

Le poème de la mer
Ulysse et l'Occident – d'Homère à Olson
ou
Comment finir sans fin

par **Auxeméry**

À propos et au-delà de :

Seconde Odyssée

Ulysse de Tennyson à Borges

Textes réunis, commentés et en partie traduits par Evanhelia Stead

Éditions Jérôme Million, collection *nOmina*, 2009



Ce livre paru il y a déjà un certain nombre d'années, j'avais omis de le signaler en son temps à POEZIBAO. Il y avait pourtant là pour moi matière à méditation. Qu'on veuille bien voir ici une manière de correctif à ma paresse d'alors : c'est un livre de qualité, indépendamment du fait qu'il m'aura permis de développer cette légère obsession personnelle.

Auxeméry

* * *

« Traînée ! » « Garce ! » Vérité et Calliope
 Se couvrent d'injures sous les lauriers.
 E.P., *Canto VIII*

... *cras ingens iterabimus aquor.*
 Horace, *Odes, I, 7*

I – L'argument

« Et il partit », *K' ἔφουγεν.*

Littéralement, plutôt ceci: « Et il s'enfuit ». Ainsi Cavafis conclut-il la strophe pénultième de sa *Seconde Odyssée*. Ni l'affection du fils, ni la fidélité de l'épouse, nous dit-il, pas plus que le père en son grand âge ou les amis des jours anciens, ni même l'amour retrouvé du peuple de son île, et à vrai dire, aucun des attachements qui donnent sa consistance au repos de l'errant revenu chez soi après les épreuves de la guerre lointaine et de la longue et aventureuse navigation du retour, rien de tout cela ne le retint. Plus aucune nostalgie des exploits et des errances (ces hauts faits de peu de substance au regard du *désir* d'accomplissement toujours vif), ni de mal du pays (on est rentré, on a reconnu comme on a été reconnu, voilà tout !); mais un seul appétit : celui d'une entreprise neuve, qui devrait *parfaire* et *réaliser en vérité*, et non plus seulement *servir* ou *conserver*, et qui doit donc conduire à la disparition sans restes, sans autres traces que *soi* tel qu'étranger à tout et cependant amant absolu du monde, et ne doit plus seulement résoudre la pauvre énigme de la survie : « Il sentit qu'il revivait, qu'il/ rejetait les liens accablants/ des choses connues et familières. »

Ulysse fuit donc, part définitivement, et ne reviendra jamais. Il a vidé son cœur, et son corps se livre enfin à l'événement permanent de la vie, « froidement », dit enfin le poète d'Alexandrie. Sans regret pour ce qu'il abandonne ni compassion pour ceux qu'il quitte ; ni complaisance – et encore moins – pour son propre sort.

Il n'empêche. La chose est ardue. C'est justement que rien n'indiffère sur ce point : le sort est certes scellé d'avance ; il s'agit d'achever un destin selon des règles à soi seul opposables – mais le prix ? mais la règle neuve ?

Car c'est en somme le dernier défi, un pied de nez au sérieux de la condition humaine, mais un défi qui va creuser dans cette absence de sérieux pour y puiser plus de sagesse encore, de détachement, d'oubli et d'accomplissement – oubli et accomplissement enfin identiques. Plus simplement, une forme de pari, un pari sans nostalgie pour le bonheur dans le néant – une noyade dans l'absence, un effacement volontaire qui joue, se hasarde sur un sens dont on ne sait s'il va demeurer clos, du moins apparemment non-résolu (pour quiconque serait admis à le considérer *de loin*), et qui, toutefois, s'avance de fait et résolument dans l'ouvert, dans l'éventuel, vers un incertain très sûr !

Ce n'est pas tant que le navigateur reparte sur des espaces qu'il ignore en ayant fait son devoir d'homme, mais rejetant contraintes et obligations, toutes ces servitudes du lien social imposées par la charge de chef d'une communauté, afin de s'accomplir lui-même, devenant maître unique de lui-même, et de lui seul, atome d'être en quête d'un *soi devenu ça* – définitivement *objectif* en quelque

sorte –, indivisible et désirant se faire lourd de ses propres déterminations et d'elles seules ; mais c'est que cette insensibilité est sans doute et de fait le feu même, le brasier intime qui, tel un amer sur l'horizon, un signal sur un promontoire dans la nuit, doit guider l'être lorsqu'il veut commencer son ultime et décisive entreprise, celle de la fin, là où le but est de se perdre infiniment dans le *texte* même de la mer¹.

La mer, *texte* infini. Où la solitude de *l'écrivain*, du navigateur à la recherche du sens, se fait sa compagne, et sa *muse*², oui – étymologiquement, celle qui pense et s'exalte, et désire le chant. Inspiratrice absolue, air du grand large.

La mer, comme parole à inscrire. Mer sans lyrisme que ce chant venu de la route elle-même, sans « refrains niais », comme dit celui qui voulut un jour parvenir au « dérèglement des sens » (autre entreprise, mais semblable en sa fin, s'il se peut : Arthur est parti, pour ne plus devenir, lui, que *texte* en creux – correspondance d'*employé* cabotant entre pierres et soleil – et refus de *tracer* !), mais à l'écoute, plutôt. Aux aguets, sur l'immensité, au centre des possibles.

Et des voix viendront, et elles diront que cette fuite n'aura pas été une évasion, une dérobade, mais une échappée heureuse, du moins visant à consommer et non à éluder, en somme le prélude obligé à une réalisation plus concevable, au bout du compte de tout, que ces chères et pauvres amours du monde des hommes vains.

Dans l'entière lumière de la nécessité. Dans la conscience de l'outre-destin. Quand tous les liens sont rompus, sinon ceux qui rattachent l'être à ce qui doit advenir lorsque le sens est en jeu. Le sens, *et* la forme que l'aventure en donnera à lire, mais pour celui qui part, et qu'il sera seul à savoir, en son intime.

Tout lecteur, dès lors qu'il aborde le poème de la mer, est *en partance*, lui aussi. Là où le poème affirme et s'affirme (il est là, s'offre, et demande adhésion), le lecteur s'ignore, il ne sait pas sa propre fin : il va vers une conclusion dont il ne connaît pas encore la substance. Dans l'attente, il appareille donc, lâche ses propres amarres. Pour aller vers des découvertes qui lui livreront une image de son être, mais une image encore très lointaine, ombrée de ses propres énigmes, bien que soit clair le cheminement qui mène à la constitution de cette image. Le poème est guide, en effet : il réclame assentiment. Son découvreur va à la rencontre de soi lorsqu'il entame sa lecture. Il sera conquis, et s'accordera, s'il suit et s'applique à saisir les enjeux du va-et-vient des lignes ; il sera, s'il est bon lecteur, apte à reprendre souffle à chaque vers – car un poème a pour définition, la plus simple, la plus évidente des évidences : retour-départ constant, souffle renouvelé par la diction, puisque suivant l'écriture tisserande, qui *reprend*, en

¹ L'aventure est le *texte* même : les faits et les mots pour les dire – voilà le péril admirable que toute vie qui veut s'achever doit affronter pour atteindre au réel véridique : comment *agencer* cela ? comment devenir poème ? comment se perdre dans son propre *texte*, comment sombrer dans l'écriture de soi, sans écrire autre chose que le récit de cette perte ? – On consultera sur ce point Giorgio Agamben, *L'aventure*, trad. Joël Gayraud, Rivages poche, 2016.

² J'emploie le lexique de la tradition – il est ici question du sens et de la forme, question telle que déclarée par l'invocation à la muse qui ouvre l'épopée homérique. La muse – quelle que soit l'étymologie qu'on aille quérir au mot : soit un principe d'exaltation, soit un apprentissage du savoir – représente l'exigence du chant, l'appel de la parole humaine à une densité qui la confirmera dans sa propre légitimité. Cette exigence, ce désir de profondeur, de charge émotionnelle demandée à la parole par la bouche de celui qui l'énonce, c'est cette personne-là, cette voix qui vient parce qu'elle le doit.

effet, ce qui doit devenir poème. Banale signification du mot « vers » : un renversement de sillon qui confirme et pousse en direction de l'avant, qui dessine sa propre exigence de poussée-avant ; le vers renoue la trame, justement, et en compose le dessin (en regard, tout lâche roman est bavard et l'intrigue en est faite de raccrocs) ; le vers densifie ce qui pourrait échapper, fait entrer en cohérence ce qui pourrait jurer ; il est parfois obscur à l'instar de ce dont il parle, mais qu'il construit afin de le rendre audible ; il va vers la lumière qu'il porte. Et tout devient lumière, pour peu que le poème sache se dire lui-même à *lui-même* : le murmure des foules et la clameur des armées ; le silence dans la mort vile et la suffocation devant l'horreur des temps, de tous les temps ; la joie d'aimer, qui *renverse*, justement, et accomplit, et comble ; la solitude au désert qui engendre une voix inouïe ; la musique des grains de sable au dévalé de la dune... Et tout, absolument tout, recommence, dans l'écho, dans la grotte mémorielle. Et le lecteur du poème devient ainsi trame lui-même.

Et là, rien ne conclut vraiment, et on n'est pas seulement à l'affût des affections qui minent l'être ; on est bien plus toujours dans l'ouvert et le sans-fin, dans l'exigence du partir-pour-partir, et perdre toute mémoire de soi. Jusqu'à devenir l'écho même de soi, mais perdu, en allé. Écho sourd, écho de fond de caverne. Vient donc ce moment où le lecteur est devenu poème.

J'ai dit du lecteur engagé dans la récitation du poème : « image ». Et « image de son être ». Je pourrais dire : « double ». C'est-à-dire cette chose-soi qui donne à l'être le pendant sensé qu'il attend de l'aventure du *vivre jusqu'aux limites*. Ce reflet, oui, sans doute – ne soyons pas *plus* que platonicien, toutefois : je me veux enfant du réel et de lui seul, je n'adore aucun dieu qui ne soit ma création, et ne hais rien tant que le mysticisme, s'il se contente d'entériner des fables qui volent la vie réelle, je ne célèbre aucune fable que celle qui me justifie à mes yeux. Apologue : ce qui doit être dit pour que le réel soit.

Et « image », disons donc : ce qui dans les plis de l'être forme au plus profond son identité. Son identique intime, son véridique soi. Sa qualité enfin de permanence, au-delà des vicissitudes de l'existence ; ce en quoi il se reconnaît, et qui n'appartient qu'à lui. La marque de son nom, soit : un sceau, une empreinte où à l'inverse de soi en lisant le texte qu'il a parcouru, il se lit au bout du compte des jours et des travaux qu'il a mené à terme.

Charles Olson savait cela, par exemple : un caractère typographique pour exister est en effet l'image inversée de ce qui devra être lu. Et on ne lit donc jamais que l'envers de l'envers de soi³.

³ Cf. *Maximus*, III, 163, par exemple : « l'Empreinte est Création ». Olson développe cette idée dans ses *Muthologos*. Marcher sur le territoire de l'accomplissement, parcourir le domaine qu'on s'est *accordé* (domaine à soi *octroyé* de droit, parce qu'on s'est reconnu apte à dire ce qu'il en est, et parce que domaine auquel on s'est reconnu adhérent de fait), c'est déjà en effet créer. Le corps entier participe de cette création. Le texte de l'aventure naît de ce parcours. Le corps vivant du poème est d'abord le corps en marche de celui qui l'énonce. Olson arpente les *lieux* de la presqu'île de Gloucester, c'est déjà le poème qui respire. – Cette caractéristique singulière de l'empreinte du *typos* sur la page imprimée, il semblerait qu'elle ne soit plus celle que fournissent les ordinateurs. Mais de fait, la lettre qui s'affiche sur l'écran est le résultat d'un codage chiffré, et le processus de son apparition/disparition revient au même, du moins à quelque chose sinon d'identique, mais de comparable à ce que propose le *typos*. La lettre *n'est pas comme* ce qui se lit d'elle : lisant la lettre, nous parcourons un texte qui *contient* son envers ou son algorithme ; et même le texte manuscrit, qu'en est-il ? Ce que la main a tracé, l'œil qui le lit est-il certain de le lire tel quel ? Non : l'œil est toujours en retard, évidemment. Ce qui animait la main n'est pas ce qui frappe l'œil. L'œil lit dans un temps qui n'est pas celui de la fièvre de l'écriture : il consulte un *dépôt*. Et quant à l'esprit, dans l'affaire ?! Un spectre, *sous* le dépôt ?! – Parcourir son domaine est toujours pour le poète revenir sur

II – Le propos

Certains livres sont à propos. Voilà où je voulais en venir.

Non qu'ils fassent bois de toute originalité, non qu'ils soient création eux-mêmes à proprement parler ; mais parce qu'usant d'une très fine et très honnête recette universitaire, ils donnent à lire un ensemble de textes dont le point commun est précisément cette exigence nécessaire à la réalisation d'un être neuf, à la formation d'une parole qui aille chercher sa densité dans une dispute inédite, là où l'être du navigateur (le poète tissant son texte) se confronte à un monde également neuf, puisque ne dérivant plus *de ce qui fut et n'est plus*.

L'argument de cette *Seconde Odyssée* d'Évanghélia Stead est simple et cohérent. L'ouvrage se propose d'examiner une tradition instaurée dès l'*Odyssée*. Chez Homère, le personnage d'Ulysse, lors de son séjour dans l'inframonde, s'entend prédire par Tirésias qu'il devra accomplir, après le retour à Ithaque, une « seconde Odyssée », prélude à la conclusion définitive de son destin. Comme le poème homérique ne comporte pas de relation de ce second voyage, mais une occultation du personnage d'Ulysse après le règlement de ses problèmes domestiques, un certain nombre d'auteurs ont imaginé, développé, entretenu la tradition du nouveau départ⁴.

La méthode et la justification du propos ne sont pas moins nettes, étant axées sur ce qui peut donc se considérer comme un lieu commun de la poésie occidentale : présentation d'un corpus des textes de langues diverses (anglais, allemand, français, grec, italien, espagnol), accompagnés de commentaires, gloses et réflexions mettant en relief la continuité et les variations de l'idée, selon la personnalité et le génie de chaque écrivain sollicité, et selon l'angle de vue propre à l'auteur de l'ouvrage, qui est celui de l'intertextualité à partir des deux poèmes fondateurs de la littérature européenne, l'un d'ascendance gréco-latine antique, l'autre relevant de l'émergence des langues vernaculaires modernes.

ses pas. L'écriture relit le terrain ; l'œil qui lit, puis la bouche qui récite le texte imprimé entre dans les pas de celui qui chante son parcours. L'aventure...

⁴ *Chant XI, la Nekuia, le séjour chez les morts. Les rituels de propitiation sont accomplis par Ulysse. Après avoir bu le sang noir du bélier sacrifié, afin de « dire le vrai », Tirésias prédit le retour à Ithaque et révèle au roi un avenir qui est absent des 24 chants du poème, après l'élimination des prétendants : « ... lorsqu'en ton manoir, tu les aurais tués, par la ruse ou la force, il faudrait repartir avec ta bonne rame à l'épaule et marcher, tant et tant qu'à la fin tu rencontres des gens qui ignorent la mer et, ne mêlant jamais de sel aux mets qu'ils mangent, ignorent les vaisseaux aux joues de vermillon et les rames polies, ces ailes des navires. [...] Le jour qu'en te croisant un autre voyageur demanderait pourquoi, sur ta brillante épaule, est cette pelle à grains, c'est là qu'il te faudrait planter ta bonne rame... »* Ainsi Ulysse, après le dernier sacrifice au dieu des mers, un ultime retour et d'autres offrandes aux Immortels, serait admis à connaître sa propre fin. Pour Bérard, dont nous venons de citer la version, la mer est activement propice, et il choisit de dire : « ... puis la mer t'enverrait la plus douce des morts ; tu ne succomberais qu'à l'heureuse vieillesse, ayant autour de toi des peuples fortunés... ». Tout repose en effet sur le *ex halos*, littéralement « hors de la mer » qui permet à Ulysse de trouver cette fin heureuse. Bérard pense donc : « grâce à la mer ». Mario Meunier (Union Latine d'Éditions, 1943) voit la mer comme danger (il s'agit d'échapper « à la mer »), et choisit l'évitement : « Après l'avoir évitée sur la mer, la plus douce des morts enfin viendra vers toi. » Jaccottet (La Découverte, 1982) ne choisit pas et conserve l'ambiguïté : « ... et la mort viendra te chercher / hors de la mer, une très douce mort qui t'abattrait / affaibli par l'âge opulent... ». Le thème de la *Seconde Odyssée* ainsi posé, les solutions ne peuvent qu'être diverses.

La préface expose l'enjeu. Soit le Chant XXVI de la *Divine Comédie* où Dante place Ulysse au 8^{ème} cercle de son *Enfer*, comme représentant des quêteurs de vaine science. Ulysse a violé les frontières du monde, et son aspiration à la connaissance de ce qui se trouve au-delà des Colonnes d'Hercule, lesquelles marquent les limites du monde chrétien, se solde par un naufrage pathétique. L'épopée de Dante reprend donc le mythe là où l'épopée païenne se contentait d'interrompre le récit par le repos du héros dans son île retrouvée, et lui apporte une conclusion définitive, selon son optique⁵.

Le travail d'Evanghélia Stead pose en particulier le problème du rapport de l'illusion (la tromperie de la parole enflammée du désir de savoir) au réel. Plusieurs voies étaient possibles, et les textes présentés ici les parcourent et les étudient : a – celle de l'insatisfaction du retour au pays, et de la mélancolie qui résulte de la fin de l'aventure ; b – celle, plus prosaïque, dans la ligne du *Télémaque* de Fénelon, d'une ré-appropriation du mythe, sur le mode de l'ironie (interrogation sur le temps, la vieillesse, l'immortalité, etc.) ; c – celle de la traduction, de l'essai, du commentaire créateur.

Les textes (proses et poèmes) illustrent tour à tour ces voies d'approche : Tennyson, Preston, Andrew Lang, Graf, Pascoli, Borges et Cavafis pour la première ; Jules Lemaître, Blei, mais encore Borges pour la seconde ; et Borges toujours et Pascoli pour la troisième. On voit ainsi apparaître une des idées maîtresses de l'ouvrage, celle de l'entrecroisement des registres. Le livre entreprend son périple dans les littératures des langues européennes. Pour apprécier l'entreprise, il faut donner une idée des différents textes (une quinzaine ; certains méritant, dans le cadre de cette note, un traitement particulier) et de leur approche respective. Ainsi peuvent se dégager les traits principaux qui font la spécificité de l'ouvrage.

L'*Ulysse* de Tennyson, texte très connu, doit autant à Dante qu'à Homère, et est donc légitimement placé en tête de l'étude : la traduction en est claire, et surtout sans affectation.

Une comparaison avec une traduction existante peut le montrer.

Première strophe :

*It little profits that an idle king,
By this still hearth, among these barren crags,
Match'd with an aged wife, I mete and dole
Unequal laws unto a savage race,*

⁵ E. Stead privilégie la version médiévisante (parfois très lisible, malgré tout ; parfois irritante) d'André Pézard (Pléiade, 1965). Au séjour des perfides et des errants, Virgile et Dante rencontrent Ulysse et Diomède, mais seul Ulysse répond aux questions du Florentin. Ulysse est en effet celui qui agit par ruse en inventant le cheval qui permet la prise de Troie, et il reçoit ici la vengeance divine. L'intérêt du poème dantesque se trouve dans l'invention de cette flamme qui parle : « La flamme antique en sa maîtresse corne/ se mit à tressaillir et murmurer/ comme un foyer que travaille le vent ;/ puis démenant de-ci de-là sa pointe/ comme une langue en peine de parole/ jeta le bruit de sa voix au dehors... » Langue bifide, langue double d'Ulysse, qui « murmure » pour faire le récit de son naufrage. Une montagne (le Purgatoire n'est pas loin, mais inaccessible), brusquement, se trouve sur sa route vers l'extrême occident : « Grande joie en fimes, et bientôt ce fut deuil :/ un tourbillon né de la neuve terre/ s'en vint heurter l'éperon de la nef./[...] Lors fut la mer par-dessus nous reclose. » La mort d'Ulysse, chez Dante, ferme le chapitre de l'aventure au prétexte que la recherche de la vaine science, au moyen âge, est l'équivalent du péché luciférien. Le monde chrétien est lui-même clos sur sa certitude.

That hoard, and sleep, and feed, and know not me.

Traduction de Claude Dandréa, dans le volume de la collection Orphée, à La Différence :

« À quoi me sert-il donc que, monarque inutile,
 « Près de l'âtre muet, parmi les rocs stériles,
 « Époux d'une femme vieillie, j'accorde avec parcimonie
 « De primitives lois à un peuple barbare
 « Qui mange, amasse, dort, et ne me connaît pas. »

Traduction d'E. Stead, ici :

« Mince bénéfice qu'en roi désœuvré,
 « Près de ce morne foyer, parmi ces roches stériles,
 « Uni à une femme vieillie, je taille et distribue
 « Des lois inégales à une race sauvage,
 « Qui stocke, et dort, et mange, sans nulle idée de moi. »

On voit tout de suite le pari difficile à tenir de la traduction Dandréa : elle tend vers l'alexandrin, ou du moins vers une rythmique très scandée à l'ancienne, et si les deux derniers vers, comme le second, sont très honorables pour ce genre d'exercice, on observe le choc des consonnes avec ce « donc que » doublé de « monarque » au premier vers, et l'allongement assez lourd du vers 3, avec sa rime intérieure qui accentue l'effet de piétinement... Bref, malgré la bonne volonté affichée, on est contraint de noter une certaine (lourde ?) grandiloquence, que le texte original ne possède peut-être pas : Tennyson bien que « poète lauréat » victorien ne devait pas être si... accablant ! La traduction d'Évanghélia Stead fait un autre pari : celui de l'exposé du sens, sans l'embaras d'une forme contrainte. De plus, on peut juger que le « sans nulle idée de moi » est plus proche du texte, dans son intention, qu'une traduction littérale, et que le quatrième vers, étant, à l'inverse, quasiment littéral, lui, rend aussi parfaitement l'idée. Ces caractéristiques se retrouvent souvent dans les autres traductions proposées par Stead...⁶

L'intérêt de l'ouvrage vient du fait que pour ce texte, E.S. nous donne à lire des versions allemandes et italiennes, en les mettant en regard avec d'autres traductions anciennes (et possédant leurs qualités propres) en français. Cela sert son propos, qui est de commenter le développement du mythe et d'observer les variations dans son traitement. De façon générale, notre autrice fait montre d'une parfaite maîtrise de son sujet : les textes de G. Preston, d'A. Lang (la traduction ici est même d'une élégance remarquable), de P. Heyse, de J. Lemaître (ici, c'est le commentaire de ce conte de *Nausicaa*, qui, faisant le lien avec *L'Immortel* de Borges, atteint une densité qu'on ne soupçonnait pas, puisque ce texte a été, sans doute injustement, oublié, dans notre littérature), de F. Blei (découvreur souvent oublié de Kafka, de Musil, et introducteur de Whitman dans les pays germaniques, et personnalité à distinguer, manifestement) sont tous présentés dans une continuité qui ne relève pas de la simple chronologie, ni du florilège, à visée pédagogique ou « esthète », mais, peu à peu, développe une réflexion dont la substance trouve à se densifier.

Je choisis de mettre l'accent, dans cette note, sur 3 de ces textes :

⁶ On peut évidemment discuter le « je taille et distribue... » pour *I mete and dole* (synonymes en anglais, que la version française rend en pis-aller) ; le cas du dernier vers est plus difficile à trancher entre les deux versions : chacune a ses vertus.

I/ Le poème de Cavafis, *Δευτέρα Όδύσσεια*, qui fournit son titre à l'ouvrage, est donné dans une traduction qui suit le texte de façon qu'on peut juger plus fidèle, du moins quant à l'aspect des strophes et l'agencement des lignes, que la traduction Grammont, elle-même non sans pertinence (en Poésie/Gallimard).

Cavafis :

*Όδύσσεια δευτέρα και μεγάλη,
τῆς πρώτης μείζων ἴσως. Ἀλλὰ φεῦ
ἄνευ Όμήρου, ἄνευ ἑξαμέτρων.*

*Ἦτο μικρὸν τὸ πατρικόν του δῶμα,
ἦτο μικρὸν τὸ πατρικόν του ἄστου,
καὶ ὄλη του ἢ Ἰθάκη ἦτο μικρά.*

Grammont :

« Une autre Odyssée,
« plus grande que la première,
« peut-être, mais hélas sans Homère, sans hexamètres
« Elle était petite
« la demeure paternelle
« Petite sa ville natale
« et son Ithaque tout entière petite. »

Stead :

« Odyssée seconde et grande,
« plus grande que la première peut-être. Mais hélas,
« sans Homère, sans hexamètres.

« Elle était petite, sa maison natale,
« petite, sa cité natale,
« et son Ithaque tout entière était petite. »

Sans aller jusqu'à la triple répétition en français du verbe « être » (*ἦτο, ἴτο*) dans la deuxième strophe comme le fait le texte grec, la traduction Stead semble avoir plus d'*allant* et d'équilibre : le « était » en troisième vers est sans aucun doute nécessaire au rythme, alors que le « Ithaque tout entière petite » de D.G. a quelque chose d'inachevé (on pourrait dire qu'elle ne va pas au bout de l'allitération en *t* !). De plus, E.S. respecte, dans la première strophe, la disposition du texte original ; enfin, elle traduit bien deux fois par « natale » au lieu de faire une variation discutable avec « paternelle » : l'adjectif *πατρικόν, patrikon*, signifie en effet plus « qui appartient à la patrie, au lieu où les pères se sont établis », et non « où le père a vécu ».

De fait, cette traduction et le commentaire qui l'accompagne mettent à juste titre ce petit poème de Cavafis au rang qui lui est dû, à l'égal des Dante et Homère, pour la perfection de la technique et la densité du propos. L'autre poème de Cavafis, *Ithaque*, plus connu (récité par tous les écoliers grecs), et également étudié, en est replacé à son propre rang, celui d'un – très – aimable exercice... Ce poème, d'ailleurs, rend justice à la traduction de Grammont, en vers, mise en parallèle avec celle de Yourcenar, en prose rythmée.

Occasion, ici, de remarquer que E. Stead varie les solutions en fonction de la teneur comme de la tonalité des textes : *L'ultimo viaggio di Ulisse* de Graf est

donné en versets, qui conviennent à la gravité du propos (une tentative versifiée courrait le risque du ridicule), alors que *L'ultimo viaggio* de Pascoli est donné en vers, car la matière en est agencé en chants, à la façon du rhapsode antique, mais pour mieux en perturber la signification ; la versification du poème italien est celle d'un grand artiste, et il fallait donc en tenter un équivalent, ce que la traductrice fait avec précision, et en inventant des solutions qui rappellent parfois la traduction de la *Comédie* de J. Risset, qui a marqué notre époque⁷.

II/ *L'ultimo viaggio* de Pascoli est le poème-pivot (et un texte que nous, Français, ne connaissons pas, et à tort), qui pose de façon très nette le problème du sens, à partir d'une lecture des poèmes de Dante et de Tennyson, en reprenant le mythe, mais par inversion : a – sens de l'aventure, et du mythe lui-même ; b – sens du poème, en tant qu'énigme de mots agencés, et du silence ultime qui clôt le débat. Tout tourne donc bien autour du ἔξ ἅλος, *ex halos*, « de la mer » (en fait, « du sel », les deux mots étant identique en grec, la synecdoque/métonymie valant assimilation) d'Homère : tout ce qui advient advient-il « hors de la mer » (origine, force, naissance), « à cause de la mer » (nauffrage, désastre, mort) ? C'est le leitmotiv de cette étude. Le texte *I Naviganti* d'A. Graf, qui pourrait sembler étranger à la matière du livre trouve ici son pendant nécessaire.

III/ enfin, de Borges, *L'Immortel*, une des proses les plus riches, les plus denses de cet auteur.

Quant à la traduction, la version est ici sur certains points plus proche de l'original que celle de la Pléiade (par Caillois et un co-traducteur, et revue par un troisième), en ce qui concerne le vocabulaire parfois, et la syntaxe même, mais aussi la ponctuation (qui a son importance dans un auteur aussi subtil que J.L.B.).

Je relève ici quelques détails qui indiquent que le travail a été fait avec soin : page 565 de la Pléiade, les traducteurs donnent par exemple un bizarre imparfait « je rêvais », et E.S. dit justement « je rêvai » qui correspond au temps du récit requis en français, et à l'espagnol *soñé* ; E.S. conserve une des caractéristiques du texte de Borges, la majuscule à la « Cité », pour *Cuidad*, alors que la Pléiade n'en tient pas compte (l'« Immortel » en a une aussi, et il faut en effet conserver cela) ; E.S. respecte les italiques (pas toujours, cependant, mais apparemment la transcription a été hésitante sur ce point) ; on peut discuter de la variation pour *apenas visible*, du « presque invisible » de Caillois, qui s'écarte du texte (fantaisie, nécessité, question d'oreille ???) au « à peine visible » littéral d'E.S. ; il semble encore que E.S. soit plus proche du sens réel dans *preciosos y patéticos*, en disant « maniérés et pathétiques », là où Caillois choisit un trop littéral « précieux » qui en français peut prêter à confusion (amphibologie : « chers/coûteux », ou « affectés/recherchés » ?) ; *borrado* rendu chez Caillois par « barré » (typographique) est bien plus exact quand il est rendu par « biffé » (recherche de style/précision) chez E.S. ; la dédicace finale, même, est située au bon endroit, après le Post-Scriptum, ce que ne fait pas la Pléiade ! En fait, les deux traductions se valent, et si E.S. corrige quelques imperfections de Caillois, elle en conserve quelques déficiences (mais comment le reprocher à ces traducteurs manifestement désireux de traiter *au mieux* leur

⁷ Ceci dit, avec toutes les réserves qu'il est possible d'avancer sur ce point. Voir par exemple la sanction sévère exprimée par Henri Meschonnic, portant essentiellement sur le choix de Risset de privilégier le littéral au rythmique : Or, dit Meschonnic, « La médiocrité de la traduction est une fonction de la surdité au rythme. » et plus loin : « La concordance est rythmique et prosodique. Elle est la cohérence même d'un texte. Là où elle disparaît, la poétique du texte disparaît. » (pages 250 sq., in *Poétique du traduire*, Verdier poche, 1999). La variété et la multiplicité des versions françaises du poème dantesque sont pour moi un sujet d'émerveillement constant ! Cela va du prétentieux plaisant au bon vouloir ennuyeux, du pédant (virant à l'illisible) au sagouiné (par pédantisme) ... Passons.

auteur ?), et revient quelque part sur le couple « parole/écriture »/*palabra/escritura*, de façon peut-être inutile en choisissant une autre solution⁸.

C'est avec ce texte que le volume va vers sa conclusion : *La fin d'Ulysse* de Cavafis et *Le dernier voyage d'Ulysse* de J.L.B. (tiré des *Neufs essais* sur Dante), permettent de faire le bilan.

Le poème de Cavafis est celui qui, bouclant la boucle, a manifestement donné son impulsion de départ à l'ouvrage (à la fois méditation sur le mythe issu d'Homère, et réflexion sur le problème de la traduction), et l'essai de Borges est ici relu dans un contexte qui en fait ressortir la richesse (et les qualités de style), et qui rattache l'ensemble à la seconde source, celle du poème dantesque.

L'ouvrage n'est pas une simple anthologie, ni une étude comparative à usage universitaire exclusif, mais un travail qui s'adresse à un public de lecteurs avertis et sensibles à la diversité du traitement du mythe selon les langues et selon le génie propre à chaque auteur en sa langue. Il s'agit d'une réflexion sur un phénomène qui dépasse le cadre de la seule littérature, au-delà de la seule question des influences réciproques, de la succession des solutions.

E. Stead met enfin en avant le concept d'*intertextualité*, qui trouve là une neuve définition⁹ : ce n'est pas affaire de « tissage de codes » dans les textes eux-mêmes, ni « recherche acharnée des références », ni « critique des sources » ; c'est plutôt un concept qui permet ici une lecture souple et neuve des textes dans leur « dynamique » propre comme dans leurs relations.

L'ouvrage n'abuse pas son lecteur ; des perspectives en naissent, de « fécondation » par « croisement », selon les termes de l'autrice. Outre l'application à d'autres thèmes que celui qui est illustré ici, on en verrait même une extension possible vers le domaine américain, par exemple : E. Stead fait allusion, à la fin, à Eliot et surtout à *Moby Dick*, qui s'achève sur un naufrage comparable à celui du dernier Ulysse de Pascoli, par exemple. Mais je vais y revenir...

L'ouvrage enfin, grâce à ce corpus de textes traités avec soin et commentés avec intelligence, pose, avec une réelle profondeur, la question du « pourquoi de la poésie » : épreuve du *ἐξ ἄλος*, *ex alos* (naissance à soi dans l'aventure de vivre, et/ou mort des corps : atteint-on les Îles des Bienheureux ou celles des Immortels, selon le calembour rabelaisien ici considéré avec le sérieux requis, sur le jeu des vocables grecs *Makarons*-« Bienheureux » /*Macraeons*-« Immortels » ?) ; et questionnement aussi sur le temps, et sur l'usage de la

⁸ Ajout. Je ne relève qu'un franc dérapage, me semble-t-il (une malencontreuse tautologie, qui peut se comprendre pour accentuer l'idée, mais reste bien lourde), dans *La fuerza del día bizo que yo me refugiara...*, rendu par « la force du jour me força à me réfugier... », là où Cailliois emploie plus lourdement peut-être, mais plus habilement « contraignit ». La construction borgésienne mériterait un traitement plus complexe, en fait, mais sans aucun doute plus difficilement lisible chez nous... Littéralement : « La force du jour fit (en sorte) que je dus (l'espagnol employant l'imparfait du subjonctif, on a une nuance inexistant en français) me réfugier... ». Ceci dit, pour abonder dans le sens d'un truisme : la traduction la plus saturée de bon vouloir *échappe* souvent à ses propres intentions...

⁹ Laquelle n'est pas ici absolument celle que mit en avant jadis le groupe *Tel Quel*... Bien entendu, les poèmes homérique et dantesque constituent la base de départ, et cette présence *en sourdine* en chacun des textes présentés ici ne les rend pas complètement interdépendants : chacun traite sa propre matière, tout en se trouvant à l'évidence inclus dans le corpus issu de la double source ; et E. Stead met surtout en avant le concept de *croisement* : leur lecture ainsi est féconde, car « ils reviennent à l'*Odyssée*, revisitent l'*Inferno*, tissent des liens avec eux et entre eux, dialoguent, s'ouvrent à un troisième ou à un quatrième texte, familier ou étranger. » C'est en effet le lecteur seul qui procède ainsi, c'est lui qui établit ce *retour amont* permanent, cette anabase vers les rivages de l'épopée matricielle et de la *Comédie*. Chaque auteur des textes présentés développe son obsession personnelle sans véritable référence aux autres auteurs.

« langue de feu », qui part de l'énigme oraculaire du poème antique et traverse la ténèbre pour s'achever avec le discours d'Ulysse avant son naufrage au Chant XXVI de l'*Enfer*.

III – L'extension

Ayant considéré l'idée même du départ définitif d'Ulysse hors du cercle étouffant des plates nécessités de la vie quotidienne retrouvées après la fin de l'aventure du retour et sa conclusion tragique avec le massacre des prétendants, mon propos n'était pas seulement de signaler quelques aspects intéressants de la compilation commentée par E. Stead, mais encore de jeter un œil sur trois œuvres singulières, qui ne pouvaient pas trouver leur place dans ce livre (simple question de longueur), mais pouvaient prêter à réflexion ? Ce qui m'amène à ceci. Comment aborder le couchant de notre civilisation ? Comment se lire occidental ?

On peut observer que Pound introduit ses *Cantos* sur une page homérique, ou qu'Olson termine le second volume de son *Maximus* sur un naufrage où seul subsiste le narrateur/rhapsode, semblable au survivant du désastre melvillien : le Nouveau Monde a peut-être inventé une autre façon de voir Ulysse. L'aventure occidentale trouve là deux issues nouvelles, au moins.

L'épopée sur le mode homérique est le lieu par excellence de l'évocation et du rappel. Au livre X de l'*Odyssée*, Circé déclare à Ulysse qu'il lui faudra rejoindre d'abord, après avoir traversé l'océan, « un rivage plat et les grands bois de Perséphone, des saules aux fruits morts et de hauts peupliers », puis aller « trouver Hadès en son palais de pourriture »¹⁰ ; il accomplira les rites afin de consulter les ombres, et en particulier celle de Tirésias le devin qui lui enseignera la voie à suivre pour rejoindre sa maison.

Le « poème long », selon la terminologie employée par certains critiques américains pour désigner une tradition (la tentative d'instauration d'une tradition ?) inaugurée par Whitman avec ses *Feuilles d'herbe*, ne possède peut-être pas aussi nettement cette caractéristique. En une apostrophe célèbre à Whitman, Pound lui-même dit d'abord son éloignement (sa « détestation » première), mais établit un pacte avec son prédécesseur aux motifs a) qu'une sagesse neuve lui est venue avec l'âge, « enfant grandi sous la coupe d'un père à tête de cochon », dit-il, reconnaissant une filiation nécessaire ; et b) que le travail d'approfondissement doit se poursuivre : le bois ayant été « brisé » par le barde originel, il faut à présent le « tailler ». Continuer le travail commencé, en lui donnant une impulsion neuve. De quelle manière ?

En inventant une langue qui soit propre à trancher dans la matière historique. En revisitant le mythe ancien.

¹⁰ Nous suivons ici la version de Jaccottet, pages 173-174, La Découverte/Poche.

On connaît l'introït des *Cantos*. Pound utilise une version latine de la *Nekuia* (du *Livre des Morts* homérique) ; il se sert (approximativement, mais de façon à la fois très reconnaissable et très personnelle) du mètre anglo-saxon pour rendre le latin d'Andreas Divus ; la maîtrise de l'instrument croît avec le développement du poème : bref Pound se crée son propre outil de travail. Et il s'agira, dans le cours des *Cantos*, plus que de retrouver le chemin de la maison, et de revenir vers un foyer qui à vrai dire n'existe peut-être pas (où Pound habite-t-il, en réalité ?), mais de chercher les voies d'accès à une connaissance particulière des temps. Les préparatifs du voyage poundien qui reprennent ainsi un épisode qui se situe au centre du poème homérique ont plus à voir avec le point de départ de la *Comédie* dantesque : on va consulter les ombres d'emblée, et quelles ombres ? Non celles qui par quelque biais ont rapport au destin de l'individu Ulysse – le devin, les défunts compagnons, la mère –, mais toutes celles que l'histoire universelle peut convoquer pour comprendre le monde tel qu'il va – au plus mal : cette certitude est au cœur du poème. Ulysse/Pound s'engage dans l'exploration de l'abîme des temps, non dans la reconquête de son passé personnel ; il ira lire le présent aux lumières de Confucius ou de la Renaissance, et s'il est un seul point sur lequel son destin rejoindra celui de l'Ulysse homérique, c'est sur celui de la perte des compagnons de son combat (tel cet autre Ulysse, affairé à explorer lui aussi le réel sous l'angle d'une dérive condensée en une journée en un seul lieu où se joue son destin : celui de Joyce) : la course poundienne trouvera un havre très peu domestique dans l'asile de fous choisi par l'administration de son pays pour lui signifier le non-sens de sa quête.

Pound s'instituant continuateur de Whitman poursuit certes le travail, mais sur un mode absolument différent : là où le barde chantait une universalité, la totalité heureuse d'une nation en marche affrontant les épreuves avec un optimisme sans accroc rédhibitoire, là où l'on instaurait de fait un peuple en son domaine et où il n'était au fond nullement question de *retour* puisqu'on était chez soi et que l'on devenait ce que l'on devait être, l'Ulysse poundien fait retour non sur soi seul (Pound n'aurait jamais conçu un « chant de moi-même », fût-il un contre-chant), ni sur ce peuple divers et magnifique constituant une nation, mais sur soi (soi en tant que verbe libre et souverain) confronté à l'histoire, le lieu même du non-sens peut-être, du moins le lieu où la nation s'étant constituée se perpétue en ses illusions. Pound ne parle jamais d'Ithaque : le voyage du poème n'a pas d'autre terme que la fin (au double sens : but & issue) du poème lui-même. Si Pound fait un poème épique, ce n'est pas le poème du seul récit mythique : « Une épopée est un poème qui inclut l'histoire » (in *Social Credit: An Impact*), et quand Pound dit « histoire », il s'agit bien de l'histoire réelle (la difficilement digeste histoire des hommes, pas l'idéale histoire d'un peuple, mais la tragique histoire des nations où l'individu se cherche un sens à lui-même comme au drame dans lequel il doit bâtir sa destinée). Les *Cantos* sont « la fable de la tribu » (*Guide to Kulchur*, 1937) et ne jouent sur aucune obscurité : le fait est simplement que le poème examine ce qui fonde le réel tel que les hommes le vivent, et la réalité des faits veut que l'économique comme le politique aient un rapport avec la constitution de la fable elle-même, laquelle repose sur une lecture dense de la chose historique ; par charité pour son censeur, Pound donne un

exemple bouffon¹¹ de cette condensation : les trois premiers mots du célèbre premier vers de *The Battle Hymn of the Republic*, « Mes yeux ont vu venir à moi la gloire du Seigneur », *Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord* sont déformés, car comme « entendus dans un haut-parleur », et devenus dans le texte du poème : *mi-hine eyes hev...* Ce qu'il faut entendre ici, c'est que la voix du poète emprunte à la voix de la communauté sa propre matière, et que cette matière, aussi apparemment histrionique soit-elle, est un signe à savoir déchiffrer non comme opacité délibérée, mais comme fait réel.

Pound/Ulysse reprend donc la mer, et si l'aventure homérique peut rester en fond de scène comme en écho à son entreprise et si le voyage dantesque peut encore constituer une référence, c'est sans la finalité théologique de celui-ci, ni la finalité descriptive de l'aventure humaine de celui-là, c'est pour interroger le présent dans lequel le poème va chercher sa matière tout en établissant toutes les passerelles avec le passé de la civilisation, en entrant en résonance avec ce qui le nourrit : Cavalcanti, Confucius, Malatesta, le président Adams, l'usure, le crédit social... tout est nommé, tous ont leurs noms, le poème brasse et explore la matière historique et n'a pour but que de « donner la vérité de l'histoire » (interview de Pound à la B.B.C., par D.G. Bridson, *New Directions*, 1961).

Pound est ce terrible gars *revenu* du Nouveau Monde hanter l'Ancien pour dire des vérités, voilà. Des vérités peu agréables sur ces deux mondes-là. D'où ses déboires avec son pays-nation d'origine, dont les représentants sont venus le rechercher sur le sol de son exil, où il pensait trouver l'ébauche du paradis qu'il rêvait au lieu du cauchemar que son pays lui avait imposé... Pound est un *revenant*, à contresens dans le cours abondant du cauchemar de l'histoire. S'il part sur la mer, c'est pour extraire le sel même de la cauchemardesque comédie. Et la mer, c'est le texte même du poème ambitieux. Ulysse est bien toujours là, au centre. Mais c'est un Ulysse en panne, naufragé au cœur du naufrage. Dans la cage où il est confiné après son arrestation en Italie, il devient définitivement Personne, ΟΥ ΤΙΣ, un *noman*, un « non-homme » (*Canto LXXIV*) ; il survit, mais en tant que simple transcripteur, « Comme une fourmi solitaire hors de sa fourmière détruite/ issu du naufrage de l'Europe, ego scriptor » (*Canto LXXVI*) Le « je » du chanteur, perdu au milieu des multiples « je » qui traversent le poème (voyageurs, hommes d'état, pères fondateurs, sages, prisonniers, poètes, artistes, voire banquiers, marchands de canons et autres boutiquiers-artisans de l'anti-vie), ce « je » qui désirait rassembler les membres d'Osiris, n'est plus réduit qu'à cette existence de fantôme.

¹¹ Dans une lettre écrite en prison, à Pise. Le censeur du Centre Disciplinaire où Pound avait été interné avant son transfert au pays à la fin de la guerre suspectait les *Cantos* de contenir des messages secrets, et Pound prit la peine de répondre à ce lecteur imbécile (aveuglé par sa fonction). Voir Pound expliquer à un inculte soupçonneux le rôle des citations de Sophocle ou de Confucius dans un poème, signaler que les idéogrammes chinois utilisés sont traduits dans le corps du texte, que les noms propres sont bien les noms de gens qui passent devant sa tente de prisonnier (et qui sont ceux des blancs – qui portent ceux des anciens présidents du pays, parfois – et des noirs descendants d'esclaves ayant pris les noms de leurs maîtres), voir Pound se livrer à cet exercice de pédagogie minimale à quelque chose de dérisoire et touchant à la fois : le censeur a-t-il lu ces explications, avait-il même appris à lire avant de jeter son œil d'examineur stipendié par l'administration sur les *Cantos* au sortir de la machine à écrire crépitant dans l'infâme cage à gorille ? – Quant à l'*Hymne de Bataille de la République* (ou mieux même : *Le Cantique*) : c'est un chant patriotique et ecclésiastique composé durant la Guerre de Sécession, et surtout entonné par les combattants du Nord, en opposition à *Dixie*, la chanson du Sud.

Plus rien de l'enthousiasme whitmanien. Les perspectives démocratiques¹² se sont asséchées, chez Pound. Le sel brûle. La mer est aride.

Le *Maximus* de Charles Olson part à la rencontre du réel, lui aussi, mais l'angle de vue est d'un autre ordre. L'individu qui prend la parole et s'affirme comme « moi » n'est plus le « moi-même » de Whitman, chanteur narcissique se contemplant dans la multiplicité de ses semblables affairés à construire une nation dont le triomphe est à terme assuré malgré les épreuves (ou grâce à elles !), ni l'« ego » poundien entretenant un dialogue avec ses doubles venus de la Chine classique ou de la Renaissance italienne à travers les siècles (selon son adage personnel : « toutes les époques sont contemporaines dans l'esprit », ce qui pour Pound signifie que le poète est le porte-voix d'une humanité dont la vérité historique a lieu dans le présent de sa parole souveraine). Ces deux-là sont embarqués sur un océan de certitudes, dont leur propre verbe illustre la pertinence. Maximus naît de la mer, se nomme (« moi, Maximus /métal à blanc sorti de l'eau bouillante », être mythique, au sens propre, et issu de quelque opération alchimique¹³), et va vers le rivage, porteur de la « lance » (un avatar du harpon melvillien ?), le rivage de la cité élue. Ce ne sont pas tant les certitudes de Maximus que nous sommes invités à entendre, que le récit de son exploration du réel : sa devise lui vient d'Hérodote, le père de l'histoire, précisément (et d'Apollonius de Tyane, l'adversaire, en son temps, et selon Olson, et du « césarisme » et du « christisme »¹⁴), et c'est d'apprendre à se connaître en connaissant le monde et les êtres qui le peuplent. À vrai dire, le *Maximus* ne peut, pas plus que le *Paterson* de W.C. Williams auquel il emprunte l'idée de centrer sa parole en un lieu unique et représentatif d'une communauté attelée à l'œuvre de vivre, se tenir pour un simple dérivé du poème whitmanien (la démocratie « cité » élue s'oppose à la « nation », très fortement chez Olson). Et si Olson admet tenir les *Cantos* poundiens pour une œuvre dont la filiation avec la sienne est évidente, ne serait-ce que parce qu'Olson reprend à son propre compte la triade économique/politique/poétique et en développe les applications, cette filiation ne va pas pour lui jusqu'à relever de l'assimilation – bien au contraire : la voix souveraine de l'auteur des *Cantos* a quelque chose d'autoritaire que celle de Maximus refuse ; Maximus a été le porteur du courrier de ses compatriotes¹⁵, il s'adresse à eux, il sait les valeurs dont chacun est dépositaire de par sa fonction, il discute par-dessus la clôture du jardin de la maison avec tel ou tel (la conversation poundienne auto-centrée à bâtons rompus avec les grandes voix de l'histoire

¹² W. Whitman, *Perspectives démocratiques*, trad. Auxeméry, *L'extrême contemporain*, Belin, 2011.

¹³ Olson fut grand lecteur de Jung ; et le « mythe », étymologiquement, n'est jamais qu'une variété de « récit ». *Les poèmes de Maximus* sont le récit, en ce sens-là, de la rencontre d'un être avec son monde. La « lance » de Maximus « obéit aux figures de la présente danse » : le temps du présent est celui de la marche de Maximus en son domaine, la presqu'île de Gloucester, là où les mouvements de l'histoire sont inscrits dans le sol, là où le socle géologique a reçu les couches superposées des événements qui constituent une communauté de destin pour les hommes qui y habitent. Le verbe olsonien passe par une voix empruntée à un être dont le nom résume la teneur en multiplicité : « one makes many », *l'un fait le multiple, l'individu compose la communauté*, soit l'inverse de la devise inscrite sur le billet vert, dans le phylactère qui surplombe l'aigle de la défense, apposé à la pyramide du divin ordre des siècles incarné par la nation ! Soit également l'inverse du chant whitmanien, qui naît de la fusion de tous en un : le « moi-même » est le même, précisément, que ses semblables assemblés ; la nation est la collection des individus armés de leur foi.

¹⁴ Cf. *The Fiery Hunt and other plays*, Four Seasons Foundation, 1977.

¹⁵ Dans son adolescence, Olson a fait, durant les congés d'été, des stages dans la poste, et suivi ainsi la formation de son père, qui était facteur.

universelle n'est pas son fait), il a l'œil du peintre qui fouille et fixe les paysages, détermine leurs lignes de forces, leurs densités... Bref, son voyage commence lorsqu'Ulysse part de chez la nymphe Calypso, pourvu du nécessaire humain et uniquement humain, pour affronter la mer ; et la mer de Maximus, c'est simplement celle qui apporte à la communauté de la cité industrielle les moyens de sa subsistance : Gloucester a été fondée par des pêcheurs ; l'économie de la ville a historiquement reposé sur cette activité ; et le chant de Maximus est celui de l'être qui partage les préoccupations de ses semblables, sur le rivage où leur existence se poursuit dans le temps du présent, sur le socle minéral de la presque île exposée aux conflits des intérêts divers qui animent toutes les communautés¹⁶.

Reprenons. L'Ulysse homérique faisait pour ses hôtes le récit de ses aventures, avant de rejoindre son foyer ; celui de la *Seconde Odysée* illustré par les textes de notre ouvrage de référence quittait ce foyer retrouvé pour parvenir à un accomplissement d'autre, et diverse, nature : celui d'Arturo Graf par exemple est un être de mélancolie qui, dépassant les Colonnes d'Hercule selon la vision dantesque, s'en va vers le couchant, et creuse le temps comme l'espace, et donne à son poème une tonalité saturnienne ; il revisite les lieux homériques, et se termine en naufrage – la mer a repris son amante ; celui de *L'Ultimo Viaggio* de Giovanni Pascoli s'ingénie à s'accorder avec les prédictions du Tirésias homérique dans la *Nekuia* tout en suivant la ligne définie par Dante et reprise par Tennyson, œuvrant donc *dans* le mythe et s'appuyant sur l'énigme de l'oracle.

Avec les Américains, nous entrons dans une autre perspective. Le poème devient fondateur à nouveau, et chacun se définit par rapport à un poème inaugural qui ne met en scène aucun Ulysse : les *Feuilles d'herbe* nous parle d'un pays-continent dont l'ambition est de contenir tout l'humain possible.

L'Ulysse poundien revisite, lui, l'histoire universelle, et c'est pour donner à la langue de son pays le chant segmenté qui examinera les divers plans de rupture où la nation impériale se voit mise en cause. Une autre caractéristique est évidente. Celui qui dit « je » au début du premier *Canto* est bien Ulysse, mais à la conclusion de ce chant inaugural, c'est un autre « je » qui s'adjuge la parole : c'est celui du poète qui vient de traduire le texte d'Andréas Divus, lequel est traducteur d'Homère, lequel rapporte les paroles d'Ulysse le navigateur racontant ses exploits à la cour des Phéaciens ; nous avons donc affaire dès le départ à une superposition de couches de textes variant de langue à langue tout en jouant la concordance. L'aventure n'est pas dans la narration du passé mais dans la considération de ce qui est à dire, et qui sera composé de citations, de références, de réflexions, de segments lyriques, toute une matière (idéologique, oui) en mouvement et en maturation permanente. De plus, le premier *Canto* se lance à partir d'une conjonction de coordination (*And they went down to the sea*), et se termine par un *So that* suivi de ses deux-points, qui implique moins un récit qu'une suite de propositions enchaînées. Bref, l'organisation, l'impulsion

¹⁶ Avoir l'œil, c'est aussi le propre du capitaine Moulton qui part quérir en mer la cargaison de poisson qui le fera vivre, comme c'est celui du peintre Fitz Hugh Lane, qui a décrit le paysage de la cité, comme c'est celui du charpentier Stevens qui inventa la goélette, etc. Et l'acte de naissance de la « cité » indépendante de la « nation » est inscrit sur une plaque commémorative où est noté le conflit originel qui opposa les pêcheurs installés sur le rivage et les mercenaires stipendiés par les intégristes bostoniens. La foi des citoyens véridiques n'est pas affaire de croyance, mais de labeur.

originelle des *Cantos* reposent sur un « flux textuel sans origine ni fin » possible¹⁷... La mer du poème est proprement infinie. Pound n'achèvera jamais vraiment ses *Cantos*.

L'odyssée poundienne, si elle se veut dans la continuation de la *Comédie* dantesque, ne quitte à vrai dire peut-être pas la forêt obscure où l'humain se confronte avec ses démons, ou plutôt, ce qu'il chante, c'est la guerre éternelle (*Bellum cano perenne*, ultime ligne du *Canto* LXXXVI) entre ceux qui cultivent la « fange » et ceux qui cherchent la « lumière » (*Canto* LXXII). L'Occident fore ses ruines. La section pisane des *Cantos* est suivie de la section intitulée *Rock-Drill*, « Forage de roche ».

L'Ulysse olsonien est un être qui parcourt le territoire de la cité. Cette cité est l'ultime point d'arrivée de la migration venue de l'Ancien Monde vers le Nouveau, et Ulysse est bien définitivement l'homme qui, parti des Colonnes d'Hercule selon le songe dantesque, a *traversé* : l'histoire trouve là un point d'aboutissement, sur lequel la réflexion du poète va s'ancrer. Cette cité représente encore tout ce qu'une communauté établie sur un lieu neuf peut conserver des valeurs anciennes du labeur orienté vers une certaine qualité. Mais surtout elle est le lieu-promontoire d'où Maximus-Olson peut observer la nation en marche, au-delà du pont qui relie la presqu'île de Gloucester au continent. Plus que Whitman, son ancêtre est Melville : « Whitman est d'autant plus poète qu'il a noté les linéaments de la vie américaine et qu'il a su s'identifier avec le peuple. Mais Melville a été l'impulsion. Il était sans foyer, dans son pays, dans son milieu, et aussi en lui-même... Nous avons appelé Whitman notre plus haute voix parce qu'il nous a donné l'espérance. Mais Melville est plus vrai. Il a vécu intensément la peine de son peuple, la faute de son peuple ; mais il s'est souvenu du rêve initial. La *Baleine Blanche* frappe plus juste que *Feuilles d'Herbe*, parce que, la Baleine blanche, c'est l'Amérique, la totalité de son espace, sa colère, ses origines, sa racine. »¹⁸ D'autre part, *Maximus* emprunte peut-être, quant à sa *conception*, plus à l'épopée originelle (celle de Gilgamesh) qu'à celle d'Homère (le texte de la première lettre de Maximus nous dit qu'il *sort* de la mer pour entrer en son domaine) ; et surtout Olson nous décrit *Moby Dick* comme un drame à la manière d'Eschyle, où Ismaël tient le rôle du récitant ; et de même, le Maximus de son poème est le chantre de la vie communautaire : il décrit l'existence de ses concitoyens, il raconte leurs épreuves, il participe à leurs rites. Ismaël « proclame glorieuse l'humanité des hommes d'équipage. [Il] raconte *leur* histoire et *leur* tragédie autant que celle d'Achab et crée ainsi l'univers de *Moby-Dick* dans lequel se trouve *inclus* le monde d'Achab, en vertu des lois de la vie – ou de la Déclaration d'Indépendance. » Sur la même ligne, où *Moby-Dick* est un « livre de

¹⁷ Consulter par exemple cette étude de Jonathan Pollock : *Éclatement et dissolution du sujet dans Les Cantos d'Ézra Pound* (http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_107.pdf). L'auteur met d'ailleurs en épigraphe à son étude une citation de Baudelaire, qui rejoint notre propos : « Moi c'est tous, tous c'est moi. Tourbillon. »

¹⁸ Les citations d'*Appelez-moi Ismaël* sont tirées ici de la version première donnée par M. Beerbloch (Gallimard, 1962). Une autre version, plus récente, existe, par Th. Gillybœuf (Prétexte, 2013). Notons à ce propos que la traduction couramment usitée du titre anglais *Call Me Ismaël* relève peut-être, comme l'a noté Simon Leys, d'une sorte d'à peu près très dommageable. Cet « Appelez-moi Ismaël » peut en effet s'entendre comme un ordre demandant à un tiers de faire venir un nommé Ismaël, et cette trivialité devrait en toute rigueur être remplacée par ce que Leys propose, afin d'être clair, en phrase inaugurale de *Moby Dick* – une présentation du récitant par lui-même : « Je m'appelle Ismaël. Mettons. » Ce qui rejoint l'introït très précisément des *Poèmes de Maximus*.

l’Ancienne Loi », Olson remonte encore à Homère et à Ulysse (pour conclure sur Dante pressentant Colomb) : « Homère représente la fin du monde mythique d’où la Méditerranée prit son point de départ. Mais, en Ulysse, il projetait l’archétype de l’Occident qui allait prendre la suite des événements... déjà, dans l’*Odyssée*, Ulysse est en train de chercher à pousser au-delà des limites, à chercher une issue. Homère a donné à son héros la qualité essentielle des hommes de l’avenir : *l’esprit de recherche, le sentiment de la responsabilité envers soi-même.* » Et Maximus est ce nouvel Ulysse, en parcourant le domaine de la cité établie sur le rivage neuf, qui fait le compte de ce que l’Occident a donné à l’humain, et respectant à la lettre même la devise d’Hérodote, ἱστορεῖν, *historein*, « enquêter, chercher à savoir, examiner » – soit : *to find out for oneself*, « partir à la découverte (de soi pour soi grâce à la fréquentation des autres) ». Et à la fin du second volume des *Poèmes de Maximus*, celui qui dit « je » se donne comme rescapé d’un naufrage, à la façon d’Ismaël seul survivant du désastre occasionné par la lutte entre l’orgueilleux chef du navire et le Divin Inerte, dont la bête magnifique et redoutable aura été l’*image* sensible. Sa « boîte », son livre, surnage sur le texte infini de la mer, d’où est né le poème et sa personne même.

Gloucester, nouvelle Ithaque ? C’est en effet là d’où tout part et où tout s’achève, pour Maximus-Olson. Maximus qui doit son nom à un penseur antique ayant vécu au point de départ de la migration¹⁹ trouve là le lieu du retour. Aux origines de la cité telle que la formule en a d’abord été donnée en Mésopotamie²⁰, avant de trouver sa déclinaison démocratique chez les Athéniens. Au lieu de l’enfance heureuse, pour Olson-Maximus : c’est le père d’Olson (immigré désireux de s’assimiler les principes et les actes de l’intégration réussie, mais écrasé par les contraintes administratives du pays de la liberté) qui avait fait découvrir à son fils, durant les congés d’été, la ville de Gloucester, et c’est là qu’Olson choisit d’amarrer son existence, après l’expérience de Black Mountain College (une « cité » aussi, la cité idéale de la transmission du savoir, dont les fondateurs venaient de l’Ancien Monde et aspiraient à instruire le Nouveau, une cité naufragée). Gloucester : le lieu de l’accomplissement – comme Apollonius fut de Tyane, ainsi Maximus est de Gloucester.

Le poème poundien et le poème olsonien partagent une même ligne de visée, au fond : ces épopées du Nouveau Monde ne racontent rien en continu, le récit aventureux n’est pas l’essentiel de leur fait. Leur fait est l’*examen* du réel et non sa *relation*, le creusement de la matière historique et non le conte des exploits d’un voyageur.

¹⁹ Maximus de Tyr, philosophe et rhéteur phénicien sans autre intérêt pour Olson que de posséder un nom qui, comme Apollonius de Tyane, le lie au nom de sa cité d’origine, laquelle se trouve être sur le continent asiatique le lieu d’avancée vers l’occident (d’où sont partis les dieux et les marchandises, avec les hommes et l’alphabet), la presqu’île correspondant à la presqu’île d’arrivée sur le continent américain.

²⁰ Et Olson sur ce point dit quelque chose de prophétique. Évidemment son propos est de construire son « long poème » sur le modèle inauguré par le Gilgamesh, mais s’appuyant sur le livre de Noah Kramer, il en vient à cette déclaration : *The American-Sumerian hoop is a true uroboros*, « Le cerceau qui relie l’Amérique à Sumer est un véritable ouroboros » (*Poet to publisher, Charles Olson’s correspondence with Donald Allen*, ed. by Ralph Maud, Talon, 2003, lettre du 15 mai 1960). Pour Olson, l’Amérique (celle des États-Unis, dont il se veut l’Hérodote) est l’héritière à la fois des civilisations qui ont existé au Nouveau Monde avant sa découverte (d’où son intérêt pour les Mayas, leur « chair » étant le baume qui devrait guérir l’homme occidental transplanté là de ses funestes habitudes de morgue et de surconsommation) et des civilisations de l’Ancien. Quant aux rapports de la démocratie impériale américaine avec la Mésopotamie, on en trouvera aisément les aboutissants désastreux dans l’histoire récente.

L’auteur des *Cantos*, où réside-t-il, où navigue-t-il ? Il réside et voyage en son poème : poème-fragmenté, et « je » dilué dans son propre discours au milieu d’autres « je » acteurs du drame. Et les *Cantos* relèvent d’une volonté clairement didactique : au premier vers du XLVI, un *this tale teaches...*, « cette fable enseigne... », après le XLV, le célèbre *Canto* de l’Usure, on ne peut plus destiné à l’instruction/édification de son lecteur. Poème-nauffrage, « je » naufragé : « Temps, espace / ni vie ni mort ne sont la réponse. // Et un homme cherchant le bien/ faisant le mal. // In einer Heimat/ où marchaient les morts / et les vivants étaient faits de carton-pâte. » (*Canto* CXV)

Maximus arrivé sur son rivage se met à l’ancre, et s’il est à l’écoute de ses concitoyens, s’il lit et déchiffre les linéaments des paysages de la cité (paysages pleins des présences d’êtres qui leur ont donné leur couleur particulière, et leur valeur même, pourrait-on dire), s’il fait allusion aux événements dont les strates se sont accumulées sur le sol où il vit, s’il parle des êtres qui ont fait sens en ce lieu, c’est également pour établir des vérités. Il existe un curieux poème (hors Maximus, mais tout ce qui n’est pas Maximus chez Olson y ramène par quelque biais) en un seul mot, intitulé *One Word as the Complete Poem*, qui dit, on ne peut mieux, cette volonté délibérée de montrer, voire de démontrer : ce mot est dictic, forme olsonienne de « déictique »²¹. Ce poème indique en effet. Et l’ensemble des *Poèmes de Maximus* (le propos d’Olson étant dicté par son adage plusieurs fois répété que « le poète est le seul pédagogue ») est là pour montrer la substance du réel et son authenticité garantie par la parole même de celui qui parcourt le territoire de sa cité – Ulysse parvenu à sa destination, et se consacrant à la découverte de soi en son royaume.

Épilogue

Il n’y a plus d’Ancien ni de Nouveau Monde. La planète est ronde, et l’Occident a rejoint l’Orient. Olson parlait à propos de Pacifique de « lac américain » : là s’achevait l’aventure du continent neuf où un peuple se disant élu s’était installé, et là ce continent s’ouvrait à nouveau, mais sur un monde connu de longue date, au moins par ouï-dire – ce qui nous disait que rien ne séparait plus l’Ancien du Nouveau. Le couchant se noyait dans la mer, le monde était *entier*, désormais.

C’est Valéry qui, en mai 1938, au moment où l’Europe commençait à sombrer pour la seconde fois, voyait en l’Amérique une « projection de l’esprit européen » et une sorte de planche de salut pour cet « esprit » en perdition. Il s’adressait dans son message²² à un public de langue hispanique, mais enfin son propos visait bien « les deux Amériques » : « Je ne dis pas que tout le meilleur ait passé l’Océan, ni que tout le moins bon ne l’ait pas franchi. [...]. Je dis que ce sont les choses les plus capables de vivre sous des cieux très éloignés de leurs

²¹ Consulter à ce sujet l’article de Rachel BlauDuPlessis, *Deixis*, traduit par nous, et paru ici même : <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2010/06/rachel-blau-duplessis-deixis-par-auxem%C3%A9ry.html>.

²² *L’Amérique, projection de l’esprit européen*, in *Regards sur le monde actuel*. Voir l’édition de La Pochotèque, 2016, réalisée par Michel Jarrety. Le texte avait d’abord été publié en 1938 dans une revue mexicaine, et Valéry prend soin de rappeler que sa réflexion, en un temps où les affres de la nouvelle guerre se font de plus en plus présentes, fait écho à sa fameuse introduction, vingt ans auparavant, à *La crise de l’esprit*.

cieux d'origine qui ont passé l'Océan, et qui ont pris racine sur une terre qui était en grande partie vierge. » Et Valéry de poursuivre, émettant deux idées-forces : 1/ la « terre américaine » portant des « traces » parfois importantes d'une « vie antérieure » à l'arrivée et à la pénétration des « facteurs européens », il peut se produire une fécondation réciproque par « greffe » ; 2/ l'Europe étant en danger de voir « dépérir » ou même disparaître sa culture, il serait possible de trouver une « consolation » dans le fait que le « souvenir de nos travaux » soit préservé et qu'il y ait « ça et là, au Nouveau Monde, des esprits dans lesquels vivront d'une seconde vie quelques-unes des créatures merveilleuses des malheureux Européens ».

Si la première idée rejoint par quelque biais la vision olsonienne selon laquelle l'Amérique doit (ou *devrait devoir* !) autant à la civilisation des Mayas qu'à celle de Sumer, à la « chair » indienne qu'à la « cité » originelle, on est frappé de cet optimisme quelque peu *forcé* de Valéry, reportant sur l'Amérique un espoir de sauvegarde des... valeurs (pour employer un mot très galvaudé par les démagogues) européennes.

Quid de notre Ulysse, dont le récit homérique a fait une des figures centrales de notre civilisation, sinon la figure la plus représentative de la volonté de compréhension, en un double sens de pénétration intellectuelle et d'appropriation, du monde et de réalisation de l'individu de notre Europe ?

Clôture, ouverture ?

Pour m'en tenir à ma réflexion sur les *Cantos* et sur *Maximus*, il semble bien que ces deux très grands poèmes soient le fait de deux navigateurs dont le propos aura été de porter sur leur continent un regard *arrêté*. Pound (avant d'être mis lui-même en examen pour trahison des idéaux officiels de son pays et être jugé insane) s'instaure en juge des dérives, en correcteurs des lignes, en dénonciateur des failles internes à la constitution même de sa patrie ; et pour ce faire, il s'exile en l'Ancien Monde. Ce retour amont va donc en sens inverse de l'impulsion d'un nouvel Ulysse. L'Amérique de Pound est une impasse. Comment serait-elle le conservatoire des choses bonnes d'une Europe effondrée ? Le naufrage est partout.

Ulysse à Gloucester a suivi la migration. Il s'est implanté là, parmi ses compagnons, les Pêcheurs attelés à leur tâche de subsistance et d'honorable profit, et faisant pièce aux Puritains fondateurs d'une nation avide d'autres bénéfices, plus substantiels en termes de volonté de puissance. Maximus chante un paradis perdu, cependant : sa merveilleuse cité d'élection est entrée elle aussi dans le cercle infernal de la consommation, du déni de justice, de la vulgarité obèse, de la magouille politicienne (la « péjorocratie » poundienne).

Bref, l'Amérique est bien l'héritière de l'Europe en ses défauts mêmes, et par parenthèse, il serait curieux de connaître l'opinion d'Olson comme de Pound sur l'évolution actuelle de leur pays.

Et en tout cas, l'optimisme de Valéry, comme dernier recours au naufrage de l'« esprit européen », en sort bien écorné.

Une autre grande voix du siècle passé peut-elle nous être là de quelque secours, une voix dont on a oublié, ou même jamais su chez nous, qu'en dehors de

deux ou trois puissants romans (dont l'un passé sur l'écran, porté par un acteur de première force), il fut également un traducteur, un penseur politique, un poète enfin ?

Je veux parler de Nikos Kazantzaki. Personnellement, si je me suis consacré, à mon modeste niveau, à la lecture et à la traduction de quelques poètes américains, je n'ai jamais oublié de rester Européen, et de vivre au cœur du naufrage. Le prouve mon attachement à Valéry, autant le penseur (souvent cité par un observateur du réel des civilisations et de l'actualité tel que Régis Debray) que le poète, malgré le dédain dont il est l'objet chez nombre de nos contemporains.

Kazantzaki est sans aucun doute également une de ces figures essentielles dont le parcours en son siècle a encore à nous dire ce que nous sommes.

Tout d'abord, j'observe que Kazantzaki a lui aussi été l'auteur de *Canti*, la forme italienne du mot à mettre en regard de la forme hispanisante utilisée par Pound, alors que la patrie d'élection (la « santa terra ») de Pound fut précisément l'Italie. Kazantzaki fait lui aussi le compte des points d'ancrage qui ont déterminé les lignes de force de sa position : il a traduit et/ou commenté ses maîtres, et ses *Canti* leur rend un hommage circonstancié ; cependant rien, dans cette entreprise, de la « méthode idéogrammatique » poundienne, mais des dissertations en vers, peut-être surannées au regard de notre présent, en tout cas le fait d'un esprit large et fort. À Pound : Confucius, et Mussolini malheureusement ! À Kazantzaki : François d'Assise, Bouddha, Bergson, Nietzsche, Le Greco, Lénine, Héraclès, Maître Eckart et Dante... Une cohorte singulière.

Mais là n'est pas le point. Kazantzaki est l'auteur d'un livre-destinée qui n'est autre que *L'Odyssée*. Il reprend le titre du poème homérique et se l'approprie. Son Ulysse n'entreprend pas à proprement parler une *seconde* aventure, mais l'aventure véridique, l'ultime, qui doit le mener au terme de son existence. C'est une continuation de l'œuvre d'Homère, puisque le voyageur parcourt le monde connu ; mais c'est surtout une méditation personnelle entretenue et développée sur 24 chants²³.

Cet Ulysse part donc pour ne jamais revenir, mais pour affronter, en homme visant à un accomplissement sans faille, les cinq étapes d'un itinéraire spirituel et moral autant que physique. D'abord la Beauté et l'Amour ; puis la Justice et la Faim ; et la Cité, telle qu'un bâtisseur courageux peut désirer l'édifier (Kazantzaki a eu une éducation chrétienne, dont il s'est détaché tout en en conservant certaines approches du réel et de l'idéal, et il a fréquenté les cercles révolutionnaires de son temps) ; ensuite l'Ascèse libératrice (là Bouddha intervient) ; et enfin la Mort, après avoir croisé les figures de héros civilisateurs. Les majuscules sont essentielles, car il s'agit bien d'une forme de poème allégorique. Mais qu'importe. Il s'agit surtout de ce que peut un individu lorsque le souci sévère des fins et des moyens lui intime l'ordre de se réaliser pleinement en prenant connaissance entière, et dramatique (les épreuves sont à affronter,

²³ Le nombre des lettres de l'alphabet grec, il n'est pas inutile de le préciser, la préoccupation linguistique étant très présente dans l'ouvrage : Kazantzaki fait un travail d'enrichissement du lexique grec commun, en allant puiser dans tous les dialectes du pays et les vocabulaires techniques et spécialisés (religion, métiers, sciences populaires, idiotismes locaux). Le nombre également bien sûr des chants du rhapsode homérique : rappelons que le rhapsode, le barde de ces temps anciens, est étymologiquement celui qui « coud » ensemble et ajuste les chants. Labeur d'aiguille, d'esprit aiguisé précis et ordonné.

inutile de se dérober), et joyeuse (de cette joie qui *signale* l'acte d'accomplissement), du monde dans lequel il vit²⁴. Ce poème est lui-même une épreuve à soutenir et à apprécier avec courage : des milliers de vers calibrés, un fleuve.

Une des devises de Kazantzaki fut : « Je n'aime pas l'homme, j'aime la flamme qui le brûle. »²⁵ Son *Odyssée* est bien le voyage d'un qui se lance au bout du monde, à proprement parler : la Mort d'Ulysse, personne réelle autant que lui, l'accompagne sur la proue jusqu'à sa fin, au même titre que ses compagnons et ses adversaires, que ses femmes et les éléments qui composent le monde. Fin dans la solitude des glaces du pôle du sud. Jacques Lacarrière conclut avec raison : « Beaucoup moins que le chant d'un passé pastoral où l'homme vivait à sa mesure étroite, *L'Odyssée* est celui d'un présent élargi aux dimensions de la planète. »

Voilà donc un Ulysse, conscient de l'absurdité de la vie comme de sa possible magnificence, qui parcourt son domaine, le monde, avec des compagnons de toute sorte, de toute qualification, de tous métiers, et vise à un achèvement qui ne soit pas seulement celui d'un non-homme nommé « personne » naufragé au milieu des ruines de la civilisation, ou le porte-parole d'une cité en proie aux mutations d'une modernité sauvage, amarré à sa presqu'île, s'adressant à ses semblables et décrivant les exploits du quotidien. L'Ulysse de Kazantzaki est sans doute le seul à parachever l'aventure humaine en ce siècle des tourments que fut le 20^{ème}, mais peut-être aussi un guide possible pour le 21^{ème}. Du moins la méditation de son voyage peut-elle, en la multiplicité de ses références (philosophes, héros mythiques, hommes d'action, sages...), apporter à l'être de bonne volonté le soutien d'une lecture dense et substantielle.

J'en reviens maintenant pour terminer au texte infini de la mer, d'où tout part et où tout s'en revient.

Tirésias annonçait à Ulysse qu'au retour à Ithaque, en son âge « opulent », viendrait le chercher « une très douce mort »²⁶. L'historien François Hartog, ayant analysé les navigations odysseennes et les rapports du voyageur à ses dieux (Poséidon maître des flots et Athéna maîtresse des navires : la nature en ses manifestations violentes, et l'intelligence appliquée à l'affrontement des dangers), a choisi de retenir le double aspect de l'*ex alos* homérique : c'est « hors de la mer » qu'Ulysse disparaîtra, « ...c'est-à-dire "loin, à l'écart de la mer", mais on peut aussi comprendre, et on a en effet compris "une mort qui vient de la mer" ».

Mais la mer ?

L'*alto sale* de Dante, au second Chant de son *Paradis* désigne la haute mer, là où tout se joue – ce « tout » étant l'entreprise de connaissance elle-

²⁴ Jacques Lacarrière fit un compte rendu de la traduction française : *L'Odyssée*, traduction de Jacqueline Moatti, Plon, 1971, avec une introduction éclairante de Nikos Athanassiou.

Consulter <http://kazantzaki.free.fr/NIKOS/partagerOeuvre/critiques/lacARRIERE.htm>, ou bien la reprise de ce texte dans son *Dictionnaire amoureux de la Grèce*, Plon, 2001. La version anglaise du livre, admirable, est due à Kimon Friar sous le titre *The Odyssey, A Modern Sequel*, Simon and Schuster, 1958. La traductrice française donne une version en prose rythmée de grande qualité ; le traducteur de langue anglaise nous donne une version en vers qui respire du même souffle que l'original, et sa présentation globale du texte est de première qualité.

²⁵ Autant que la célèbre épithète inscrite sur sa tombe à Héraclion « Je n'espère rien, je ne crains rien, je suis libre. »

²⁶ Ici nous reprenons la version de Jaccottet (*La Découverte*, 1982), et nous faisons référence à la postface que François Hartog a donnée à cette traduction, sous le titre *Des dieux et des hommes*.

même²⁷. Du récit d'aventures dans le monde des vivants, des morts et des dieux, on est passé à la relation d'une quête de savoir ultime sur le monde, et dans un rapport singulier à la foi qui porte vers une réalisation plénière de soi. Mais la visée pédagogique est toujours là, bien sûr. Et les entreprises dont nous avons ici traité, *Cantos*, *Maximus* ou *Odyssée* nouvelle de Kazantzaki portent également en elles un souci du même ordre. Ces fables enseignent, quelle que soit la forme qu'elles prennent.

Qu'en est-il, au bout du compte, du sujet, de celui qui mène le poème et dit « je » ? L'Ulysse homérique laisse ouverte la question : finira-t-il ses jours sur son île, ou le désir l'emportera-t-il à nouveau vers l'horizon ? Tirésias n'a pas conclu d'avance, en fait. L'épopée du pèlerin dantesque est fonction d'autres impératifs : l'ascension vers une lumière qui comblera son être, et à laquelle son désir s'est déjà soumis ; celui qui dit « je » à la toute fin de la *Comédie* se fond dans cette lumière.

L'ambition de Pound était bien aussi de cerner une vérité, et l'« ego scriptor » se veut souverain de son domaine certes ; mais c'est aussi un « je » parmi une multitude de personnes qui elles aussi engagent leurs paroles dans le cœur du poème, et sa parole à lui est fonction de ces références en écho qui la hantent ; il est également un *noman*, un être sans nom, sans identité sinon celle de (trans-)scripteur ; et la « fable de la tribu » dont il se charge nous décrit une réalité en miettes, dans un poème fait de fragments, dont la conclusion nous donne à lire un « je » douloureux assiégé par ses doutes. Son paradis l'a fui. Le poème aura été la transcription de ce long et admirable naufrage.

« Moi, Maximus » : affirmation d'un individu dont la fable obéit à la nécessité de se faire apologue de soi parmi les siens et au cœur du paysage de la cité-mère. Au sein de sa communauté d'élection, Maximus établit les liens entre les êtres, les lieux, les temps stratifiés sur le sol ; mais Maximus, c'est évidemment Olson, et dans le troisième volume (publié de façon posthume par les exécuteurs testamentaires du poète), le « je » qui s'exprime est la voix d'un être qui parcourt et regarde et entend, et s'absorbe en sa contemplation (les phases des saisons, l'activité des créateurs de richesse que sont les pêcheurs ou les poètes, les heurs et malheurs de son peuple) et seule fait sens l'écriture infinie de cette participation à la vie de la cité sur le mode *imaginal*²⁸ : sa destinée l'occupe, les manifestations du monde (géologie, histoire, politique, économie...) passent par le filtre de cette représentation ; la cité est le théâtre où se nouent et se dénouent les énigmes du monde, où l'être de celui qui dit « je » se dilue en participant à cette

²⁷ Voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo, // metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna eguale : « Vous, peu nombreux, qui de bonne heure avez levé la tête vers le pain des Anges, dont ici l'on se nourrit sans en être rassasié, bien pouvez-vous lancer votre navire sur la haute mer, en suivant le sillon que j'ouvre dans l'eau, qui soudain se referme. »

²⁸ J'emploie à dessein un qualificatif venu des travaux du philosophe orientaliste, spécialiste de l'islam des mystiques (Avicenne, par exemple), Henri Corbin, dont Olson fut un lecteur assidu. Ce néologisme a été utilisé par Corbin afin de décrire les relations entre les mondes sensible et intelligible. L'imagination possède « sa fonction noétique et cognitive propre, c'est-à-dire qu'elle nous donne accès à une région et réalité de l'être qui sans elle nous reste fermée et interdite » (in *Corps spirituel et Terre céleste*). Cette puissance de l'âme ouvre l'être et le connaît à un monde suprasensible : ni le monde connu grâce aux sens, ni celui connu grâce à l'intellect, mais un troisième monde, situé entre sensible et intelligible, et nommé par certains auteurs « monde de l'âme » (*malakut* dans la théosophie). La tradition platonicienne en islam distingue trois réalités : 'alam 'aqli ou monde intelligible ; 'alam mithali ou monde imaginal ; 'alam hissi ou monde sensible. Ces trois régions hiérarchisées de l'être et du connaître, où les « formes » propres à chacune se révèlent, permettent la compréhension du monde.

vie. Maximus-Olson se situe dans cet entre-deux où ses sens lui donnent à percevoir et où son intelligence lui donne à saisir et à transmettre la vérité d'un monde qui l'englobe lui-même. Il est image de soi : son double l'habite, et l'acte d'écrire fait image autant que sens. Avers et revers : il est au centre.

Le représentant de l'Ancien Monde, Kazantzaki, est celui qui s'immerge absolument en son texte, et résolument dit « il » pour parler de soi ; il s'écrit, il rédige son apologue en s'objectivant à l'extrême ; il se fait fable allégorique et transmet ainsi le message d'une existence affairée à résoudre les exigences d'un être de passion, avide de satisfaire ses désirs d'accomplissement, un être épris de sens plénier, en un monde où la mort serait la conclusion d'un parcours dominé de bout en bout, où la tragédie se transmuerait en bonheur. Celui qui disparaît à la fin dans les glaces du pôle est un homme *réalisé*.

La mer est le texte même. D'elle naît le poème, et le poème devient navigation infinie. L'être qui l'habite s'y noie – naufrage toujours au terme, mais naufrage-résilience : œuvre-vie.

L'Occident n'aura peut-être pas épuisé tous les remous de la houle. La rumeur de la vague immense nourrira sans doute encore d'autres chants, d'autres échos.

À nouveau, le soc de quelque proue reviendra labourer l'immense plaine salée.

Auxeméry, novembre 2016



Tirésias apparaît devant Ulysse pendant le sacrifice, Heinrich Füssli, 1780-1785