Or Something Missing », Bunting reprend le motif de la danse, cohérent avec le thème musical présent tout au long du poème ; la danse est liée au mythe d'Attis qui permet de contraster passé et présent. Dans la première section du poème, la danse est convention sociale, alors que dans la deuxième section, elle sert de transition avec la transe qui s'empare d'Attis, et qui précède la mention des Erinyes :

> There are no colours, words only,
> and measured shakings of string,
> and flutes and oboes
> enough for dancers.
> […]
> Centrifugal tutus ! Sarabands !
> music clear enough to
> pluck stately dances from
> madness before the frenzy.[51]

La danse est donc ici le lien entre la folie religieuse d'Attis et la musique dans tous ses états. Dans le cadre d'une analyse de la langue de Bunting, Stefan Hawlin a bien souligné l'importance de la danse pour l'ensemble de l'œuvre du poète ; celle-ci tend vers une dimension corporelle et va plus loin que la simple inclusion d'autres arts dans la poésie : « [Bunting] challenges our casual dualism of sound and meaning […]. He defends, we may, say, the bodily in poetry, what it has in common with dance and song, since, given human nature, poetry is necessarily centered on the physical-phonological. »[52] Bunting ne s'exprime guère autrement et fait figurer la danse comme corrélaire primitif de la poésie, encore visible à l'époque de Pétrarque par exemple : « [Petrarch] found the sonnet going round as a form used for a variety of purposes, and based on a dance originally. »[53] La recherche des origines de la poésie est source de fascination tant pour Bunting que pour ses prédécesseurs. Le commentaire sur les arts commence chez Bunting par un propos sur la danse, pour ensuite souligner l'interdépendance des différents arts :

> It is true, of course, that the dance appears to be something built into the animal man, […] a call which is very deeply in our natures. The arts seem to me, in the main, all the audible arts and a considerable part of the graphic arts, to originate from the dance. We know of no men who are without dancing ; it's part of

[50] E. Pound, *P&T*, 1278, note 270.23.
[51] B. Bunting, *CP*, 28-9.
[52] Stefan Hawlin, « Bunting's Northumbrian Tongue : Against the Monument of the Centre », *The Yearbook of English Studies* 25, Non Standard Englishes and the New Media Special Number (1995) 103.
[53] P. Johnstone, *art. cit.*, 73.

> the human animal to dance. The disposition to enjoy music and poetry must be a very fundamental one, not as fundamental as the dance but damn close to it.[54]

Du coup, le lecteur comprend mieux pourquoi *Briggflatts* s'ouvre sur un animal, le taureau, source de musique, et qui danse : « Brag, sweet tenor bull, / […] / Dance, tiptoe, bull »[55]. Les arts – tragédie, chant, musique et réflexion – sont également mêlés dans un poème de deux vers :

> Coryphée gravefooted precise, dance to the gracious music
> Thoughts make moving about, dance to the mind's delicate symphony.[56]

La danse est pour Bunting l'art de l'imprévu et du créatif, comme dans « All the cants they peddle » : « each dancer alone / with his foolhardy feet. »[57] Celle-ci est pourtant souvent mentionnée dans des contextes négatifs, de « Villon » (« there are no dancers, no somersaults now »[58]) à « The Well of Lycopolis » (« A long time ago / there were men in the world, dances, guitars, ah ! » ; « The surface sparkles and dances with their sighs »[59]), en passant par « Attis : Or, Something Missing » (« music clear enough to / pluck dances from / madness before the frenzy »[60]).

Dans sa prose, le poète envisage les arts dans une interdépendance mutuelle et dans le cadre de leur indifférenciation d'origine ; Bunting s'intéresse aux origines artistiques de l'humanité :

> The earliest poet whose work we know in any detail is Homer, and we cannot get much further back by including whoever wrote *Gilgamesh* ; our knowledge of music isn't anything like as ancient as that. But there are paintings in caves of extreme antiquity, and other paintings, just like them, made the other day by Bushmen in South Africa, or Australian aborigines. The more primitive the pictures are, the more they resemble the dances that primitive people hold from time to time, and I don't think I'm misrepresenting the views of scholars of art who are anthropologists, if I say that they think almost all the arts originate in the dance.[61]

Ce retour vers une indifférenciation originelle des arts va de pair avec le brouillage des distinctions et limitations génériques, perçues comme peu pertinentes : l'hymne peut désigner une forme chantée *ou* un poème (qui pourrait être chanté). De même, pour Eliot, désigner *Ulysses* par le terme « épopée » ou « roman » n'a que peu d'importance : « I am not begging the question in calling *Ulysses* a 'novel' ; and if you call it an epic it will not matter »[62].

---

[54] P. Johnstone, *art. cit.*, 79.
[55] B. Bunting, *CP*, 59.
[56] *Ibid.*, 185.
[57] *Ibid.*, 141.
[58] *Ibid.*, 25.
[59] *Ibid.*, 39, 43.
[60] *Ibid.*, 29. Voir aussi les danseurs fantômes de « Farewell ye sequent graces » (*ibid.*, 96).
[61] P. Makin, éd. *Basil Bunting on Poetry*, *op. cit.*, 2.
[62] T. S. Eliot, « *Ulysses*, Order, and Myth », *SPE*, 177.

Pour Kinkead-Weekes, outre l'intérêt d'Eliot pour le ballet à son époque (et plus particulièrement pour Nijinsky, danseur et chorégraphe impliqué dans *Le Sacre du printemps*, et Massine, son successeur) la danse chez Eliot est une étape vers la transcendance, qui réapparaît de façon périodique[63]. Bien souvent, cet art est associé à une manifestation primitive, comme c'est le cas dans « Portrait of a Lady », où la danse renvoie chez l'homme à l'animal caché sous le vernis de la civilisation et où cet art est pourtant moyen de communication :

> And I must borrow every changing shape
> To find expression … dance, dance
> Like a dancing bear,
> Cry like a parrot, chatter like an ape.
> Let us take the air, in a tobacco trance –[64]

Dans « Burnt Norton », la danse est liée au mouvement de l'univers et l'harmonie ressentie de façon fugitive lorsque l'homme a un aperçu du divin :

> […] at the still point, there the dance is,
> But neither arrest nor movement. Neither movement from nor towards,
> Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
> There would be no dance, and there is only the dance.[65]

Les strophes qui suivent, où l'idée d'ordre (« patttern ») est récurrent, tendent à associer la danse avec un idéal. Pourtant, dans « East Coker », la danse évoque visiblement un passé « rustique » présenté de façon négative :

> On a summer midnight, you can hear the music
> Of the weak pipe and the little drum
> And see them dancing around the bonfire
> […] Round and round the fire
> Leaping through the flames, or joined in circles,
> Rustically solemn or in rustic laughter
> Lifting heavy feet in clumsy shoes,
> Earth feet, loam feet, lifted in country mirth
> Mirth of those long since under earth
> Nourishing the corn. Keeping time,
> Keeping the rhythm in their dancing
> As in their living in the living seasons[.][66]

La strophe se termine sur des éléments pessimistes (« Dung and death ») et dans ce passage, la danse tient plus du rituel païen effectué par des hommes célébrant naïvement le retour des saisons (voire de la sorcellerie ou de la magie évoquée par le cercle autour du feu) que de l'épiphanie décrite dans « Burnt Norton ». La dimension négative, voire péjorative de ce passage est complétée par le commentaire du locuteur sur le mariage : « necessarye

---

[63] M. Kinkead-Weekes, « Dance in Yeats, Lawrence, Eliot, and Williams », *D. H. Lawrence : Literature, History, Culture*, éds. M. Bell et al., *op. cit.*, 250.
[64] T. S. Eliot, *CPP*, 21. L'ours revient à la fin de « Gerontion » : « the circuit of the shuddering Bear » (*ibid.*, 39).
[65] *Ibid.*, 173.
[66] *Ibid.*, 177-8.

coniunction », « concorde »[67]. Kenneth Asher indique qu'à travers ces propos où Eliot cite un livre écrit par un de ces ancêtres, le poète fait un commentaire implicite aux conséquences politiques importantes puisque *The Governour*, de Thomas Elyot, est un texte anti-démocratique, qui défend une hiérarchie sociale établie par Dieu :

> It is fair to say, then, that in appealing to this document, Eliot is not just making use of an obscure family document in praise of dancing but of something that was a well-recognized part of the literature in defense of monarchy and hierarchy. And as we know from *The Waste Land* and elsewhere, Eliot does not simply import lines out of context, but rather takes his allusions as a shorthand for invoking a world against which the modern world may be compared.[68]

Dans « Little Gidding », enfin, la danse est encore liée au feu rédempteur et à une quête d'harmonie :

> From wrong to wrong the exasperated spirit
> Proceeds, unless restored by that refining fire
> Where you must move in measure, like a dancer.[69]

La danse chez Eliot est donc un art récurrent, aux associations thématiques subtiles et changeantes, voire contradictoires (le primitif ou le transcendant qui, s'ils cherchent tous deux une forme de sacré, n'ont pas du tout la même connotation pour Eliot).

Parce qu'elle évoque à la fois rythme du corps et de la musique, précision de la temporalité et évocation ou palier vers une transcendance, la danse occupe une place de taille dans la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting. Ouvertement païenne chez Pound, liée aux autres arts chez Bunting, la danse se complexifie au gré de la carrière de Yeats et d'Eliot. Traits d'union entre les différents arts à qui ils empruntent diverses caractéristiques, les mythes (Attis chez Bunting, Daphné chez Pound) sont souvent au cœur de vers où figure la danse. Lieux de métamorphoses poétiques (au sens large) du verbe ou des corps, le mythe et la danse évoquent une forme de transcendance.

Pour Pound, les arts sont interdépendants : « […] music begins to atrophy when it gets too far from the dance ; […] poetry begins to atrophy when it gets too far from music »[70]. Cette interdépendance des arts est peu visible chez Eliot, si ce n'est dans son choix de traduire l'*Anabase*, poème épique qui, bien qu'il ne spécifie aucun ancrage géographique, emprunte à des sources orientales et pointe vers différentes formes artistiques :

> *Anabase* […] owes its originality chiefly to translations ; among them, the Egyptian Book of the Dead, Vedic hymns and inscriptions on Asiatic steles. Under the influence of these translations […], *Anabase* reverts to a period when law, ritual and chant were mingled […]. As for the style [it is] almost religiously solemn […].[71]

---

[67] *Ibid.*, 178.
[68] K. Asher, *op. cit.*, 102.
[69] T. S. Eliot, *CPP*, 195.
[70] E. Pound, *ABC*, 14.
[71] V. Cronin, « T. S. Eliot as Translator », *T. S. Eliot : A Symposium for his Seventieth Birthday*, éd. et intro Neville Braybrooke, *op. cit.*, 135.

La complétude artistique et la mise en place d'une intermédialité visible sont pour Yeats à l'œuvre dans le théâtre du nō, qui allie mythe et magie, et où l'art se double d'une perfection éthique, comme l'indique Yeats dans son introduction à l'ouvrage de Pound *Certain Noble Plays of Japan* :

> The Noh theatre of Japan became popular at the close of the 14th century, gathering into itself dances performed at Shinto shrines in honour of spirits and gods […], and much old lyric poetry, and receiving its philosophy and its final shape from priests of a contemplative school of Buddhism.[72]

Amené à la cour, ce théâtre est alors la formation qui convient aux princes, contrairement au théâtre populaire. Or pour encourager et former la noblesse, rien de tel que la production d'un théâtre noble lui aussi, défini par Yeats comme une forme artistique où tous les arts sont réunis et la culture véritablement complète et organique : « spectacles where speech, music, song and dance created an image of nobility and strange beauty »[73]. Cette survivance antique, pertinente pour la modernité et qui inclut à la fois mythes, arts visuels, mouvement, philosophie et rituel constitue pour Yeats (et Pound qui le découvre pour ainsi dire avec lui) une forme de perfection artistique. La signification du nō est précieuse pour Yeats car elle s'accompagne d'un auditoire qui connaît sa fonction et comprend les références mythologiques et culturelles : « 'Accomplishment' the word Noh means, and it is their accomplishment and that of a few cultured people who understand the literary and mythological allusions and the ancient lyrics quoted in speech or chorus, their discipline, a part of their breeding. »[74] Yeats insiste ensuite sur le fait que ce théâtre rituel faisait partie de l'éducation des *soldats*[75] et il réinscrit cet art dans le corps, expliquant ainsi sa permanence et son actualité : « We only believe in those thoughts which have been conceived not in the brain but in the whole body. »[76] Enfin, l'éducation de la caste militaire, dont le théâtre fait partie, garantit l'amour pour sa fonction et le respect de la fixité des classes. Yeats transpose ensuite sa remarque dans le monde occidental : « The Minoan soldier who bore upon his arm the shield ornamented with the dove in the Museum at Crete, or had upon his head the helmet with the winged horse, knew his rôle in life. »[77]

Pound s'exprime dans des termes comparables lorsque, l'année suivant son ouvrage de collaboration avec Yeats, il l'augmente et publie « 'Noh' or Accomplishment ». Dans son introduction, Pound décrit les qualités du théâtre japonais :

---

[72] W. B. Yeats, « Introduction », *Certain Noble Plays of Japan*, éd. E. Pound, *op. cit.*, x.
[73] *Ibid*. Pour « 'Noh' or Accomplishment », voir aussi E. Pound, *P&T*, 331.
[74] W. B. Yeats, « Introduction », *Certain Noble Plays of Japan*, éd. E. Pound, *op. cit.*, xi.
[75] *Ibid.*, xvii.
[76] *Ibid.*, xviii.
[77] *Ibid.*

> The art of allusion […] is at the root of the Noh. These plays […] were made only for the few ; for the nobles ; for those trained to catch the allusion. In the Noh we find an art built upon the god-dance, or upon some local legend of spiritual apparition or, later, on gestes of war and feats of history ; an art of splendid posture, of dancing and chanting [...].[78]

Comme chez Yeats, l'implication sociale et politique, conservatrice, de ces propos est évidente : fervents défenseurs d'une noblesse cultivée et exclusive, qui reconnaît les allusions culturelles et littéraires dont le mythe fait partie, et dont Pound et Yeats estiment faire partie, ces poètes tentent de retrouver dans le passé un idéal artistique reproductible et nécessaire dans le cadre contemporain ; les propos de Yeats sur le contexte guerrier de l'émergence du théâtre japonais (« These plays arose in an age of continual war »[79]) entrent en résonance avec le contexte des Guerres mondiales du XXe et la guerre civile irlandaise.

Eliot aborde la question du lien entre art et fonction religieuse. Dans une critique de deux ouvrages anthropologiques de W. J. Perry, Eliot pose une fois encore la question de la définition de l'homme civilisé par rapport au primitif, dans leurs rapports aux arts et au religieux. Eliot veut catégoriser l'auteur aux côtés de Durkheim, Lévy-Bruhl ou encore Frazer, tous trois mentionnés dans l'article. Ce qui fait l'homme civilisé, pour Eliot ici, c'est la conscience artistique :

> At what point, we may ask, does the attempt to design and create an object for the sake of beauty become conscious ? At what point in civilisation does any conscious distinction between practical or magical utility and aesthetic beauty arise ? […] [S]urely the distinction must mark a change in the human mind which is of fundamental importance.[80]

Pourtant, Eliot va plus loin et retourne la question : « Is it possible for art, the creation of beautiful objects and of literature, to persist indefinitely without its primitive purposes : is it possible for the aesthetic object to be a direct object of attention ? »[81] Eliot oppose donc souvent deux stades poétiques : un premier, magique et qui devrait être révolu, et un second, contemporain et réflexif.

Chez Pound, les arts sont finalement liés aux dieux païens, comme le souligne Harriet Zinnes dans son introduction à *Ezra Pound and the Visual Arts* :

> Pound demonstrates his continuing devotion to the visual arts – from the reference to the "eyes of Picasso" in canto 2 to canto 114, where poetry and painting are linked again ("And the literature of his time [Sandro's Firenze] was in painting,"), through to the end when in *Canto CXVII et seq.* he urges "a

[78] E. Pound, *P&T*, 336.
[79] W. B. Yeats, « Introduction », *Certain Noble Plays of Japan*, éd. E. Pound, *op. cit.*, xvii.
[80] T. S. Eliot, « [Critique de W. J. Perry, *The Growth of Civilisation* et *The Origin of Magic and Religion*] », *Criterion* 2-7 (avril 1924) 490. Eliot met également en doute, au début de l'article, la thèse de Perry selon laquelle la guerre n'a apporté aucune contribution à la culture et est responsable de la destruction de toutes les civilisations anciennes.
[81] *Ibid.*

> church or an altar to Zagreus"[82], the source, the god for Pound of all the arts, and recalls "Brancusi's bird/in the hollow of pine trunks."[83]

Le mythe de Zagreus concentre de nombreux motifs mythiques importants dans la poésie de Pound : métamorphose, adultère divin, consommation d'autrui, démembrement (comme dans le mythe égyptien d'Osiris) et résurrection[84].

Dans leurs propos sur l'indifférenciation originelle des arts et l'inclusion des autres arts (peinture, musique et danse) dans leur poésie, les mythes ou les dieux qui y figurent ont une place importante. À l'image de la notion de *Gesamstkunstwerk* de Wagner (mentionné dans *The Waste Land*[85]) ou du Livre de Mallarmé, Yeats, Eliot, Bunting, et surtout Pound tendent vers une forme d'art total (voire totalisant). Les poètes cherchent en effet une forme inclusive, remodelable à souhait et où fond et forme seraient interdépendants.

2. La dynamique du mythe en poésie moderne, entre remodelage et hybridité

a) La sculpture : un héritage vivant et visible

Parmi les arts autres que poétique, il en est un connu pour sa représentation de sujets mythologiques et sur lesquels les poètes sont divisés : la sculpture. De la « théorie de la sculpture »[86] chez Yeats à sa critique chez Pound, en passant par sa fonction métapoétique chez Bunting ou son incorporation discrète dans la poésie d'Eliot, cet art offre des commentaires mythologiques variés.

Yeats a une vaste connaissance de la sculpture à travers les siècles, depuis les Grecs tel Phidias aux modernes tels Gaudier ou Rodin. Dans « The Statues », le poète compare les statuaires orientale et occidentale (dont l'antagonisme est symbolisé par la bataille de Salamis), figurées respectivement par Phidias et Bouddha. Le premier est mentionné en tant

---

[82] E. Pound, *Cantos*, 821.
[83] Harriet Zinnes, éd. et intro. *Ezra Pound and the Visual Arts* (New York : New Directions, 1980) xx-xxi.
[84] F. Guirand et J. Schmidt rappellent le mythe dans leur article « ZAGRÉOS ou ZAGREUS » : « Zeus s'unit à Perséphone sous la forme d'un serpent et engendra un fils, Zagréos, qu'il confia aux Curètes pour le soustraire aux colères de jalousie d'Héra. Mais l'épouse du dieu réussit à retrouver l'enfant et chargea les Titans d'exécuter sa vengeance. Se voyant menacé, Zagréos prit toutes sortes de formes, humaines, animales, et, finalement, se métamorphosa en taureau. Les Titans saisirent alors l'animal […] et le dévorèrent. Les restes du malheureux furent enterrés à Delphes par les soins d'Apollon. Mais Pallas-Athéna réussit à sauver le cœur encore palpitant de Zagréos et put ainsi le confier à Zeus. Sémélé ou, selon d'autres, le dieu suprême lui-même avala le cœur de l'enfant, concevant ainsi un nouveau dieu, Dionysos. Ce mythe de la résurrection a été l'objet d'un culte particulier au cours des mystères orphiques. » (F. Guirand et J. Schmidt, *op. cit.*, 873)
[85] Philip Waldron, « The Music of Poetry : Wagner in *The Waste Land* », *Journal of Modern Literature* 18-4 (automne 1993) 421-434.
[86] J. Genet, *La poésie de William Butler Yeats, op. cit.*, 88.

qu'artiste dont la perfection calculée de l'art dépend de proportions mathématiques, mais qui manque de personnalité : « His numbers, though they moved or seemed to move / In marble or in bronze, lacked character. »[87] Dans *A Vision*, Phidias est replacé au cœur de la réflexion yeatsienne sur l'histoire et le développement des civilisations : « Then in Phidias Ionic and Doric influence unite – one remembers Titian – and all is transformed by the full moon, and all abounds and flows. »[88] Dans la troisième strophe de « The Statues », les sculptures de Bouddha, à propos desquelles Daniel Albright indique que les premières étaient inspirées de modèles grecs disséminés en Inde par les armées d'Alexandre le Grand, sont devenues de pâles copies où la précision de la ligne s'est perdue avec le temps[89]. À la fin de cette énumération de statues qui ne sont autres que des idoles, Yeats place celle de Cuchulain, présente à la Poste Centrale du Dublin, car celui-ci, comme le fait remarquer Yeats dans ses lettres, a été l'objet d'un véritable culte de la part de sympathisants de Pearse[90]. Les mythes religieux se mêlent ici à l'histoire vivante. Dans *A Vision* (1936), Yeats apporte un commentaire sur la sculpture romaine qui semble être une explication directe aux propos de « The Statues ». Comme dans le poème, Yeats tente d'expliquer pourquoi les statues grecques sont parfaites au niveau des proportions mais manquent de vie (« vague Grecian eyes gazing at nothing »[91]) alors que les regards des statues romaines lui paraissent plus attentifs et vivants (« alert attention » ; « world-considering eyes »[92]), ce que Yeats justifie par la conscience romaine de sa propre décadence à cette époque : « the glance characteristic of a civilisation in its final phase »[93]. Pour Yeats, c'est précisément l'intensité de la sculpture qui permet de la rapprocher d'un autre art :

> Those riders upon the Parthenon had all the world's power in their moving bodies and in a movement that seemed, so were the hearts of man and beast set upon it, that of a dance; but presently all would change and measurement succeed to pleasure, the dancing-master outlive the dance.[94]

Plus qu'une métaphore qualifiant un art, la description d'un art par un autre permet de distinguer la richesse de leurs spécificités, et ce que le poète peut transposer ou emprunter pour le faire sien. Le modelage de matériaux tels la pierre ou le bronze, parallèle évident au façonnage de la langue par le poète, est réintégré dans une perspective historique qui inclut les représentations mythiques.

---

[87] W. B. Yeats, *Poems*, 384.
[88] W. B. Yeats, *Vision*, 270.
[89] *Ibid.*, 825.
[90] La lettre est citée dans une des notes d'Albright au poème ; W. B. Yeats, *Poems*, 826.
[91] W. B. Yeats, *Vision*, 277.
[92] *Ibid.*, 276-7.
[93] *Ibid.*, 276.
[94] *Ibid.*

Yeats s'intéresse également à la sculpture de certains animaux mythologiques qui ont une importance capitale dans son système ésotérique et spirituel. Le dauphin, dans les mythes néoplatoniques, est l'animal qui permet le passage des âmes vers l'Île des Bienheureux[95]. Le motif est présent dans « News for the Delphic Oracle » :

> Straddling each a dolphin's back
> And steadied by a fin
> Those Innocents re-live their death[96]

Les dauphins figurent également dans « Byzantium » (« Astraddle on the dolphin's mire and blood, / Spirit after spirit ! »[97]) qui présente un état de transition entre vie et mort (« I call it death-in-life and life-in-death »[98]). Plusieurs sculptures ont inspiré ces images poétiques des dauphins[99], et notamment une, mentionnée dans la correspondance de Yeats avec T. Sturge Moore : « Do you know Raphael's statue of the Dolphin carrying one of the Holy Innocents to Heaven? » Pourtant, J. Genet indique « qu'aucun historien de l'art n'[a] jamais attribué pareille statue à Raphaël » mais que Yeats a pu voir *Solglitter* de Carl Milles à Stockholm, statue qui représente une naïade chevauchant un dauphin[100]. La mythologie sculptée a donc toute son importance pour Yeats modelant sa création poétique.

Ce même symbole sculpté du dauphin, dans *The Waste Land*, prend des connotations très différentes, dans le contexte de luxe artificiel accompagné d'une débauche de couleurs et d'ornements qui ouvre la deuxième partie du long poème :

> Huge sea-wood fed with copper
> Burned green and orange, framed by the coloured stone,
> In which sad light a carvèd dolphin swam.[101]

La sculpture pour les poètes – chez Yeats dans *A Vision*, dans le vers d'Eliot cité ci-dessus, ou dans les réflexions de Pound et Bunting – est ambigüe dans son rapport au mouvement. Pound, bien que plein d'amiration pour certains sculpteurs tels Gaudier-Brzeska, se méfie de la fixité de la pierre sculptée. Dans les vers d'Eliot, la fixité du dauphin est combinée à un mouvement arrêté (« swam »).

En matière de sculpture, Eliot fait référence de manière intéressante à un motif hybride, à nouveau animal. Chez Eliot et Pound, mythe et sculpture sont évoqués à travers des souvenirs de Venise. Le poème d'Eliot intitulé « Burbank with a Baedecker : Bleistein with a

---

[95] W. B. Yeats, *Poems*, 829.
[96] *Ibid.*, 385.
[97] *Ibid.*, 298.
[98] *Ibid.*
[99] J. Genet, *La poésie de William Butler Yeats, op. cit.*, 88.
[100] J. Genet, *William Butler Yeats, les fondements et l'évolution de la création poétique : essai de psychologie littéraire*, *op. cit.*, 618. Genet mentionne également que Yeats a lu la *Mythologie zoologique* d'Angelo de Gubernatis.
[101] T. S. Eliot, *CPP*, 64.

Cigar » s'ouvre sur une épigraphe où le poète a fait un collage de citations littéraires faisant référence à la ville italienne, par le biais de nombreux médiateurs littéraires[102]. Venise constitue le lieu idéal de comparaison entre un passé glorieux et poli et un présent rongé par la cupidité et la mort, représentées par des personnages nommés « Princess Volupine » et Ferdinand Klein. La dernière strophe du poème entérine le déclin culturel de Venise grâce à l'image du lion ailé, symbole de la ville. Ainsi chez Eliot, celui-ci a subit un changement :

> [...] Who clipped the lion's wings
> And flea'd his rump and pared his claws ?
> Thought Burbank, meditating on
> Time's ruins, and the seven laws.[103]

Le lion de St Marc qui représente la ville et qui y est sculpté à plusieurs endroits est une créature hybride et mythologique (de même que celle que chevauche l'autre patron de la ville : St Théodore) à laquelle est attachée l'histoire de la ville. Le poème d'Eliot suggère qu'avec le temps, le lion a été domestiqué et amputé : sans ailes, sans parasites, et sans griffes (donc non violent), le lion qui représente la ville est à l'image de la ruine qui la ronge. La ville de Venise, symbolisée par ce lion, est vue comme amoindrie, dans sa culture et son rayonnement.

Dans le poème « Piazza San Marco », qui prend place dans *The San Trovaso Notebook*, recueil de poèmes écrits par le jeune Pound lorsqu'il habitait Venise, le poète évoque lui aussi, outre la place centrale de la ville italienne, un intertexte littéraire. Pound mentionne certains de ses prédécesseurs littéraires qui ont comme lui « pillé » la poésie des autres (« All bards are thieves »[104]), dont Shakespeare, par ailleurs, selon Pound, expert en psychologie humaine. Dans les deuxième et troisième parties du poème, certaines présences mythiques assurent la pérennité d'une voix poétique :

> Diadems and broke roses,
> Wind and Tritons loud at horn,
> Sack-stains half thy screed discloses,
> Th' other half doth hold the morn.
> [...]
> When proud-pied April leadeth in his train
> And yellow crocus quick'neth to the breath
> Of Zephyr [...].[105]

Venise est donc un lieu important dans la poétique et l'expérience personnelle de Pound et d'Eliot. Son évocation permet un commentaire sur l'art jugé en perdition, situation à laquelle, par extension, Pound et Eliot veulent remédier.

---

[102] J. Worthington, *art. cit.*, 6.
[103] T. S. Eliot, *CPP*, 41.
[104] E. Pound, *P&T*, 63.
[105] *Ibid.*

La sculpture est moins présente chez Pound qui la juge statique. Dans son commentaire sur le début de l'*Ars Poetica* d'Horace, Pound indique : « [Horace] had a unifying faculty ; was myopic and unimaginative in his attack on sculptured mermaids at the beginning of his ars poetics. »[106] Là encore, ce sont les figures mythiques telles qu'elles sont représentées en sculpture qui sont mentionnées.

Pourtant, les critiques ont noté l'importance de la sculpture chez Pound, et en particulier du motif architectural. En introduction à l'ouvrage *New Approaches to Ezra Pound*, Eva Hesse souligne le brouillage ou le mélange des différents arts chez Pound :

> Pound's peculiar 'sculptural' awareness of his themes (cf. Donald Davie[…]) is of paramount importance in that it provides him with an astounding immediacy of access to some of the profoundest intuitions of prehistory. Thus he seems to sense instinctively that the earliest canons of architecture (and here we would include Woodhenge and Stonehenge) were arrived at by representing the convolutions and figures of the dance as retraced pathways between the two worlds. […] The dynamics of music and dance here [in Canto 90] merge directly with the static arts of architecture and sculpture.[107]

Malgré l'aversion de Pound pour la dimension statique de la sculpture, celle-ci, dans le cadre de bâtiments religieux, force son respect, comme l'indique deux passages où Pound se remémore Yeats contemplant Notre Dame de Paris :

> Gemisto stemmed all from Neptune
> hence the Rimini bas reliefs
> Sd Mr Yeats (W. B.) "Nothing affects these people
> Except our conversation"
> [...]
> and Uncle Williams dawdling around Notre Dame
> in search for whatever
> paused to admire the symbol
> with Notre Dame standing inside it
> Whereas in St Etienne
> or why not Dei Miracoli
> mermaids, that carving[.][108]

L'épisode est repris au Canto 113 :

> That the body is inside the soul –
> the lifting and folding brightness
> the darkness shattered,
> the fragment.
> That Yeats noted the symbol over that portico
> (Paris).[109]

L'architecture religieuse permet ici un commentaire ésotérique. Comme l'explique Léon Surette dans *The Birth of Modernism*, le « symbole » mentionné par Pound dans cet extrait désigne la Vierge Marie sculptée à l'entrée de Notre Dame et fait référence à la croyance

[106] E. Pound, « Horace », *Criterion* 9-35 (janv. 1930) 226 .
[107] Eva Hesse, « Introduction », *New Approaches to Ezra Pound*, *op. cit.*, 25.
[108] E. Pound, Canto 83, *Cantos*, 548-9.
[109] E. Pound, Canto 113, *Cantos*, 808-9.

yeatsienne en la division entre essence (ou âme) et matière (ou enveloppe accidentelle)[110] ; cette distinction, que Yeats emprunte à la théosophie, fait également référence à sa théorie du symbole, sur laquelle il s'oppose à Pound, d'où l'interprétation par certains spécialistes de Pound de ce passage comme critique de la théorie yeatsienne. Pourtant, comme le souligne Surette, Yeats et Pound se rejoignent ici pour interpréter l'architecture religieuse comme manifestation d'une vision[111].

Chez Bunting, la figure du « maçon » qui grave une épitaphe sur une pierre tombale constitue l'équivalent du poète ;la sculpture devient ainsi une métaphore de l'écriture poétique :

> A mason times his mallet
> to a lark's twitter,
> listening while the marble rests,
> lays his rule
> at a letter's edge
> figertips checking,
> till the stone spells a name
> naming none,
> a man abolished.
> […]
> The mason stirs :
> Words !
> Pens are too light.
> Take a chisel to write.[112]

Avec Pasiphaé qui donne vie à une création monstrueuse, le maçon, caractérisé par la précision du geste et l'attention pour son matériau de celui qui taille la roche, est l'équivalent du poète qui tend vers la concision du langage et la justesse de vers qui lui survivent. Les différents arts sont donc réintégrés dans la poésie qui les mentionne. Toutefois, il est un autre moyen, fréquemment employé par les poètes, pour faire entrer l'art, notamment visuel, dans la poésie : l'illustration, sous diverses formes, et souvent mêlée de différentes façons à l'écriture elle-même.

b) Intermédialité : la lettre comme peinture mythique

L'intégration de la musicalité se fait dans le texte poétique lorsqu'il est lu à haute voix. Les arts visuels, quant à eux, peuvent être intégrés de différentes manières et participent d'une véritable esthétique chez Bunting, Pound, Eliot et Yeats.

J. Genet souligne l'importance des illustrations pour Yeats : « L'idée de faire imprimer des "broadsides", poèmes illustrés, l'attention que Yeats porte aux dessins figurant sur la

[110] L. Surette, *The Birth of Modernism*, *op. cit.*, 188-9.
[111] *Ibid.*, 189.
[112] B. Bunting, *CP*, 59, 61.

reliure de ses volumes, répondent au même désir d'allier les différents domaines artistiques. »[113] Yeats fait appel à de nombreux artistes pour ses illustrations à portée souvent symbolique et le poète s'assure qu'elles soient exactes car leur signification mythologique est précise. Concernant les dauphins qui doivent figurer sur la couverture de l'édition originale de *The Winding Stair and Other Poems*, Yeats précise bien son idée : « One dolphin, one man. »[114] La couverture originale du recueil de contes *The Secret Rose* a pour motif central un arbre dont les racines, devenues tronc puis branches, deviennent des entrelacs où tous les éléments sont interdépendants.

Cette notion d'imbrication est également dans l'esprit de Pound et Bunting. Lorsque Pound décrit la présence homérique dans l'œuvre de Joyce, le poète utilise ces termes : « continuous inweaving and arabesque »[115]. Bunting utilise pratiquement les mêmes mots lorsqu'il commente les enluminures du *Codex Lindisfarnensis* (dont un exemple figure en couverture de l'édition de *Briggflatts* datant de 2009) qui sont pour lui l'exemple le plus abouti d'entrelacs de lignes et de l'épuration du dessin, tout en gardant une précision reconnaissable :

> Every millimetre of the letters in the monogram is occupied by an enormously complex system of ribbons and spirals, and knots and circles, and they spill over at the corners and in the loops of the letters […], yet without disturbing either the clarity of the writing or the proportions of the design.[116]

Cette esthétique où les éléments, même complexes, produisent un équilibre devient pour Bunting un modèle poétique : « And this is the way you've got to write poetry, you know : every word has got to be thought of with all that care. »[117] C'est cette même esthétique de la stylisation que Bunting admire dans les dessins de Gaudier-Brzeska : « The drawings are astonishing – with a couple of lines, like that you've got a leopard, a quite unmistakable leopard – and done with scarcely more than a couple of lines. »[118] Dans des termes comparables, Bunting décrit l'animal enluminé et plus natif de la Northumbrie qu'est le cormoran, oiseau récurrent dans les lettres enluminées du *Livre de Lindisfarne* :

> Someone […] has worked long on evolving this form, which stands for the cormorant, seeing *how much could be left out while still keeping all that's essential to recognise the creature*. He has brought it down to two or three lines ; but these lines are so specific, so certainly the needful ones, that he can afford to fill in the body of the bird, which is naturally a very sombre creature, with all sorts of colours which contradict the natural appearance. […] I have tried to suggest, in my poem Briggflatts, how the light reflected from the water at certain times does seem to clothe the cormorant's shining body in a variety of colours – I have seen it often in quiet harbours about dawn.[119]

---

[113] J. Genet, *La Poésie de William Butler Yeats*, *op. cit.*, 88.
[114] W. B. Yeats, *Poems*, 720.
[115] E. Pound, *Pound/Joyce*, *op. cit.*, 406.
[116] P. Makin, éd., *Basil Bunting on Poetry*, *op. cit.*, 5.
[117] *Ibid.*, 10.
[118] A. McAllister et S. Figgis, *art. cit.*, 44.
[119] P. Makin, éd., *Basil Bunting on Poetry*, *op. cit.*, 10. C'est moi qui souligne.

L'actualisation de ces propos théoriques prend forme dans *Briggflatts*, où la description animale, à la fois littéraire et picturale mêle couleurs et éléments de la nature :

> Winter wrings pigment
> from petal and slough
> but thin light lays
> white next red on sea-crow wing,
> gruff sole cormorant
> whose grief turns carnival
> […]
> sinews ripple the weave
> threads flex, slew, hues meeting,
> parting in whey-blue haze.[120]

Les couleurs et les matériaux se mêlent dans ces vers, dont la musicalité est renforcée par les assonances et les allitérations.

Entrelacs et stylisation mythologique ne sont pas seulement commentés mais sont aussi mis en images dans quelques ouvrages de Pound et Bunting. La première édition de *Briggflatts* par exemple, tirée à cinq cents exemplaires[121], est illustrée par Barry Hall et Nick Strausfeld. La couverture est illustrée par un entrelacs d'animaux dont les lignes sont matérialisées par des pointillés rouges comme ceux qui ornent d'autres enluminures telles celles, plus connues, du *Book of Kells*[122]. Le début de chaque section du poème est également illustré par un bandeau en noir et rouge sur la partie gauche et la partie supérieure de la page, toujours avec des entrelacs et des animaux mi-réels mi-mythologiques[123].

Dans deux éditions limitées particulièrement artistiques publiées dans les années 1920 – *A Draft of XVI Cantos for the beginning of a poem of some length* et *A Draft of The Cantos 17-27 of Ezra Pound : Initials by Gladys Hynes* –, Pound inclut des fragments mythologiques sous forme de lettrines incluant des illustrations en noir et rouge et des illustrations de fin de canto. Les scènes, visiblement mythiques, offrent un parallèle visuel intéressant qui illustre tout en enrichissant le contenu textuel des poèmes, dans un agencement particulièrement frappant[124]. Les lettrines ne sont pas une simple illustration du poème, et certaines créatures mythiques, notamment hybrides, ne semblent être là que par pur plaisir esthétique, comme c'est la cas de l'animal qui sert de point final au Canto 24, qui cumule tête d'oiseau, ailes et corps de quadrupède[125]. Les archétypes mythiques sont aussi visuels et inspirent une poésie

---

[120] B. Bunting, *CP*, 76.
[121] Basil Bunting, *Briggflatts* (Londres : Fulcrum Press, 1966). Exemplaire consulté à Briggflatts Meeting House le 06/07/2012.
[122] Voir figure 1 dans les annexes.
[123] Voir figure 2 dans les annexes.
[124] F. Read, *art. cit.*, 7-72.
[125] Ezra Pound, *A Draft of The Cantos 17-27 of Ezra Pound : Initials by Gladys Hynes* (Londres : John Rodker, 1928) 40. Voir figure 3 dans les annexes.

multidimensionnelle, censée être à la fois écoutée, lue dans un sens intellectuel qui nécessite des procédés de reconnaissance de la part du lecteur, mais qui demande aussi à être vue. Le mythe doit être entendu, compris et regardé. Cette dimension est particulièrement vraie chez Pound. Forrest Read a montré que les éditions « deluxe » de certaines œuvres de Pound sont pensées *visuellement* selon un schéma mythique :

> *A Draft of XVI. Cantos for the beginning of a poem of some length* (1925) and *A Draft of The Cantos 17-27* (1928) was illustrated with mythic and historical manifestations derived from the American Seal, which is taken to be a timeless, prophetic, mythic archetype precipitated by American history and thence projecting a revolutionary future.[126]

La recherche de l'origine des arts se manifeste donc par une poésie portée par un idéal de fusion des différents arts dans lesquels elle puise. Par les techniques qu'elle tente de mettre en place au sein même du texte poétique, la poésie moderniste est véritablement hybride.

c) « Poetry is a centaur »

C'est d'ailleurs dans les termes de l'hybridité mythique que la poésie est conçue et la métaphore de la poésie comme centaure, surtout mise en avant par Yeats et Pound, n'est pas absente de l'œuvre poétique de ses contemporains. Elle permet de suggérer un commentaire tout à fait particulier sur la société et l'art au XXe siècle. Cette métaphore est en fait déjà présente chez Yeats qui affirme à la fin des années 1880 : « I thought that all art should be a Centaur finding in the popular lore its back and its strong legs. »[127] C'est la force qui est soulignée ici, dans sa dimension positive. Pound, de son côté, dans l'article « The Serious Artist », publié d'abord dans *The Egoist* en 1913, écrit : « *Poetry is a centaur*. The thinking word-arranging, clarifying faculty must move and leap with the energizing, sentient, musical faculties. It is precisely the difficulty of this *amphibious existence* that keeps down the census record of good poets. »[128] Le côté hybride, vital du centaure est également valable pour la poésie moderniste et le terme « amphibie » utilisé par Pound suggère à la fois le mélange des éléments (eau et terre), ainsi que la plasticité et l'adaptabilité de la poésie à différentes situations.

Le centaure ne se limite pas à la métaphore de la création poétique mais figure aussi dans les poèmes de Yeats, Pound et Eliot. Il n'y a pas de centaure dans les poèmes de

[126] F. Read, *art. cit.*, 12.
[127] W. B. Yeats, *Autotobio*, 165.
[128] E. Pound, *LE*, 52. C'est moi qui souligne.

Bunting, mais son équivalent peut se lire dans la présence en creux du Minotaure, « alliance étrange »[129] (« unlike creation ») et métaphore du travail poétique.

Dans « On a Picture of a Black Centaur », qui fait référence à d'autres représentations picturales de cette créature mythique – tant le tableau « The Good Chiron Taught his Pupils How to Play upon the Harp » d'Edmund Dulac qu'une œuvre de Cecil Salkeld[130] – le centaure est métaphore de la régénération en poésie, contre les éléments convenus et stéréotypés : « Your hooves have stamped at the black margin of the wood, / […] / My works are all stamped down into the sultry mud. »[131] Pourtant, la menace de la folie n'est pas loin (« I, being driven half insane » ; « the mad abstract dark »), mais c'est le centaure qui empêche une poésie banale faite de répétitions, incarnées par les perroquets du poème. Dans « Lines Written in Dejection », le poète se lamente de la perte de ses facultés poétiques, symbolisée par la disparition d'éléments magiques (« leopards of the moon », « the wild witches […] are gone ») et plus particulièrement des centaures auxquels le qualificatif « sacré » est appliqué : « The holy centaurs of the hills are vanished »[132]. Dans le poème « A thought from Propertius », le centaure symbolise la violence ; le poème fait de Maud Gonne l'incarnation de qualités antagonistes, notamment la beauté et la violence :

> She might, so noble from head
> To great shapely knees
> The long flowing line,
> Have walked to the altar
> Through the holy images
> At Pallas Athena's side,
> Or been fit spoil for a centaur
> Drunk with the unmixed wine.[133]

La dimension visuelle et la réflexion artistique souvent introduites par l'image du centaure en poésie chez Yeats – Pégase, bien que jamais nommé, est présent et sert également de motif de réflexion sur le travail poétique, comme dans « The Fascination of What's Difficult »[134], « Under Saturn », « Easter, 1916 » et « Coole and Ballylee, 1931 » – se devinent ici notamment dans l'emploi du terme « ligne », qui renvoie au domaine pictural.

La violence de la figure du centaure est soulignée par Eliot dans « Mr. Apollinax », figure qui partage des caractéristiques avec Sweeney, notamment la brutalité :

> When Mr. Apollinax visited the United States
> His laughter tinkled among the teacups.
> I thought of Fragilion, that shy figure among the birch-trees,

[129] Basil Bunting, *Poèmes*, trad. Jacques Darras (Amiens : Trois Cailloux, In'hui, 1986) 61.
[130] W. B. Yeats, *Poems*, 666.
[131] *Ibid.*, 261.
[132] *Ibid.*, 195.
[133] *Ibid.*, 202.
[134] *Ibid.*, 142-3.

> And of Priapus in the shrubbery
> […]
> I heard the beat of a centaur's hoofs over the hard turf
> As his dry and passionate talk devoured the afternoon.[135]

Cette mention du centaure fait écho à l'épigraphe du poème, extraite d'un texte de Lucien de Samosate intitulé *Zeuxis ou Antiochus*. Au début de ce texte, Lucien raconte une situation dans laquelle on est venu lui faire des compliments, justifiés pour son auditoire par la nouveauté de son discours ; ainsi les auditeurs réagissent par une exclamation qui peut être traduite ainsi : « Que cela est neuf ! […] Par Hercule ! Quel tour original ! L'habile homme ! »[136] Eliot cite ces propos dans le grec d'origine comme épigraphe à son poème. Lucien raconte ensuite la situation comparable d'un peintre, Zeuxis, dont un tableau représentant une femme centaure allaitant ses petits avait attiré les compliments du public pour son côté étrange et insolite. Convaincu que les spectateurs avaient raté ce qui faisait la beauté de la toile, à savoir, pour Zeuxis, la minutie de sa technique et son talent, celui-ci, déçu, est reparti avec son œuvre. De cette épigraphe et son contexte d'origine, plusieurs éléments sont pertinents pour ce poème d'Eliot et pour la poésie moderniste plus généralement.

D'abord, la figure hybride du centaure est indirectement présente dans le poème d'Eliot, par la mention de la créature mythique mais également dans la référence indirecte d'Eliot au tableau de la femme-centaure que décrit Lucien. Le sophiste souligne la beauté de la créature hybride, malgré « des oreilles qui se terminent en pointe comme celles des Satyres »[137]. De même, le personnage d'Eliot, M. Apollinax, a des oreilles pointues, ce que remarque la société raffinée dans laquelle il évolue dans le poème (« 'His pointed ears….He must be unbalanced.' »[138]). Cette référence aux satyres fait écho dans le poème à une autre figure associée à la sexualité parfois violente et débridée : Priape. De plus, la distinction sociale entre M. Apollinax et ceux qui l'entourent trouve son parallèle dans le tableau à la femme-centaure, dans la mesure où « la Centaure est pour les Athéniens une figure représentative du Barbare. Or Lucien est lui-même d'origine étrangère (Syrie). »[139] Cet élément rappelle la situation « étrangère » de nombreux modernistes, Américains en Europe ou autres exilés. Cette dialectique du familier et de l'étrange(r), du proche et du lointain, est

---

[135] T. S. Eliot, *CPP*, 31.
[136] Le texte est disponible sur http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/zeuxis.htm (consulté le 25/08/2012).
[137] *Ibid.*
[138] T. S. Eliot, *CPP*, 31.
[139] Article « La tradition rhétorique », disponible sur http://arts.ens-lsh.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie5/antho_m2_p5_04.htm, site sous la direction de Marie Gautheron consulté le 25/08/2012.

souvent mise en mots par le biais des mythes. En outre, la problématique de l'invention et du nouveau, qui ne doit pas masquer le fait que le poète est aussi artisan et créateur qui se sert de la tradition littéraire comme appui, fait de l'épigraphe d'Eliot une citation particulièrement pertinente, pour ce poème en particulier mais aussi pour la pratique poétique de ses contemporains.

Dans « Tenzone », Pound utilise l'image du centaure pour décrire l'effet violent que produisent ses poèmes – « Verse is a Sword »[140] – sur un lectorat jugé timoré :

> Will people accept them ?
> (i.e. these songs).
> As a timorous wench from a centaur
> (or a centurion),
> Already they flee, howling in terror.[141]

Dans les *Cantos*, le centaure s'ancre sémantiquement dès les pages liminaires et conclut le Canto 4 :

> The Centaur's heel plants in the earth loam.
> And we sit here…
> there in the arena[142]

Plus que sa généalogie ou le fait qu'ils soient plusieurs dans la mythologie grecque, c'est l'aspect violent et régénérateur de la figure générique du centaure qui est retenue chez Yeats, Pound et Eliot. D'ailleurs, la poésie moderniste est à l'image de cette figure hybride qui est, surtout chez Pound et Yeats, métaphore de la poésie, élément visuel intégré aux poèmes et figure de la violence créatrice.

L'hybridité[143] et la monstruosité des mythes intégrés à la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting, sont à l'image de l'étendue et de la plasticité de projets poétiques inclusifs. Hélène Aji souligne que la conclusion des *Cantos* tente désespérément d'opérer un collage malgré « l'éclatement » d'une œuvre au « corps monstrueux », surtout dans son idéologie[144]. Plus encore qu'hybride, la poésie moderniste produit donc des monstres, des créations improbables et mixtes, à l'image du centaure, du kilin ou du Minotaure. La volonté d'intégrer des figures hybrides et monstrueuses réécrites, et donc toujours métamorphosées, dans un corpus poétique lui-même protéiforme met la monstruosité métamorphique à différents niveaux –

---

[140] E. Pound, « Verse is a sword : Unpublished Letters », *X : A Quarterly Review* 1-4 (oct. 1960) 258.
[141] E. Pound, *P&T*, 263.
[142] E. Pound, Canto 4, *Cantos*, 16.
[143] Ce terme emprunté à la biologie désigne un croisement d'espèces. Il a été repris en études postcoloniales pour désigner les mélanges interculturels. En littérature, ce mot permet de commenter l'intermédialité de certaines œuvres, notamment modernistes. Voir Simon Sherry, « Hybridités culturelles, hybridités textuelles », *Récit et Connaissance*, éds. François Laplantine, Joseph Lévy, Jean-Baptiste Martin et Alexis Nouss (Lyon : Presses Universitaires, 1998) 233-243.
[144] H. Aji, « "I have tried to write Paradise"… », *art. cit.*, 39.

thématique, linguistique et politique – et le mythe est la forme poétique la plus à même de véhiculer ces différents aspects tout en questionnant les mécanismes du procédé poétique lui-même.

Conclusion
« mythopoeia persisting »

Ce travail a tenté de mettre en valeur trois aspects des réécritures mythologiques et mythiques, de « mythopoétiques »[1] renouvelées, chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats : d'abord, la thématique de la violence, ensuite, la dimension holistique du mythe, et enfin le mythe comme objet linguistique. En ce sens, le mythe est analysé tant dans sa dimension macroscopique de système que dans sa dimension microscopique d'éléments linguistiques décomposables.

Une première conclusion est que chaque poète puise surtout dans une mythologie en particulier : l'héritage irlandais pour Yeats, scandinave et anglo-saxon pour Bunting, la mythologie « classique », « cultivée », gréco-romaine pour Eliot et Pound. Ces choix en disent long sur le type de contrat passé avec le lecteur et le positionnement du poète : pour ce dernier, l'identité et la culture revendiquées sont claires, et le poète attend du lecteur un processus de reconnaissance de la référence mythologique, voire, parfois, un sentiment de communauté dans une identité qui est aussi définie par contraste – Bunting oppose l'identité scandinave et anglo-saxonne à celle de l'Angleterre du sud tandis que Yeats contraste l'identité irlandaise à l'identité britannique. Pour Eliot et Pound, le postulat est plus complexe et la définition d'une poétique américaine par le biais du bagage mythologique européen sous-entend une idée bien précise de la culture qui plonge vers les origines de l'humanité. La fonction sociale du mythe est ainsi réinvestie. En parallèle, une question ancienne se pose en des termes nouveaux : quelle culture transmettre et comment ? Malgré les divergences de Bunting, Eliot, Pound et Yeats dans ce domaine, un point commun se révèle sur le plan thématique : l'analyse montre que ce sont les mythes violents qui dominent, avec pour motifs principaux la guerre et la sexualité. Ces problématiques intemporelles des récits antiques entrent en résonance avec les histoires personnelles des poètes et la situation politique mouvementée des pays anglophones au XXe siècle.

En effet, le mythe, vecteur de mémoire et d'héritage culturel, constitue pour les poètes une solution de l'imaginaire à la fragmentation sociale et culturelle qu'ils perçoivent. Le XXe siècle est jalonné d'événements traumatisants qui font comprendre à l'homme qu'il est non seulement commentateur de mais aussi *dans* l'histoire (et, du coup, qu'il peut peut-être l'influencer). Cette prise de conscience amène successivement Yeats, puis Pound et Eliot et enfin Bunting à se positionner politiquement. L'engagement littéraire remplace souvent un engagement militaire dont ils ont été privés (sauf Bunting à partir de la Deuxième guerre mondiale). Face à l'importance et la diversité de ces questions, ainsi qu'à la difficulté de les

[1] L'expression « mythopoeia persisting » est tirée d'E. Pound, Canto 97, *Cantos*, 695.

résoudre, les poètes ont souvent recours à la forme épique. Inclusive et protéiforme, l'épopée est une forme dont la longue histoire, les multiples réécritures et la capacité à aborder les questions d'identité (notamment nationale) se prêtent particulièrement à la récupération moderne. Elle permet également le commentaire poétique sur l'histoire, qui prend là aussi des formes particulières à chaque poète mais obéit généralement à deux tendances apparemment contraires visant à brouiller les frontières entre mythe et histoire : face à ce qui est perçu comme le chaos et le non-sens des événements d'un XXe siècle irrémédiablement déclinant, le mythe réactualisé apparaît souvent comme un moyen du sens à l'histoire dont il vient complémenter l'analyse.

D'une part, l'histoire est mythifiée. Certaines figures politiques (Patrick Pearse chez Yeats, Mussolini chez Pound) sont érigées en modèles exemplaires, héroïques et proprement mythiques. De même, certains événements de l'histoire sont relus, pour tenter de leur donner un sens, à travers le prisme de batailles mythiques – le sac de Troie et la bataille de Salamine sont souvent présentés comme des précédents (l'histoire et ses grands acteurs, les hommes politiques reconnus pour leur sagesse et efficacité) ; les événements du XXe siècle ne sont ainsi plus véritablement uniques mais peuvent dans une certaine mesure être appréhendés grâce aux récits mythiques. En conséquence, pour les poètes, la connaissance de précédents permettrait également d'influer sur le cours désastreux de l'histoire, dont les coûts humains atteignent des records notamment lors de la Première guerre mondiale. En effet, la connaissance, qui permet la compréhension du déroulement de l'histoire, est pour Pound vitale pour ne pas répéter certaines erreurs du passé ou du présent.

D'autre part, le mythe est dans le même temps présenté comme un début de l'histoire de l'humanité, et est réinscrit dans l'histoire par des phénomènes de hantise, tel Cuchulain venant hanter la Poste de Dublin pendant l'Insurrection de Pâques. Mythe et histoire sont rapprochés car ils présentent pour les poètes une dimension cyclique comparable, tout en permettant une variété de temporalités : la poésie permet la superposition des époques, l'établissement de contemporanéités, des anachronismes volontaires et une distortion du temps ; temps mythique (atemporel ou à la temporalité suspendue) et temps historique (mesuré par les horloges *et* vécu de façon non homogène par l'homme) se confondent. Le mythe dans la poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats leur permet une double orientation à la fois vers le passé souvent idéalisé *et* vers le futur que la compréhension et l'exemple du passé doivent permettre de guider et d'améliorer. Les questions de filiation, de transmission et de postérité sont posées à la fois pour l'histoire événementielle (et notamment celle des sociétés et des gouvernements) et pour la littérature.

S'il est thème dans la poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats, le mythe est également système à trois niveaux de systèmes : la spiritualité, la nature et la critique. Au niveau spirituel, le mythe permet l'articulation de systèmes spirituels idiosyncrasiques comme chez Yeats[2] et Pound, ou au contraire la réaffirmation de croyances religieuses chrétiennes comme dans le cas d'Eliot. Les mythes païens sont réhabilités dans leur dimension rituelle et sacrée par Yeats et Pound, tandis que Bunting les présente comme alternative religieuse dont la dimension sacrée serait aujourd'hui perdue. Ces systèmes de croyances, affirmés explicitement dans les écrits en prose des poètes, se lisent également dans leurs textes poétiques qu'ils permettent de comprendre.

Dans l'articulation de leurs systèmes des croyances, les poètes lient cette spiritualité à la nature. En effet, le sacré serait visible dans la nature pour qui est attentif : voir les métamorphoses de la nature permettrait de prendre la mesure du divin qui entoure l'homme[3] ; le transcendant se reflète dans la nature. Les arbres et leurs racines permettent aux poètes à la fois de reprendre la thématique de l'ancrage identitaire et culturel, tout en symbolisant le lien entre haut et bas, humain et divin. Les étoiles et les vents ont une place également capitale, dans leur dimension biblique ou, dans le cadre particulier de Bunting, dans le placement et l'orientation humains sur terre. La nature se lit aussi dans les nombreuses présences animales, et en particulier dans les fauves qui réactivent le thème déjà évoqué de la violence, tout en permettant l'hybridation suggérée par certains animaux mythologiques. Arbres, étoiles et animaux sont donc des présences mythologiques récurrentes des poèmes dans lesquels la magie n'est pas absente, donnant ainsi au poète un rôle visionnaire. Le mythe en poésie permet d'envisager le monde comme un tout uni où les éléments humain, divin et naturel sont interdépendants.

Les écrits critiques de Bunting, Eliot, Pound et Yeats, lorsqu'ils tentent de définir ou de théoriser le mythe, montrent que les poètes en font aussi un usage critique. D'une part, le terme « mythe » et ses quasi-synonymes révèlent une taxonomie fluctante et marquée par les discours de l'époque qui font du mythe leur objet d'étude (ethnographie, psychanalyse ou encore littérature) mais dont la recherche du « mot juste » n'est pas absente. D'autre part, la célèbre « méthode mythique » d'Eliot, à laquelle ses contemporains font écho de manières

[2] Au sujet de Yeats, Michael Edwards parle de « la lente élaboration d'une cosmologie hétérogène et personnelle » et d'une « mythologie synthétique » (Michael Edwards, *art. cit.*, *Dictionnaire des mythologies*, dir. Y. Bonnefoy, *op. cit.*, 1223, 1224).

[3] *Ibid.*, 1222 : « Le mythe représenta pour [Yeats] une hygiène de l'esprit. À la science, au matérialisme et à l'abstraction anglo-saxonne il l'opposa comme une façon de *voir*. » Chez Pound aussi, le mythe témoigne d'une chose vue ou perçue et communiquée à autrui par le langage.

diverses, tente de souligner le mythe comme structure. Or cette volonté de présenter le mythe comme échafaudage qui donnerait une clé de lecture ne doit pas masquer les utilisations du mythe sous sa forme fragmentée, parfois ajoutée en cours d'écriture, et non pré-pensée ou même structurale. Les écrits critiques des poètes sur le mythe révèlent sa capacité à être à la fois élément poétique et sacré *et* tremplin pour la réflexion critique sur l'écriture et la construction poétiques. Le mythe est donc présent dans les réflexions personnelles et collectives. Si certaines trames narratives sont un point de départ ou proposent un grand thème mythique (notamment celui de la quête dans *The Waste Land* et *The Cantos*), le mythe n'en est pas pour autant une structure satisfaisante car elle est constamment déconstruite par la poésie moderniste elle-même et la variété des réécritures.

Commenté comme système ou structure potentielle, le mythe est souvent également évoqué comme outil pour ordonner dans la poésie la perception du monde et du chaos de l'expérience humaine. Cette notion d'« ordre » trouve son parallèle idéologique dans les formulations politiques conservatrices, voire fascistes de Yeats, Pound et Eliot. Le mythe « réconforte » sur l'histoire, dans un certain sens, puisqu'il permet de lui donner un sens et de raisonner avec des schémas déjà éprouvés : le prisme du mythe s'il ne permet pas une véritable analyse d'événements traumatisants, permet toutefois de les mettre en mots et de réintroduire une forme de transcendance, tout en liant les problématiques politique, poétique et linguistique. Dans la présentation didactique, voire autoritaire qu'en font les poètes, le recours au mythe pour faire face à l'histoire et pour préparer le futur (suivre les figures politiques héroïsées par les poètes) pose cependant un problème de taille : comment prétendre présenter une vérité historique (ce qui est, par exemple, la volonté avouée de Pound) tout en sélectionnant des sources et en réécrivant un texte qui va contre le discours de l'histoire comme discipline scientifique ?

Certains choix poundiens (la théorie monétaire et économique de Silvio Gesell, l'antisémitisme, par exemple), auxquels les critiques ont parfois donné des explications plausibles et cohérentes dans le cadre de la logique générale de la pensée de l'auteur, interdisent pourtant toute prise en considération sérieuse de ses suggestions politiques. De même, certains commentaires de Yeats sur ses préférences pour une noblesse d'esprit, ou les considérations d'Eliot sur la société chrétienne idéale font de l'articulation entre mythe et histoire un sujet parfois délicat où les problématiques sont liées, en partie du fait de l'énorme ambition des poètes (surtout Yeats et Pound) qui ont attribué à leur vocation une fonction dépassant largement le cadre strictement poétique. En effet, pour Pound, la recherche du « mot juste » est le pendant linguistique de sa recherche de la justesse politique : une langue

qui ment ne peut offrir une pensée claire et immédiate, et ne peut donc se traduire par un gouvernement juste. D'où l'urgence de la « bonne » éducation littéraire qui formerait en même temps des citoyens responsables, et de la recherche d'une langue poétique efficace. Chez Bunting, en partie par réaction, l'ambition poétique et l'utilisation du mythe est plus modeste, mais aussi peut-être plus réaliste : le mythe, production nécessaire de l'imagination humaine et qui relie un siècle à un autre par ses multiples réécritures, a sa valeur, mais c'est d'abord l'effet musical, poétique, culturel et identitaire qui est recherché, loin de toute dimension autoritaire.

Enfin, le mythe en tant qu'objet linguistique, peut être envisagé du plus petit niveau que constitue la transposition des figures mythologiques en traduction de textes par lesquels nous sont parvenus certains mythes, au plus large, à savoir l'incorporation en poésie de réécritures ou de représentations mythologiques empruntées à d'autres arts. Le mythe dans la poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats questionne le médium poétique lui-même et en élargit les frontières et les possibilités. Faire passer une figure mythique d'une langue à une autre ou transférer, voire modifier certaines de ses caractéristiques en passant d'un contexte-source à un contexte nouveau permet de revoir les rythmes et les connotations mis en place par cette figure. Envisager le mythe comme objet linguistique – et les poètes en ont visiblement conscience – c'est également être conscient de ses origines orales. La translation se fait donc dans le cadre de traductions et de recontextualisations, mais aussi de récupérations d'éléments oraux qui sont caractéristiques du mythe, les plus fréquemment repris en poésie moderne étant l'appel aux Muses, le refrain, et l'importance accordée à la voix et à l'oralité. L'analyse montre que ces éléments, loin de faire forcément référence à un texte source, sont souvent reconstruits de toutes pièces pour donner l'illusion de l'ancien, créer une fiction de l'archaïque.

En dehors de sa dimension linguistique, parce qu'il est véritablement inclusif, modelable et adaptable d'un matériau artistique à un autre, le mythe en poésie permet de pointer vers les autres arts tout en englobant une immense partie de l'histoire de l'art, de la peinture à la sculpture, en passant par la musique et la danse. En effet, la poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats inclut aussi de nombreuses références à des représentations mythologiques picturales ou sculpturales, et les nombreuses références à la danse sont le reflet des préoccupations de leur époque où danses et rituels primitifs suscitent un vif intérêt, comme en témoigne le succès du *Sacre du printemps* au début du XXe siècle. Le mythe, à la fois poésie et rythme que les poètes essaient de reconstruire, oral et écrit, évoquerait une sorte

de langage originel immédiat où l'indifférenciation originelle des arts peut être fantasmée et reconstituée dans le but de produire une poésie révolutionnaire, qui soit tout à la fois rite, rythme et art, concept et outil de recherche artistique, ainsi que tremplin vers le changement social, politique et culturel.

À l'image de certaines des créatures mythiques (sirènes, centaures, satyres ou kilin pour n'en nommer que quelques-uns) qu'elle reprend, l'œuvre poétique de Bunting, Pound, Eliot et Yeats est proprement hybride, parfois monstrueuse, tant dans les idées qu'elle met en avant que dans la forme visuelle inhabituelle qu'elle prend sur la page. Là encore, les figures hybrides mythologiques permettent une analyse à plusieurs niveaux : thématique, poétique et générique.

Face à la diversité des utilisations du syntagme « mythe », dans la critique comme chez les auteurs, une définition essentialiste et fixe du mythe n'a pas été appliquée ici, mais plutôt des caractéristiques communes à ce qui est généralement désigné comme tel et qu'on retrouve dans les poèmes de Yeats, Pound, Eliot et Bunting : un récit (« raconté », en poésie anglophone au XXe siècle, en filigrane et en creux, de façon fragmentée, avec des échos occasionnels à d'autres réécritures de l'histoire littéraire) poétique et rythmé qui parfois surprend par le rapport qu'il met en scène entre divinité(s) et mortels, engageant une réflexion sur la temporalité, la transmission et la création. Plus que ses caractéristiques ou ses attributs génériques, c'est ce que permet le mythe qui est intéressant en poésie moderne : la métamorphose poétique, la simultanéité du renouveau et de la continuité littéraires – en bref, la co-présence de l'antique ou de l'atavique et du moderne, ainsi que l'« enflure »[4] ou l'excès dont témoignent en particulier les corpus de Yeats et Pound. Dans la poésie d'Eliot et de Bunting, le mythe permet également la métamorphose et la continuité littéraire, mais également (plus que l'excès) l'inclusivité ou une dimension holistique. En effet, chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting, c'est la capacité du mythe à être tout à la fois objet anthropologique, récit des origines, parole magique, production de l'imaginaire, outil critique parfois subversif et élément spirituel qui est dans la langue, qui permettent la diversité des réécritures et la fertilité poétique.

Loin d'être appauvri par la fragmentation des réécritures poétiques ou dispersé dans les différents noms et connotations d'une même figure mythique, le mythe est renouvelé par la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting, à travers une double conscience de la part des

[4] D. Madelénat, *op. cit.*, 20.

auteurs que le mythe est un héritage à la fois stable et mobile, constant et pourtant modulable. Véritable mythographie qui intègre des éléments reconstruits d'oralité, le mythe chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats contient à la fois certaines des réécritures qui le précèdent dans le temps et la promesse d'un imaginaire poétique toujours renouvelé. La préoccupation des auteurs pour le mythe est constante, comme en témoigne sa prolifération dans des sources poétiques, critiques et personnelles aussi différentes que les poèmes publiés dans les « petites revues modernistes », les écrits en prose des auteurs, et leur correspondance.

Ainsi l'utilisation et la définition des mythes chez Yeats, Pound, Eliot et Bunting se métamorphose et devient hybride elle aussi : l'insistance sur les mythologies diffère d'une période de la vie d'un auteur à une autre. Yeats en début de carrière se tourne d'abord vers les mythes irlandais, pour progressivement incorporer les mythes gréco-romains ; la perspective nationaliste est ainsi renouvelée, les images poétiques plus variées, et une mythologie comparée se met en place. Chez Bunting, la séparation des mythologies en début de carrière (traduction de Firdousi, puis intégration dans d'autres poèmes de figures gréco-romaines) fait place, dans le poème de la maturité *Briggflatts*, à une plus grande interaction et un plus grand mélange des horizons mythologiques et semi-historiques. De même chez Pound, les mythologies du début de carrière, plus romantiques dans leur diction et plus classiques dans les connotations qu'elles mobilisent, deviennent de plus en plus surprenantes et recherchées à mesure que la carrière du poète avance. Chez Eliot, les références gréco-romaines des poèmes de jeunesse culminent avec le poème hybride et varié que constitue *The Waste Land*, suivi de réécritures mythiques plus explicitement chrétiennes et moralisatrices.

Cette capacité métamorphique du mythe permet le renouvellement de la poésie même dans les situations d'indicible ou de très fort traumatisme. Comme les très célèbres *Métamorphoses* d'Ovide, qui traversent l'histoire littéraire, les métamorphoses ou réécritures des mythes en poésie moderniste permettent d'incorporer l'ancien tout en faisant du neuf. Ce paradoxe de la nouveauté qui s'inscrit dans le cœur même de l'antique ou de l'ancien, revendication poétique clamée plus ou moins haut chez Bunting, Eliot, Pound et Yeats, est commune à ces auteurs dont certaines pratiques mythologiques sont communes, notamment la connaissance des œuvres grecques et latines, ou encore la poétique comparatiste.

Cette innovation *par* l'ancien est ce qui permet la réflexion sur les pratiques poétiques modernes et les expériences poétiques à mener. Le point de vue du mythe, à la fois temporellement et parfois géographiquement distant mais pourtant proche dans la pertinence des thématiques qu'il aborde, permet un regard décalé et donc renouvelé sur l'époque

moderne. Cette dialectique entre proche et lointain, familier et étrange(r) qu'articule la poésie moderne caractérise aussi les métamorphoses des mythes, toujours à la fois semblables et pourtant différents d'une réécriture à l'autre. Point de confluence entre collectif et personnel, ancien et moderne, le mythe dans la poésie de Yeats, Pound, Eliot et Bunting permet de reprendre et commenter des discours pré-existants, tout en réfléchissant sur la pratique poétique, dans un recommencement qui est caractéristique à la fois du mythe et des nombreuses corrections opérées par les poètes sur leurs textes dans leurs versions successives. Véritables opérations de « mythomorphoses », c'est-à-dire de métamorphoses de mythes, les poèmes de Yeats, Pound, Eliot et Bunting englobent tout en sélectionnant les éléments littéraires repris ; par leur travail sur la langue et les mots poétiques, ils constituent également des « motamorphoses »[5]. L'hybridation littéraire permise par la simultanéité du mythe et de la poésie moderne fragmentée qui le décompose dans *The Cantos*, *The Waste Land*, *Briggflatts* ou *A Vision*, permet la recomposition réflexive et fragmentée de mythologies comparées dont l'éminente modernité n'a d'égal que la surprise renouvelée de leur lecture dans un contexte poétique nouveau.

[5] Daniel Brandy, *Motamorphoses : L'histoire des mots*, Barbe, illustr., Joseph Hanse, préface (Paris : Casterman, 1986).

Annexes

Fig. 1 : Basil Bunting, *Briggflatts* (Londres : Fulcrum Press, 1966)

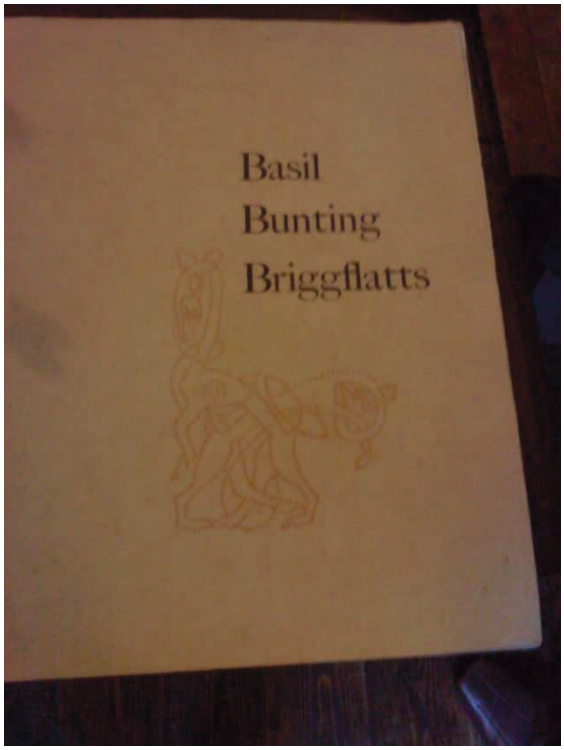
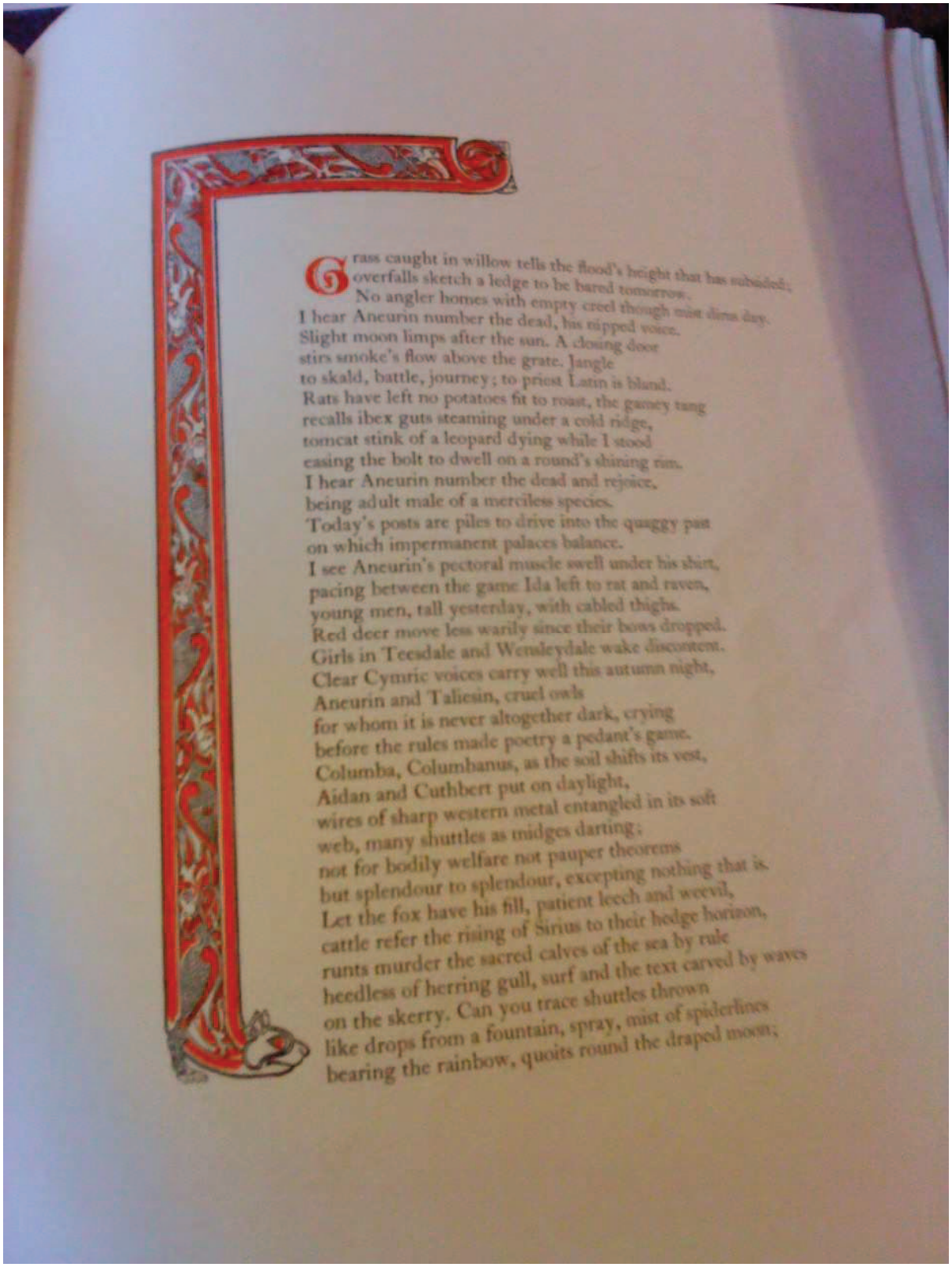
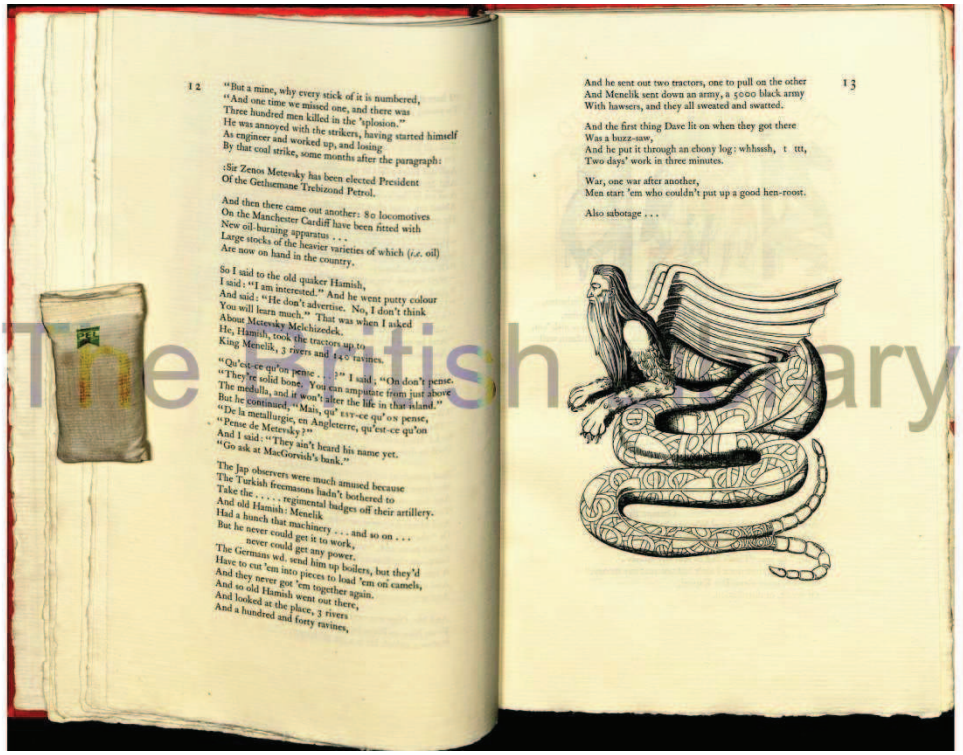


Fig. 2 : Basil Bunting, *Briggflatts* (Londres : Fulcrum Press, 1966)



Grass caught in willow tells the flood's height that has subsided;
overfalls sketch a ledge to be bared tomorrow.
No angler homes with empty creel though mist dims day.
I hear Aneurin number the dead, his nipped voice.
Slight moon limps after the sun. A closing door
stirs smoke's flow above the grate. Jangle
to skald, battle, journey; to priest Latin is bland.
Rats have left no potatoes fit to roast, the gamey tang
recalls ibex guts steaming under a cold ridge,
tomcat stink of a leopard dying while I stood
easing the bolt to dwell on a round's shining rim.
I hear Aneurin number the dead and rejoice,
being adult male of a merciless species.
Today's posts are piles to drive into the quaggy past
on which impermanent palaces balance.
I see Aneurin's pectoral muscle swell under his shirt,
pacing between the game Ida left to rat and raven,
young men, tall yesterday, with cabled thighs.
Red deer move less warily since their bows dropped.
Girls in Teesdale and Wensleydale wake discontent.
Clear Cymric voices carry well this autumn night,
Aneurin and Taliesin, cruel owls
for whom it is never altogether dark, crying
before the rules made poetry a pedant's game.
Columba, Columbanus, as the soil shifts its vest,
Aidan and Cuthbert put on daylight,
wires of sharp western metal entangled in its soft
web, many shuttles as midges darting;
not for bodily welfare not pauper theorems
but splendour to splendour, excepting nothing that is.
Let the fox have his fill, patient leech and weevil,
cattle refer the rising of Sirius to their hedge horizon,
runts murder the sacred calves of the sea by rule
heedless of herring gull, surf and the text carved by waves
on the skerry. Can you trace shuttles thrown
like drops from a fountain, spray, mist of spiderlines
bearing the rainbow, quoits round the draped moon;

Fig. 3 : Ezra Pound, *A Draft of The Cantos 17-27 of Ezra Pound : Initials by Gladys Hynes* (Londres : John Rodker, 1928)



12 "But a mine, why every stick of it is numbered,
"And one time we missed one, and there was
Three hundred men killed in the 'xplosion."
He was annoyed with the strikers, having started himself
As engineer and worked up, and losing
By that coal strike, some months after the paragraph:

:Sir Zenos Metevsky has been elected President
Of the Getlsemane Trebizond Petrol.

And then there came out another: 80 locomotives
On the Manchester Cardiff have been fitted with
New oil-burning apparatus . . .
Large stocks of the heavier varieties of which (*i.e.* oil)
Are now on hand in the country.

So I said to the old quaker Hamish,
I said: "I am interested." And he went putty colour
And said: "He don't advertise. No, I don't think
You will learn much." That was when I asked
About Metevsky Melchizedek.
He, Hamish, took the tractors up to
King Menelik, 3 rivers and 140 ravines.

"Qu'est-ce qu'on pense . . . ?" I said, "On don't pense.
"They're solid bone. You can amputate from just above
The medulla, and it won't alter the life in that island."
But he continued, "Mais, qu' est-ce qu' on pense,
"De la metallurgie, en Angleterre, qu'est-ce qu'on
"Pense de Metevsky?"
And I said: "They ain't heard his name yet.
"Go ask at MacGorvish's bunk."

The Jap observers were much amused because
The Turkish freemasons hadn't bothered to
Take the . . . . . regimental badges off their artillery.
And old Hamish: Menelik
Had a bunch that machinery . . . and so on . . .
But he never could get it to work,
never could get any power.
The Germans wd. send him up boilers, but they'd
Have to cut 'em into pieces to load 'em on camels,
And they never got 'em together again.
And so old Hamish went out there,
And looked at the place, 3 rivers
And a hundred and forty ravines,

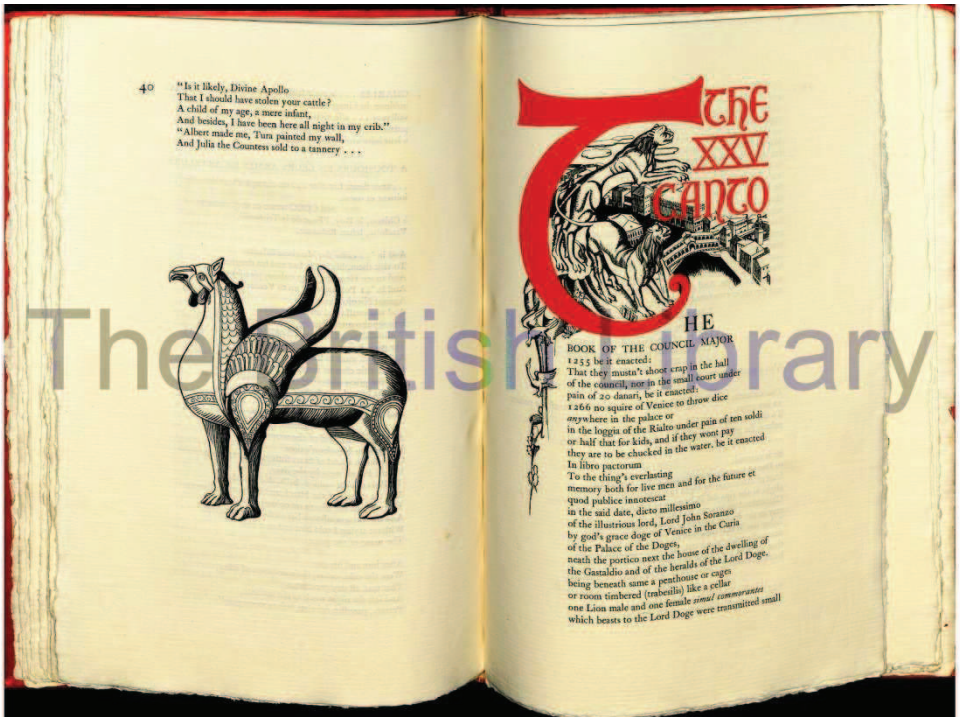
13 And he sent out two tractors, one to pull on the other
And Menelik sent down an army, a 5000 black army
With hawsers, and they all sweated and swatted.

And the first thing Dave lit on when they got there
Was a buzz-saw,
And he put it through an ebony log: whhssh, t ttt,
Two days' work in three minutes.

War, one war after another,
Men start 'em who couldn't put up a good hen-roost.

Also sabotage . . .

The British Library



40 "Is it likely, Divine Apollo
That I should have stolen your cattle?
A child of my age, a mere infant,
And besides, I have been here all night in my crib."
"Albert made me, Turs painted my wall,
And Julia the Countess sold to a tannery . . .

THE XXV CANTO

HE
BOOK OF THE COUNCIL MAJOR
1255 be it enacted:
That they musn't shoot crap in the hall
of the council, nor in the small court under
pain of 20 danari, be it enacted.
1266 no squire of Venice to throw dice
anywhere in the palace or
in the loggia of the Rialto under pain of ten soldi
or half that for kids, and if they wont pay
they are to be chucked in the water. be it enacted
In libro pactorum
To the thing's everlasting
memory both for live men and for the future et
quod publice incotescat
in the said date, dicto millessimo
of the illustrious lord, Lord John Soranzo
by god's grace doge of Venice in the Caria
of the Palace of the Doges,
neath the portico next the house of the dwelling of
the Gastaldio and of the heralds of the Lord Doge.
being beneath same a penthouse or cages
or room timbered (trabeilis) like a cellar
one Lion male and one female *simul commorantes*
which beasts to the Lord Doge were transmitted small

The British Library

Bibliographie

Certains numéros spéciaux de périodiques consacrés à un auteur et/ou consultés en entier sont classés par titre de revue.

Sources primaires

ANONYME. *The Anglo-Saxon Chronicle*. James Ingram et J. A. Giles. Kessinger, trad. [1923] 2010.
APULÉE. *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*. Jean-Louis Bory, préface. Pierre Grimal, trad. et notes. Paris : Gallimard, Folio Classique, 1975.
BAECHLER, Lea, A. Walton LITZ et James LONGENBACH, préface et arrangements. *Ezra Pound's Poetry and Prose : Contributions to Periodicals. In ten volumes*. New York et Londres : Garland Publishing, Inc., 1991.
BROWNING, Robert. *Robert Browning's Poetry*. James F. Loucks et Andrew M. Stauffer, éds. New York et Londres : Norton & Co., 2007.
BUNTING, Basil. *Briggflatts*. Londres : Fulcrum Press, 1966.
BUNTING, Basil. *Briggflatts. Includes CD of* Briggflatts *read by Basil Bunting and DVD of Peter Bell's Film of Basil Bunting*. Northumberland : Bloodaxe Books, 2009.
BUNTING, Basil. « Carlos Williams's Recent Poetry ». *The Westminster Magazine* 23-2 (été 1934) : 149-154.
BUNTING, Basil. *Complete Poems*. Richard Caddel, éd. New York : New Directions, 2003.
BUNTING, Basil. « Modern Translation ». *Criterion* 15-61 (juillet 1936) : 714-716.
BUNTING, Basil. « Mr. Ezra Pound ». *New English Weekly* (26 mai 1932) : 137-138.
BUNTING, Basil. « Mr. T. S. Eliot ». *New English Weekly* (8 septembre 1932) : 499-500.
BUNTING, Basil. *Poèmes*. Jacques Darras, trad. Amiens : Trois Cailloux, In'hui, 1986.
BUNTING, Basil. « Pound and Zukofsky ». *Paideuma* 7-3 (hiver 1978) : 373-4.
BUNTING, Basil. *Presidential Addresses : An Artist's View on Regional Arts Patronage*. Newcastle upon Tyne : Northern Arts, 1976.
BUNTING, Basil. *Presidential Addresses : An Artist's View on Regional Arts Patronage*. Newcastle upon Tyne : Northern Arts, 1977.
BUNTING, Basil. *Redimiculum Matellarum*. Milan, 1930.
BUNTING, Basil. « *The Rover* by Joseph Conrad ». *The Transatlantic Review* 2-1 (juillet 1924) : 132-4.
BUNTING, Basil. *Three Essays*. Richard Caddel, éd. et intro. Durham : Basil Bunting Poetry Centre, 1994.
BUNTING, Basil. « Yeats Recollected ». *Agenda* 12-2 (été 1974) : 36-47.
CADDEL, Richard, éd. *A Note on Briggflatts*. Durham : Basil Bunting Poetry Archive, 1989.
CATULLE. *Poésies*. Georges Lafaye, trad., Simone Viarre et Jean-Pierre Néraudau, rev., Jean-Pierre Néraudau, intro. et notes. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
CONRAN, Anthony, trad. et intro. *The Penguin Book of Welsh Verse*. Harmondsworth : Penguin, 1967.
DANTE, Alighieri. *The Divine Comedy*. Henry Francis Cary, trad. et notes ; Claire E. Honess, intro. Ware : Wordsworth Editions, 2009.
ELIOT, T. S. « A Commentary ». *Criterion* 2-7 (avril 1924) : 231-5.
ELIOT, T. S. « A Commentary [notice nécrologique pour A. R. Orage] ». *Criterion* 14-55 (jan. 1935) : 260-264.
ELIOT, T. S. « A Commentary ». *Criterion* 14-57 (juillet 1935) : 610-13.
ELIOT, T. S. « A Foreign Mind ». *The Athenaeum* 4653 (4 juillet 1919) : 553.
ELIOT, T. S. *After Strange Gods : A Primer of Modern Heresy*. Londres : Faber and Faber, 1934.

ELIOT, T. S. « A Note on Ezra Pound ». *To-Day* 4-19 (septembre 1918) : 3-9.
ELIOT, T. S. *Collected Poems 1909-1962*. Londres : Faber and Faber, 1963.
ELIOT, T. S. « [Critique de *Baudelaire and the Symbolists* de Peter Quennell] ». *Criterion* 9-35 (jan. 1930) : 357-9.
ELIOT, T. S. « [Critique de *Civilization* de Clive Bell] ». *Criterion* 8-30 (sept. 1928) : 161-164.
ELIOT, T. S. « [Critique de *God : Being an Introduction to the Science of Metabiology* de J. M. Murry] ». *Criterion* 9-35 (jan. 1930) : 333-336.
ELIOT, T. S. « [Critique de *L'Avenir d'une Illusion* de S. Freud] ». *Criterion* 8-31 (déc. 1928) : 350-353.
ELIOT, T. S. « [Critique de *The Growth of Civilization* et *The Origin of Magic and Religion* de W. J. Perry] ». *Criterion* 2-7 (avril 1924) : 489-491.
ELIOT, T. S. « [Critique de *Why I am not a Christian* de Bertrand Russell] ». *Criterion* 6-2 (août 1927) : 177-179.
ELIOT, T. S. *Essais choisis*. Henri Fluchère, trad. Paris : Seuil, [1950] 1999.
ELIOT, T. S. « Ezra Pound ». *Poetry* 68 (1946) : 326-338. [également dans RUSSELL, Peter, éd. *Ezra Pound, A Collection of essays edited by Peter Russell to be presented to Ezra Pound on his sixty-fifth birthday*. Londres et New York : Peter Nevill Limited, 1950. 25-36.]
ELIOT, T. S. « Introduction ». *Savonarola : A Dramatic Poem*. Charlotte Eliot. Londres : R. Cobden-Sanderson, 1926. vii-xi.
ELIOT, T. S. « Introduction ». *Selected Poems*. Ezra Pound. Londres : Faber and Faber, [1928] 1948. 7-21.
ELIOT, T. S. *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*. Christopher Ricks, éd. Londres : Faber and Faber, 1996.
ELIOT, T. S. « Isolated Superiority ». *The Dial* 84-1 (janvier 1928) : 4-7.
ELIOT, T. S. « London Letter ». *The Dial* 71-4 (octobre 1921) : 451-5.
ELIOT, T. S. *La Terre vaine*. Édition bilingue. Pierre Leyris, traduction. Paris : Seuil, 1995.
ELIOT, T. S. *Notes Towards the Definition of Culture*. Londres et Boston : Faber and Faber, [1948] 1983.
ELIOT, T. S. *On Poetry and Poets*. Londres : Faber and Faber, [1957] 1986.
ELIOT, T. S. « Political Theorists [Critique de Anthony M. Ludovici, *A Defense of Conservatism* ; G. K. Chesterton, *The Outline of Sanity* ; coll., *Coal* ; J. A. Hobson, *The Conditions of Industrial Peace*] », *Criterion* 6-1 (juillet 1927) : 69-73.
ELIOT, T. S. « Preface ». *Little Book of Modern Verse, chosen by Anne Ridler*. Anne Ridler. Londres : Faber and Faber, 1941. 5-9.
ELIOT, T. S. « Scylla and Charybdis ». *Agenda* 23-3/4 (automne-hiver 1985-86) : 5-21.
ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Londres : Faber and Faber, 1969.
ELIOT, T. S. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Frank Kermode, éd. et intro. Londres : Faber and Faber, 1975.
ELIOT, T. S. « The Ballet ». *Criterion* 3-9 (octobre 1924) : 441-443.
ELIOT, T. S. « The Beating of a Drum ». *Nation and Athenaeum* (6 oct. 1923) : 11-12.
ELIOT, T. S. *The Complete Poems and Plays*. Londres : Faber and Faber, 1969.
ELIOT, T. S. « The Function of a Literary Review ». *Criterion* 1-4 (juillet 1923) : 421.
ELIOT, T. S. « The Method of Mr Pound ». *The Athenaeum* 4669 (24 oct. 1919) : 1065.
ELIOT, T. S. « The Noh and The Image ». *The Egoist* 4-7 (août 1917) : 102-103.
ELIOT, T. S. « The Romantic Englishman, the Comic Spirit, and the Function of Criticism », *Tyro* 1 (1921) : 4.
ELIOT, T. S. *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*. Londres : Faber and Faber, [1920] 1997.

ELIOT, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Londres : Faber and Faber, [1933] 1964.
ELIOT, T. S. *The Waste Land : A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Valerie Eliot, éd. Londres : Faber and Faber, 1971.
ELIOT, T. S. *To Criticize the Critic and Other Writings*. Londres : Faber and Faber, [1965] 1985.
ELIOT, T. S. « *Ulysses*, Order and Myth ». *The Dial* 75 (novembre 1923) : 480-483.
ELIOT, T. S. « War-Paint and Feathers ». *The Athenaeum* 4668 (17 oct. 1919) : 1036.
FERGUSON, Margaret, Mary Jo SALTER et Jon STALLWRTHY, éds., *The Norton Anthology of Poetry, Fourth Edition*, New York et Londres : Norton, 1996.
FERGUSON, Samuel, Sir. *The Lays of the Western Gael*. John Kelly, intro. Otley : Woodstock Books, 2001.
FOSTER, Benjamin R. éd. et trad. *The Epic of Gilgamesh*. New York et Londres : Norton & Company, 2001.
GANTZ, Jeffrey, trad., intro et notes. *Early Irish Myths and Sagas*. Harmondsworth : Penguin Classics, 1981.
GREGORY, Lady Augusta. *Complete Irish Mythology*. W. B. Yeats, préface. Londres : Chancellor Press, 2000.
GUEDALLA, Roger. *Basil Bunting : A Bibliography of Works and Criticism*. Norwood, Pa. : Norwood Editions, 1973.
GUYONVARC'H, Christian-J. *Le Dialogue Des Deux Sages*. Paris : Bibliothèque Historique Payot, 1991.
HEANEY, Seamus. *Beowulf, a New Verse Translation. Bilingual Edition*. New York et Londres : W. W. Norton & Co, 2000.
HEMINGWAY, Ernest. *A Moveable Feast, The Restored Edition*. Seán Hemingway, éd. et intro. Londres : Arrow Books, [1964] 2011.
HÉSIODE. *La Théogonie, Les Travaux et Les Jours, et autres poèmes*. Philippe Brunet, trad. Paul Demont, éd. Paris : Livre de Poche, 1999.
HOMÈRE. *Iliade*. Pierre Vidal-Naquet, préface. Paul Mazon, trad. Paris : Gallimard, folio classique, 1975.
HOMÈRE. *Odyssée*. Philippe Brunet, éd., préface, chronologie, bibliographie, notes et résumé. Victor Bérard, trad. Paris : Gallimard, 1999.
HOMÈRE. *Odyssée*. Philippe Jacottet, trad., notes et postface. Paris : La Découverte/Poche, [1982] 2004.
HORACE. *Odes*. François Villeneuve, trad. et Odile Ricoux, intro. et notes. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
JARMAN, O. H. *Aneirin : Y Gododdin, Britain's oldest heroic poem*. Llandysul, Dyfed : The Welsh Classics, Gomer Press, 1988.
Kalevala, the land of the heroes. W. F. Kirby, trad. J. B. C. Grundy, intro. Londres, Melbourne and Toronto : Everyman's Library, 1977.
KINSELLA, Thomas, trad. *The Táin*. Oxford : Oxford University Press, 1970.
Mahābhārata, an English Version based on Selected Verses. Chakravarthi V. Narasiùhan, trad. Éd. Révisée, nouvelle préface. New York : Columbia University Press, [1965] 1998.
KOSSMAN, Nina, éd. *Gods and Mortals : Modern Poems on Classical Myths*. Oxford : Oxford University Press, 2001.
Le Coran. trad. Kasimirski et préface Mohammed Arkoun. Paris : Flammarion, 1970.
MAKIN, Peter, éd. *Basil Bunting on Poetry*. Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 1999.
MALORY, Sir Thomas. *Le Morte d'Arthur*. John Matthews, éd. Anna-Marie Ferguson, illustrations. New York : Barnes and Noble Books, 2004.

MANNING, Hugo. *Encounter in Crete*. Londres : Enitharmon Press, 1971.
MILTON, John. *Selected Poetry*. Jonathan Goldberg et Stephen Orgel, éds. et intro. Oxford : Oxford University Press, World's Classics, 1998.
NATIONAL LIBRARY OF IRELAND. *The Life and Works of William Butler Yeats : Online Exhibition* [en ligne]. Disponible sur <http://www.nli.ie/yeats/main.html> (15 juin 2012).
Orkeyinga Saga, The History of the Earls of Orkney. Hermann Palsson et Paul Edwards, trad. et intro. Londres : Penguin, 1978.
OVIDE. *Héroïdes*. Henri Bornecque, texte ; Marcel Prévost, trad. Paris : Les Belles Lettres, 1991.
OVIDE. *Les Métamorphoses*. J.-P. Néraudau, éd. Paris : Gallimard, Folio Classique, 1992.
NONNOS de Panopolis, *Les Dionysiaques Vol. V, Chants XI-XIII*, trad. Francis Vian. Paris, Les Belles Lettres, 1995.
PERSE, St.-John. *Anabasis : Translated and with a Preface by T. S. Eliot*. New York et Londres : Harcourt Brace Jovanovich, [1949] 1977.
PÉTRONE. *Satyricon*. F. Desbordes, éd. L. Tailhade, trad. Paris : Flammarion, 1981.
POUND, Ezra. *ABC of Reading*. New York : New Directions, [1934] 1987.
POUND, Ezra, éd. *Active Anthology*. Londres : Faber and Faber Ltd, 1933.
POUND, Ezra. *A Draft of The Cantos 17-27 of Ezra Pound : Initials by Gladys Hynes*. Londres : John Rodker, 1928.
POUND, Ezra. *A Draft of XVI Cantos for the beginning of a poem of some length*. Paris : Three Mountains Press, 1925.
POUND, Ezra. *A Memoir of Gaudier-Brzeska*. New York : New Directions, 1970.
POUND, Ezra, éd. *Catholic Anthology 1914-1915*. Londres : Alkin Mathews, Cork Str., 1915.
POUND, Ezra, éd. *Certain Noble Plays of Japan : From the Manuscripts of Ernest Fenollosa, Chosen and Finished by Ezra Pound, with an Introduction by William Butler Yeats*. Dundrum : Cuala Press [1916], réimpression Shannon : Irish University Press, 1971.
POUND, Ezra. *Collected Early Poems of Ezra Pound*. Michael John King, éd. et Louis Lohr Martz, préface. New York : New Directions, 1976.
POUND, Ezra et Marcella SPANN, éds. *Confucius to Cummings : An Anthology of Poetry*. New York : New Directions, [1926] 1964.
POUND, Ezra. « Correspondence, To the Editor ». *Criterion* 10-41 (juillet 1931) : 730.
POUND, Ezra, éd. *Des Imagistes, An Anthology*. Londres et New York : Faber, 1914.
POUND, Ezra. « Des petites revues (1930) ». Anne-Dominique Balmès, trad. *La revue des revues* 11 (1991) : 5-20.
POUND, Ezra. *Ezra Pound Speaking : Radio Speeches of World War II*, éd. Leonard W. Doob. Westport, Conn. : Greenwood Press, 1978.
POUND, Ezra. « For T. S. Eliot ». *The Sewanee Review* 74-1 (janv.-mars 1966) : 109.
POUND, Ezra. *Guide to Kulchur*. New York : New Directions, 1970.
POUND, Ezra. « Horace ». *Criterion* 9-35 (janv. 1930) : 217-27.
POUND, Ezra. *Instigations, Together with an Essay on the Chinese Written Character by Ernest Fenollosa*. New York : Boni and Liveright, 1920.
POUND, Ezra. *Le caractère écrit chinois, matériau poétique, par Ernest Francisco Fenollosa*. Ghislain Sartoris, traduction. Paris : L'Herne, 1972.
POUND, Ezra. *Les Cantos*. Yves Di Manno, dir. Jacques Darras, Yves Di Manno, Philippe Mikriammos, Denis Roche et François Sauzey, trad. Paris : Flammarion, 2001.
POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. T. S. Eliot, éd. Londres : Faber and Faber, 1968.
POUND, Ezra. « Lucrum Tuum Damnum Publicum Est ». *Poetry* 48-5 (août 1936) : 273-275.
POUND, Ezra. *Machine Art and Other Writings : The Lost Thought of the Italian Years, Essays*. Maria Luisa Ardizzone, sel., éd. et intro. Durham, NC. : Duke University Press, 1996.

POUND, Ezra. « On Criticism in General ». *Criterion* 1-2 (janv. 1923) : 143-156. [voir aussi POUND, Ezra. « On Criticism in General ». *Paideuma* 25-3 (hiver 1996) : 107-124, avec commentaires et notes de Ned Sparrow.]
POUND, Ezra. « Papillon : For a small book unread ». *Edge* 5 (mai 1957) : 12.
POUND, Ezra. *Poems and Translations*. New York : Library of America, 2003.
POUND, Ezra. *Polite Essays*. Freeport, New York : Books for Libraries Press, [1937] 1966.
POUND, Ezra. *Pound/Joyce, The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's critical essays and articles about Joyce*. Forrest Read, éd. et commentaires. New York : New Directions, 1970.
POUND, Ezra. *Profile, An Anthology Collected in MCMXXXI*. Milan, 1931.
POUND, Ezra. « Rabindranath Tagore ». *Fortnightly Review* (1 mars 1913) : 571-579.
POUND, Ezra. *Selected Prose 1909-1965*. William Cookson, éd. et intro. New York : New Directions, 1975.
POUND, Ezra. *Selected Poems*. T. S. Eliot, intro. Londres : Faber and Faber, [1928] 1948.
POUND, Ezra. « Small Magazines ». *The English Journal* 19-9 (nov. 1930) : 689-704.
POUND, Ezra. « Status Rerum ». *Poetry* 1 (janvier 1913) : 123-127.
POUND, Ezra. *The Cantos*. New York : New Directions, 1996.
POUND, Ezra. « The Later Yeats ». *Poetry* 4-2 (mai 1914) : 64-69.
POUND, Ezra. « The New Sculpture ». *The Egoist* 1-4 (16 février 1914) : 67-68.
POUND, Ezra. *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941*. D. D. Paige, éd. New York : New Directions, [1950] 1971.
POUND, Ezra. *The Spirit of Romance*. Richard Sieburth, intro. New York : New Directions, [1910] 2005.
POUND, Ezra. *Translations*. Hugh Kenner, intro. New York : New Directions, 1963.
POUND, Ezra. « Verse is a sword : Unpublished Letters ». *X : A Quarterly Review* 1-4 (oct. 1960) : 258-265.
POUND, Ezra. « Vorticism ». *Fortnightly Review* 96 (sept. 1914) : 461-471.
PROPERCE. *Élégies*. Simone Viarre, trad. Paris : Les Belles Lettres, 2005.
PROPERCE. *Propertius*, H. E. Butler trad. anglaise. Londres : William Heinemann Ltd. et Harvard : Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1967.
RUSSELL, George William (A. E.). *Collected Poems*. Londres : Macmillan, 1935.
SAMOSATE, Lucien de. *Zeuxis ou Antiochus* [en ligne]. Disponible sur <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/zeuxis.htm> (25 août 2012).
SAPPHÔ. *Odes et fragments*. Yves Battistini, trad. Édition bilingue. Paris : Gallimard, 2005.
Shah Nameh or The Persian Poet Firdausi. James et J. A. Atkinsin, trad. Kessinger, repro. de Londres et New York : Routledge, 1832.
STURLUSON, Snorri. *L'Edda : Récits de mythologie nordique*. François-Xavier Dillman, trad., intro. et notes. Paris : Gallimard, 1991.
STURLUSON, Snorri. *Heimskringla, History of the Kings of Norway*. Lee M. Hollander, trad., intro. et notes. Austin : University of Texas Press, pour la American-Scandinavian Foundation, [1964] 2007.
STURLUSON, Snorri. *L'Edda : Récits de mythologie nordique*. François-Xavier Dillmann, intro., notes et trad. Paris : Gallimard, L'Aube des peuples, 1991.
The Bible, Authorized King James Version with Apocrypha. Robert Carroll et Stephen Prickett, intro. et notes. Oxford : Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1998.
VIRGILE. *Énéide*. Jacques Perret, éd. Paris : Gallimard, Folio Classique, 1991.
VIRGILE. *Géorgiques*. E. de Saint-Denis, trad. Paris : Les Belles Lettres, 1995.
YEATS, W. B. *A Critical Edition of Yeats's A Vision*. George Mills Harper et Walter K. Hood, éds. Londres : Macmillan, 1978.

YEATS, W. B. *Autobiographies. The Collected Works of W. B. Yeats, Vol. III*. William H. O'Donnell et Douglas N. Archibald, éds. New York : Scribner, 1999.
YEATS, W. B. *A Packet for Ezra Pound*. Dublin : Cuala Press, 1929.
YEATS, W. B. *A Vision*. Londres : Macmillan, [1936] 1962.
YEATS, W. B. *Early Essays. The Collected Works of W. B. Yeats, Vol. IV*. George Bornstein et Richard R. Finneran, éds. New York : Scribner, 2007.
YEATS, W. B. *Essays and Introductions*. Londres : Macmillan, 1961.
YEATS, W. B. *Later Essays. The Collected Works of W. B. Yeats, Vol. V*. William H. O'Donnell, éd. New York : Scribner, 1994.
YEATS, W. B., éd. *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*. Oxford : Clarendon Press, [1936] 1955.
YEATS, W. B. *Mythologies*. Deirdre Toomey et Warwick Gould, éds. Londres : Palgrave Macmillan, [1959] 2005.
YEATS, W. B. *Selected Plays*. A. Norman Jeffares, éd., intro. et notes. Londres : Pan Books et Macmillan, [1964] 1974.
YEATS, W. B. *The Collected Letters of W. B. Yeats : Vol. I 1865-1895*. John Kelly, éd. Oxord : Clarendon Press, [1986] 1999.
YEATS, W. B. *The Collected Letters of W. B. Yeats : Vol. II 1896-1900*. Warwick Gould, John Kelly et Deirdre Toomey, éds. Oxord : Clarendon Press, 1997.
YEATS, W. B. *The Collected Letters of W. B. Yeats : Vol. III 1901-1904*. Warwick Gould, John Kelly et Deirdre Toomey, éds. Oxord : Clarendon Press, 1994.
YEATS, W. B. *The Collected Letters of W. B. Yeats : Vol. IV 1905-1907*. John Kelly et Ronald Schuchard, éds. Oxord : Clarendon Press, 2005.
YEATS, W. B. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Richard J. Finneran, éd. New York : Collier Books, Macmillan Publishing Company, 1989.
YEATS, W. B. *The Letters of W. B. Yeats*. Allan Wade, éd. New York : Macmillan, 1955.
YEATS, W. B. *The Poems*. Daniel Albright, éd. Londres : Everyman, [1990] 1994.
YEATS, W. B. *The Ten Principal Upanishads, put into English by Shree Purohit Swāmi and W. B. Yeats*. Londres : Faber and Faber, [1937] 1970.
YEATS, W. B. *Uncollected Prose by W. B. Yeats, Vol. I First Reviews and Articles 1886-1896*. John P. Frayne, éd. New York : Columbia University Press, 1970.
YEATS, W. B. *Uncollected Prose by W. B. Yeats, Vol. II Reviews, Articles and Other Miscellaneous Prose 1897-1939*. John P. Frayne, et Colton Johnson, éds. Londres : Macmillan, 1975.
YEATS, W. B. *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*. Robert Welch, éd., intro. et notes. Londres : Penguin, 1993.
ZAND, Michael. *[lion :] the iran poems*. Exeter : Shearsman Books, 2010.

Sources secondaires

ABBOTT, Craig S. « Untermeyer on Eliot ». *Journal of Modern Literature* 15-1 (été 1988) : 105-119.
ACCARDI, Bernard et al. *Recent Studies in Myths and Literature, 1970-1990 : An Annotated Bibliography*. New York : Greenwood Press, 1991.
ACKERMAN, Robert. « Frazer on Myth and Ritual ». *Journal of the History of Ideas* 36-1 (janvier-mars 1975) : 115-134.
ACKROYD, Peter. *T. S. Eliot*. Londres : Hamish Hamilton Ltd, 1984.

ADAMS, David. *Colonial Odysseys : Empire and Epic in the Modernist Novel*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 2003.
ADAMS, Stephen J. « T. S. Eliot's so-Called Sestina : A Note on "The Dry Salvages", II ». *English Language Notes* 15-3 (mars 1978) : 203-8.
AF. « Giants in the Earth : Recent Myths for British Poets ». *ELH* 51-1 (printemps 1984) : 185-205.
AIRAUDI, Jesse T. « Postmodern Criticism and T. S. Eliot Scholarship ». *Yeats Eliot Review* 10-1 (hiver-printemps 1989) : 5-8.
AJI, Hélène. *Ezra Pound et Williams Carlos Williams : pour une poétique américaine*. Paris : L'Harmattan, 2001.
AJI, Hélène. « Foreword : Ezra Pound's Translations as Vortex ». *Annales du monde anglophone* 16 (2002) : 9-13.
AJI, Hélène. « "I have tried to write Paradise". Esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound ». *Études anglaises* 54-1 (janvier-mars 2001) : 26-40.
AJI, Hélène. « The Ways of Oral Poetics : Poundian and Post-Poundian Traditions ». *Paideuma* 28-2/3 (automne-hiver 1999) : 211-220.
AJI, Hélène, Céline MANSANTI et Benoît TADIÉ, dir. *Revues modernistes, revues engagées*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.
AL-BAZEI, Saad A. « Lyrical Interpretations of a Mythic Rape ». *Alif : Journal of Comparative Poetics* 19 (1999) : 113-130.
ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin, [1969] 2003.
ALBRIGHT, Daniel. « Pound, Yeats, and the Noh Theatre ». *The Iowa Review* 15-2 (printemps-été 1985) : 34-50.
ALBRIGHT, Daniel. *Quantum Poetics : Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism*. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 1997.
ALCOCK, Leslie. *Economy, Society and Warfare among the Britons and the Saxons*. Cardiff : University of Wales Press, 1987.
ALDERMAN, Nigel et C. D. BLANTON, éds. *A Concise Companion to Post-War British and Irish Poetry*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2009.
ALEXANDER, Michael. « On the Dedication of *The Waste Land* ». *PN Review* 17-5 (mai-juin 1991) : 48-50.
ALEXANDER, Michael. « Poets in Paradise : Chaucer, Pound, Eliot ». *PN Review* 29-4 (mars-avril 2003) : 6-7.
ALEXANDER, Michael. « Poets in Paradise : Chaucer, Pound, Eliot ». *PN Review* 34-3 (janv.-fév. 2008) : 12-3.
ALEXANDER, Michael. « Savants and Artists : Pound and Yeats ». *Yeats the European*, éd. Alexander Norman Jeffares. Gerrards Cross : C. Smythe, 1989. 201-212.
ALEXANDER, Michael et James MCGONIGAL. *Sons of Ezra, British Poets and Ezra Pound*. Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1995.
ALLDRITT, Keith. *Modernism in the Second World War : the Later Poetry of Ezra Pound, T. S. Eliot, Basil Bunting and Hugh McDiarmid*. New York : Peter Lang, 1989.
ALLDRITT, Keith. *The Poet as a Spy : the Life and Wild Times of Basil Bunting*. Londres : Aurum Press, 1998.
ALLEN, James Lovic. « Yeats's Bird-Soul Symbolism ». *Twentieth Century Literature* 6-3 (octobre 1960) : 117-122.
ALLEN, James Lovic. « Unity of Archetype, Myth, and Religious Imagery in the Works of Yeats ». *Twentieth Century Literature*. 20-2 (avril 1974) : 91-95.
ALTIERI, Charles. « Objective Image and Act of Mind in Modern Poetry ». *PMLA* 91-1 (janv. 1976) : 101-114.

ALTIERI, Charles. *The Art of Twentieth-Century American Poetry : Modernism and After*. Oxford : Blackwell, 2006.
ALVAREZ, Alfred. « Eliot and Yeats : Orthodoxy and Tradition ». *Twentieth Century* 162 (1957) : 149-163, 224-234.
ALVAREZ, Alfred. *The Shaping Spirit : Studies in Modern English and American Poets*. Londres, Chatto & Windus, 1958.
ANDERSON, Elliott et Mary KINZIE, éds. *The Little Magazine in America : A Modern Documentary History*. Stamford, Conn. : Ray Freiman & Company, The Pushcart Press, 1978.
ANDREWS, V., R. BOSNAK et K. Walter GOODWIN, éds. *Facing Apocalypse*. Dallas : Spring Publications, 1987.
ANTIN, David. « Some Questions About Modernism ». *Occident* 8 (New Series) (printemps 1974) : 7-38.
APPLEFIELD, David. « Ezra Pound et *The Little Review* ». *La Revue des Revues* 11 (1991) : 35-7.
ARDIZZONE, Maria Luisa, éd. *Dante e Pound*. Ravenna : Longo, 1998.
ARNOLD, Matthew. *Selected Prose*. P. J. Keating, éd. et intro. Harmondsworth : Penguin, [1970] 1982.
ASHER, Kenneth. *T. S. Eliot and Ideology*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
AUCHINCLOSS, Louis. « The Waste Land without Pound ». *The New York Review of Books* 31-15 (11 oct 1984) : 46.
AYCOCK, Wendell M. et Theodore M. KLEIN, éds. *Classical Mythology in Twentieth-Century Thought and Literature*. Lubbock, Texas : Texas Tech Press, 1980.
AYERS, David. *Modernism : A Short Introduction*. Malden, Mass. et Oxford : Blackwell, 2004.
BACIGALUPO, Massimo. « Dante in Pound ed Eliot ». *Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere* 11 (2008) : 57-70.
BACIGALUPO, Massimo. « Yeats, Boccaccio and Leopardi ». *Notes and Queries* 52[250]-4 (déc. 2005) : 499-500.
BADENHAUSEN, Richard. *T. S. Eliot and the Art of Collaboration*. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2004.
BAETEN, Elizabeth M. *The Magic Mirror : Myth's Abiding Power*. Albany : State University of New York Press, 1996.
BAGCHEE, Shyamal, éd. *T. S. Eliot : A Voice Descanting. Centenary Essays*. Basingstoke et Londres : Macmillan, 1990.
BAGG, Robert. « The Rise of Lady Lazarus ». *Mosaic* 2-4 (été 1969) : 9-36.
BAKER, Carlos. « The Poet as Janus : Originality and Imitation in Modern Poetry ». *Proceedings of the American Philosophical Society held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge* 128-2 (juin 1984) : 167-72.
BAKER, Houston A. « The Achievement of Gwendolyn Brooks ». *CLA (College Language Association) Journal* 16-1 (sept. 1972) : 23-31.
BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination. Four Essays.* Michael Holquist, éd. Caryl Emerson et Michael Holquist, trad. Austin : University of Texas Press, [1981] 2008.
BALAKIAN, Anna Elizabeth, éd. *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest : Akadémiai Kiado, 1982.
BALDICK, Chris, éd. *The Oxford English Literary History, Vol. 10 : The Modern Movement*. Oxford : Oxford University Press, 2004.
BANERJEE, Ron D. K. « Dante Through the Looking Glass : Rossetti, Pound, and Eliot ». *Comparative Literature* 24-2 (printemps 1972) : 136-149.

BARRY, Peter. « *The Waste Land* Manuscript : Picking up the Pieces – in Order ». *Forum for Modern Language Studies* 15-3 (juillet 1979) : 237-247.
BARKAN, Elazar et Ronald BUSH, éds. *Prehistories of the Future : the Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1995.
BARTHES, Roland. *L'Aventure Sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.
BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. Éric Marty, éd. Paris : Seuil, 1994.
BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.
BARTHES, Roland. *Mythologies, Édition illustrée établie par Jacqueline Guittard*. Paris : Seuil, [1957] 2010.
BATES, Catherine, éd. *The Cambridge Companion to the Epic*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
BAUDOUIN, Charles. *Le Triomphe du héros. Étude psychanalytique sur le mythe du héros dans les grandes épopées*. Paris : Plon, 1952.
BAUDOUIN, Jean et François HOURMANT. *Les revues et la dynamique des ruptures*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection "Res Publica", 2007.
BAUMANN, Walter. « Ezra Pound's Metamorphosis During his London Years : From Late-Romanticism to Modernism ». *Paideuma* 13-3 (hiver 1984) : 357-373.
BAUMANN, Walter. *Roses from the Steel Dust : Collected Essays on Ezra Pound*. Orono, Maine : The National Poetry Foundation, 2000.
BAUMANN, Walter. « Yeats and Ireland in the *Cantos* ». *Paideuma* 21-1/2 (printemps automne 1992) : 7-27.
BEACH, Christopher. *ABC of Influence : Ezra Pound and the Remaking of American Poetic Tradition*. Berkeley, Los Angeles et Oxford : University of California Press, 1992.
BEACH, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
BEASLEY, Rebecca. *Theorists of Modern Poetry : T. S. Eliot, T. E. Hulme and Ezra Pound*. Londres : Routledge, 2007.
BEER, J. B. « Ezra Pound ». *Times Literary Supplement* (13 avril 1973) : 421.
BELL, Ian F. A. « Eliot's Joke ». *Agenda* 23-3/4 (automne-hiver 1985-86) : 215-7.
BELL, Ian F. A. « Oblique Contexts in Yeats : The Homer of "The Nineteenth Century and After" ». *Philological Quarterly* 65-3 (été 1986) : 335-344.
BELL, Michael. *Literature, Modernism and Myth : Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
BELL, Michael. « Myth and Literature in Modernity : A Question of Priority ». *Publications of the English Goethe Society* 80-2/3 (2011) : 204-15.
BELL, Michael et Peter POELLNER, éds. *Myth and the Making of Modernity, The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*. Amsterdam et Atlanta, GA : Rodopi, 1998.
BELL, Michael, Keith CUSHMAN, Takeo IIDA et Hiro TATEISHI, éds. *D. H. Lawrence : Literature, History, Culture*. Tokyo : Kokusho-KankoKai Press, 2005.
BENJAMIN, Walter. *Illuminations, with an Introduction by Hannah Arendt*. Londres : Pimlico, 1999.
BENNETT, David. « Periodical Fragments and Organic Culture : Modernism, the Avant-Garde, and the Little Magazine ». *Contemporary Literature* 30-4 (hiver 1989) : 480-502.
BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard, 1966.
BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris : Gallimard, 1974.
BERGONZI, Bernard. *The Myth of Modernism and Twentieth-Century Literature*. Brighton : The Harvester Press, 1986.
BERNSTEIN, Michael André. *The Tale of the Tribe, Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1980.

BERTRAND, Jean-Marie, dir. *La violence dans les mondes grec et romain*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2005.
BESSON, Anne, Evelyne JACQUELIN, Jean FOUCAULT et Abdallah ALAOUI MDARHRI, dir. *Le Merveilleux et son bestiaire*. Paris : L'Harmattan, 2008.
BEVAN, David, éd. *Modern Myths*. Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1993.
BEWLEY, Marius. « Eliot, Pound and History ». *The Southern Review* 1-4 (oct. 1965) : 906-925.
BIGLIAZZI, Silvia. « The Sign of Silence : Pound, Eliot, and the Image ». *Paideuma* 26-2/3 (automne-hiver 1997) : 211-225.
BIÉTRY, Roland. *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*. Bern, Francfort, New York et Paris : Peter Lang, 1989.
BLANCHARD, Marc Eli. « In the world of the seven cubit spear : The semiotic status of the object in Ancient Greek art and literature ». *Semiotica* 43-3/4 (1983) : 205-44.
BLASING, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry : The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton : Princeton University Press, 2007.
BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence, a Theory of Poetry*. New York et Oxford : Oxford University Press, [1975] 1997.
BLOOMFIELD, Barry C. *An author index to selected British 'little magazines' 1930-1939*. Londres : Mansell Information Publishing, 1976.
BLOOMFIELD, M. W., éd. *Allegory, Myth, Symbol*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1981.
BLUMENBERG, Hans. *Work on Myth*. Cambridge, Mass. et Londres : MIT Press, 1985.
BOGAN, Louise. *A Poet's Alphabet : Reflections on the Literary Art and Vocation*. Robert Phelps et Ruth Limmer, éds. New York : McGraw-Hill Book Company, 1970.
BOLDRINI, Lucia. « Translating the Middle Ages : Modernism and the Ideal of a Common Language ». *Translation and Literature* 12-1 (printemps 2003) : 41-68.
BONAFOUS-MURAT, Carle. « "Reality and justice" : modalités du devoir-être dans la poésie eschatologique de W. B. Yeats ». *Études anglaises* 54-1 (janvier-mars 2001) : 3-15.
BORNSTEIN, George, éd. *Ezra Pound Among the Poets*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1985.
BORNSTEIN, George. *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Stevens*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1967.
BORNSTEIN, George. "What Does a Collected Edition Collect ? Mapping Modernist Poetry. *Paideuma* 35-1/2 (printemps-automne 2006) : 3-16.
BORNSTEIN, George. « Yeats's "Those Dancing Days Are Gone" and Pound's "Canto 23" ». *Yeats Annual* 2 (1983) : 93-95.
BORNSTEIN, George and Hugh H. WITEMEYER. « From Villain to Visionary : Pound and Yeats on Villon ». *Comparative Literature* 19-4 (automne 1967) : 308-320.
BOROFSKY, Robert. « The Four Subfields : Anthropologists as Mythmakers ». *American Anthropologist* 104-2 (juin 2002) : 463-475.
BRADBURY, Malcolm. « The Outland Dart : American Writers and European Modernism ». *Proceedings of the British Academy* 63 (1977) : 33-52.
BRADBURY, Steve. « On the Cathay Tour with Eliot's Weinberger's *New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry* ». *Translation Review* 66 (2003) : 39-52.
BRADSHAW, David, éd. *A Concise Companion to Modernism*. Londres : Blackwell, 2003.
BRANDABUR, Edward. « Eliot and the Myth of Mute Speech ». *Renascence, Essays on Values in Literature* 22-3 (printemps 1970) : 141-150.
BRANDY, Daniel. *Motamorphoses : L'histoire des mots*. Illustr., Barbe ; préface, Joseph Hanse. Paris : Casterman : 1986.

BRATCHER, James T. « The Speaker's Occasion and the Death of Pan in Eliot's "Journey of the Magi" ». *Notes and Queries* 52[250]-4 (déc. 2005) : 497-498.
BRAYBROOKE, Neville, éd. et intro. *T. S. Eliot : A Symposium for his Seventieth Birthday*. Londres : Rupert Hart-Davis, 1958.
BRAY, Suzanne, Adrienne E. GAVIN et Peter MERCHANT, éds. *Re-Embroisering the Robe : Fairy, Myth and Literary Creation since 1850*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008.
BRIDGWATER, Patrick. *Nietzsche in Anglosaxony : A Study of Nietzsche's Impact on English and American Literature*. Leicester : Leicester University Press, 1972.
BROOKER, Jewel Spears, éd. *Approaches to Teaching Eliot's Poetry and Plays*. New York : Modern Languages Association of America, 1988.
BROOKER, Jewel Spears, éd. et intro. *The Placing of T. S. Eliot*. Columbia : University of Missouri, 1991.
BROOKER, Peter. *Bohemia in London*. Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, [2004] 2007.
BROOKER, Peter. *Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*. Londres et Boston : Faber and Faber, 1979.
BROOKER, Peter et Andrew THACKER. *Modernist Magazines Project*. Petites revues modernistes sous forme digitale [en ligne]. Disponible sur <http://www.modernistmagazines.com/> (30 mai 2009).
BROOKS, Cleanth. « *Dionysus and the City* [critique du livre de Monroe K. Spears] ». *Sewanee Review* 80-2 (avril-juin 1972) : 361-376.
BROOKS, Cleanth. *Modern Poetry and the Tradition*. New York : Oxford University Press, 1965 [1939].
BROOKS, Cleanth. *The Hidden God : Studies in Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot, and Warren*. New Haven, Conn. et Londres : Yale University Press, [1963] 1969.
BROWN, Christopher. « Eliot on Yeats : "East Coker, II" ». *T. S. Eliot Review, International Journal of Eliot Scholarship* 3-1/2 (1976) : 22-24.
BROWN, Dennis. *Intertextual Dynamics within the Literary Group – Joyce, Lewis, Pound and Eliot. The Men of 1914*. Londres : Macmillan, 1990.
BRUNEL, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : A. Colin, 1974.
BRUNEL, Pierre. *Mythocritique, Théorie et Parcours*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
BRUNEL, Pierre. *Mythes et littérature*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.
BRUNEL, Pierre. http://www.canalacademie.com/idm1506-+-Pierre-BRUNEL-+.html
BUCKNELL, Brad. *Literary Modernism and Musical Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Seuil, 1982.
BURKE, Kenneth. « Ideology and Myth ». *Accent, A Quarterly of New Literature* 7-4 (été 1947) : 195-205.
BURNETT, David. *Basil Bunting*. Durham : Durham University Library, 1987.
BURY, Stephen, éd. *Breaking the Rules, The Printed Face of the European Avant Garde 1900-1937*. Londres : The British Library, 2007.
BUSH, Ronald. « But Is It Modern ? : T. S. Eliot in 1988 ». *Yale Review* 77-2 (mars 1988) : 193-206.
BUSH, Ronald. « *La filosofica famiglia* : Cavalcanti, Avicenna, and the 'Form' of Ezra Pound's *Pisan Cantos* ». *Textual Practice* 24-4 (2010) : 669-705.
BUZARD, James. « Eliot, Pound, and Expatriate Authority ». *Raritan* 13-3 (hiver 1994) : 106-122.

CADDEL, Richard et Anthony FLOWERS. *Basil Bunting : A Northern Life*. Durham : Basil Bunting Poetry Centre, 1997.
CADDEL, Richard, éd. *Sharp Study and Long Toil, Basil Bunting Special Issue, Durham University Journal Supplement*, 1995.
CALAME, Claude. « Du *muthos* des anciens Grecs au mythe des anthropologues ». *Europe* 904-905 (août-sept. 2004) 9-37.
CAMBON, Glauco. « Ugo Foscolo and the Poetry of Exile ». *Mosaic* 9-1 (automne 1975) : 123-142.
CAMPANARO, G. G. « Il contribute simultaneista nelle personal coniugazioni di Pound, Eliot, Joyce, Lindsay, Williams, Cummings ». *Quaderni del Novecento Francese* 10 (1987) : 263-292.
CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Londres : Fontana Press, [1949] 1993.
CARLIER, Christophe et Nathalie GRITON-ROTTERDAM. *Des mythes aux mythologies*. Paris : Ellipses, 1994.
CARNEY, James. *Studies in Irish Literature and History*. Dublin : Dublin Institute for Advanced Studies, 1955.
CARPENTIER, C. Martha. « Oedipal Conflict through Mythical Allusion in T. S. Eliot's "Sweeney Erect" ». *Yeats Eliot Review* 14-3 (hiver 1997) : 26-33.
CARPENTIER, C. Martha. *Ritual, Myth, and the Modernist Text : The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf*. Amsterdam : Gordon and Breach Publishers, 1998.
CARRUTHERS, Ian. « A Translation of Fifteen Pages of Ito Michio's Autobiography "Utsukushiku Naru Kyoshitsu" ». *Canadian Journal of Irish Studies* 2-1 (mai 1976) : 32-43.
CARVER, Terrell, éd. *The Cambridge Companion to Marx*. Cambridge : Cambridge University Press, [1991] 1992.
CASILLO, Robert. *The Genealogy of Demons, Anti-Semitism, Fascism and the Myths of Ezra Pound*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1988.
CAVANAGH, Michael. « "In the Shadow of Possum" : T. S. Eliot and Seamus Heaney », « Tower and Boat : Yeats and Seamus Heaney ». *Professing Poetry : Seamus Heaney's Poetics*. Michael Cavanagh. Washington, D. C. : Catholic University of America Press, 2009. 74-108, 212-237.
CAWS, Mary Ann. *Surprised in Translation*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 2006.
CAZIER, Pierre, dir. *Mythe et Création*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1994.
CECI, Louis G. « The Case for Syntactic Imagery ». *College English* 45-5 (sept. 1983) : 431-449.
CELLIER, Léon. *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1971.
CERUTTI, Toni, éd. *Ruskin and the Twentieth Century : The Modernity of Ruskinianism*. Vercelli, It. : Mercurio, 2002.
CERVO, Nathan. « Hopkins, Yeats, Eliot : The Pre-Raphaelite Heritage ». *Pre-Raphaelite Review* 2-1 (nov. 1978) : 45-62.
CHACE, William. *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot*. Stanford : Stanford University Press, 1973.
CHADWICK, Charles. *Symbolism*. Londres et New York : Methuen, 1971.
CHANDRAN, K. Narayana. « A Receipt for Deceit : T. S. Eliot's "To the Indians who Died in Africa" ». *Journal of Modern Literature* 30-3 (printemps 2007) : 52-69.
CHARLES-EDWARDS, T. M. « Geis, Prophecy, Omen and Oath ». *Celtica* 23 (1999) : 38-59.

CHELEBOURG, Christian. *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*. Paris : Nathan, 2000.
CHEVREL, Yves et Camille DUMOULIÉ, éd. *Le mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.
CHEYETTE, Bryan, éd. *Between 'Race' and Culture : Representations of 'the Jew' in English and American Literature*. Stanford : Stanford University Press, 1996.
CHIBA, Yoko. « Ezra Pound's Versions of Fenollosa's Noh Manuscripts and Yeats's Unpublished "Suggestions & Corrections" ». *Yeats Annual* 4 (1986) : 121-144.
CHILDS, Donald J. « *Metamorphoses*, Metaphysics, and Mysticism from *The Death of Saint Narcissus* to *Burnt Norton* ». *Classical and Modern Literature* 13-1 (automne 1992) : 15-29.
CHILDS, Donald J. *Modernism and Eugenics : Woolf, Eliot, Yeats, and the Culture of Degeneration*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
CHILDS, Peter. *Modernism*. Londres et New York : Routledge, [2000] 2e édition 2008.
CHILDS, Peter. *The Twentieth Century in Poetry : A Critical Survey*. Londres et New York : Routledge, 1999.
CHRIST, Carol T. « Self-Concealment and Self-Expression in Eliot's and Pound's Dramatic Monologues ». *Victorian Poetry* 22-2 (été 1984) : 217-226.
CHRIST, Carol T. *Victorian and Modern Poetics*. Chicago : University of Chicago Press, 1984.
CHRISTIANSON, Scott R. « The Eternal Return of T. S. Eliot ». *Yeats Eliot Review* 14-3 (hiver 1997) : 34-40.
CHUNG, Kyung-Sim. « Sharpening Juxtapositions : Ezra Pound's Depersonalizing Operation on *The Waste Land* ». *Journal of the T. S. Eliot Society of Korea* 17-2 (automne-hiver 2007) : 153-170.
CHURCHILL, Suzanne W. *Little Magazines and Modernism*. [en ligne] Disponible sur <http://littlemagazines.davidson.edu> (29 mai 2009).
CHURCHILL, Suzanne W. et Adam MCKIBLE. « Little Magazines and Modernism : An Introduction ». *American Periodicals : A Journal of History, Criticism, and Bibliography* 15-1 (2005) : 1-5.
CIANCI, Giovanni et Jason HARDING, éds. *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
CLARK, David R. « Stretching and Yawning with Yeats and Pound ». *Malahat Review* 29 (janv. 1974) : 104-117.
CLARKE, Bruce. « Dora Marsden and Ezra Pound : *The New Freewoman* and 'The Serious Artist' ». *Contemporary Literature* 33-1 (printemps 1992) : 91-112.
CLINTON, Alan Ramon. *Mechanical Occult : Automatism, Modernism and the Specter of Politics*. New York et Oxford : Peter Lang, 2004.
COFFIN, Charlotte. *Échanges mythologiques dans le théâtre de Shakespeare*. Thèse présentée sous la direction de Pierre Iselin, Université de Paris IV, juin 2003.
COHEN, Paul. « Blindness in Yeats ». *Yeats Eliot Review* 6-2 (1979) : 49-55.
COLEY, Lem. « "A Conspiracy of friendliness' : T. S. Eliot, Ezra Pound, Allen Tate, and the Bollingen Controversy ». *Southern Review* 38-4 (automne 2002) : 809-26.
COLTRANE, Robert. « The Imagist Relationship between "Les Millwin" and Eliot's "Morning at the Window" ». *Paideuma* 18-3 (hiver 1989) : 123-128.
COOK, Albert et Peter BAKER, éds. *Forces in Modern and Postmodern Poetry*. New York : Peter Lang, 2008.
COOPER, John Xiros, éd. *T. S. Eliot's Orchestra : Critical Essays on Poetry and Music*. New York : Garland, 2000.

COOPER, Michele F. « Ezra Pound and the Japanese Cosmogony». *Paideuma* 14-2/3 (automne-hiver 1985) : 259-269.
CORBETT, David Peters et Andrew THACKER. « Raymond Williams and Cultural Formations : Movements and Magazines ». *Prose Studies, History, Theory, Criticism* 16-2 (août 1993) : 84-106.
CORBETT, William. *All Prose, Selected Essays and Reviews*. Cambridge, Mass. : Zoland Books, 2001.
CORCORAN, Neil. « Heaney's Joyce, Eliot's Yeats ». *Agenda* 27-1 (printemps 1989) : 37-47.
CORNWELL, Ethel F. *The 'Still Point' : Theme and Variations in the Writings of T. S. Eliot, Coleridge, Yeats, Henry James, Virginia Woolf, and D. H. Lawrence*. New Brunswick, NJ. : Rutgers University Press, 1962.
CORRIGAN, Matthew. « The Poet's Intuition of Prose Fiction : Pound and Eliot on the Novel ». *University of Windsor Review* 2-1 (automne 1966) : 33-51.
COSTANTINI, Mariaconcetta, Francesco MARRONI et Anna Enrichetta SOCCIO, éds. *Letter(s) : Functions and Forms of Letter-Writing in Victorian Art and Literature*. Rome : Aracne, 2009.
COUPE, Laurence. *Myth*. Londres et New York : Routledge, 1997.
COUSINEAU, Thomas J. *Ritual Unbound, Reading Sacrifice in Modernist Fiction*. Newark : University of Delaware Press, 2004.
COWAN, James C. « The Classical Figure as Archetype in Pound's Cantos, I-XXX ». *Twentieth Century Literature* 6-1 (avril 1960) : 25-32.
COX, Kenneth. « Basil Bunting ». *Scripsi* 3-2/3 (1985) : 1-4.
COX, Kenneth. *Collected Studies in the Use of English*. Londres : Agenda Edition, 2001.
COX, Kenneth. « The Aesthetic of Basil Bunting ». *Agenda* 4-5/6 (automne 1966) : 20-28.
COYLE, Michael. « Determining Frontiers : T. S. Eliot's Framing of the *Literary Essays of Ezra Pound* ». *Modern Language Quarterly : a Journal of Literary History* 50-3 (sept. 1989) : 248-72.
CRAIG, R. Cairns. « The Continuity of the Associationist Aesthetic : from Archibald Alison to T. S. Eliot (and beyond) ». *Dalhousie Review* 60-1 (printemps 1980) : 20-37.
CRAIG, R. Cairns. *Yeats, Eliot, Pound and the Politics of Poetry*. Londres et Canberra : Croom Helm, 1982.
CREELEY, Robert. « A Note on Basil Bunting ». *Agenda* 4-5/6 (automne 1966) : 18-19.
CRICK, B. « Poets and Partisans ». *Times Literary Supplement* (30 mai 1975) : 586. [critique de CHACE, William M. *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1973.]
CRONIN, Anthony. « A Question of Modernity ». *X, A Quarterly Review* 1-4 (oct. 1960) : 283-292.
CSAPO, Eric. *Theories of Mythology*. Malden, MA. et Oxford : Blackwell, 2005.
CUDA, Anthony. *The Passions of Modernism : Eliot, Yeats, Woolf and Mann*. Columbia : University of South Carolina Press, 2010.
CUDDY, Lois A. « The Homeric Tradition as Common Memory : A Question of Progress in "Burnt Norton" ». *Yeats Eliot Review* 19-1 (juin 2002) : 2-9.
CUDDY, Lois A. *T. S. Eliot and the Poetics of Evolution : Sub/versions of Classicism, Culture, and Progress*. Lewisburg, Pa. : Bucknell University Press, Londres et Cranbury, NJ. : Associated University Presses, 1999.
CURTIN, Jeremiah. *Myths and Folklore of Ireland*. Londres, 1890.
CUTLER, Wendy. *Les films bollywoodiens des années 1970-1980 : des mythes anciens à la création de figures mythiques nouvelles*. Thèse présentée sous la direction de Yannick le Boulicaut, Université Catholique de l'Ouest, Angers, novembre 2011.

DANIEL, Anne Margaret. « “The Prophets” : Auden on Yeats and Eliot ». *Yeats Eliot Review* 16-3 (printemps 2000) : 31- 44.
DASENBROCK, Reed Way. « Why the Post in Post-Colonial Is not the Post in Post-Modern : Homer, Dante, Pound, Walcott ». *Paideuma* 29-1/2 (printemps-automne 2000) : 111-122.
DAVIDSON, Peter. *Ezra Pound and Roman Poetry : A Preliminary Survey*. Amsterdam : Rodopi, 1995.
DAVIE, Donald, « Basil Bunting and his Masters [Warton Lecture on English Poetry] », *Proceedings of the British Academy* 76 (1990) : 225-236.
DAVIE, Donald. « Ezra Pound and the English ». *Paideuma* 7-1/2 (printemps-automne 1978) : 297-307.
DAVIE, Donald. *Ezra Pound, Poet as Sculptor*. Londres : Routledge and Kegan Paul Ldt, 1965.
DAVIE, Donald. *Modernist Essays : Yeats, Pound, Eliot*. Manchester : Carcanet, 2004.
DAVIE, Donald. « Pound and Eliot : a Distinction ». *Eliot in Perspective*. Graham Martin, éd. Londres : Macmillan, 1970. 62-82. [également dans DAVIE, Donald. *Modernist Essays : Yeats, Pound, Eliot*. Manchester : Carcanet, 2004. 84-102.]
DAVIE, Donald. « The Critics who Made Us : Ezra Pound ». *Sewanee Review* 92-3 (été 1984) : 421-432.
DAVIE, Donald. « Yeats and Pound ». *Dublin Magazine* 30-4 (oct.-déc. 1955) : 17-21.
DAVIS, Alex et Lee M. JENKINS, éds. *Cambridge Companion to Modernist Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
DAVIS, Alex et Lee M. JENKINS, éds. *Locations of Literary Modernism : Region and Nation in British and American Modernist Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, [2000] 2010.
DAWSON, John Lewis, Peter D. HOLLAND et David J. MCKITTERICK. éds. *A Concordance to The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1995.
D. C. *The Cantos of Ezra Pound : Some Testimonies by Ernest Hemingway, Ford Madox Ford, T. S. Eliot, Hugh Walpole, Archibald MacLeish, James Joyce and Others*. New York : Farrar & Rinehart, 1933.
DEANE, Patrick. « Rhetoric and Affect : Eliot’s Classicism, Pound’s Symbolism, and the Drafts of *The Waste Land* ». *Journal of Modern Literature* 18-1 (hiver 1992) : 77-93.
DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
DEMOOR, Marysa. « From Epitaph to Obituary : The Death Politics of T. S. Eliot and Ezra Pound ». *Biography : An Interdisciplinary Quarterly* 28-2 (printemps 2005) : 255-75.
DENNIS, Helen M., éd. *Ezra Pound and Poetic Influence*. Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 2000.
DERRIDA, Jacques. *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*. Paris : Galilée, 1996.
DERRIDA, Jacques. *L’Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx, L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée, 1993.
DETIENNE, Marcel. *L’Invention de la mythologie*. Paris : Gallimard, 1981.
DEVANEY, James. *Poetry in Our Time : A Review of Contemporary Values*. Melbourne : Melbourne University Press, 1952.
D’HAEN, Theo, Peter LIEBREGTS et Wim TIGGES, éds. *Configuring Romanticism : Essays Offered to C. C. Barfoot*. Amsterdam et New York : Rodopi, 2003.
DIBATTISTA, Maria et Lucy MCDIARMID éds. *High and Low Moderns : Literature and Culture, 1889-1939*. New York et Oxford : Oxford University Press, 1996.

DILLON, Myles. *Early Irish Literature*. Chicago : Four Courts Press, [1949] 1994.
DONOGHUE, Denis. « A Packet for Ezra Pound ». *Paideuma* 34-2/3 (hiver-automne 2005) : 99-119.
DONOGHUE, Denis. « The Lives of the Poets ». *Partisan Review* 43-1 (1976) : 135-138. [critique de SIMPSON, Louis. *Three On the Tower : The Lives and Works of Ezra Pound, T. S. Eliot, and William Carlos Williams*. Williams Morrow and Company, 1976.]
DONOGHUE, Denis. « Three Presences : Yeats, Eliot, Pound ». *Hudson Review* 62-4 (hiver 2010) [en ligne]. Disponible sur <http://hudsonreview.com/new/issues/129/three-presences-yeats-eliot-pound> (21 février 2012).
DONOGHUE, Denis. « Yeats, Eliot, and the Mythical Method ». *Sewanee Review* 105-2 (printemps 1997) : 206-226.
DORESKI, William. « Eliot and Pound : Political Discourse and the Voice of Difference ». *The Modern Voice in American Poetry*. William Doreski. Gainesville : University of Florida Press, 1995. 83-114.
DOTY, William G. *Mythography, The Study of Myths and Rituals*. Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2e éd., [1986] 2000.
DOUGLAS, Wallace W. « The Meanings of "Myth" in Modern Criticism ». *Modern Philology* 50-4 (mai 1953) : 232-242.
DOUGLASS, Paul. *Bergson, Eliot, and American Literature*. Lexington : University Press of Kentucky, 1986.
DOUGLASS, Paul. « Eliot's Hulme – or Pound's ? ». *ANQ : A Quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews* 13-1 (hiver 2000) : 23-8.
DOUGLASS, Paul. « The Gold Coin : Bergsonian Intuition and Modernist Aesthetics ». *Thought : a Review of Culture and Ideas* 58-229 (juin 1983) : 234-250.
DOUGLASS, Paul, éd. *T. S. Eliot, Dante and the Idea of Europe*. Newcastle : Cambridge Scholars, 2011.
DOWNUM, Dennell M. « Apeneck Sweeney's Penitential Path ». *Yeats Eliot Review* 26-1 (printemps 2009) : 2-16.
DOWSON, Jane et Alice ENTWISTLE. *A History of Twentith-Century British Women's Poetry*. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2005.
DRABBLE, Margaret, éd. *The Oxford Companion to English Literature*. Londres : Guild Publishing, 1989.
DUCROUX, Amélie. *Le problème de la relation dans la poésie de T. S. Eliot*. Thèse présentée sous la direction d'Isabelle Alfandary, Université de Lyon II, octobre 2011.
DUFFEY, Bernard I. « The Experimental Lyric in Modern Poetry : Eliot, Pound, Williams ». *Journal of Modern Literature* 3-5 (juillet 1974) : 1085-1103.
DUFOURNET, Jean, Michael John FREEMAN et Jean DÉRENS, éds. *Villon et ses lecteurs*. Paris : Honoré Champion, 2005.
DUMÉZIL, Georges. *Jupiter Mars Quirinus, essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome*. Paris : Gallimard, 1941.
DUMÉZIL, Georges. *Heur et malheur du guerrier, Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*. Paris : Presses Universitaires de France, 1969.
DUMÉZIL, Georges. *L'héritage indo-européen à Rome, Introduction aux séries « Jupiter, Mars, Quirinus » et « Les Mythes romains »*. Paris : Gallimard, 1949.
DUMÉZIL, Georges. *Mythe et Épopée. I. II. III*. Paris : Quarto Gallimard, 1995.
DUNSEATH, T. K. « Yeats and the Genesis of Supernatural Song ». *ELH* 28-4 (décembre 1961) : 399-416.
DUPLESSIS, Rachel B. « Propounding Modernist Maleness : How Pound Managed a Muse ». *Modernism/modernity* 9-3 (sept. 2002) : 389-405.

DUPLESSIS, Rachel Blau et Peter QUARTERMAIN, éds. *The Objectivist Nexus : Essays in Cultural Poetics*. Tuscaloosa et Londres : University of Alabama Press, 1999.
DURAND, Gilbert et al. *Le mythe et le mythique*. Paris : Albin Michel, 1987.
DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod, 11e édition, [1969] 1992.
DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod, 1992.
DURAND, Gilbert. *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris : Albin Michel, 1996.
DURANT, Alan. « Pound, modernism and literary criticism : a reply to Donald Davie ». *Critical Quarterly* 28-1/2 (printemps-été 1986) : 154-166.
DUTTA-ROY, Sonjoy. « The Rooted Bard and the Rootless Satirist : Tradition and Modernity in Yeats and Eliot ». *Yeats Eliot Review* 9-3 (printemps 1988) : 119-124.
EAGLETON, Terry. *Literary Theory : An Introduction*. Malden, Mass. et Oxford : Blackwell, Anniversary Edition, 2008.
EAGLETON, Terry. *Exiles and Emigrés : Studies in Modern Literature*. Londres : Chatto & Windus, 1970.
EASTHOPE, Antony. *Poetry as Discourse*. Londres et New York : Routledge, [1983] 1990.
EDWARDS, John. *A Preliminary Checklist of the Writings of Ezra Pound, Especially his Contributions to Periodicals*. Norman Holmes Pearson, intro. New Haven : Kirgo Books, 1953.
EIGELDINGER, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève : Slatkine, 1987.
EISENSTEIN, Samuel A. « Literature and Myth ». *College English* 2965 (fév. 1968) : 369-373.
EKSTEINS, Modris. *Rites of Spring : The Great War and the Birth of the Modern Age*. Toronto : Lester and Orpen Dennys, 1989.
ÉLIADE, Mircea. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris : Gallimard, 1952.
ÉLIADE, Mircea. *Mythe, Rêves et Mystères*. Paris : Gallimard, 1957.
ÉLIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
ELIOT, Alexander. *Myths*. Maidenhead : McGraw-Hill Book Co. Ltd, 1976.
ELLIOTT, Angela. « Plato's Ghost and the Visions of Yeats and Pound ». *Yeats Eliot Review* 12-3/4 (hiver 1994) : 93-6.
ELLIOTT, Emory, éd. *Literary History of the United States*. New York : Columbia University Press, 1987.
ELLIOTT, Robert C. *The Power of Satire : Magic, Ritual, Art*. Princeton : Princeton University Press, 1960.
ELLMANN, Richard. « Ez and Old Billyum ». *Kenyon Review* 28-4 (sept. 1966) : 470-495. [également dans HESSE, Eva, éd. *New Approaches to Ezra Pound*. Londres : Faber and Faber, 1969. 55-85.]
ELLMANN, Maud. *Poetics of Impersonality : T. S. Eliot and Ezra Pound*. Brighton : Harvester, 1987.
ELLMANN, Richard. « Eliot's Conversion ». *Tri-Quarterly* 4 (1965) : 77-80. [également dans ELLMANN, Richard. « Yeats and Eliot ». *Encounter* 25-1 (juillet 1965) : 53-55.]
ELLMANN, Richard. *Eminent Domain : Yeats Among Wilde, Joyce, Pound, Eliot and Auden*. New York : Oxford University Press, 1967.
ELLMANN, Richard. « Yeats and Eliot ». *Encounter* 25-1 (juillet 1965) : 53-55. [également dans ELLMANN, Richard. « Eliot's Conversion ». *Tri-Quarterly* 4 (1965) : 77-80.]
ELLMANN, Richard. *Yeats, The Man and the Masks*. Londres : Penguin, [1948] 1979.

EMIG, Rainer. *Modernism in Poetry : Motivations, Structures and Limits*. Londres et New York : Longman, 1995.
ERKKILA, Betsy, éd. *Ezra Pound, The Contemporary Reviews*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.
ESPEY, John. « Some Notes on "The Return" ». *Paideuma* 15-1 (printemps 1986) : 33-39.
EVERETT, Barbara. « Eliot's Marianne : *The Waste Land* and its Poetry of Europe ». *The Review of English Studies* 31-121 (fév. 1980) : 41-53.
FALLON, April D. « Poetry and Process ». *The Midwest Quarterly* 45-3 (printemps 2004) : 256-272.
FARRELL, William J. « *The Waste Land* as Rhetoric ». *Renascence, Essays on Values in Literature* 22-3 (printemps 1970) : 127-140.
FAULKNER, Peter. « Yeats, Ireland and Ezra Pound ». *Threshold* 18 (1963) : 56-68.
FEDER, Lillian. *Ancient Myth in Modern Poetry*. Princeton : Princeton University Press, 1971.
FEDER, Lilian. « Narcissus as Saint and Dancer ». *T. S. Eliot Review, International Journal of Eliot Scholarship* [formerly *T. S. Eliot Newsletter*] 3-1/2 (1976) : 13-19.
FERRALL, Charles. *Modernist Writing and Reactionary Politics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
FERRALL, Charles. « *The New Age* and the Emergence of Reactionary Modernism before the Great War ». *Modern Fiction Studies* 38-3 (automne 1992) : 653-67.
FERRERO, David J. « Ger(ont)yon : T. S. Eliot's Descent into the Infernal Wasteland ». *Yeats Eliot Review* 17-3 (été 2001) : 2-9.
FIGUEIRA, Dorothy M. « Myth, Ideology, and the Authority of the Absent Text ». *Yearbook of Comparative and General Literature* 39 (1990) : 54-61.
FINNEGAN, Robert E. « Prufrock's "Magic Lantern" and Plato's "Cave" ». *Yeats Eliot Review* 6-2 (1979) : 19-21.
FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry, Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge : Cambridge University Press, 1977.
FISHER, Roy et John TRANTER. « Roy Fisher in Conversation with John Tranter ». *Jacket Magazine* 1 (oct. 1997) [en ligne]. Disponible sur <http://jacketmagazine.com/01/fisher-iv.html> (20 avril 2012).
FOLEY, John Miles, éd. *A Companion to Ancient Epic*. Oxford : Blackwell, 2005.
FORDE, Victoria. *The Poetry of Basil Bunting*. Newcastle : Bloodaxe, 1991.
FOSTER, Genevieve W. « The Archetypal Imagery of T. S. Eliot ». *PMLA* 60-2 (juin 1945) : 567-585.
FOSTER, Hal, éd. *Postmodern Culture*. Londres et Sydney : Pluto Press, [1983] 1987.
FOWLER, Rowena. « Moments and Metamorphoses : Virginia Woolf's Greece ». *Comparative Literature* 51-3 (été 1999) : 217-242.
FRANK, Joseph. « His Sense of an Ending : In Memory of Frank Kermode ». *Common Knowledge* 17-3 (automne 2011) : 427-432.
FRASER, G. S. « One's Own Interpretation ». *Sewanee Review* 84-3 (été 1976) : 476-485.
FRASER, G. S. « Poetic Politics ». *T. S. Eliot Review : an International Journal of Eliot Scholarship* 2-1 (printemps 1975) : 4-7. [critique de CHACE, William M. *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1973.]
FRASER, Russell. « The Poetry of R. P. Blackmur ». *Southern Review* 15-1 (1979) : 86-100.
FRAZER, J. G. *The Golden Bough, a new Abridgement*. Oxford World's Classics, Oxford University Press, 1994).
FREEDMAN, D. P., éd. *Millay at 100 : a Critical Reappraisal*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1995.

FRY, Gérard, trad. et commentaires. *Récits inédits sur la guerre de Troie : Iliade latine, Éphéméride de la guerre de Troie, Histoire de la destruction de Troie*. Paris : Les Belles Lettres, 1998.
FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays*. Harold Bloom, avant-propos. Princeton et Oxford : Princeton University Press, [1957] 2000.
FRYE, Northrop. « Littérature et mythe ». *Poétique* 8 (1971) : 489-503.
FRYE, Northrop. « Myth, Fiction, and Displacement ». *Daedalus* 90-3 (1961) : 587-605.
FUCHS, Elinor et Una CHAUDHURI. *Land/scape/theater*. Ann Arbor, Mich. : University of Michigan Press, 2002.
GABRIEL, Daniel. *Hart Crane and the Modernist Epic : Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot, and Williams*. Palgrave : Macmillan, 2007.
GALARD, Jean et Julian ZUGAZAGOITIA, éds. *L'œuvre d'art totale*. Paris : Gallimard, 2003.
GALINSKY, G. Karl, *The Herakles Theme, The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*. Oxford : Basil Blackwell, 1972.
GALLAGHER, Daniel. *D'Ernest Hemingway à Henry Miller : mythes et réalités des écrivains américains à Paris (1919-1939)*. Paris : L'Harmattan, 2011.
GALLIVAN, Patricia. « 'The Comic Spirit' and The Waste Land ». *University of Toronto Quarterly* 45-1 (automne 1975) : 35-49.
GALLUP, Donald. « Ezra Pound's "An Opening for Agamemnon" ». *Paideuma* 15-2/3 (automne-hiver 1986) : 117-120.
GALLUP, Donald C. *T. S. Eliot and Ezra Pound, Collaborators in Letters*. New Haven : H. W. Wenning, C. A. Stonehill, Inc., 1970.
GARDNER, Joann. « Yeats, Pound, and the Inheritance of the Nineties ». *Journal of Modern Literature* 14-4 (printemps 1988) : 431-443.
GARDNER, Philip. « A City of the Mind ». *Times Literary Supplement* 4068 (20 mars 1981) : 314.
GARNIER, Marie-Dominique. « Eliotropismes : temps, tropismes, tournants de siècle ». *Études anglaises* 54-1, Millénium et poésie du XXe siècle (janvier-mars 2001) : 16-25.
GAUTHERON, Marie, dir. « La tradition rhétorique » [en ligne]. Disponible sur <http://arts.ens-lsh.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie5/antho_m2_p5_04.htm> (25 août 2012).
GÉFIN, Laszlo K. « "Lo Sordels si fo" : Ezra Pound and the Dialogics of History ». *Genre* 22-2 (été 1989) : 151-173.
GÉLY-GHEDIRA, Véronique, dir. *Mythe et récit poétique*. Clermond–Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998.
GENET, Jacqueline. *La poésie de William Butler Yeats*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
GENET, Jacqueline. *Le théâtre de W. B. Yeats*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
GENET, Jacqueline. « Rituel païen et rituel chrétien dans le drame poétique : Yeats et Eliot ». *Gaéliana* 6 (1984) : 179-201.
GENET, Jacqueline. *William Butler Yeats, les fondements et l'évolution de la création poétique : essai de psychologie littéraire*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1980.
GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
GENIUŠIENĖ, Izolda Gabrielė. *Anglo-American Poetry of High Modernism : a Monograph*. Vilius, Vilnius University Pub. House, 2004.

GERSTENBERGER. « The Saint and the Circle : the Dramatic Potential of an Image ». *Criticism* 2-4 (automne 1960) : 336-341.
GIANNONE, Richard J. « Eliot's "Portrait of a Lady" and Pound's "Portrait D'Une Femme" ». *Twentieth Century Literature* 5-3 (oct. 1959) : 131-4.
GIBBONS, Tom. « *The Waste Land* Tarot Identified ». *Journal of Modern Literature* 2-4 (nov. 1972) : 560-565.
GIBBONS, Tom. « Yeats, Joyce, Eliot and the Contemporary Revival of Cyclical Theories of History». *A.U.M.L.A. : Journal of Australasian Universities Language and Literature Association* 69 (mai 1988) : 151-163.
GIBSON, Mary Ellis. *Epic Reinvented, Ezra Pound and the Victorians*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1995.
GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Londres et New Haven : Yale University Press, [1979] 2000.
GILLESPIE, Michael Patrick. « The Legacy of 1914 : Pound, Lewis, Eliot, and the Composition of *Finnegans Wake* ». *Paideuma* 24-2/3 (automne-hiver 1995) : 131-147.
GILLESPIE, Stuart et Philip HARDIE, éds. *The Cambridge Companion to Lucretius*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
GILLIES, Mary Ann. *Henri Bergson and British Modernism*. Montréal, Kingston, Londres et Buffalo : McGill-Queen's University Press, 1996.
GIRARD, René. *Le Bouc émissaire*. Grasset, Livre de Poche, 1982.
GITLIN, Todd. « Inaccessibility as Protest : Pound, Eliot and the Situation of American Poetry ». *Theory and Society, Renewal and Critique in Social Theory* 10-1 (janvier 1981) : 63-80.
GLENDENING, John. « Ezra Pound and Ezra Pound's Blake : Method in Madness, Madness in Method », *Paideuma* 20-1/2 (printemps automne 1991) : 95-106.
GOING, William T. « A Peacock Dinner : The Homage of Pound and Yeats to Wilfrid Scawen Blunt ». *Journal of Modern Literature* 1-3 (mars 1971) : 303-310.
GOLDING, Alan C. « *The Dial*, *The Little Review*, and the Dialogics of Modernism ». *American Periodicals : A Journal of History, Criticism, and Bibliography* 15-1 (2005) : 42-55.
GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945 : Image to Apocalypse*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004.
GOOCH, Michael. « Authority and the Authorless Text : Ezra Pound's "Seafarer" ». *Paideuma* 30-1/2 (printemps-automne 2001) : 167-183.
GOODWIN, K. L. *The Influence of Ezra Pound*. Londres, New York et Toronto : Oxford University Press, 1966.
GORDON, David. « Troy : Trade-War or Helen ? ». *Paideuma* 18-3 (hiver 1989) : 147-148. [réponse à ROESSEL, David. « "Near Perigord" and a Mycenaean Trade War ». *Paideuma* 17-1 (printemps 1988) : 105-107.]
GORDON, Richard L., éd. *Myth, Religion and Society, Structuralist Essays by M. Detienne, L. Gernet, J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet*. Paris et Cambridge : Maison des Sciences de l'Homme et Cambridge University Press, 1981.
GOULD, Eric. *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1981.
GRAFE, Adrian, éd. *Ecstasy and Understanding : Religious Awareness in English Poetry from the Late Victorian to the Modern Period*. Londres : Continuum, 2008.
GRAFE, Adrian et Jessica STEVENS, éds. *Lines of Resistance : Essays on British Poetry from Thomas Hardy to Linton Kwesi Johnson*. Jefferson, North Carolina et Londres : McFarland, 2012.

GRASSIN, Jean-Marie, dir. *Mythes, images, représentations*. Limoges : Trames, Paris : Didier Érudition, 1981.
GRAUBY, Françoise. *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*. Paris : Nizet, 1994.
GREEN, André. « Le mythe : un objet transitionnel collectif. Abord critique et perspectives psychanalytiques ». *Le Temps de la réflexion* 1 (1980) : 99-131.
GREENBLATT, Stephen J., éd. *Allegory and Representation : Selected Papers from the English Institute, 1979-80*. Baltimore : John Hopkins University Press : 1981.
GREENE, David. « The Irish war-cry ». *Eriu* 22 (1971) : 167-173.
GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens*. Paris : Seuil, 1970.
GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.
GREINER, D. J., éd. *Classes on Modern Poets and the Art of Poetry*. Columbia : University of South Carolina Press, 2004.
GRIEVE, Tom. « Imagism Revisited ». *West Coast Line* 12 (27-3) (hiver 1993-94) : 110-30.
GRIFFIN, Ernest G. « Pound in Perspective ». *T. S. Eliot Newsletter* 1-2 (automne 1974) : 13-15. [critique de KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, [1971] 1973.]
GRIFFIN, Jasper. *The Mirror of Myth : Classical Themes and Variations, The T. S. Eliot Memorial Lectures 1984*. London et Boston : Faber and Faber, 1986.
GRIFFITHS, Bill. « Basil Bunting and Eric Mottram ». *Chicago Review* 44-3/4 (1998) : 104-113.
GROSS, Harvey. *The Contrived Corridor : History and Fatality in Modern Literature*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1971.
GROVER, Philip, éd. *Ezra Pound : The London Years : 1908-1920*. New York : AMS, 1978.
GROVER, Smith. « Yeats, Eliot, and the Use of Memory ». *Yeats Eliot Review* 9-4 (été-automne 1988) : 131-139.
GUYONVARC'H, Christian-Joseph. *La Civilisation celtique*. Rennes : Ouest France, 1990.
GUYONVARC'H, Christian-Joseph. *Les Druides*. Rennes : Ouest France, 1986.
HAEUSERMANN, H. W. « W. B. Yeats's Criticism of Ezra Pound ». *Sewanee Review* 57-3 (été 1949) : 437-455.
HALL, Donald. *Remembering Poets : Reminiscences and Reflections, Dylan Thomas, Robert Frost, T. S. Eliot and Ezra Pound*. New York : Harper and Row, 1978.
HALL, Donald. *Their Ancient Glittering Eyes, Remembering Poets and More Poets*. New York : Ticknor & Fields, 1992.
HALL, James et Martin STEINMAN, éds. *The Permanence of Yeats*. New York : Macmillan, 1950.
HAMILTON, Scott. « Serenely in the Crystal Jet : A Note on Pound's Symbolist Inheritance ». *Paideuma* 19-3 (hiver 1990) : 79-89.
HAMOVITCH, Mitzi Berger, éd. *The Hound and Horn Letters*. Avant-propos, Lincoln Kirstein. Athens : University of Georgia Press, 1982.
HARACK, Katrina. « Temporal, Mnemonic, and Aesthetic "Eruptions" : Recontextualizing Eliot and the Modern Literary Artwork ». *Yeats Eliot Review* 26-2 (été 2009) : 2-15.
HARDING, Jason. *The* Criterion*, Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain*. Oxford : Oxford University Press, 2002.
HARMON, William. « Visions of Perfection : Some Recurrent Figures in the Poems of Eliot and Pound ». *Yeats Eliot Review* 5-1 (1978) : 18-20.
HARPER, George Mills. « Williams Force Stead's Friendship with Yeats and Eliot ». *Massachusetts Review : A Quarterly of Literature, the Arts and Public Affairs* 21 (1980) : 9-38.

HARPER, Michael F. « Truth and Calliope : Ezra Pound's Malatesta ». *PMLA* 96-1 (janvier 1981) : 86-103.
HARRISON, John R. *The Reactionaries : Yeats, Lewis, Pound, Eliot, Lawrence : A Study of the Anti-Democratic Intelligentsia*. Londres : Victor Gollancz Ltd, 1966.
HARTOG, François. *Anciens, Modernes, Sauvages*. Paris : Galaade Editions, 2005.
HARTMAN, Charles O. « Condensation : The Critical Vocabulary of Pound and Eliot ». *College English* 39-2 (oct. 1977) : 179-190.
HASSETT, Joseph M. *W. B. Yeats and the Muses*. Oxford : Oxford University Press, 2010.
HARWOOD, John. *Eliot to Derrida : The Poverty of Interpretation*. Basingstoke et Londres : Macmillan, 1995.
HATCHER, John. « Binyon, Stevens, Pound, Eliot ». *Poetica : An International Journal of Linguistic-Literary Studies* 64 (2005) : 1-23.
HATLEN, Burton. « Pound's *Cantos* and the Epic Mode in American Poetry, 1915-1931 ». *Paideuma* 34-2/3 (hiver-automne 2005) : 231-270.
HAUGE, H. « "Nothing but Death is Irrevocable" : A Note on Pound's and Eliot's Use of Turgenev ». *Paideuma* 14-2/3 (automne-hiver 1985) : 347-350.
HAYOT, Eric. « Critical Dreams : Orientalism, Modernism, and the Meaning of Pound's China ». *Twentieth Century Literature* 45-4 (hiver 1999) : 511-533.
HAWLIN, Stefan. « Bunting's Northumbrian Tongue : Against the Monument of the Centre ». *The Yearbook of English Studies* 25, Non Standard Englishes and the New Media Special Number (1995) : 103-113.
HEATH-STUBBS, John. « Structure and Source in Eliot's Major Poetry ». *Agenda* 23-3/4 (automne-hiver 1985-86) : 22-35.
HEIDMANN, Ute. *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*. Lausanne : Payot, 2003.
HERD, E. W. « Myth criticism : limitations and possibilities ». *Mosaic* 2-3 (1969) : 69-77.
HESSE, Eva, éd. *New Approaches to Ezra Pound, A Co-ordinated Investigation of Pound's Poetry and Ideas*. Londres : Faber and Faber, 1969.
HICKMAN, Miranda B. *The Geometry of Modernism : The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats*. Austin : University of Texas Press, 2005.
HIGGINS, Charlotte. « National Gallery puts on a peep show with Mark Wallinger's nude Diana ». *The Guardian* (9 juillet 2012) [en ligne]. Disponible sur <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/09/mark-wallinger-national-gallery-diana> (10 juillet 2012).
HILLMAN, James. « On Mythical Certitude ». *Sphinx, A Journal for Archetypal Psychology and the Arts* 3 (1990) : 224-43.
HILLS, Paul, éd. *David Jones, Artist and Poet*. Aldershot : Scholar Press, 1997.
HIRSCH, Edward. « "And I Myself Created Hanrahan" : Yeats, Folklore and Fiction ». *ELH* 48-4 (hiver 1981) : 880-893.
HIRSCH, Edward. « Wisdom and Power : Yeats and the Commonwealth of Faery ». *Yeats Eliot Review* 8-1/2 (1986) : 22-40.
HIRSCH, Foster L. « The Hearth and the Journey : the Mingling of Orders in the Drama of Yeats and Eliot ». *Arizona Quarterly* 27 (1971) : 293-307.
Tom Hodd, « Literary Modernism and Occult Scholarship : The Rising Academic Tide », *The Antigonish Review* (2011) [en ligne]. Disponible sur <http://www.antigonishreview.com/index.php?option=com_content&view=article&id=356%3Atom-hodd-115&catid=37%3Acontributor-category&Itemid=65> (15 mai 2012).
HOFER, Matthew. « Modernist Polemic : Ezra Pound v. "the perverters of language" ». *Modernism/modernity* 9-3 (sept. 2002) : 463-489.

HOFFMAN, Daniel. *Barbarous Knowledge, Myth in the Poetry of Yeats, Graves and Muir*. New York : Oxford University Press, 1967.
HOFFMAN, Frederick J., Charles ALLEN et Carolyn F. ULRICH. *The Little Magazine, A History and a Bibliography*. New York : Kraus Reprint Corporation, [1947] 1967.
HOLDER, Alan. *Three Voyagers in Search for Europe : A Study of Henry James, Ezra Pound, and T. S. Eliot*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1966.
HOLROYD, Stuart. *Emergence from Chaos*. Londres : Gollancz, 1957.
HOOLEY, Daniel M. *The Classics in Paraphrase : Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*. Selinsgrove : Susquehanna University Press, Londres et Toronto : Associated University Presses, 1988.
HORKHEIMER, Max et Theodor W. ADORNO. *Dialectique de la Raison*. Eliane Kaufholz, trad. Paris : Gallimard, [1944] 1974.
HOWARTH, Peter. « Wordsworth, Free Verse and Exteriority ». *Wordsworth Circle* 34-1 (hiver 2003) : 44-48.
HRUSHOVSKI, Benjamin. « Poetic Metaphor and Frames of Reference : With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelshtam, Pound, Creeley, Amishai, and the New York Times ». *Poetics Today* 5-1 (1984) : 5-43.
HUBBELL, Jay B. « 1922 : A Turning Point in American Literary History ». *Texas Studies in Literature and Language* 12-3 (automne 1970) : 481-92.
HUBBELL, Lindley Williams. « Yeats, Pound and Nō Drama ». *East-West Review* 1-1 (printemps 1964) : 70-78.
HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. *Littérature et mythe*. Paris : Hachette, collection « Contours littéraires », 2001.
HUGHES, Derek. *Culture and Sacrifice, Ritual Death in Literature and Opera*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
HÜHN, Peter. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry : Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin et New York : Walter de Gruyter, 2005.
HUTCHINS, Patricia. « Yeats and Pound in England ». *Texas Quarterly* 4-3 (automne 1961) : 203-216.
HYDE, Douglas. « A Few Rhymed Proverbs ». *Celtic Review* 1 (1904) : 18.
INGALLS, Jeremy. « The Epic Tradition : a Commentary ». *East-West Review* 1-1 (printemps 1964) : 42-69.
IRIBARREN BORGES, Ignacio. *Una revolución literaria y sus autores : Yeats, Joyce, Pound, Eliot*. Caracas : Monte Avila Editores, 1980.
JACKSON, Kenneth Hurlstone. *The Oldest Irish Tradition : A Window on the Iron Age*. Cambridge : Cambridge University Press, 1964.
JACKSON, Thomas H. « Herder, Pound, and the Concept of Expression ». *Modern Language Quarterly* 44-4 (déc. 1983) : 374-393.
JAFFE, Aaron. « Adjectives and the Work of Modernism in an Age of Celebrity ». *Yale Journal of Criticism* 16-1 (printemps 2003) : 1-37.
JAIN, Sushil Kumar. « Indian Elements in the Poetry of W. B. Yeats : On Chatterji and Tagore ». *Comparative Literature Studies* 7-1 (mars 1970) : 82-96.
JAMESON, Fredrick. *Fables of Aggression : Whyndham Lewis, The Modernist as Fascist*. Londres et Brooklyn : Verso, [1979] 2008.
JAMESON, Fredrick. *The Modernist Papers*. Londres et New York : Verso, 2007.
JASPER, David et Colin CROWDER, éds. *European Literature and Theology in the Twentieth Century : Ends of Time*. Londres : Macmillan, 1990.
JEFFARES, Alexander Norman, éd. *Yeats the European*. Gerrards Cross : C. Smythe, 1989.

JEFFARES, Alexander Norman, Anna MACBRIDE et Christina BRIDGWATER. *Letters to W. B. Yeats and Ezra Pound from Iseult Gonne : A Girl that knew all dante once*. Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, 2004.
JEFFREYS, Mark. « The Mona Lisa and the Symbol of Ideas : Pater's Leda as Mother to Yeats's Helen ». *Colby Quarterly* 29-1 (mars 1993) : 20-32.
JHA, Bhawesh Kumar. *Modern English Classical Poetry : With Special Reference to T. E. Hulme, Ezra Pound, W. B. Yeats and T. S. Eliot*. New Delhi : Mittal Publications, 1996.
JOHNSON, Anthony L., éd. *A Vitalist Seminar : Studies in the Poetry of Peter Russell, Anthony L. Johnson and William Oxley*. Salzburg : Universität Salzburg, 1984.
JOHNSON, Anthony L. « The Poetry of Suggestion : W. B. Yeats and Edward Thomas ». *Poetics today* 8-1 (1987) : 85-104.
JOHNSON, Ben F. « "A Strange and Lonely Figure" : John Gould Fletcher and Southern Modernism ». *The Mississippi Quarterly* 43-2 (printemps 1990) : 183-205.
JOHNSON, Maurice. « The Ghost of Swift in Four Quartets ». *Modern Language Notes* 64-4 (avril 1949) : 273.
JOHNSTONE, Paul. « Basil Bunting : [Two Interviews] ». *meantime* 1 (1977) : 67-80.
King Ida's Watch Chain : Link 1 : Basil Bunting Issue. A moving anthology. Newcastle upon Tyne, The Morden Tower, 196-.
JOLAS, Eugene. « Homage to the Myth-Maker ». *Transition* 27 (avril-mai 1938) : 169-175.
JOLAS, Eugene. « Inquiry into the Spirit and Language of the Night ». *Transition* 27 (avril-mai 1938) : 233-245.
JOOST, Nicholas et Ann RISDON. « Sketches and Preludes : T. S. Eliot's 'London Letters' in *The Dial* ». *Papers on Language and Literature : A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 12-4 (automne 1976) : 366-83.
KAHN, Robert et Catriona SETH, dirs. *La Retraduction*. Mont-Saint-Aignan : Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.
KALAIDJIAN, Walter, éd. *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
KAPLAN, Harold. *Poetry, Politics, and Culture : Argument in the Work of Eliot, Pound, Stevens, and Williams*. New Brunswick : Transaction, 2006.
KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (Avant-Gardes 1920-1970)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
KEITH, W. J. « Yeats's Arthurian Black Tower ». *Modern Language Notes* 75-2 (février 1960) : 119-123.
KEITH, W. J. « Yeats's Double Dream ». *Modern Language Notes* 76-8 (décembre 1961) : 710-715.
KELLY, Stuart. *The Book of Lost Books : An Incomplete History of all the Great Books You'll Never Read*. Édimbourg : Polygon, nouvelle édition augmentée, [2005] 2010.
KENNER, Hugh. « Art in a Closed Field ». *Virginia Quarterly Review* 38-4 (automne 1962) : 597-613.
KENNER, Hugh. « A Thousand Lost Golf Balls ». *Notre Dame English Journal* 14-3 (été 1982) : 169-176.
KENNER, Hugh. « At the Well of the Universe ». *Yeats Eliot Review* 12-3/4 (hiver 1994) : 71-76.
KENNER, Hugh. « Poet at the Blackboard ». *Yale Review* 71-2 (hiver 1982) : 173-184.
KENNER, Hugh. « Teaching Poetry ». *Teaching Literature : What Is Needed Now*. James Engell et David Perkins, éds. Cambridge : Harvard University Press, 1988. 3-11.
KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, [1971] 1973.
KERMODE, Frank. « Modernisms ». *Encounter* 26-4 (avril 1966) : 65-74.

KERMODE, Frank. *Romantic Image*. Londres et New York : Routledge, [1957] 2002.
KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford : Oxford University Press, [1966] 2000.
KERMODE, Frank. « The New Apocalyptists ». *Partisan Review* 33-3 (été 1966) : 339-361.
KIBERD, Declan. *Inventing Ireland, The Literature of the Modern Nation*. Londres : Vintage, [1995] 1996.
KIM, Dal-Yong. *Mystical Themes and Occult Symbolism in Modern Poetry : Wordsworth, Whitman, Hopkins, Yeats, Pound, Eliot, and Plath*. Lewiston, Queenston, Lampeter : The Edwin Mellen Press, 2009.
KIRK, Geoffrey S. « Aetiology, ritual, charter : three equivocal terms in the study of myths ». *Yale Classical Strudies* 22 (1972) : 83-102.
KIRK, Russell. « *The Waste Land* Lies Unredeemed ». *Sewanee Review* 80-3 (juillet-sept. 1972) : 470-478. [critique de ELIOT, T. S. *The Waste Land, A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Valerie Eliot, éd. Londres : Faber and Faber, 1971.]
KLEINZAHLER, August. « Remembering Bunting ». *Scripsi* 3-2/3 (1985) : 7-8.
KLUCKHOHN, Clyde. « Myths and Rituals : A General Theory ». *The Harvard Theological Review* 35-1 (janvier 1942) : 45-79.
KNAPP, Bettina L. *L'écrivain et la danse*. Daniel Cohen, trad., annotations, postface. Paris : L'Harmattan, 2002.
KNAPP, James F. « Discontinuous Form in Modern Poetry : Myth and Counter-Myth ». *boundary 2* 12-1 (automne 1983) : 149-166.
KNOTT, Eleanor. *Irish Syllabic Poetry 1200-1600*. Cork : Cork University Press, 1934.
KOESTENBAUM, Wayne. « *The Waste Land* : T. S. Eliot's and Ezra Pound's Collaboration on Hysteria Winner of the 1988 TCL Prize in Literary Criticism ». *Twentieth Century Literature* 34-2 (été 1988) : 113-139.
KOHLI, Devindra. « Yeats and Eliot : The Magnitude of Contrast ? ». *Quest : A Quarterly of Inquiry, Criticism and Ideas* (Bombay) 58 (1968) : 42-46.
KOLOCOTRONI Vassiliki. « Still Life : Modernism's Turn to Greece ». *Journal of Modern Literature* 35-2 (hiver 2012) : 1-24.
KORG, Jacob. *Ritual and Experiment in Modern Poetry*. New York : St. Martin's Press, 1995.
KORG, Jacob. *Winter Love : Ezra Pound and H.D.* Madison : University of Wisconsin Press, 2003.
KOSCIUSZKO, Jaroslaw. « Four Bottles of Glenfiddich and a Curry ». *Bête Noire* 2-3 (printemps 1987) : 51-55.
KRIEGEL, Leonard. « Poetry and Politics ». *Partisan Review* 42-2 (1975) : 287-290. [critique de CHACE, William M. *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1973.]
KUBERSKI, Philip. « Ego, Scriptor : Pound's Odyssean Writing ». *Paideuma* 14-1 (printemps 1985) : 31-51.
KUBERSKI, Philip. *A Calculus of Ezra Pound : Vocations of the American Sign*. Gainesville : University Press of Florida, 1992.
KUPER, Adam et Gérald GAILLARD. *L'Anthropologie britannique au XXe siècle*. Adam Kuper, traduction. Paris : éditions Karthala, 2000.
LANTI, Barbara. « Lives and Contacts : Dante, Eliot, Pound ». *Letture Classensi* 14 (1985) : 79-98. [article en italien]
LAPAIRE, Jean-Rémi et Wilfrid ROTGÉ. *Linguistique et Grammaire de l'Anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.

LAPLANTINE, François, Joseph LÉVY, Jean-Baptiste MARTIN et Alexis NOUSS, éds. *Récit et Connaissance*. Lyon : Presses Universitaires, 1998.
LARRISSY, Edward. *Blake and Modern Literature*. Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, 2006.
LARRISSY, Edward. *Blake and Modern Literature*. Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, 2006.
LARISSY, Edward. *Reading Twentieth-Century Poetry : The Language of Gender and Objects*. Oxford : Basil Blackwell, 1990.
LARRISSY, Edward, éd. *W. B. Yeats*. Dublin : Irish Academy Press, 2010.
LEACH, E. « Golden Bough or Gilded Twig ». *Daedalus* 90-2 (1961) : 371-87.
LEAVIS, F. R. *New Bearings in English Poetry*. Londres : Faber, [1932], 2008.
LEHAN, Richard. *Literary Modernism and Beyond : The Extended Vision and the Realms of the Text*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2009.
LEHMAN, Robert S. « Eliot's Last Laugh : The Dissolution of Satire in *The Waste Land* ». *Journal of Modern Literature* 32-2 (hiver 2009) : 65-79.
LEITCH, Vincent B. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York : Columbia University Press, 1988.
LENTRICCHIA, Frank. *Modernist Quartet*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
LÉONARD-ROQUES, Véronique et Jean-Christophe VALTAT, éds. *Les mythes des avant-gardes*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
LEVENSON, Michael. *A Genealogy of Modernism : A Study of Literary Doctrine, 1908-1922*. Cambridge : Cambridge University Press, [1984] 1995.
LEVENSON, Michael, éd. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
LEVIN, Harry. *Ezra Pound, T. S. Eliot, and the European Horizon : The Taylorian Lecture for 1974*. Oxford : Clarendon Press, 1975.
LEVINE, Herbert J. « "Freeing the Swans" : Yeats's Exorcism of Maud Gonne ». *ELH* 48-2 (été 1981) : 411-426.
LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, Pocket, [1958] 1974.
LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale deux*. Paris : Plon, Pocket, [1973] 1996.
LEWIS, Ethan. *Modernist Image*. Newcastle : Cambridge Scholars, 2010.
LIEBREGTS, P. Th. M. G. *Centaurs in the Twilight : W. B. Yeats's Use of the Classical Tradition*. Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1993.
LIEBREGTS, Peter Th. M. G. *Ezra Pound and Neoplatonism*. Madison, N.J. : Farleigh Dickinson University Press, 2004.
LIEBREGTS, Peter. « Yeatsian Moods and Plotinian Ecstasy : the Question of the Self in Ezra Pound's *A Lume Spento* ». *Paideuma* 25-1/2 (printemps-automne 1996) : 7-54 [également dans Peter LIEBREGTS. *Ezra Pound and Neoplatonism*. Madison, N.J. : Farleigh Dickinson University Press, 2004. 34-59].
LIEBREGTS, Peter et Peter VAN DE KAMP, éds. *Tumult of Images : Essays on W. B. Yeats and Politics. The Literature of Politics, The Politics of Literature, Vol. 3*. Amsterdam : Rodopi, 1991.
LIND, L. R. « Vergil, Pound, and Eliot ». *Classical and Modern Literature* 13-1 (automne 1992) : 7-14.
LINDBERG, Kathryne V. « Tradition and Heresy : Pound's Dissociation from Eliot ». *Paideuma* 15-2/3 (automne hiver 1986) : 9-37.
LINDEMANN, Dorothy. « *Old Possum's Book of Practical Cats* : A Fable for Modern Times ». *Yeats Eliot Review* 10-1 (hiver-printemps 1989) : 28-30.
LIPPMAN, Bert. « Literature and Life ». *Georgia Review* 25-2 (été 1971) : 145-58.

LITZ, A. Walton. « Pound and Eliot on *Ulysses* : the Critical Tradition ». *James Joyce Quarterly* 10 (automne 1972) : 5-18 [également dans Thomas F. Staley, éd. *Ulysses, Fifty Years*. Bloomington et Londres : Indiana University Press, [1972] 1974. 5-18.]
LITZ, A. Walton. « *The Waste Land* Fifty Years After ». *Journal of Modern Literature* 2-4 (nov. 1972) : 455-471.
LITZ, A. Walton. « Tradition and the Practice of Poetry ». *The Southern Review* 21-4 (oct. 1985) : 873-888.
LODGE, David. *The Modes of Modern Writing*. Londres : Edward Arnold, 1977.
LOMBEZ, Christine, dir. *Retraductions de la Renaissance au XXIe siècle*. Nantes : éditions Cécile Defaut, 2011.
LONDRAVILLE, Richard et Janis. *Dear Yeats, Dear Pound, Dear Ford : Jeanne Robert Foster and her Circle of Friends*. Syracuse, NY. : Syracuse University Press, 2001.
LOGAN, William. *Desperate Measures*. Gainesville : University Press of Florida, 2002.
LONGENBACH, James. « Modern Poetry ». *The Cambridge Companion to Modernism*. Michael Levenson, éd. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 100-129.
LONGENBACH, James. *Modernist Poetics of History : Pound, Eliot, and the Sense of the Past*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1987.
LONGENBACH, James. « Poetic Compression ». *Poetica : An International Journal of Linguistic-Literary Studies* 64 (2005) : 1-23.
LONGENBACH, James. *Stone Cottage : Pound, Yeats and Modernism*. New York et Oxford : Oxford University Press, 1988.
LONGENBACH, James. « The Order of the Brothers Minor : Pound and Yeats at Stone Cottage 1913-1916 ». *Paideuma* 14-2/3 (automne-hiver 1985) : 395-403.
LONGENBACH, James. « The Secret Society of Modernism : Pound, Yeats, Olivia Shakespear, and the Abbé de Montfaucon de Villars ». *Yeats Annual* 4 (1985) : 103-120.
LOUIS, Margot Kathleen. *Persephone Rises, 1860-1927 : Mythography, Gender and the Creation of a New Spirituality*. Aldershot : Ashgate, 2009.
LOWELL, Amy. « Nationalism in Art ». *Poetry* 5-1 (octobre 1914) : 33-38.
LUKÁCS, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism*. John et Necke Mander, trad. Londres : Merlin Press, 1963.
LUNDIN, Roger, éd. et intro. *There Before Us : Religion and American Literature, from Emerson to Wendell Berry*. Grand Rapids, Mich. : William B. Eerdmans Pub., 2007.
MACAULEY, Robie. « The "Little Magazines" ». *Transition* 9 (juin 1963) : 24-5.
MANNING, Susan et Andrew TAYLOR. *Transatlantic Literary Studies : A Reader*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 2007.
MACGONIGAL, James et Richard PRICE, éds. *The Star you Steer by : Basil Bunting and British Modernism*. Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 2000.
MACHEREY, Pierre. « "Il faut être absolument moderne" : La modernité, état de fait ou impératif ? » [en ligne]. Disponible sur <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/macherey28092005cadreprincipal.html> (19 mai 2012).
MACKSEY, R. et E. DONATO, éds. *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore et Londres : John Hopkins University, 1972.
MACLEAN, Magnus. *The Literature of the Celts*. Port Washington et Londres : Kennikat, [1902] 1970.
MADELÉNAT, Daniel. *L'Épopée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.
MAKIN, Peter. « Bunting and Swinburne ». *Sagetrieb* 4-1 (printemps 1985) : 7-32.
MAKIN, Peter. *Bunting : The Shaping of his Verse*. Oxford : Clarendon Press, 1992.
MAKIN, Peter, éd. *Ezra Pound : A Casebook*. Oxford : Oxford University Press, 2006.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Magic, Science and Religion, and Other Essays*. New York : Doubleday Anchor, 1954.
MANGANARO, Marc, éd. *Modernist Anthropology : from Fieldwork to Text*. Princeton : Princeton University Press, 1990.
MANGANIELLO, Dominic. « Dante Among the Moderns ». *Selecta : Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages* 1 (1980) : 15-18.
MANNING, Suzanne et Andrew TAYLOR, éds. *Transatlantic Literary Studies : A Reader*. Édimbourg : Edinburg University Press, 2007.
MARCUS, Phillip L. « "I declare my faith" : Eliot's "Gerontion" and Yeats's "The Tower" ». *PLL, Papers on Language and Literature* 14-1 (hiver 1978) : 74-82.
MAREK, Jayne, E. *Women Editing Modernism : "Little" Magazines and Literary History*. Lexington : University Press of Kentucky, 1995.
MARSH, Alec et Elisabeth DÄUMER. « Pound and Eliot ». *American Literary Scholarship* (2006) : 139-65.
MARTIN, Augustine, éd. *James Joyce : The Artist and the Labyrinth*. Londres : Ryan Publishing, 1990.
MARTZ, Louis L. « Yeats and Pound : from Reverie to Prophecy ». *Yeats Eliot Review* 12-3/4 (hiver 1994) : 107-14.
MARUCCI, Franco et Emma SDEGNO, éds. *Athena's Shuttle : Myth, Religion, Ideology from Romanticism to Modernism*. Milan : Cisalpino, 2000.
MARX, Edward. *The Idea of a Colony : Cross-Culturalism in Modern Poetry*. Toronto, Buffalo et Londres : Toronto University Press, 2004.
MARX, William. *Les arrières-gardes au XXe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.
MASEL, Caroline. « The Tutelary You : A Reading of the Act of Address in Stevens, Yeats and Eliot ». *New Comparison : A Journal of Comparative and General Literary Studies* 9 (printemps 1990) : 158-169.
MASSA, Ann et Alistair STEAD, éds. *Forked Tongues ? Comparing Twentieth-Century British and American Literature*. Londres et New York : Longman, 1994.
MASTELLER, Richard N. « Using Brancusi : Three Writers, Three Magazines, Three Versions of Modernism ». *American Art* 11-1 (printemps 1997) : 47-67.
MASTERSON, Donald. « Code Breaking and Myth Making : the Ellis-Yeats Edition of William Blake's *Works* ». *Yeats Annual* 3 (1985) : 53-80.
MATERER, Timothy. *Modernist Alchemy : Poetry and the Occult*. Ithaca : Cornell University Press, 1995.
MATERER, Timothy. *Vortex : Pound, Eliot, and Lewis*. Ithaca et Londres : Cornell University Pres, 1979.
MATERER, Timothy. « W. B. Yeats, T. S. Eliot, and the Critique in Occultism in *Four Quartets* ». *Yeats Eliot Review* 10-1 (hiver-printemps 1989) : 1-4.
MATERER, Timothy. « Wyndham Lewis's Portraits of T. S. Eliot ». *T. S. Eliot Review* 1-1 (printemps 1974) : 4.
MATTHEWS, John, éd. *The Bardic Source Book : Inspirational Legacy and Teachings of the Ancient Celts*. Londres : Blanford, 1998.
MATTHEWS, Kathleen D. « Competitive Giants : Satiric Bedrock in Book One of William Carlos Williams' *Paterson* ». *Journal of Modern Literature* 12-2 (juillet 1985) : 237-60.
MATTHEWS, Steven. « Yeats's "Passionate Improvisations" : Grierson, Eliot, and the Byronic Integrations of Yeats's Later Poetry ». *English : The Journal of the English Association* 49-194 (été 2000) : 127-141.
MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*. Paris : Corti, 1963.

MAXWELL, D. E. S. « Yeats and Modernism ». *Canadian Journal of Irish Studies* 3-2 (juin 1977) : 14-31.
MCALLISTER, Andrew et Sean FIGGIS. « Basil Bunting : The Last Interview ». *Bête Noire* 2-3 (printemps 1987) : 22-50.
MCALLISTER, Andrew. « Today's posts are piles to drive into the quaggy past on which impermanent palaces balance ». *Bête Noire* 2-3 (printemps 1987) : 56-76.
MCCANA, Proinsias. « On the Use of the Term Retoiric ». *Celtica* 7 (1966) : 65-90.
MCCONE, Kim. *Pagan Past and Christian Present*. Maynooth : An Sagart, 1990.
MCCUNE, Marjorie W., T. ORBISON et Philip M. WITHIM. *The Binding of Proteus : Perspectives on Myth and the Literary Process*. Lewisburg : Bucknell University Press, 1980.
MCDIARMID, Lucy. « A Box for Wilfrid Blunt ». *PMLA* 120-1 (janvier 2005) : 163-180.
MCDIARMID, Lucy. *Saving Civilization : Yeats, Eliot, and Auden Between the Wars*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
MCDIARMID, Lucy. « The Living Voice in the Thirties : Yeats, Eliot, Auden ». *Yearbook of English Studies* 11 (1981) : 161-177. [également dans MCDIARMID, Lucy. *Saving Civilization : Yeats, Eliot, and Auden Between the Wars*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984. 61-90.]
MCDONALD, Christie V. *Dispositions, Quatre essais sur les Ecrits de Jean-Jacques Rousseau, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust et Jacques Derrida*. Ville de LaSalle, Québec : Hurtubise HMH, Brèches, 1986.
MCDOWELL, Colin. « Literalists of the Imagination : Pound, Occultism and the Critics ». 28-2/3 (automne-hiver 1999) : 7-107.
MCDOWELL, Colin et Timothy MATERER. « Gyre and Vortex : W. B. Yeats and Ezra Pound ». *Twentieth Century Literature* 31-4 (hiver 1985) : 343-367.
MCINTYRE, Carlyle Ferren. *French Symbolist Poetry*. Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 1958.
MCKENDRICK, Louis K. « T. S. Eliot and *The Egoist* : The Critical Preparation ». *Dalhousie Review* 55-1 (1975) : 140-54.
MCKENNA, Bernard. « "Call Back the Soul" : Yeats, Ireland, and the Aesthetics of Cultural Renewal in *The Oxford Book of Modern Verse* ». *Yeats Eliot Review* 27-1/2 (printemps-été 2010) : 2-11.
MCLUHAN, Marshall. « Pound, Eliot, and the Rhetoric of *The Waste Land* ». *New Literary History* 10-3 (printemps 1979) : 557-580.
MCMAHON, Robert. « Homer/Pound's Odysseus and Virgil/Ovid/Dante's Ulysses : Pound's First Canto and The *Commedia* ». *Paideuma* 16-3 (hiver 1987) : 67-75.
MCNAMARA, Robert. « Pound's Malatesta : An Alternative to the Martial Ideal ». *Pacific Coast Philology* 20-1/2 (nov. 1985) : 57-64.
MCNAUGHTON, William. « Ezra Pound's Meters and Rhythms ». *PMLA* 78-1 (mars 1963) : 136-146.
MEAZZI, Barbara et Jean-Pol MADOU, dirs. *Les oubliés des avant-gardes*. Chambéry : Université de Savoie, 2006.
MEISEL, Perry. *The Myth of the Modern : A Study on British Literature and Criticism After 1850*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1987.
MELANEY, William D. *After Ontology : Literary Theory and Modernist Poetics*. Albany : State University of New York Press, 2001.
MELANEY, William D. « Yeats and the Scene of Poetry : Reading/Writing Community ». *Yeats Eliot Review* 14-4 (printemps 1997) : 18-26.
MELETINSKY, Eleazar M. *The Poetics of Myth*. Guy Lanoue et Alexandre Sadetsky, trad. New York et Londres : Routledge, [1976] 1998.

MELITO, Ignatius M. « The Literary Myth-Makers ». *The English Journal* 53-3 (mars 1964) : 165-169.
MELLORS, Anthony. *Late Modernist Poetics from Pound to Prynne*. Manchester et New York: Manchester University Press, 2005.
MENAND, Louis. « The Victorian Historical Sense and Modernism ». *Victorian Newletter* 61 (printemps 1982) : 5-8.
MERCIER, Vivian. *The Irish Comic Tradition*. Oxford : Oxford University Press, 1962.
MESTER, Terri A. *Movement and Modernism : Yeats, Eliot, Lawrence, Williams and Early Modern Dance*. Fayetteville : University of Arkansas Press, 1997.
MEYER, Kinereth. « Speaking and Writing the Lyric "I" ». *Genre* 22-2 (été 1989) : 129-149.
MEYER, Michael J., éd. *Literature and Music*. Amsterdam : Rodopi, 2002.
MEZZADRI, Bernard. « Du *muthos* des Anciens Grecs au mythe des anthropologues : Entretien avec Claude Calame ». *Europe* 904-905 (août-sept. 2004) : 9-37.
MEZZADRI, Bernard. « Le mythe, objet tabou ? ». *Europe* 904-905 (août-sept. 2004) : 3-8.
MIDDLETON, Peter et Nicky MARSH, éds. *Teaching Modernist Poetry*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010.
MILLER, J. Hillis. *Others*. Princeton et Oxford : Princeton University Press, 2001.
MILLER, Vincent. « Eliot's Submission to Time ». *Sewanee Review* 84-3 (été 1976) : 448-464.
MILLER, Vincent. « Mauberley and his Critics ». *ELH* 57-4 (1990) : 961-76.
MILSTEAD, Claudia. « Echoes of Krishna and Arjuna in Eliot's "Dry Salvages" and "Little Gidding" ». *English Language Notes* 40-3 (mars 2003) : 62-76.
MISHRA, Vidyanath. *Aspects of Myth in Modern Poetry : A Study of Yeats, Eliot and Graves*. Patna : Anupam, 1981.
MIYAKE, Akiko. « The Greek-Egyptian Mysteries in Pound's "*The Little Review* Calendar" and in Cantos 1-7 ». *Paideuma* 7-1 (printemps-automne 1978) : 73-111.
Modernist Journals Project. Petites revues modernistes sous forme digitale [en ligne]. Disponible sur <http://dl.lib.brown.edu/mjp/> (30 mai 2009).
MOFFETT, Joe, éd. *The Waste Land at 90 : A Retrospective*. Amsterdam : Rodopi, 2011.
MOLESWORTH, Charles. « Frightful Fashions and Compulsive Occasions ». *Salmagundi* 50-51 (1980-81) : 322-39. [critique de JAMESON, Fredrick. *Fables of Aggression, Whyndham Lewis, The Modernist as Fascist*. Berkeley et Londres : University of California Press, 1979 et de MATERER, Timothy. *Vortex : Pound, Eliot, and Lewis*. Ithaca et Londres : Cornell University Pres, 1979.]
MONIS, Patricio V. « The Literary Symbol in Contemporary Poetry and Drama ». *Unitas : A Quarterly for the Arts and Sciences* (Manille) 48-1 (mars 1975) : 95-142.
MONK, Craig. « The Price of Publishing Modernism : Ezra Pound and the *Exile* in America ». *Canadian Review of American Studies* 31-1 (2001) : 429-46.
MONNEYRON, Frédéric et Joël THOMAS. *Mythes et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je ?, 2002.
MONRO, Harold. *Some Contemporary Poets*. Londres : Leonard Parsons, 1920 [en ligne]. Disponible sur
<http://www.archive.org/stream/somecontemporary00monruoft#page/2/mode/2up>
(7 septembre 2011).
MONTGOMERY, Marion. « Eliot and "Il Migglior Fabbro" ». *South Carolina Review* 6-1 (nov. 73) : 7-13.
MONTGOMERY, Marion. « Beyond Pound's Quarrel with Eliot's Text ». *Georgia Review* 26-4 (hiver 1972) : 415-425. [critique de ELIOT, T. S. *The Waste Land, A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Valerie Eliot, éd. Londres : Faber and Faber, 1971.]

MOODY, A. D. « Broken Images/Voices Singing ». *Cambridge Quarterly* 6-1 (juillet 1972) : 45-58. [critique de ELIOT, T. S. *The Waste Land, A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Valerie Eliot, éd. Londres : Faber and Faber, 1971.]

MOODY, Anthony David, éd. *Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

MOODY, Anthony David. *Tracing T. S. Eliot's Spirit : Essays on his Poetry and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

MOORE, Stephen C. « Contemporary Criticism at the End of a Literary Revolution ». *Centennial Review* 15-2 (printemps 1971) : 144-61.

MORGAN, Edwin. « Provenance and Problematics of "Sublime and Alarming Images" in poetry ». *Proceedings of the British Academy* 63 (1977) : 293-313.

MORSE, J. Mitchell. « Prejudice and Literature ». *College English* 37-8 (avril 1976) : 780, 785-807.

MORSE, Jonathan. « Toward a History of the Eliot Era ». *Yeats Eliot Review* 10-1 (hiver-printemps 1989) : 9-12.

MORAMARCO, Fred. « Concluding an Epic : The Drafts and Fragments of The Cantos ». *American Literature* 49-3 (nov. 1977) : 309-326.

MORRISON, Paul A. Morrison. *The Poetics of Fascism : Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul de Mann*. New York et Oxford : Oxford University Press, 1996.

MOTT, Frank Luther. *A History of American Magazines, Vol. V : Sketches of 21 Magazines 1905-1930*. Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1968.

MOTTRAM, Eric. « Conversation with Basil Bunting on the Occasion of his 75th Birthday », *Poetry Information* 19, Basil Bunting Special Issue (automne 1978) : 3-10.

MOTTRAM, Eric. « "An Unacknowledged Land": Love and Poetry in Bunting's Sonatas ». *Poetry Information* 19, Basil Bunting Special Issue (automne 1978) : 11-29.

MUKHERJEE, Ankhi. « "What is a Classic?" : International Literary Criticism and the Classic Question ». *PMLA* 125-4 (octobre 2010) : 1026-1042.

MULLER, Elizabeth. *The Influence of Hellenism in the Works of William Butler Yeats – From Plato to Homer*. Thèse présentée sous la direction de Jean Brihault, Université de Rennes II, décembre 2003.

MULLER, Karl. « Basil Bunting's Linguistic Poetics ». *Forum for Modern Language Studies* 13 (1977) : 16-24.

MURPHY, Gerard. *Early Irish Lyrics*. Dublin : Four Courts Press, [1956] 1998.

MURPHY, Gerard. *Early Irish Metrics*. Dublin : Royal Irish Academy, Hodges, Figgis & Co. 1961.

MURRAY, H. A., éd. *Myth and Mythmaking*. New York : G. Braziller, 1960. [également publié dans la revue *Daedalus* 88-2, « Myth and Mythmaking » (printemps 1959) : 211-380.]

NADEL, Ira B. *Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge : Cambridge University Press, [1999] 2001.

NADEL, Ira B. *Ezra Pound : A Literary Life*. New York : Palgrave, Macmillan, 2004.

NADEL, Ira B. éd. *Ezra Pound in Context*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

NAUMAN, Jonathan. « Eliot and Yeats's Anti-Self : "Ego Dominus Tuus" and the Ghost of "Little Gidding" ». *Yeats Eliot Review* 11-3 (été 1992) : 67-68.

NEIVA, Saulo, dir. *Désirs et débris d'épopée au XXe siècle*. Bern, Berlin, Bruxelles, etc. : Peter Lang, 2009.

NELSON, James G. *Elkin Mathews : Publisher to Yeats, Joyce, Pound*. Madison : University of Wisconsin Press, 1989.

NICHOLS, John G. « Ezra Pound's Poetic Anthologies and the Architecture of Reading ». *PMLA* 121-1 (2006) : 170-185.

NICHOLLS, Peter. « An Experiment with Time : Ezra Pound and the Example of Japanese Noh ». *The Modern Language Review* 90-1 (janvier 1995) : 1-13.
NICHOLLS, Peter. « Masters, Slaves and Modernists : Two Versions of an Aesthetic ». *West Coast Line* 12 (27-3) (hiver 1993-94) : 92-109.
NICHOLLS, Peter. *Modernisms : A Literary Guide*. Londres : Macmillan, 1995.
NICOLOSI, Robert J. « T. S. Eliot and Music : An Introduction ». *The Musical Quarterly* 66-2 (avril 1980) : 192-204.
NIESEN DE ABRUNA, Laura. « Lengthened Shadow of a Myth : The Herakles Motif in T. S. Eliot's Works ». *South Atlantic Review* 52-2 (mai 1987) : 65-84.
NIETZSCHE, Friedrich. *Crépuscule des idoles*. Paris : Gallimard, Folio Essais, 1974.
NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, Folio Essais, 1977.
NIETZSCHE, Friedrich. *Par delà le bien et le mal : Prélude d'une philosophie de l'avenir*. Trad. André Meyer et René Guast, préface Daniel Halévy, notes André Meyer et George Liébert. Paris : Hachette Littératures, 1948.
NILES, John D., éd. *Old English Literature in Context : Ten Essays*. Cambridge : Brewer, 1980.
NORMAN, Charles. *Ezra Pound*. Londres : McDonald, [1960] 1969.
NORTH, Michael. « The Dialect in/of Modernism : Pound and Eliot's Racial Masquerade ». *American Literary History* 4-1 (printemps 1992) : 56-76.
NORTH, Michael. *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
NORTH, Michael. « "Transatlantic Transfer : Little Magazines and Euro-American Modernism » [en ligne]. Disponible sur <http://www.textualscholarship.com/exist/mod_mag/file/north_transatlantic_transfer.pdf> (26 avril 2009).
OBERG, Arthur. « The Modern British and American Lyric : What Will Suffice ». *PLL, Papers on Language and Literature* 8-1 (hiver 1972) : 70-88.
OBERHELMAN, Steven O., Van KELLY et Richard J. GOLSON, éds. *Epic and Epoch, Essays on the Interpretation and History of a Genre*. Lubbock, Tex. : Texas Tech University Press, 1994.
Ó CATHASAIGH, Tomás. « Curse and Satire ». *Eigse* 21 (1986) : 10-15.
O'CONNOR, Ulick. *Celtic Dawn, A Portrait of the Irish Literary Renaissance*. Dublin : Toan House, [1984] 1999.
O'LEARY, Philip. « Contention at Feasts in Early Irish Literature ». *Eigse* 20 (1984) : 115-127.
O'LEARY, Philip. « Verbal Deceit in the Ulster Cycle ». *Eigse* 21 (1986) : 16-26.
O'LEARY, Philip. « Choice and Consequence in Irish Heroic Literature ». *Cambridge Medieval Celtic Studies* 27 (1994) : 49-59.
OLNEY, James. « Modernism, Yeats, and Eliot ». *Sewanee Review* 92-3 (été 1984) : 451-466.
OLNEY, James. « The mirror on the wall ». *Southern Review* 38-3 (été 2002) : 636-653.
OLSON, Ted. « Hearing the Natural Music : A Comparative Linguistic Analysis of Jeffers, Frost, Eliot, and Pound ». *Robinson Jeffers Newletter* 88 (automne 1993) : 18-26.
OLSON HO, Cynthia. « Savage Gods and Salvaged Time : Eliot's *Dry Salvages* ». *Yeats Eliot Review* 12-1 (été 1993) : 16-20.
ONEGA, Susana, éd. *Telling Histories : Narrativizing History, Historicizing Literature, Costerus : Essays in English and American Language and Literature* 96. Amsterdam et Atlanta : Rodopi 1995.
O'NEILL, Michael. *The All-Sustaining Air : Romantic Legacies and Renewals in British, American, and Irish Poetry since 1900*. Oxford : Oxford University Press, 2007.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*. Londres : Routledge, 1982.
OSER, Lee. *The Ethics of Modernism : Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf and Beckett*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
OUDART, Clément. *Les métamorphoses du modernisme de H. D. à Robert Duncan*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
Paideuma 9-1 (printemps 1980) (publication à l'occasion du 80e anniversaire de B. Bunting).
PAOLUCCI, Anne. « Benn, Pound, and Eliot : the Monologue Art of German Expressionism and Anglo-American Modernism ». *Review of National Literatures* 9 (1978) : 10-24.
PAOLUCCI, Anne, éd. *Dante : Beyond the Commedia*. Wilmington, DE. : Griffon House Publications, 2004.
PARKIN, David. « Nemi in the Modern World ». *Man* 28-1 (mars 1993) : 79-99.
PARKINSON, Thomas. « Yeats and Pound : the Illusion of Influence ». *Comparative Literature* 6-3 (été 1954) : 256-264.
PARMENTIER, Chad. « Eliot's Echo Rhetoric ». *Yeats Eliot Review* 24-4 (hiver 2007) : 2-11.
PARRISH, Stephen Maxfield, éd. *A Concordance to the Poems of W. B. Yeats*. Ithaca et New York : Cornell University Press, 1963.
PARRY, Milman, *The Making of Homeric Verse : the Collected Papers of Milman Parry*, Adam Parry, éd. Oxford : Clarendon Press, 1971.
PATEA, Viorica et Paul Scott DERRICK, éds. *Modernism Revisited : Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*. Amsterdam et New York, Rodopi, 2007.
PATER, Walter. *Studies in the History of the Renaissance*. Matthew Beaumont, intro. et notes. Oxford : Oxford University Press, Oxford World's Classics, [1873] 2010.
PATEY, Caroline, Giovanni CIANCI et Francesca CUOJATI, éds. *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*. Milan : Cisalpino, 2006.
PATTERSON, Gertrude. « "The Waste Land" in the Making ». *Critical Quarterly* 14-3 (automne 1972) : 269-283.
PAUL, Catherine E. *Poetry in the Museums of Modernism : Yeats Pound Moore Stein*. Ann Arbor, MI., U of Michigan Press, 2002.
PEACOCK, Alan J. « Basil Bunting's Boastful Moments ». *Sagetrieb* 4-1 (printemps 1985) : 101-7.
PEARCE, Donald. « Flames Begotten of Flame ». *Sewanee Review* 74-3 (juillet-sept. 1966) : 649-668.
PEARCE, Donald. « Ghostly Paradigm of Things in "Among School Children" ». *Yeats Eliot Review* 7-1/2 (juin 1982) : 51-68.
PEARLMAN, Daniel. « Review of William Harmon, *Time in Ezra Pound's Work* et R. Murray Schafer, *Ezra Pound and Music : The Complete Criticism* ». *Contemporary Literature* 20-3 (été 1979) : 404-409.
PEARLMAN, Daniel. *The Barb of Time : On the Unity of Ezra Pound's Cantos*. New York : Oxford University Press, 1969.
PECHEUX, M. Christopher. « In Defense of "Death by Water" ». *Contemporary Literature* 20-3 (été 1979) : 339-353.
PECK, John. « Pound's Lexical Mythography ». *Paideuma* 1-1 (printemps-été 1972) : 3-36.
PÉLADAN, Joséphin, Aimé. *Le Secret des Troubadours – De Parsifal à Don Quichotte*. Paris, 1906.
PELLEGRINO, Joe. « Yeats and Eliot : A Hidden Debt and Its Repercussions ». *Notes on Modern Irish Literature* 5 (1993) : 67-77.

PERKINS, David. « Johnson and Modern Poetry ». *Harvard Library Bulletin* 33-3 (été 1985) : 303-312.
PERL, Jeffrey M. *The Tradition of Return, The Implicit History of Modern Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1984.
PERLOFF, Marjorie. *Differentials : Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2004.
PERLOFF, Marjorie. *The Dance of the Intellect, Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, [1985] 1996.
PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy : Rimbaud to Cage*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, [1981] 1999.
PERLOFF, Marjorie. *Twenty First-Century Modernism : The New Poetics*. Malden, Mass. et Oxford : Blackwell, 2002.
PERNETY, D. Antoine Joseph. *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les Allégories Fabuleuses des Poètes, les Métaphores, les Enigmes et les Termes Barbares des Philosophes Hermétiques expliqués*. Paris : Denoël, 1787.
PERRONE-MOISÈS, Leyla. « Choix et valeur critique dans l'œuvre des écrivains ». *Littérature* 94 (mai 1994) : 97-105.
PETERSON, Leland D. « The Use and Abuse of History ». *American Quarterly* 17-1 (printemps 1965) : 33-47.
PETILLON, Pierre-Yves. « William Gaddis et le babil des ténèbres ». *Critique* 45-502 (1989) : 133-153.
PICKARD, Tom. « Sketches from *My Voice Locked In* : The Lives of Basil Bunting's ». *Chicago Review* 44-3/4 (1998) : 75-95.
PIETRZAK, Wit. *Myth, Language and Tradition : A Study of Yeats, Stevens, and Eliot in the Context of Heidegger's Search for Being*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2011.
P. M. « Views and Reviews : The Upanishads ». *New English Weekly* 11-10 (17 juin 1937) : 191.
Poetry Information 19 (automne 1978), Basil Bunting Special Issue.
POETRY SOCIETY, prés. *Poetry Gala, With : Basil Bunting, Spike Hawkins, Ted Hughes, Christopher Logue, Hugh McDiarmid, Brian Patten, Tom Pickard, William Plomer, Stevie Smith and Ezra Pound*. Londres : The Poetry Society, 1969.
POOLE, Roger. « *The Affirmation is of Life* : the Later Criticism of F. R. Leavis». *Universities Quarterly* 29-1 (hiver 1974) : 60-90.
PORTER, Katherine Anne. « From the Notebooks of Katherine Anne Porter – Yeats, Joyce, Eliot, Pound ». *Southern Review* (Bâton Rouge) 1-3 (juillet 1965) : 570-573.
POWELL, Grosvenor. « Two Paradigms for Iambic Pentameter and Twentieth-Century Metrical Experimentation ». *The Modern Language Review* 91-3 (juillet 1996) : 561-577.
PRATT, William. *Ezra Pound and the Making of Modernism*. New York : AMS Press, Inc., 2007.
PRATT, William. *Ezra Pound, Nature and Myth*. New York : AMS Press, 2002.
PRATT, William. « Pound and Yeats : The Poetics of Friendship ». Vereen Bell et Laurence Lerner, éds. *On Modern Poetry: Essays Presented to Donald Davie*. Nashville : Vanderbilt University Press, 1988. 159-80. [également dans PRATT, William. *Ezra Pound and the Making of Modernism*. New York : AMS Press, 2007.]
PRESSMAN, Jessica. « Machine Poetics and Reading Machines : William Poundstone's Electronic Literature and Bob Brown's Readies ». *American Literary History* 23-4 (hiver 2011) : 767-794.
PRITCHARD, William H. *Lives of the Modern Poets : With a New Preface by the Author*. University Press of New England, [1980] 1996.

PRITCHARD, William H. *On Poets and Poetry*. Athens, Ohio : Swallow Press, 2009.
PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, trad. Paris : Seuil, [1965] 1970.
PRYOR, Sean. *W. B. Yeats, Ezra Pound and the Poetry of Paradise*. Farnham : Ashgate, 2011.
PUCHEK, Peter. « The Tenuous Christianity of Eliot's "Gerontion" : History as Pagan Whirlwind ». *Yeats Eliot Review* 15-1 (automne 1997) : 10-17.
QUARTERMAIN, Peter et Warren TALLMAN. « Basil Bunting Talks about *Briggflatts* ». *Agenda* 16-1, Basil Bunting Special Issue (printemps 1978) : 8-19.
QUARTERMAIN, Peter. *Basil Bunting : Poet of the North*. Durham : Basil Bunting Poetry Archive, 1990.
QUINN, Mary Bernetta, Sister. *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry ; Essays on Work of Ezra Pound, Wallace Stevens, Williams Carlos Williams, T. S. Eliot, Hart Crane, Randall Jarrell, and W. B. Yeats*. New Brunswick, NJ. : Rutgers University, 1956.
RABATÉ, Jean-Michel. *Ghosts of Modernity*. Gainesville, Fla. : University Press of Florida, 1996.
RABATÉ, Jean-Michel. *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's* Cantos. Albany : State University of New York Press, 1986.
RADO, Lisa, éd. *Rereading Modernism : New Directions in Feminist Criticism*. Londres et New York : Garland, 1994.
RAFFEL, Burton. *Possum and Ole Ez in the Public Eye : Contemporaries and Peers on T. S. Eliot and Ezra Pound 1892-1972*. Hamden, Conn. : Archon Books, 1985.
RAINE, Kathleen. *Yeats the Initiate : Essays on Certain Themes in the Work of W. B. Yeats*. Savage : Barnes and Noble Books, 1990.
RAINEY, Lawrence. *Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1998.
RAINEY, Lawrence. *Revisiting The Waste Land*. New Haven : Yale University Press, 2005.
RAINEY, Lawrence. « The Price of Modernism : Reconsidering the Publication of *The Waste Land* ». *Critical Quarterly* 31-4 (hiver 1989) : 21-47.
RAMAZANI, Jahan. « Modernist Bricolage, Postcolonial Hybridity ». *Modernism/modernity* 13-3 (2006) : 445-463.
RAYAN, Krishna. « Yeats and the "Little and Intense" Poem ». *Essays in Criticism* 25-4 (oct. 1975) : 407-418.
RAY PRATT, Linda. « Yeats and Metaphor : Making the Modernist Arcadia ». *Yeats Eliot Review* 12-3/4 (hiver 1994) : 125-129.
READ, Forrest. « The Mathematical Symbolism of Ezra Pound's Revolutionary Mind ». *Paideuma* 7-1/2 (printemps-automne 1978) : 7-72.
READ, Herbert. « Basil Bunting : Music or Meaning ? ». *Agenda* 4-5/6 (automne 1966) : 4-10.
READ, Herbert. « Myth, Dream and Poem ». *Transition* 27 (avril-mai 1938) : 176-192.
REAGAN, Dale. « Basil Bunting : An Interview ». *Montemora* 3 (1977) : 66-80.
REES, Alwyn et Brinley. *Celtic Heritage : Ancient Tradition in Ireland and Wales*. Londres : Thames & Hudson, 1961.
REES, Thomas. « Ezra Pound and the Modernization of W. B. Yeats ». *Journal of Modern Literature* 4-4 (fév. 1975) : 574-592.
REEVES, Gareth. « The Obstetrics of *The Waste Land* ». *The Critical Quarterly* 17-1 (printemps 1975) : 33-53.
REGNERY, Henry. « Eliot, Pound and Lewis : a Creative Friendship ». *Modern Age: A Quarterly Review* 16-1 (hiver 1972) : 146-60.

REHDER, Robert, éd. et intro et Patrick VINCENT. *American Poetry : Whitman to the Present*. Tubingen : Narr Frake Attempto, 2006.
REID, B. L. « Four Winds ». *Sewanee Review* 87-2 (avril-juin 1979) : 273-288.
REISING, Russell J. « Yeats, the Rhymers' Club, and Pound's *Hugh Selwyn Mauberley* ». *Journal of Modern Literature* 12-1 (mars 1985) : 179-182.
RHODES, Evan. « Forms of Havoc : The Malatesta Cantos and The Battler ». *Modernism/modernity* 17-2 (avril 2010) : 363-382.
RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004.
RIGHTER, William. *Myth and Literature*. Londres : Routledge & Kean Paul, 1975.
RIMMON-KENAN, Shlomith, éd. *Discourse in Psychoanalysis and Literature*. Londres : Methuen, 1987.
ROBINSON, Fred C. « "The Might of the North" : Pound's Anglo-Saxon Studies and "The Seafarer" ». *Yale Review* 71-2 (hiver 1982) : 199-224.
ROBINSON, Peter. *Twentieth-Century Poetry : Selves and Situations*. Oxford : Oxford University Press, 2005.
ROESSEL, David. « "Near Perigord" and a Mycenaean Trade War ». *Paideuma* 17-1 (printemps 1988) : 105-107. [voir avec GORDON, David. « Troy : Trade-War or Helen ? ». *Paideuma* 18-3 (hiver 1989) : 147-148.]
ROGERS, David. « Yeats and Eliot on "Traditional Culture" : A Few Long Thoughts ». *Spirit : A Magazine of Poetry* 45-1 (printemps-été 1977) : 1-12.
ROSEN, David. *Power, Plain English, and the Rise of Modern Poetry*. New Haven et Londres : Yale University Press, 2006.
ROSEN, David. « T. S. Eliot and the Lost Youth of Modern Poetry ». *Modern Language Quarterly : A Journal of Literary History* 64-4 (déc. 2003) : 473-494.
ROSENTHAL, M. L. *Sailing into the Unknown : Yeats, Pound and Eliot*. New York : Oxford University Press, 1978.
ROSENTHAL, M. L. « The "Actaeon-Principle" : Political Aesthetic of Joyce and the Poets ». *The Southern Review* 23-3 (été 1987) : 541-556.
ROSMARIN, Adena. « The Historical Imagination : Browning to Pound ». *Victorian Newletter* 61 (printemps 1982) : 11-16.
ROSS, David A. *A Critical Companion to William Butler Yeats : A Literary Reference to his Life and Work*. New York : Facts on File, 2009.
ROSS, James. « Formulaic Composition in Gaelic Oral Literature ». *Modern Philology* 57-1 (août 1959) : 1-12.
ROTH, Sabine. « Eliot Comforted : The Yeatsian Presence in *Four Quartets* ». *Journal of Modern Literature* 18-4 (automne 1993) : 411-420.
ROTHENBERG, Jerome, éd. *Revolution of the Word : A New Gathering of Avant Garde Poetry*. Boston : Seabury Press, 1974.
RUBINO, Carl A. et Cynthia W. SHELMERDINE, éds. *Approaches to Homer*. Austin : University of Texas Press, 1983.
RULAND, Richard et Malcolm BRADBURY. *From Puritanism to Postmodernism, a History of American Literature*. Londres et New York : Penguin, [1991] 1992.
RUPRECHT, Louis A., Jr. *Afterwords : Hellenism, Modernism, and the Myth of Decadence*. Albany : State University of New York Press, 1996.
RUSSELL, Ford. *Northrop Frye on Myth. An Introduction*. New York et Londres : Garland Publishing, Inc., 1998.
RUSSELL, Peter, éd. *Ezra Pound, A Collection of essays edited by Peter Russell to be presented to Ezra Pound on his sixty-fifth birthday*. Londres et New York : Peter Nevill Limited, 1950.

RUTHVEN, K. K. *A Guide to Ezra Pound's Personae 1926*. Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 1969.
RUTHVEN, K. K. « Ezra Pound, de la *New Freewoman* à l'*Egoist* ». *La Revue des Revues* 11 (1991) : 21-34.
RUTHVEN, K. K. *Myth*. Londres : Methuen, 1976.
RUTHVEN, K. K. « Propertius, Wordsworth, Yeats, Pound and Hale ». *Notes and Queries* 15[213]-2 (fév. 1968) : 47-48.
SADDLEMYER, Ann. « George, Ezra, Dorothy, and Friends : Twenty-Six Letters, 1918-59 ». *Yeats Annual* 7 (1990) : 4-28.
SAID, Edward W. *Orientalism*. Londres : Penguin, [1978] 2003.
SALEMI, Joseph S., « Mythology and Modernism ». *The Pennsylvania Review* (1er septembre 2008) [en ligne]. Disponible sur <http://pennreview.com/2008/09/mythology-and-modernism-2/> (13 juin 2012).
SAMMONS, Todd, H. « A Note on the Milton Criticism of Ezra Pound and T. S. Eliot ». *Paideuma* 17-1 (printemps 1988) : 87-97.
SANDERS, Scott. « The Left-Handedness of Modern Literature ». *Twentieth Century Literature* 23-4 (déc. 1977) : 417-436.
SAPER, Craig. « Reading Machine : Context, Explanation, and Credits » [en ligne]. Disponible sur <http://www.readies.org/manual.html> (9 août 2012).
SATPATHY, Sumanyu. « "Concealing the Debt" : A Note on Ezra Pound's "In a Station of the Metro" ». *English Language Notes* 32-3 (mars 1995) : 54-58.
SATTERTHWAITHE, Alfred. « John Cournos and H. D. ». *Twentieth Century Literature* 22-4 (déc. 1976) : 394-410.
SAUNDERS, Corinne, éd. *A Companion to Romance : From Classical to Contemporary*. Malden, MA. : Blackwell, 2004.
SCARBOROUGH, Milton. *Myth and Modernity : Postcritical Reflections*. Albany : SUNY Press, The Margins of Literature, 1994.
SCHAFER, R. Murray, éd. et commentaires. *Pound and Music : the Complete Criticism*. Londres : Faber, 1977.
SCHENKER, Daniel. « Fugitive Articulation : an Introduction to *The Rubáyáit of Omar Khayyám* ». *Victorian Poetry* 19-1 (printemps 1981) : 49-64.
SCHMIDT, Gerd. « "Et Vera Incessu Patuit Dea" : Eliot, Pound, and the *Aeneid* ». *T. S. Eliot Newsletter* 1-2 (automne 1974) : 4.
SCHNEIDAU, Herbert N. *Waking Giants : The Presence of the Past in Modernism*. New York et Oxford : Oxford University Press, 1991.
SCHNEIDAU, Herbert N. « Pound and Yeats : The Question of Symbolism ». *ELH* 32-2 (juin 1965) : 220-237.
SCHOLES, Robert. « Small Magazines, Large Ones, and Those In-Between ». *Little Magazines and Modernism : New Approaches*. Suzanne W. CHURCHILL et Adam MCKIBLE, dirs. Postface. Aldershot : Ashgate, 2008 [en ligne]. Disponible sur <http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/scholes/Afterword.pdf> (26 mai 2009).
SCHOLES, Robert. « The Epoch of the Small Reviews ». *Modernism/modernity* 17-2 (avril 2010) : 421-429.
SCHUCHARD, Ronald. « Eliot and Hulme in 1916 : Toward a Revaluation of Eliot's Critical and Spiritual Development ». *PMLA* 88-5 (oct. 1973) : 1083-1094.
SCHUCHARD, Ronald. « Yeats's Letters, Eliot's Lectures : Toward a New Focus on Annotation ». *Text : Transactions of the Society for Textual Scholarship* 6 (1994) : 287-306.
SCOTT, Jill. « Translating Myth : the Task of Speaking Time and Space ». *Bucknell Review* 47-1 (2003) : 58-72.

SCOTT, Peter Dale. « Pound in “The Waste Land”, Eliot in *The Cantos* ». *Paideuma* 19-3 (hiver 1990) : 99-114.
SCULLY, James, éd. *Modern Poetics, Essays on Poetry by : Yeats, Pound, Frost, Eliot, Williams, Hopkins, Ransom, Moore, Stevens, cummings, Crane, Auden, Thomas, Jones, Lowell*. New York, Toronto, San Francisco : McGraw-Hill Book Company, 1965.
SEBEOK, Thomas A., éd. *Myth : A Symposium*. Bloomington : Indiana University Press, 1958.
SEED, John. « An English Objectivist ? Basil Bunting’s Other England ». *Chicago Review* 44-3/4 (1998) : 114-126.
SEGAL, Robert A. *Myth : A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2004.
SEKINE, Masaru. « Noh, Fenollosa, Pound and Yeats – Have East and West Met ? ». *Yeats Annual* 13 (1998) : 176-196.
SELLIER, Philippe. *Le mythe du héros*. Paris : Bordas, [1970] 1990.
SELLIER, Philippe. « Qu’est-ce qu’un mythe littéraire ? ». *Littérature* 55 (oct. 1984) : 112-126.
SEZNEC, Jean. *Le survivance des dieux antiques : Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l’humanisme et dans l’art de la renaissance*. Paris : Flammarion, [1980] 1993.
SHAPIRO, Gary, éd. *After the Future : Postmodern Times and Places*. Albany : State of New York Press, 1990.
SHEA, Daniel M. *James Joyce and the Mythology of Modernism*. Stuttgart, Ibidem, 2006.
SHERBO, Arthur. « Unrecorded Writings by C. K. Chesterton, H. G. Wells, Padraic Colum, Mary Colum, T. S. Eliot, George Bernard Shaw, and William Butler Yeats ». *Studies in Bibliography* 54 (2001) : 317-323.
SHERRY, Vincent. *The Great War and the Language of Modernism*. Oxford : Oxford University Press, 2003.
SICARI, Stephen. « History and Vision in Pound and Dante : A Purgatorial Poetics ». *Paideuma* 19-1/2 (printemps-automne 1990) : 9-35.
SICARI, Stephen. *Modernist Humanism and the Men of 1914 : Joyce, Lewis, Pound, and Eliot*. Columbia : University of South Carolina Press, 2011.
SICARI, Stephen. « Poetry and Politics in Pound and Yeats ». *Paideuma* 20-3 (hiver 1991) : 39-49.
SICARI, Stephen. « Reading Pound’s Politics : Ulysses as Fascist Hero ». *Paideuma* 17-2/3 (automne-hiver 1988) : 145-168.
SICARI, Stephen. « The Secret of Eleusis, or How Pound Grounds his “Epic of Judgement” ». *Paideuma* 14-2/3 (automne-hiver 1985) : 303-321.
SICARI, Stephen. « The Epic Ambition : Reading Dante ». *Paideuma* 19-3 (hiver 1990) : 65-78.
SIGANOS, André. *Mythe et écriture : la nostalgie de l’archaïque*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
SIEBURTH, Richard, éd. et intro. *A Walking Tour in Southern France : Ezra Pound Among the Troubadours*. New York : New Directions, 1992.
SIEBURTH, Richard. « Pound’s *Dial* Letters : Between Modernism and the Avant-Garde ». *American Poetry* 6-2 (hiver 1989) : 3-10.
SIMMS, Colin. « From *The Bunting Tapes* ». *Chicago Review* 44-3/4 (1998) : 97-103.
SIMPSON, Louis. *Three on the Tower : The Lives and Works of Ezra Pound, T. S. Eliot and William Carlos Williams*. New York : William Morrow & Company Inc., 1975.
SINFIELD, Alan. *English Poetry*. Londres : Sussex Books, 1976.

SINHA, Krishna Nandan. « The Ramblings of Ezra Pound as Critic ». *Thought* (Delhi) 4-34 (23 août 1952) : 13-14.
SITWELL, Edith. *Aspects of Modern Poetry*. New York : Books for Libraries Press, (1934) 1970.
SJÖBLOM, Tom. « Before *geis* became magical – A Study of the Evolution of an Early Irish Religious Concept ». *Studia Celtica* 32 (1998) : 85-95.
SJOESTEDT, Marie-Louise. *Celtic Gods and Heroes*. Mineaola, N. Y. : Dover Publications, 2000.
SLOCHOWER, Harry. *Mythopoesis : Mythic Forms in the Literary Classics*. Detroit : Wayne State University Press, 1970.
SMIDT, Kristian. *The Importance of Recognition : Six Chapters on T. S. Eliot*. Trykk : A.S. Peder Norbye, Tromsø, 1973.
SMIDT, Kristian. « T. S. Eliot and W. B. Yeats ». *Revue des Langues Vivantes* 31-6 (1965) : 555-567.
SMITH, Evans Lansing. *Ricorso and Revelation : An Archetypal Poetics of Myth*. Columbia : Camden House, 1995.
SMITH, Jonathan Z. « When the Bough Breaks ». *History of Religions* 12-4 (mai 1973) : 342-371.
SMITH, Stan. « Neither Calliope nor Apollo : Pound's Propertius and the Refusal of Epic ». *English* 34-150 (1985) : 212-231.
SMITH, Stan. *The Origins of Modernism, Eliot, Pound, Yeats and the Rhetorics of Renewal*. New York et Londres : Harvester, Wheatsheaf, 1994.
SPARROW, Ned. « Ezra Pound's Ideogrammic Legacy", *Paideuma* 25-3 (hiver 1996) : 103-6.
SPENDER, Stephen. *The Struggle of the Modern*. Londres : Methuen, University Paperbacks, [1963] 1965.
SPENDER, Stephen, Patrick KAVANAGH, W. D. SNODGRASS et Thomas KINSELLA. « Poetry Since Yeats : a Symposium ». *Tri-Quarterly* 4 (1965) : 100-111.
SPIVEY, Ted R. « The Apocalyptic Symbolism of W. B. Yeats and T. S. Eliot ». *Costerus : Essays in English and American Language and Literature* 4 (1972) : 193-214.
STANFORD, Donald E. *Revolution and Convention in Modern Poetry : Studies in Ezra Pound, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Edwin Arlington Robinson, and Yvor Winters*. Londres et Toronto : Associated University Presses et Newark : University of Delaware Press, 1983.
STANFORD, Donald L. « Two Notes on T. S. Eliot ». *Twentieth Century Literature* 1-3 (oct. 1955) : 134.
STARK, Robert. « "Toils Obscure An' A' That" : Romantic and Celtic Influences in "Hilda's Book" ». *Paideuma* 36 (2007-2009) : 3-26.
STEAD, Evanghélia et Hélène VÉDRINE, dirs. *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
STEAD, Christian K. *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1986.
STEAD, Christian K. *The New Poetic, Yeats to Eliot*. Harmondsworth : Penguin, [1964] 1969.
STEINER, George. « A Conversation with Lévi-Strauss ». *Encounter* 26-4 (avril 1966) : 32-38.
STEINER, George. *After Babel : Aspects of Language and Translation*. Oxford : Oxford University Press, [1975] 1998.
STEINMAN, Michael A. *Yeats's Heroic Figures : Wilde, Parnell, Swift, Casement*. New York : State University of New York Press, 1983.
STOCK, Noel. *The Life of Ezra Pound*. New York : Pantheon Books, 1970.

STODDARD, Roger Eliot. « The Harvardian [James Laughlin] ». *Paideuma* 31 (2002) : 93-96.
STOKES, Whitley. « Irish riddles ». *Celtic Review* 1 (1904) : 132-4.
STOUGH, Christina C. « The Skirmish of Pound and Eliot in *The New English Weekly* : A Glimpse at Their Later Literary Relationship ». *Journal of Modern Literature* 10-2 (juin 1983) : 231-46.
STRAUSS, W. A. *Descent and Return : the Orphic Theme in Modern Literature*. Cambridge : Harvard University Press, 1971.
STRICKLAND, G. R. « Flaubert, Pound and Eliot ». *Cambridge Quarterly* 2-3 (1967) : 242-263.
SULEIMAN, Susan R. et Inge CRISMAN, éds. *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton : Princeton University Press, 1980.
SULLIVAN, Alvin. *British Literary Magazines, The Victorian and Edwardian Age, 1837-1913*. New York, Westport et Londres : Greenwood Press, 1984.
SULLIVAN, Alvin. *British Literary Magazines, The Modern Age, 1914-1984*. New York, Westport et Londres : Greenwood Press, 1986.
SULLIVAN, John Patrick. *Ezra Pound and Sextus Propertius, A Study in Creative Translation*. Londres : Faber and Faber, 1964.
SULLIVAN, Richard A. « The Sibyl and the Voice : Eliot's Epigraphs to *The Waste Land* ». *Yeats Eliot Review* 7-1/2 (juin 1982) : 19-27.
SULTAN, Stanley. « Eliot and the Concept of Literary Influence ». *The Southern Review* 21-4 (automne 1985) : 1071-1093. [critique de CIANCI, Giovanni et Jason HARDING, éds. *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.]
SURETTE, Leon. *Dreams of a Totalitarian Utopia : Literary Modernism and Politics*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2011.
SURETTE, Leon. *Pound In Purgatory, from Economic Radicalism to Anti-Semitism*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1999.
SURETTE, Leon. *The Birth of Modernism, Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 1993.
SURETTE, Leon. « *The Waste Land* and Jessie Weston : A Reassessment ». *Twentieth Century Literature* 34-2 (été 1988) : 223-244.
SURETTE, Leon. « Yeats, Pound, and Nietzsche ». *Paideuma* 20-3 (hiver 1991) : 17-30.
SURETTE, Leon. « Yeats, Pound, and Nietzsche ». *Yeats Eliot Review* 12-3/4 (hiver 1994) : 97-102.
SURETTE, Leon et Demetres TRYPHONOPOULOS, éds. *Literary Modernism and the Occult Tradition*. Orono, Me. : National Poetry Foundation, 1996.
SUTER, Anthony. « The Writer in the Mirror – Basil Bunting and T. S. Eliot : Parody and Parallel ». *Paideuma* 9-1 (1980) : 89-99.
SUTER, Anthony. « Time and the Literary Past in the Poetry of Basil Bunting ». *Contemporary Literature* 12-4 (automne 1971) : 510-526.
SUTER, Anthony. « Art and Experience : An Approach to Basil Bunting's Ideal of Poetry and the Poet ». *Durham University Journal* 35 (1973-74) : 307-314.
SUTTON, Walter. « *Mauberley*, *The Waste Land*, and the Problem of Unified Form ». *Contemporary Literature* 9-1 (hiver 1968) : 15-35.
SWANN, Brian. « Basil Bunting of Northumberland ». *St. Andrews Review* 4-2 (printemps-été 1977) : 33-41.
SWORD, Helen. « Leda and the Modernists ». *PMLA* 107-2 (mars 1992) : 305-318.
SWORD, Helen. *Ghostwriting Modernism*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 2002.

TADIÉ, Benoît. *Revues anglo-américaines, Lieux d'échanges, lieux d'exil*. Paris : Ent'revues, 2006.
TAKAYANAGI, Shunichi. « Yeats and T. S. Eliot : Individual Talents, Traditions and Dialogue with the Dead ». *Journal of the T. S. Eliot Society of Korea* 15-1 (printemps-été 2005) : 7-32.
TAKAYANAGI, Shunichi. « W. B. Yeats and T. S. Eliot : Aging and Apocalypse ». *English Literature and Language* 14 (1976) : 19-34.
TATE, Alison. « Deictic Markers and the Creation of Voice in Modernist Poetry ». *Costerus : Essays in English and American Language and Literature* 103 (1995) : 131-43.
TAUPIN, René. *L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine (de 1910 à 1920)*. Paris : Honoré Champion, 1929.
TAUPIN, René. « Rémy de Gourmont ». *Criterion* 10-41 (juillet 1931) : 614-25.
TAYLOR, Richard et Claus MELCHIOR, éds. *Ezra Pound and Europe*. Amsterdam : Rodopi, 1993.
TAYLOR, Thomas. « The Eleusinian and Bacchic ». *Paideuma* 7-1/2 (printemps-automne 1978) : 155-175.
TIMMS, Edward et Peter COLLIER, éds. *Visions and Blueprints : Avant-Garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth-Century Europe*. Intro. Raymond Williams. Manchester : Manchester University Press, 1988.
TERRELL, Carroll F. *A Companion to* The Cantos *of Ezra Pound*. Orono, Maine : University of California Press, [1980] 1993.
TERRELL, Carroll F., éd. *Basil Bunting : Man and Poet*. Orono, Me. : National Poetry Foundation, 1981.
TERRELL, Carroll F., éd. *William Carlos Williams : Man and Poet*. Orono, Me. : National Poetry Foundation, 1983.
Textuel 53, Modernité/*modernism* (2008), textes réunis par Catherine Bernard et Régis Salado.
THIESMEYER, Lynn. « Excluded Myths : Vision and Disguise in Yeats's "The Tower" ». *Yeats Eliot Review* 8-1/2 (1986) : 50-63.
THORMÄHLEN, Marianne, éd. *Rethinking Modernism*. New York : Palgrave Macmillan, 2003.
TIFFANY, Daniel. « Lyric Substance : On Riddles, Materialism, and Poetic Obscurity ». *Critical Enquiry* 28 (2001) : 72-98.
TIMBERMAN, John Newcomb. « *Poetry*'s Opening Door : Harriet Monroe and American Modernism ». *American Periodicals : A Journal of History, Criticism, and Bibliography* 15-1 (2005) : 6-22.
TIMMS, Edward et David KELLY, éds. *Unreal City : Urban Experience in Modern European Literature and Art*. Manchester : Manchester University Press, 1985.
TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris : Seuil, Points, 1977.
TOLLEY, A. T. « Rhetoric and the Moderns ». *Southern Review* 6-2 (avril 1970) : 380-397.
TOMLINSON, Charles. « Experience Into Music : the Poetry of Basil Bunting ». *Agenda* 4-5/6 (automne 1966) : 11-17.
TOMLINSON, Charles. *Poetry and Metamorphosis*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
TOOHEY, Peter. *Reading Epic : An Introduction to the Ancient Narratives*. Londres et New York : Routledge, 1992.
TOOHEY, Peter. *Epic Lessons : An Introduction to Ancient Didactic Poetry*. Londres et New York : Routledge, 1996.
TORGOVNICK, Marianna. *Gone Primitive : Savage Intellects, Modern Lives*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1990.

TOURNIER, Maurice Louis. *L'Imaginaire et la symbolique dans la Chine ancienne*. Paris, L'Harmattan, 1991.
TRATNER, Michael. *Modernism and Mass Politics : Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1995.
TREGLOWN, Jeremy. « Literary History and the *Lit. Supp*. ». *Yearbook of English Studies* 16 (1986) : 132-149.
TROTTER, David. « Modernism and Empire : Reading *The Waste Land* ». *Critical Quarterly* 28-1/2 (printemps-été 1986) : 143-153.
TRYPHONOPOULOS, Demetres. « "Fragments of a faith forgotten" : Ezra Pound, H. D. and the Occult Tradition ». *Paideuma* 32 (2003) : 229-244.
TRYPHONOPOULOS, Demetres. *The Celestial Tradition : A Study of Ezra Pound's The Cantos*. Waterloo, Ontario : Wilfried Laurier University Press, 1992.
TRYPHONOPOULOS, Demetres et Stephen J. ADAMS, éds. *The Ezra Pound Encyclopedia*. Londres et Westport, CT. : Greenwood Press, 2005.
TUCKER, John J. « Pound, Vorticism and the New Esthetic ». *Mosaic* 16-4 (automne 1983) : 83-96.
TUMA, Keith. « Basil Bunting's "Briggflatts" and Melancholy ». *Contemporary Literature* 34-2 (été 1993) : 266-92.
TUMA, Keith. « Pound, Eliot, Yeats, Auden and Basil Bunting in the Thirties ». *Sagetrieb : A Journal Devoted to Poets in the Imagist/Objectivist Tradition* 10-1/2 (printemps-automne 1991) : 99-121.
TURCO, Lewis. « *The Waste Land* Reconsidered ». *Sewanee Review* 87-2 (avril-juin 1979) : 289-304.
TURNBULL, Gael. « Then is Now : Meeting Basil Bunting ». *Scripsi* 3-2/3 (1985) : 9-10.
UEDA, Makoto, *Zeami, Bashō, Yeats, Pound : A Study in Japanese and English Poetics*. La Hague : Mouton, 1965.
UNIVERSITY OF TEXAS, Humanities Reasearch Center. *An Exhibition on the Occasion of the Opening of the T. E. Hanley Library*. H. H. Ransom, intro. Austin, Texas : The Research Cneter, University of Texas, 1958.
UNO, Hiroko. « Trees in the Poetry of Yeats and Pound ». *Paideuma* 28-2/3 (automne-hiver 1999) : 133-48.
URE, Peter. *Towards a Mythology : Studies in the Poetry of W. B. Yeats*. Westport, Conn. : Greenwood Press, [1946] 1986.
VANDERWEILEN, Betty. « "No Before Nor After" : Translating the Greek Tradition ». *Classical and Modern Literature* 13-1 (automne 1992) : 63-81.
VARELA, Julio. *Vortex to Virus, Myth to Meme : The Literary Evolution of Nihilism and Chaos in Modernism and Postmodernism*. Säarbruck : VDM Verlag Dr. Müller, 2009.
VERHOEVEN, W. M., éd. *Rewriting the Dream : Reflections on the Changing American Canon*. Amsterdam et Atlanta, GA. : Rodopi, 1992.
VERNANT, Jean-Pierre. *Œuvres : Religions, rationalités, politique I*. Paris : Seuil, 2007.
VERNANT, Jean-Pierre. *Œuvres : Religions, rationalités, politique II*. Paris : Seuil, 2007.
VERSLUYS, Kristiaan. « Voyages into the dark : the subway motif in Pound, Eliot, Tate and Crane ». *Thought : a review of Culture and Ideas* 62-246 (sept. 1987) : 329-338.
VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Paris : Seuil, 1992.
VICKERY, John B., éd. *Myth and Literature : Contemporary Theory and Practise*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1966.
VICKERY, John B. « Myth and Methodology in Modern Literature ». *Contemporary Literature* 14-3 (été 1973) : 392-397.

VICKERY, John B. *Myths and Texts : Strategies of Incorporation and Displacement*. Baton Rouge et Londres : Louisiana State University Press, 1983.
VICKERY, John B. « Mythopoesis and Modern Literature ». *The Shaken Realist. Essays in Honor of Frederick J. Hoffman*. Melvin J. Friedman et John B. Vickery, éds. Bâton Rouge : Louisiana State University Press, 1970.
VICKERY, John B. « The Golden Bough and Modern Poetry ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15-3 (mars 1957) : 271-288.
VICKERY, John. *The Literary Impact of the Bolden Bough*. Princeton : Princeton University Press, 1973.
VOLSIK, Paul. « Le Roi pêcheur et *La Terre vaine* de T. S. Eliot » [en ligne]. Disponible sur <http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/IMG/pdf/Volsik-2.pdf> (10 septembre 2012).
VON ABELE, Rudolph. « *Ulysses* : The Myth of Myth ». *PMLA* 69-3 (juin 1954) : 358-364.
WACKER, Norman. « Epic and the Modern Long Poem : Virgil, Blake, & Pound ». *Comparative Literature* 42-2 (Spring 1990): 126-143.
WAGENBAUR, Thomas, éd. *The Poetics of Memory*. Tubingen : Stauffenburg, 1998.
WALDRON, Philip. « The Music of Poetry : Wagner in *The Waste Land* ». *Journal of Modern Literature* 18-4 (automne 1993) : 421-434.
WALKER, Jeffrey. *Bardic Ethos and the American Epic Poem : Whitman, Pound, Crane, Williams, Olson*. Baton Rouge et Londres : Louisiana State University Press, 1989.
WAND, David Hsin-Fu. « To the Summit of Tai Shan : Ezra Pound's Use of Chinese Mythology ». *Paideuma* 3-1 (printemps 1974) : 3-12.
WARNER, Marina. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds : Ways of Telling the Self*. Oxford : Oxford University Press, [2002] 2007.
WATSON, David. « "A Patient Etherised" : Modernism and the Legitimation of Poetry ». *Journal of Literary Studies* 20-3/4 (décembre 2004) : 196-217.
WATSON, George. « The Singular Friendship : Yeats and Pound at Stone Cottage ». *The Hudson Review* 42-3 (automne 1989): 421-433.
WATT, Adam. « Paulin's (Con)versions: On *The Road to Inver* ». *PN Review* 34-5 (mai-juin 2008) : 33-37.
WATTS, Harold H. « The Tragic Hero in Eliot and Yeats ». *Centennial Review* 13-1 (hiver 1969) : 84-100.
WEATHERHEAD, A. Kingsley. *The British Dissonance, Essays on Ten Contemporary Poets*. Columbia et Londres : University of Missouri Press, 1983.
WEBB, Eugene. *The Dark Dove : The Sacred and Secular in Modern Literature*. Seattle et Londres : University of Washington Press, 1975.
WEIL, Simone. « L'*Iliade* ou le poème de la force » [en ligne]. Disponible sur <http://www.scribd.com/doc/2319868/Liliade-ou-le-poeme-de-la-force> (08 octobre 2010).
WEIL, Simone. "The Iliad, or the Poem of Force". *Chicago Review* 18-2 (1965) : 5-30. Disponible sur <http://people.virginia.edu/~jdk3t/WeilTheIliad.pdf> (08 octobre 2010).
WEISINGER, Herbert. « The Branch That Grew Full Straight ». *Daedalus* 90-2 (1961) : 388-99.
WEISS, Theodore. « The Many-sidedness of Modernism ». *Times Literary Supplement* (1er février 1980) : 124-5. [critique de ROSENTHAL, M. L. *Sailing into the Unknown : Yeats, Pound and Eliot*. New Yoek : Oxford University Press, 1978.]
WESTON, Jessie. *From Ritual to Romance*. Bath : Chivers Press, [1920] 1980.
WHITE, John J. *Mythology in the Modern Novel*. Princeton : Princeton University Press, 1971.
WHITE, John J. « Myths and Patterns in the Modern Novel ». *Mosaic* 2-3 (1969) : 42-55.
WHITWORTH, Michael H., éd. *Modernism*. Malden : Blackwell, 2007.

WICK, Daniel L. « Psychomythology : A Phenomenological Critique of Psychohistory ». *Dalhousie Review* 60-2 (été 1980) : 290-299.
WILHELM, James J. *Ezra Pound in London and Paris 1908-1925*. University Park et Londres : The Pennsylvania State University Press, 1990.
WILLIAMS, Elle. « Harriet Monroe ». *Antigonish Review* 2-2 (été 1971) : 77-82.
WILLIAMS, Jonathan. *A Palpable Elysium, Portraits of Genius and Solitude*. Boston : David R. Godine, 2002.
WILLIAMS, Jonathan. *Descant on Rawthey's Madrigal*. Lexington, Ky. : Gnomon Press, 1968.
WILLIAMS, Jonathan et al. « A Tribute to Basil Bunting ». *Conjunctions* (New York) 8 (1985) : 148-223.
WILLIAMS, Jonathan et Tom MEYER. « A Conversation with Basil Bunting », *Poetry Information* 19, Basil Bunting Special Issue (automne 1978) : 37-47.
WILLIAMS, Keith et Stephen MATTEWS, éds. *Rewriting the Thirties : After Modernism*. Essex : Longman, 1997.
WILLIAMS, Martin. « Ancient Mythology and Revolutionary Ideology in Ireland, 1878-1916 ». *The Historical Journal* 26-2 (juin 1983) : 307-328.
WILLIAMSON, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot : A Poem-by-Poem Analysis*. Syracuse, New York : Syracuse University Press, [1953] 1998.
WILSON, Edmund. *Axel's Castle : A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. Londres et Glasgow : Collins, Fontana, [1931] 1971.
WILSON, F. A. C. « Patterns in Yeats's Imagery : "The Herne's Egg" ». *Modern Philology* 55-1 (août 1957) : 46-52.
WILSON, Leigh. *Modernism*. New York et Londres : Continuum, 2007.
WILSON, Peter. « Prefiguring Cantonic Time : Temporal Categories in the Collected Shorter Poems of Ezra Pound ». *The Yearbook of English Studies* 32 (2002) : 65-76.
WITEMEYER, Hugh, éd. *The Future of Modernism*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1997.
WITEMEYER, Hugh. *The Poetry of Ezra Pound : Forms and Renewal, 1908-1920*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1969.
WOOD, Michael. *Yeats and Violence*. Oxford : Oxford University Press, 2010.
WOODS, Tim. « Memory and Ethics in Contemporary Poetry ». *English : The Journal of the English Association* 49-194 (été 2000) : 155-165.
WOODWARD, Kathleen. *At Last, the Real Distinguished Thing : The Late Poems of Eliot, Pound, Stevens and Williams*. Columbus : Ohio State University Press, 1980.
WORTHINGTON, Jane. « The Epigraphs to the Poetry of T. S. Eliot ». *American Literature* 21-1 (mars 1949) : 1-17.
WRIGHT, George Thaddeus. *The Poet in the Poem : The Personae of Eliot, Yeats, and Pound*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1960.
WUNENBURGER, J.-J. *L'imaginaire*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, n° 649, 2003.
YOUNG, Thomas Daniel. « Little Houses against the Great ». *Sewanee Review* 88-2 (printemps 1980) : 320-330.
ZILBOORG, Caroline. « H.D. and R.A. : Early Love and the Exclusion of Ezra Pound » [en ligne]. Disponible sur <http://www.imagists.org/hd/hdcz31.html> (28 septembre 2012).
ZINNES, Harriet, éd. et intro. *Ezra Pound and the Visual Arts*. New York : New Directions, 1980.
ZUKOFSKY, Louis, éd. *An "Objectivists" Anthology*. Le Beausset : To, 1932.
ZUKOFSKY, Louis. « "London or Troy ?" "Adest" ». *Poetry* 38-3 (juin 1931) 160-162.

ZWERDLING, Alex. « Anglo-Saxon Panic : the Turn-of-the-Century Response to "Alien" Immigrants ». *Ideas from the National Humanities Center* 1-2 (winter 1993) : 32-45.
ZWERDLING, Alex. *Improvised Europeans : American Literary Expatriates and the Siege of London*. New York : Basic Books, 1998.

Ouvrages de référence

AMADOU, Robert et Robert KANTERS, éds. *Anthologie littéraire de l'occultisme*. Paris : Seghers, [1950] 1975.
BONNEFOY, Yves, dir. *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. *Tome I. A-H*. Paris : Flammarion, 1999.
BONNEFOY, Yves, dir. *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. *Tome II. I-Z*. Paris : Flammarion, 1999.
BRUNEL, Pierre, dir. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Editions du Rocher, [1988] 1994.
CHAUVIN, Danièle, André SIGANOS et Philippe WALTER, éds. *Questions de mythocritique, Dictionnaire*. Paris : Imago, 2005.
CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, éds. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et augmentée. Paris : Robert Laffont, [1969] 1982.
COMTE, Fernand. *Larousse des Mythologies du Monde*. Paris : Larousse, 2004.
CROSS, Tom Pete. *Motif Index of Early Irish Literature*. Bloomington : Indiana University, 1952.
CUDDON, John Anthony. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres : Penguin, [1977] 1998.
Dictionary of the Irish Language, Compact Edition (based mainly on Old and Middle Irish Materials). Dublin : Royal Irish Academy, [1983] 1990.
ELLIS, Peter Berresford. *A Dictionary of Irish Mythology*. Oxford : Oxford University Press, 1991.
GUIRAND, Félix et Joël SCHMIDT. *Mythes et Mythologie. Histoire et Dictionnaire*. Paris : Larousse, 1996.
HORNBLOWER, Simon et Antony SPAWFORTH. *Oxford Classical Dictionary*. Oxford : Oxford University Press, 2003.
LEEMING, David. *The Oxford Companion to World Mythology*. Oxford : Oxford University Press, 2005.
MILES, Geoffrey, éd. *Classical Mythology in English Literature : A Critical Anthology*. Londres et New York : Routledge, 1999.
REY, Alain, dir. *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris : Dictionnaire le Robert, 2005.
ZIPES, Jack, éd. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

Index

Les mentions des figures mythologiques incluent leurs occurrences en français, ainsi que dans la langue et l'orthographe du texte d'origine. Par exemple, les numéros de pages pour « Apollon » renvoient aussi vers « Apollo » et « Apollonic » ; les références pour « Actéon » renvoient aussi vers « Actaeon ».

A

Achille, 14, 25, 40, 54, 58, 105, 134, 138, 155, 156, 175
Actéon, 36, 59, 60, 61, 62, 74, 75, 89, 268, 293, 353, 356, 433
Adonis, 101, 149, 150, 153, 211, 233
Aengus, 336, 352
Agamemnon, 60, 63, 70, 72, 265, 330, 416
Aillinn, 42, 137, 159
Alecto, 152, 302
Alexandre, 14, 25, 37, 38, 54, 56, 58, 178, 194, 196, 331, 369
Aliénor, 71, 72, 76, 120
Amphitrite, 106
Andromède, 181, 276
Aneurin, 130, 165, 166, 167, 336
Anglo-Saxon Chronicle, 34, 165, 298, 398
Anubis, 257
Aphrodite, 57, 69, 188, 231, 233, 236, 268, 354, 356
Apollon, 259, 261, 291, 327, 351, 436
Apollonios, 337, 338
Appiol, 350, 351
Apulée, 219, 220, 398
Ariane, 71, 136, 154, 281
Arjuna, 240, 241, 242, 427
Artémis, 61, 204, 232, 245
Arthur, 28, 38, 95, 122, 123, 124, 125, 126, 175, 186, 227, 340, 400
Atalante, 71
Athéna, 14, 257, 277, 368, 377, 425
Attis, 61, 130, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 302, 303, 330, 331, 349, 362, 363, 365
Avalon, 123, 125

B

Bacchus, 71, 195, 210, 221, 233, 438
Baucis, 255, 260, 270
Bellérophon, 156, 318
Beowulf, 87, 122, 126, 127, 128, 129, 336, 400
Bible, 14, 50, 150, 237, 238, 243, 251, 268, 402
Bloodaxe, 14, 25, 26, 33, 34, 36, 37, 52, 53, 56, 67, 152, 164, 165, 167, 168, 169, 178, 200
Borée, 56, 272, 326, 328
bouddha, 359
Bunting, 3, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 72, 73, 76, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 96, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 122, 126, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 182, 183, 186, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 202, 205, 206, 209, 210, 212, 213, 214, 217, 223, 225, 226, 228, 229, 230, 232, 234, 235, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 260, 261, 264, 266, 271, 272, 279, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 291, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 311, 312, 317, 318, 319, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 338, 340, 341, 344, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 356, 357, 358, 362, 363, 365, 368, 370, 373, 374, 375, 377, 379, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 393, 394, 398, 400, 404, 408, 409, 411, 412, 415, 418, 419, 421, 422, 424, 426, 428, 430, 431, 432, 435, 437, 438, 439, 441, 455
All the cants they peddle, 363
An arles, and arles for my hiring, 351
At Briggflatts Meeting House, 327
Attis
  Or, Something Missing, 150, 151, 152, 302, 349, 363
Aus Dem Zweiten Reich, 250
Baudelaire in Cythera, 356
Briggflatts, 26, 33, 36, 38, 50, 52, 53, 54, 66, 113, 116, 129, 130, 139, 164, 166, 167, 168, 169, 194, 196, 200, 232, 242, 249, 250, 264, 286, 327, 328, 331, 336, 341, 349, 363, 374, 375, 388, 389, 393, 394, 398, 432, 439
Chomei at Toyama, 78, 146
Chorus of Furies, 152, 300, 331
Coryphée gravefooted precise, 363
Darling of Gods and Men, beneath the gliding stars, 69, 135
Empty vast days, 114, 300
Farewell ye sequent graces, 350, 363
From Faridun's Sons, 242
Ginger, who are you going with, 319
Hymn to alias Thor, 56
I am agog for foam, 106
Last night without sight of you, 266
Like a fawn, you dodge me, Molly, 319
Loud intolerant bells, 300
Narciss, my numerous cancellations prefer, 357
O, it is godlike, 331
On the Fly-Leaf of Pound's Cantos, 18
Please stop gushing, 57, 318
Poor soul ! Softly, whisperer, 54
Snow's on the fellside, look !, 319
That filly couldnt carry a rider nor, 319
The Pious Cat, 272
The Spoils, 243, 331
The Well of Lycopolis, 151, 323, 331, 349, 363
They Say Etna, 350
Verse and Version, 322
Vessels thrown awry by strong gusts, 106
Vestiges, 177
Villon, 72, 132, 214, 363, 407, 413

What the Chairman Told Tom, 351
Yes, it's slow, docked of amours, 57, 318
You can't grip years, Postume, 260, 318
Byzance, 74, 192, 360, 370

C

Cadmus, 55, 56, 102, 108, 277, 278, 279, 298
Calamos, 181
Calliope, 154, 156, 161, 182, 344, 348, 349, 352, 419, 436
Catulle, 86, 106, 131, 136, 204, 318, 323, 328, 329, 330, 331, 337
centaure, 21, 275, 353, 376, 377, 378, 379, 387, 423
Cérès, 73, 210, 326
Christ, 183
Cicones, 267
Cid, 89, 95, 120, 121, 129
Circé, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 108, 145, 231, 233, 270, 283, 326, 335, 340
Clio, 344, 348, 349, 352
Cocyte, 318
Conaire, 46
Conall, 46
Confucius, 91, 173, 181, 188, 201, 218, 226, 240, 244, 273, 285, 337, 401
Coré, 218, 257
Cruachan, 360, 361
Cuchulain, 25, 28, 34, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 55, 64, 105, 123, 162, 172, 174, 176, 177, 183, 198, 205, 241, 265, 321, 369, 383
Cybèle, 151, 177, 233, 330, 331
Cythère, 57, 355, 356

D

Danaé, 74, 231
Dante, 19, 74, 87, 88, 89, 91, 94, 96, 127, 152, 179, 182, 183, 188, 189, 224, 227, 233, 237, 258, 268, 271, 287, 288, 296, 299, 302, 329, 331, 339, 356, 405, 412, 413, 422, 425, 426, 430, 435
Daphné, 219, 255, 260, 261, 361, 365
De Rerum Natura, 69, 135, 136, 300, 301, 324
Deirdre, 40, 175, 199, 204, 275, 291, 343, 403
Déméter, 204, 231, 233, 244, 257, 261, 272, 278, 279
Diane, 74, 232, 245, 268, 293, 323, 353, 356
Dioné, 354
Dionysos, 193, 195, 220, 233, 236, 258, 291, 346, 368
Dis, 148, 260, 302
dragon, 37, 91, 180, 181, 199, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 306, 355, 359, 360
druide, 28, 40, 41, 81, 183, 214, 227, 251, 352, 420

E

Ecbatan, 74
Edain, 352
Eddas, 337, 402
Eleusis, 178, 215, 219, 229, 244, 245, 270, 361, 435
Eliot, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 96, 98, 101, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 121, 122, 124, 125, 126, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 171, 172, 174, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 254, 258, 262, 263, 264, 265, 271, 272, 274, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 323, 325, 328, 329, 330, 332, 335, 336, 337, 341, 343, 344, 345, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 365, 367, 368, 370, 371, 373, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 455
A Note on War Poetry, 242
Animula, 238
Ash-Wednesday, 271
Burbank with a Baedecker, 370
Defence of the Islands, 242
Five-Finger Exercises, 238
Four Quartets, 174, 193, 194, 196, 199, 200, 201, 202, 209, 211, 239, 241, 284, 285, 421, 425, 433
East Coker, 193, 200, 263, 264, 265, 364, 408
Little Gidding, 112, 200, 237, 241, 365, 427, 428
The Dry Salvages, 142, 196, 241, 285
FourQuartets
Burnt Norton, 98, 174, 196, 285, 286, 364, 410, 411
Gerontion, 192, 199, 200, 237, 238, 263, 364, 425, 432
Inventions, 4, 33, 69, 71, 138, 180, 237, 264, 355, 356, 399
Embarquement, 355, 356
Inside the gloom, 264
Ode on Independence Day, 180
Prufrock's Pervigilium, 69
The Burnt Dancer, 237
Journey of the Magi, 209, 238, 408
La Figlia Che Piange, 330
Marina, 64, 76, 193, 330, 440
Mr Eliot's Sunday Morning Service, 209
Mr. Apollinax, 181, 377
Old Possum's Book of Practical Cats, 271, 272, 423
Portrait of a Lady, 36, 44, 71, 138, 328, 364
Rhapsody on a Windy Night, 39
Sweeney Agonistes, 79, 254, 265
Sweeney Among the Nightingales, 70, 254, 265, 330
Sweeney Erect, 70, 254, 265, 409
The Hollow Men, 190, 193, 194, 238, 264, 330
The Love Song of J. Alfred Prufrock, 36, 61, 70, 112, 124, 158, 164, 263, 329, 335
The Waste Land, 7, 27, 33, 34, 35, 36, 38, 44, 50, 51, 68, 69, 70, 77, 90, 101, 107, 108, 109, 112, 115, 116, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 137, 139, 150,

179, 192, 194, 196, 198, 199, 211, 212, 213, 215, 227, 238, 263, 274, 278, 284, 286, 290, 291, 293, 297, 298, 299, 300, 313, 320, 323, 330, 335, 337, 341, 342, 343, 365, 368, 370, 385, 388, 389, 400, 404, 405, 406, 410, 412, 415, 416, 417, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 430, 432, 435, 437, 439, 440
To the Indians who Died in Africa, 241, 242, 409
Énée, 58, 132, 133, 134, 189, 330
Énéide, 84, 132, 133, 134, 330, 402, 434
Éole, 265, 318
Ergot, 350, 351
Érigène, 233, 245
Érinyes, 152, 153
Eschyle, 70, 72, 152, 153, 265, 330
Euménides, 153

F

Fergus, 40, 41, 81, 254
Firdousi, 28, 38, 122, 135, 169, 226, 242, 321, 329, 337, 388
Frazer, 30, 38, 45, 73, 88, 126, 148, 149, 150, 159, 185, 203, 211, 227, 230, 233, 236, 240, 257, 297, 299, 301, 367, 403

G

Gargaphie, 74
Gawain, 122, 131
Géryon, 318
Gilgamesh, 126, 131, 259, 363, 400
Gita, 240, 241
Gododdin, 166, 168, 298, 336, 400
Goll, 254
Gorgone, 20, 302, 303, 306
Graal, 122, 126
Grâces, 350

H

Hadès, 92, 260
Hagoromo, 267, 268, 269, 284
Hannibal, 156
Hanrahan, 27, 48, 175, 342, 419
Hector, 25, 118, 155, 156
Hécube, 323
Heimskringla, 34, 165, 298, 402
Hel, 294
Hélène (de Troie), 14, 62, 63, 64, 65, 70, 71, 72, 73, 76, 117, 118, 119, 120, 121, 158, 175, 176, 184, 216, 224, 294, 339, 417, 421, 433
Hélios, 75
Héra, 74, 107, 368
Héraclès, 74, 237, 281
Hermaphrodite, 74
Hérodote, 74, 160, 162, 182, 244
Hésiode, 152, 156, 344, 400
Homère, 13, 19, 45, 50, 55, 58, 60, 71, 84, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 104, 107, 108, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 120, 122, 129, 131, 132, 134, 135, 155, 163, 171, 175, 184, 185, 188, 204, 216, 233, 267, 283, 287, 288, 296, 301, 316, 320, 337, 338, 339, 340, 341, 354, 363, 406, 411, 412, 416, 426, 426, 428, 430, 433

I

Iliade, 16, 55, 63, 114, 119, 120, 126, 131, 134, 138, 168, 287, 288, 298, 354, 400, 416, 440
Isis, 149, 150, 156, 257, 270, 279
Itys, 67, 69, 74
Izanagi, 170, 268
Izanami, 170, 268

K

Kannon, 244
kilin, 272, 379, 387
Krishna, 138, 241, 242, 427, 432, 436

L

Latone, 327
Léda, 63, 64, 65, 66, 67, 73, 77, 100, 175, 213, 294, 295, 421, 437
Leinster, 38, 40, 44, 105, 172
Leucothée, 55, 75, 95, 102, 103, 244, 267, 279
Leucothoé, 75, 261
Léviathan, 192
Libitine, 326
Lindisfarne, 168, 205, 374
Loki, 294
lune, 170, 193, 231, 267, 268, 294, 355, 359

M

Mabinogion, 28, 123, 124, 131, 150, 298
Mahabharata, 16, 87, 91, 92, 129, 240, 400
Malatesta, 36, 59, 79, 80, 81, 105, 135, 161, 181, 182, 188, 231, 419, 426, 433
Malory, 38, 122, 126
Mars, 37, 41, 156, 202, 318, 413
Mégère, 152
Melpomène, 326, 344, 347, 348
Midhir, 352
Minotaure, 21, 66, 73, 377, 379
Muses, 21, 130, 135, 151, 155, 156, 326, 335, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 386, 419

N

Napishtim, 259
Narciss, 357
Nausicaa, 70, 135
nekuia, 100, 112, 127, 145, 220
Ninive, 74, 224
nymph(e)(s), 100, 112, 219, 261, 263, 267, 268, 269, 270, 274, 277, 354

O

Odyssée, 16, 39, 55, 60, 71, 87, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 129, 132, 138, 145, 168, 181, 220, 244, 267, 288, 289, 323, 335, 338, 400
Œdipe, 107, 112, 235, 321, 409
Orcus, 260
Orkneyinga Saga, 34, 165, 336
Osiris, 86, 149, 150, 153, 156, 257, 368

Ossian, 105, 107, 113, 123, 137, 162, 219, 359, 360
Ovide, 45, 50, 60, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 86, 92, 109, 149, 181, 184, 204, 215, 218, 219, 220, 234, 240, 252, 255, 256, 257, 261, 270, 277, 288, 293, 299, 313, 316, 323, 326, 328, 330, 353, 388, 401, 426

P

Pan, 239, 240, 270, 408
Pasiphaé, 66, 67, 73, 119, 168, 177, 232, 250, 293, 373
Pearse, 172, 174, 176, 183, 198, 252, 369, 383
Pégase, 174, 176, 318, 339, 377
Pélée, 106, 136, 328
Peredur, 124
Persée, 180, 181, 276, 303, 306
Perséphone, 119, 231, 232, 234, 257, 258, 259, 260, 261, 278, 279, 294, 326, 368, 424, 448
Pervigilium Veneris, 69, 232, 313, 323
phénix, 64, 272, 273, 274, 276
Philémon, 255, 260, 270
Philomèle, 67, 68, 69, 74, 75, 323
Pléiades, 266
Pluton, 119, 260, 318
Polhymnie, 114, 130, 323, 344, 349
Polyphème, 70, 156
Poséidon, 14, 55, 66, 67, 71, 72
Pound, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 298, 299, 301, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 359, 361, 362, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 395, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 455
Cantos, 4, 18, 27, 35, 36, 39, 44, 50, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 88, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 112, 115, 116, 119, 120, 127, 134, 135, 138, 139, 140, 145, 147, 149, 153, 154, 155, 159, 160, 161, 165, 168, 170, 171, 173, 179, 181, 182, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 220, 222, 224, 229, 231, 233, 236, 244, 245, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 278, 279, 281, 283, 284, 288, 290, 291, 298, 307, 313, 320, 323, 324, 326, 327, 329, 331, 335, 337, 338, 340, 341, 344, 347, 348, 349, 352, 353, 356, 357, 368, 372, 375, 376, 379, 382, 385, 389, 395, 401, 402, 406, 411, 412, 419, 427, 428, 430, 432, 433, 435, 438, 439
Canto 1, 108, 114, 145, 188, 233, 260, 341
Canto 2, 71, 72, 108, 120, 170, 261, 268, 277, 337
Canto 4, 61, 68, 73, 74, 75, 116, 147, 277, 278, 379
Canto 5, 91, 115, 116, 149
Canto 6, 95
Canto 8, 51, 72, 348
Canto 9, 79, 80, 152, 340
Canto 13, 159
Canto 14, 115
Canto 19, 348
Canto 20, 88, 95, 96, 116, 120
Canto 21, 260
Canto 23, 96, 116, 407
Canto 24, 95, 179, 375
Canto 25, 259
Canto 27, 188, 277, 278, 279
Canto 30, 170
Canto 36, 233
Canto 39, 97, 98, 99, 100, 101, 145, 233, 270, 313, 323
Canto 40, 106, 188, 189
Canto 41, 190
Canto 47, 95, 98, 101, 108, 109, 326
Canto 52, 244
Canto 56, 220
Canto 62, 278
Canto 68, 338
Canto 74, 95, 96, 101, 102, 104, 145, 161, 173, 193, 194, 269, 340, 344, 348, 349
Canto 75, 39, 357
Canto 76, 201, 356
Canto 77, 96, 104, 173, 201, 236, 272
Canto 78, 75, 133
Canto 79, 102, 173, 267
Canto 80, 58, 60, 61, 108, 191, 267, 268, 270, 271, 337, 341, 348
Canto 81, 220, 275
Canto 82, 75, 96
Canto 83, 108, 372
Canto 85, 54
Canto 90, 69, 73, 270, 271, 372
Canto 91, 55, 101, 102, 103, 231, 356
Canto 92, 74, 231, 257
Canto 93, 257
Canto 94, 236, 257, 272, 337, 347
Canto 95, 55, 56, 96, 103
Canto 96, 103
Canto 97, 382
Canto 98, 56, 75, 103
Canto 99, 105, 307
Canto 101, 231

Canto 102, 75
Canto 104, 271
Canto 106, 260, 262, 268
Canto 112, 244
Canto 113, 261, 372
Canto 114, 367
Canto 116, 154, 281
Notes for CXVII et seq., 195
Hilda's Book, 252, 253, 313, 436
Pisan Cantos, 97, 98, 99, 133, 145, 191, 193, 244, 252, 253, 254, 348, 349, 408
Poems and Translations, 4, 253, 270, 402
A Girl, 261
A War Song, 62
After Ch'u Yuan, 270
Ancient Wisdom, Rather Cosmic, 268
Ancora, 346, 347
And Thus in Nineveh, 74
Anima Sola, 152
April, 149, 233
Ask not ungainly, 325
At the Heart o' Me, 127
Ballad of the Goodly Fere, 218
Before Sleep, 257
By the flat cup, 327
Cantus Planus, 101, 195
Canzon The Yearly Slain, 258
Catullus LXXXV, 328
Catullus XXVI, 328
Child of the grass, 253
Coitus, 232, 354
Dance Figure, 361
Donna mi Prega, 314
Exile's Letter, 59, 62, 89, 273, 274, 316
Further Instructions, 274
Green Harping, 253
Heather, 270
Highbrow's Translation of Horace, 322
Homage to Sextus Propertius, 26, 154, 155, 314, 316, 325, 344, 347
Hugh Selwyn Mauberley, 291, 433
I strove a little book to make for her, 252
L'Homme Moyen Sensuel, 348
La Fraisne, 252, 254, 256
La Regina Avrillouse, 255
Lament of the Frontier Guard, 62
Legend of the Chippewa Spring and Minnehaha, the Indian Maid, 29
Leviora, 347
Mesmerism, 348
Na Audiart, 71
Near Perigord, 271, 328
Pan is dead, 239
Papyrus, 316
Partenza di Venezia, 253
Per Saecula, 253
Piazza San Marco, 371
Piere Vidal Old, 75
Portrait d'une Femme, 328
Praise of Ysolt, 71
Prayer for his Lady's Life, 119
Prometheus, 231
Provincia Deserta, 44, 59, 62, 89, 120, 157, 158
Salutation the Second, 274
Salve O Pontifex, 153, 234, 258, 261
Scriptor Ignotus, 88
Sennin Poem by Kakuhaku, 62, 222
Sestina Altaforte, 62
Song of the Bowmen of Shu, 62
Sonnet XXXV, 258
Speech for Psyche in the Golden Book of Apuleius, 219
Surgit Fama, 218
Tame Cat, 272
Tempora, 149
Tenzone, 379
The Alchemist, 261
The Coming of War Actaeon, 59, 60, 61, 62, 89
The Faun, 55
The Lake Isle, 352
The Return, 62, 123, 195, 217, 238, 340, 415
The River Song, 273
The Seafarer, 106, 127, 130, 220, 314, 315, 316, 341, 417, 433
The Spring, 97, 233, 261
The Tree, 254, 255, 262
The Wind, 253
Thersites On the Surviving Zeus, 195
This monument will outlast, 326
Three Cantos of a Poem of Some Length, 100, 145
To Formianus' Young Lady Friend, 328
To Guido Cavalcanti, 258
To Ysolt. For Pardon, 71
Und Drang, 222
Ver Novum, 253, 313
Δώρια, 260
Ιμέρρω, 149
Priam, 103, 117
Prométhée, 91, 231, 271, 293
Properce, 26, 90, 119, 132, 154, 155, 258, 314, 316, 325, 344, 347, 377, 402, 434, 436, 437
Proserpine, 73, 233, 234, 257, 260, 326
Psyché, 219, 354

R

Ra-Set, 231, 268
Roland (Chanson de), 95, 129

S

Salamine, 172, 173, 181, 383
Salmacis, 73
Salomé, 48, 61, 76, 124
Sandalphon, 255
Satyres, 239, 354, 378, 387
Schénée, 71
Scylla, 104, 184, 399
Séléna, 232, 294
Shah Nameh, 28, 38, 45, 87, 122, 126, 134, 169, 402
sirènes, 102, 106, 112, 263, 335, 372, 387
Sisyphe, 318
Sophocle, 112, 281, 321, 337
So-shu, 170
Styx, 331

T

Taliesin, 165, 167, 336
Tammuz, 101, 149
Tara, 105
Tennin, 267, 268
Térée, 67, 68, 74
Terpsichore, 344, 349
Thermopyles, 172
Thétys, 106
Thor, 56, 130, 293
Tirésias, 73, 87, 93, 95, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 215, 277
Tisiphone, 152
Titien, 293, 353, 355, 356, 369
Tityos, 318
Triton, 225
Troie, 14, 26, 62, 63, 65, 70, 72, 73, 76, 95, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 146, 155, 158, 176, 177, 191, 224, 278, 300, 383, 416, 417, 433, 441
Tuatha de Danaan, 198
Tyro, 71, 72, 73, 119

U

Ulysse, 14, 54, 55, 56, 58, 73, 75, 87, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 127, 133, 138, 145, 171, 181, 183, 188, 189, 234, 244, 259, 267, 288, 298, 326, 335, 340, 426
Upanishads, 7, 227, 236, 251, 263, 321, 403, 431

V

Vénus, 69, 136, 151, 155, 156, 177, 233, 245, 255, 318, 322, 327, 330, 331, 341, 349, 352
Virgile, 84, 89, 131, 132, 133, 155, 215, 328, 330

W

Wagner, 21, 32, 109, 126, 186, 230, 368, 440
Wanjina, 102
Weston, 34, 38, 123, 124, 126, 150, 212, 213, 297, 437

Y

Yeats, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 131, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 234, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 298, 299, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 317, 319, 320, 321, 329, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 455
A Cradle Song, 266
A Crazed Girl, 360
A Dialogue of Self and Soul, 81
A Faery Song, 336
A Model for the Laureate, 345
A Nativity, 64, 65
A Prayer for my Daughter, 117, 262
A Song, 5, 336
A thought from Propertius, 377
A Woman Homer Sung, 339
Adam's Curse, 101
All Souls' Night, 74
Alternative Song for the Severed Head in The King of the Great Clock Tower, 48, 61
Among School Children, 99, 295, 345, 360
An Image from a Past Life, 81
Anashuya et Vijaya, 81
Baile and Aillinn, 42, 137, 159
Beautiful Lofty Things, 360
Byzantium, 192, 196, 360, 370
Colonus' Praise, 321
Come Gather Round me Parnellites, 172
Coole and Ballylee, 1931, 19, 159, 339, 377
Coole Park, 1929, 346
Crazy Jane and the Bishop, 261
Crazy Jane grown old looks at the Dancers, 360
Crazy Jane on the Mountain, 40
Cuchulain Comforted, 47
Cuchulain's Fight with the Sea, 40, 42, 43, 45, 47
Demon and Beast, 192
Easter, 1916, 176, 377
Ego Dominus Tuus, 81
Fallen Majesty, 118
Fergus and the Druid, 40, 81
Fragments, 51, 74, 92
From Oedipus at Colonus, 321
From the Antigone, 321
He thinks of his Past Greatness when a Part of the Constellations of Heaven, 252
Her Praise, 118, 119
Her Triumph, 275, 354, 355
His Memories, 118
His Phoenix, 64, 276
I see Phantoms of Hatred and of the Heart's Fullness and of the Coming Emptiness, 145
Leda and the Swan, 63, 64, 67
Lines Written in Dejection, 377
Long-Legged Fly, 117, 119, 120
Lullaby, 64, 118
Mad as the Mist and Snow, 339, 340
Meru, 191
Michael Robartes and the Dancer, 81, 276, 277, 354
News for the Delphic Oracle, 239, 354, 370

Nineteen Hundred and Nineteen, 159, 174, 196, 275, 359
No Second Troy, 117, 120, 158
On a Picture of a Black Centaur, 377
Parnell's Funeral, 176, 267
Parting, 81
Red Hanrahan's Song about Ireland, 175
September 1913, 176
Shepherd and Goatherd, 81
Sixteen Dead Men, 176
Sweet Dancer, 360
The Apparitions, 145
The Black Tower, 124, 125, 196, 421
The Blood and the Moon, 343
The Cat and the Moon, 267, 359
The Circus Animals' Desertion, 40, 49, 55
The Countess Cathleen in Paradise, 175
The Dancer at Cruachan and Cro-Patrick, 360
The Double Vision of Michael Robartes, 117, 359
The Falling of the Leaves, 251
The Fascination of What's Difficult, 377
The Grey Rock, 343, 346
The Gyres, 174
The Harp of Aengus, 352
The Hosting of the Sidhe, 223
The Lake Isle of Innisfree, 341
The Lover's Song, 336
The Madness of King Goll, 254
The Magi, 238, 239
The Man who Dreamed of Faeryland, 197
The Mermaid, 106
The Mother of God, 64, 65
The Municipal Gallery Revisited, 262
The Nineteenth Century and After, 137
The O'Rahilly, 172
The Old Age of Queen Maeve, 137
The Phases of the Moon, 81, 267
The Poet pleads with the Elemental Powers, 265
The Realists, 277
The Rose of the World, 117, 175
The Rose Tree, 252
The Second Coming, 50, 64, 67, 190, 192, 267
The Seven Sages, 205
The Song of the Happy Shepherd, 336
The Song of the Old Mother, 336
The Sorrow of Love, 103, 117, 175
The Statues, 172, 173, 176, 183, 196, 198, 368, 369
The Stolen Child, 223
The Tower, 118, 125, 191, 192, 337, 345, 425, 438
The Two Kings, 91
The Two Trees, 192, 251
The Valley of the Black Pig, 191
The Wanderings of Oisin, 113, 137, 162, 198, 219, 359, 360
The Wheel, 360
The White Birds, 103, 197, 198
The Wild Swans at Coole, 158, 159, 177
The Withering of the Boughs, 251
Those Images, 345
Three Marching Songs, 117, 176
To a Child Dancing in the Wind, 359
To Ireland in the Coming Times, 28
To The Rose upon the Rood of Time, 42
Tom at Cruachan, 361
Two Songs from a Play, 346
Under Ben Bulben, 338
Under Saturn, 377
Under the Moon, 47, 123, 124
Vacillation, 74, 150, 252, 339
What Magic Drum ?, 196
When Helen Lived, 120
Why Should not Old Men be Mad ?, 117
Yggdrasil, 256, 262
Yseult, 64, 71

Z

Zagreus, 195, 233
Zeus, 63, 64, 66, 73, 74, 107, 195, 213, 266, 337, 340, 344, 368

Table des matières

Remerciements 3

Abréviations 4

Introduction : « A Song of Life » **5**

Première Partie **:** Le mythe, thématique et contexte **23**

Chapitre 1 – Violence, *agon* 25
1. Violence martiale et identité 26
a) Reconnaître la référence mythologique 26
b) Héros et guerriers mythiques 36
2. Violence sexuelle et création 63
a) Viols mythiques et sexualités monstrueuses 63
b) Métamorphoses 73
3. Agon 79

Chapitre 2 – Réécritures épiques 83
1. L'*Odyssée* d'Homère 93
a) L'« Inventif » : Ulysse, l'exil et le langage 94
b) Tirésias : vision et prophétie 107
2. Fragmentation des épopées 113
a) L'épisode épique dans le poème court : la chute de Troie 113
b) La mythologie comme illustration 121
3. Filiations littéraires 122
a) L'épopée arthurienne : Eliot et Yeats, la tradition ou l'ésotérique 122
b) La musicalité de Beowulf chez Pound et Bunting 126
c) Une querelle littéraire emblématique : Virgile chez Pound et Eliot 131
4. Bilan 134

Chapitre 3 – Temps, mythe et histoire 141
1. Ponts temporels 144
a) Contemporanéités 144
b) Present perfect et temporalité grammaticale contrastive 157
2. Mythe et histoire : brouillages et interférences 160
a) Le mythe en guise d'histoire 163
b) La « mythisation » de l'histoire 172
c) Le mythe : un outil critique 183
d) Cas-limite : totalitarisme, instrumentaliation 186
e) Destructions apocalyptiques 190
3. Temporalités 197
a) Temps mythique, historique, légendaire 197
b) Fiction de l'archaïque et modalités de réinscription dans l'histoire 202

Deuxième Partie **:** Le mythe, structure de la modernité ? **207**

Chapitre 4 – Le religieux, « *le spirituel* » 209
1. Croyance et sens religieux 210
a) W. B. Yeats et la proclamation d'une nouvelle divinité 213
b) Le paganisme poundien 217
c) Eliot et Bunting, réception d'héritages anglican et quaker 223
2. Syncrétismes religieux et mythologies comparées 227
a) Différenciations, définitions 228
b) Brouillage des références sexuelles et onomastiques 230
c) Christianisme et paganisme 235
d) Orient et Occident 240

Chapitre 5 – Nature (humaine) 247
1. Le mythe comme émotion et contact immédiats avec la nature 248
2. Arbres 251
a) Pound et Yeats : l'arbre comme lien entre les contraires 251
b) Métamorphoses végétales 254
c) Nature et culture 262
3. Étoiles et vents 264
4. Un bestiaire composite 270
a) Fauves 270
b) Créatures mythologiques hybrides d'Asie : kilin et dragon 272

Chapitre 6 – Systèmes, synthèses et méthodes 281
1. « I cannot make it cohere » 282
a) À la recherche d'une structure 282
b) Ordre et repères 288
2. La « méthode mythique » 292
a) Rappel et contexte 292
b) La « méthode mythique », un trompe-l'œil ? 295
c) Héritage 300
d) Une « méthode de la Gorgone » ? 302
3. Flottements terminologiques et recherche taxinomique 304

Troisième Partie : Mythe et métapoétique 309

Chapitre 7 – Le mythe en traduction, entre expansion et ponctualisation 311
1. La traduction, de l'apprentissage à la théorie poétiques 312
a) Définition et pratique renouvelées par Pound 312
b) Bunting et Horace, le rythme et le contraste 317
c) Recherches et transferts de formes 319
d) Collaborations et échanges 321
2. Poétique de l'anachronisme ou actualisation ? 324
a) L'anachronisme cultivé 324
b) Quid de la non-traduction ? Le cas des épigraphes 329

Chapitre 8 – Reprises de conventions mythologiques 335
1. Oralité et figure du barde 335
a) Voix 335
b) Homère : le barde mythique par excellence 337
c) L'oralité de Yeats à Bunting, entre fiction et actualisation 341
2. La référence aux Muses 344
a) Les Muses anonymes : un topos poétique ironique et désuet 345
b) Les Muses nommées : projet historique de Pound, projet satirique de Bunting 347

Chapitre 9 – Le mythe en poésie moderne : *Gesamstkunstwerk* ou intermédialité ? 353
1. Le mythe en poésie : une picturalité rythmée 354
a) Mémoire de tableaux mythologiques 354
b) Aux origines rythmiques de la poésie : la musique 357
c) La danse, entre rite et art 358
2. La dynamique du mythe en poésie moderne, entre remodelage et hybridité 368
a) La sculpture : un héritage vivant et visible 368
b) Intermédialité : la lettre comme peinture mythique 373
c) « Poetry is a centaur » 376

Conclusion : « mythopoeia persisting » 381

Annexes 391

Bibliographie 397
Sources primaires 399
Sources secondaires 404
Ouvrages de référence 443

Index 445

Table des matières 455

« Mythomorphoses » : écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats

Les mythologies – gréco-romaine, irlandaise, perse, indienne, japonaise, chinoise – sont omniprésentes dans la poésie de Bunting, Eliot, Pound et Yeats. Les prédilections des auteurs pour certaines mythologies, véritables choix identitaires et politiques, montrent toutefois une péroccupation commune pour les mythes violents, aux niveaux martial et sexuel. Ce premier niveau thématique se combine avec une réflexion plus distanciée sur le mythe, outil critique qui permet la reformulation de croyances rituelles et spirituelles, et de nouvelles théories poétiques qui visent à ordonner et donner un sens au monde chaotique du XXe siècle.

Le mythe, subversif, permet donc l'articulation de nouvelles spiritualités et de nouvelles expériences poétiques. Enfin, matériau vivant et modelable, dont la mention est à la fois un raccourci de récits anciens et un horizon élargi vers d'autres références et réécritures, le mythe est objet linguistique. En traduction, le mythe transfert les contenus thématiques, déplace les rythmes et fait circuler et s'entremêler les arts. En effet, retour fantasmé à une origine du langage artistique, le mythe est parfois fiction d'un art total où les figures mythiques seraient à la fois objet linguistique, représentation imaginaire picturale et manifestation musicale. De cette vision du mythe émane une poésie polyphonique et hybride, à l'image du centaure et des autres créatures monstrueuses présents dans l'œuvre poétique de Bunting, Eliot, Pound et Yeats.

Mots clés :
Bunting, Basil ; Eliot, Thomas Stearns ; Pound, Ezra ; Yeats, William Butler ; mythe ; poésie ; modernisme.

« Mythomorphoses » : metapoetic rewritings of myth in Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound and W. B. Yeats

Greek and Roman, Irish, Persian, Indian, Japanese and Chinese mythologies are everywhere in the poetry of Bunting, Eliot, Pound and Yeats. Their favouring some mythologies over others are often justified by their definitions of identity and politics. Yet their common point is a recurent rewriting of sexually or martially violent myths. Secondly, more than a theme, myth also provides a distanced reflection which enables the poets to formulate new ritual and spiritual beliefs, together with a new poetics meant to order and make sense of what is seen as a chaotic 20th century.

Finally, myth is a living and protean material, whose presence is both a shorthand for older narratives and a broader horizon pointing to other rewritings. In its linguistic dimension, myth in translation emphasizes questions of rhythm and enables the incorporation of other arts into poetry. Indeed, the use of myth suggests a fantasized return to the origins of language and the arts. Myth enables poets to try and create total art works where mythical figures are both linguistic and musical objects, as well as pictural representations of the imagination. From the possibilities afforded by myth stems a polyphonic and hybrid poetry, akin to the image of the centaur and other monstrous creatures present in the poetic works of Bunting, Eliot, Pound and Yeats.

Key words :
Bunting, Basil ; Eliot, Thomas Stearns ; Pound, Ezra ; Yeats, William Butler ; myth ; poetry ; modernism.