

Richard Sieburth

Du poids de Pound : L'économie de la poésie / La poésie de l'économie

traduit par Jean-Michel Rabaté*

PROSODOS, PROSODIA

« L'argent est une sorte de poésie », observait Wallace Stevens, et la meilleure manière d'examiner le « unheimlich » redoublement de la poésie et de l'économie chez Pound est sans doute de commencer avec ses £. s. d., soit les pounds et les pence qu'il thésaurise dans son chant. Le Canto 97, par exemple, est uniquement composé d'une série de notes prises dans l'*Histoire des Systèmes Monétaires* d'Alexandre Del Mar (1896), ce qui lui permet de transformer en poésie cette menue monnaie de l'histoire :

*£. s. d. à partir de Caracalla,
Venise, Florence, Amalfi maintinrent le 12 à 1,
un poids d'or contre ça d'argent,
(...)
£. s. d. depuis Caracalla
d'abord poisson & vadmal ou monnaie d'étoffe, puis anneaux de « baug »
pseudo-romains, puis, plus tard, dinars
musulmans, maravedis,
pièces celtes & « hareng » norrois, 8 stycas : un scat
(...)
... et en 1914 les souverains anglais
inondèrent l'hôtel de la monnaie, Philadelphie,
promptement ré-estampés à l'effigie de l'aigle.
Pièces frappées par Cœur de Lion dans le Poitou,
Caxton ou Polydore, Villon : « blanc »,
un Bacchus d'or sur votre abaque,
Second massacre d'Henry Trois, le blé à 12 pence le quart
d'où que 6 4/5^e d'une livre de pain font un liard
Acte 51, Henry Trois. Si un penny de terre fait une perche
voilà la grammaire
nummulaire, tendant vers la prosodie
πρόσοδος φόρων ἢ ἐπέτειος... ***

* Toutes les traductions des textes de Pound dont l'origine n'est pas citée sont du traducteur.

** *Les Cantos*, « Trônes », traduit par F. Sauzey, Flammarion, 1986, pp. 619-620.

« Nummulaire », ou « de la monnaie ou se rapportant à la monnaie », du latin *nummulus*, diminutif de *nummus*, pièce de monnaie. On arrive à « prosodie » par un jeu sur deux mots grecs, (un chant avec musique) et (revenu ou rente). « Nummulaire tendant vers la prosodie » — voilà une bonne formule pour définir la poétique de cette section des *Cantos* : le nom (*nomen*) de la monnaie (*nummus*) en parfait accord avec la loi (*nomos*), chaque symbole monétaire la figuration lumineuse de la coalescence entre les desseins cosmiques et civiques, chaque pièce pesée et mesurée aussi précisément que les syllabes individuelles de la prosodie ou des rythmes ordonnées des rentes et revenus, les rapports entre l'argent et l'or gardant la pure proportion de la musique et de la grammaire.

Le Canto 97, écrit à Saint Elizabeth's vers la fin des années cinquante, est un exemple extrême de la poésie monétaire de Pound. A moins d'être des spécialistes en numismatique, ou de disposer d'un exemplaire de *Del Mar* à côté des *Cantos*, il ne nous reste guère d'autre solution que de lire ce texte comme une mosaïque de signifiants sans signifiés (ou, plus précisément, de signifiants traités *comme s'ils* étaient des signifiés). Les monnaies que Pound a ainsi thésaurisées sur la page fonctionnent moins comme des bons indiquant le prix de marchandises ou des signes de la valeur que comme de pures inscriptions, de pures traces, la réécriture du résidu de la lecture. Nomenclature, ou « *nomancletter* » comme l'écrit Joyce dans *Finnegans Wake* ? Stycas-scat-scad ; Bacchus-abacus ; £-[Pound]-pund, jouent ainsi dans le texte original. On pourrait qui plus est observer que bien que le sujet manifeste de ce Canto soit l'argent — c'est-à-dire des pièces de monnaie ou d'autres symboles monétaires utilisés comme moyens d'échange — l'économie de ce texte est virtuellement autistique. Pound semble avoir délibérément retiré son poème de la circulation et avoir déposé ses signes dans un compte privé, un coffre dont la formule secrète n'est accessible qu'aux initiés. S'il est une économie de ce texte, elle est donc avant tout auto-référentielle, autarcique. L'accès est plus ou moins interdit au lecteur qui ne peut participer à ses systèmes d'échange hermétiques.

Le second texte que je voudrais citer a été rédigé près d'un demi-siècle avant le Canto 97. D'abord publié en 1910 et intitulé « Octave », c'est un bref *conchetto* repris aux troubadours, qui ne fait pas de la monnaie une sorte de poésie, mais traite la poésie comme une sorte de monnaie :

*Beaux chants, doux chants, cette usure dorée
Sa beauté la gagne comme juste majoration,
Et ceux-là parlent avec méchante intention :
Croient donner quand ne paient qu'arriérés.*

*Je le déclare en faillite au tribunal du chant
Qui possède son œil d'or et ne la paie point,
Mauvais payeur accusè-je ce coquin ;
Quand elle argente son cœur, il lui reste mal-amant.*

« Octave » comporte, à ma connaissance, la première occurrence du terme d'« usure » dans la poésie de Pound ; la manière dont ce poème dramatise l'énonciation poétique et la compare à un moyen d'échange est caractéristique de bien des textes écrits dans le style pseudo-troubadour du jeune Pound. Les précieux attributs de la Dame, symbolisés par l'or et l'argent, sont échangés contre des chants

poétiques, ou trouvent leur paiement dans ces chansons. La chanson correspond à une augmentation naturelle de son capital, ou bien à un intérêt payé sur son « usure dorée ». De la même manière, la structure métaphorique soutenue de ce texte produit une série d'échanges tropologiques entre les domaines esthétiques, érotiques et économiques.

Une telle métaphorisation de l'érotique en économique, comme les études de la relation entre la poésie lyrique du douzième siècle et le capitalisme naissant l'ont montré, est un trait courant de la poétique de l'amour courtois, et l'on peut trouver de semblables modèles d'échange dans tous les premiers poèmes de Pound. Que la chanson soit pensée comme un contrat secret liant le poète et sa Dame, ou comme un pacte, un engagement, une forme de paiement, le poème (comme l'or) fonctionne fréquemment comme une mesure de la valeur (sa perfection esthétique témoignant de la qualité de l'amour du poète) et aussi comme moyen d'échange. Mais il y a une tension fondamentale dans cette économie de l'amour courtois, car de même que le vocabulaire aristocratique de la libéralité ou de la magnanimité (c'est-à-dire la poésie ou l'amour conçus comme dons purs) se transforme souvent en métaphores tirées des transactions commerciales (dans lesquelles le profit et non le don gratuit reste le motif principal), de même le poète court le risque de devenir plus intéressé par le profit ou le gain d'argent (produisant de manière « capitaliste » des augmentations continues de l'or textuel) que par une réelle réciprocité ou un échange érotique. Bref, le désir du poète tend à se déplacer de la Dame vers le Code lui-même (l'or même) dans lequel elle est magnifiée, ce qui crée ainsi, pour citer Eugène Vance, « un fétichisme des signes verbaux dont l'économie dépend de la capacité du poète à soutenir le corps du poème comme rival de l'objet féminin de son désir, objet dont l'absence est célébrée par le poème ».

L'ÉTALON-OR

« Amas ut facias pulchram », telle est la citation favorite de Pound, reprise à Goddeschalk et à Gourmont. Ou comme le formule le Canto 104 : « La production EST la bien-aimée » (*Cantos*, p. 677). Autrement dit, l'objet du désir du poète est moins la Dame que ce qu'il peut *faire* d'elle, que ce soit une chanson, une image, une idée, ou (au sens étymologique de *facere*) un fétiche. Selon la formule classique de Freud, un fétiche est quelque chose que l'on fabrique à partir de rien, un phallus ou son simulacre, construit afin de dénier ou de refouler la prise de conscience castratrice que ce que la Dame promet n'est pas un trésor mais plutôt une lacune, une absence, une altérité appauvrie. Une notation dans le carnet de San Trovaso, datant de 1908, propose la version du jeune Pound de ce modèle psychanalytique de la production artistique naissant d'un manque fondamental : « Tout art commence par le malaise (ou la torture) physique de la solitude et de la partialité. C'est pour remplir ce manque que l'homme s'est mis pour la première fois à créer des formes à partir du vide. Et avec l'intensité de ce désir, le pouvoir lui est venu peu à peu, le pouvoir sur les essences de l'aube, sur les filaments de lumière et sur le tissage des mélodies. »

Dans les premiers poèmes de Pound, ce processus de transformation est le plus souvent relié aux procédés alchimiques (comme on forge ou bat monnaie), et c'est l'alchimie (la frappe de la monnaie) qui informe pareillement la définition qu'il donne en 1915 du Vorticisme : « L'émotion s'emparant de quelque scène ou action extérieure l'apporte intacte à l'esprit ; et ce vortex la purge de tout ce qui n'est pas ses qualités essentielles, dominantes ou dramatiques, si bien qu'elle ressort exactement comme l'original extérieur. » Comme souvent dans les théories esthétiques de Pound, cette définition mêle de manière problématique la mimesis (l'œuvre d'art surgissant « comme » l'« original extérieur » qu'elle imite donc) et une métaphore de l'esprit conçu comme vortex ou cornue alchimique dans laquelle le vil plomb de l'extérieur est transmué (sublimé) en idée ou forme platonicienne essentielle. Les théories économiques de Pound des années trente et quarante vont de la même manière hésiter significativement entre mimesis et poësis, puisqu'elles doivent tant bien que mal affronter la nature duelle et le rôle contradictoire de la monnaie, à la fois signe et agent de transformation.

La doctrine imagiste de 1912, qui se donne ostensiblement comme une propédeutique menant vers la bonne technique du vers, est en fait déjà une économie implicite. Son second précepte — « n'utiliser absolument aucun mot qui ne contribue pas à la présentation » — ressemble à la *dispositio* (ou arrangement) de la rhétorique traditionnelle, un terme lui-même relié à l'*oikonomia* d'Aristote. Pound décrit souvent l'économie du lyrisme imagiste — sa brièveté, son intensité — comme l'« efficacité maximale de l'expression », le critère de cette efficacité étant de juger à quel point chaque partie contribue à l'effet général ou est subordonnée à lui. L'économie rigoureusement synecdochique d'une telle écriture impose à son tour sa propre économie à la lecture, puisque le travail herméneutique du lecteur est amené de manière limitative à (re)produire ou à (re)constituer la totalité impliquée par les parties — une totalité que Pound tend à situer à la fois à l'extérieur du langage du poème et précédant ce langage, dans la mesure où « l'image est le mot qui transcende le langage formulé ». Dans l'économie de l'Imagisme, moins un poème contient de mots, plus il faudra de travail interprétatif, ou, pour reprendre l'une des métaphores favorites de Pound, plus chaque mot sera « chargé de sens ». La poésie va donc économiser le langage dans la mesure où elle « conserve l'énergie pour la perception de la pensée » ou « condense », « concentre » l'expression verbale — « Dichten = Condensare. » Ou encore, pour reprendre les expressions de l'essai de Fenollosa : « La pensée poétique travaille par suggestion, entasse un maximum de sens dans une seule expression qui sera grosse de sens, chargée et lumineuse à l'intérieur. Pour les caractères chinois, chaque mot accumule ce genre d'énergie en lui-même. »

Comme ces définitions pourraient le suggérer, l'économie imagiste de Pound mêle souvent les métaphores de la capitalisation et celles de la dépense. Les mots, écrit-il dans un essai de jeunesse, sont semblables à des cônes remplis d'énergie, chargés du « pouvoir de la tradition » qu'ils ont accumulé (capitalisé ?). Quand ils sont correctement juxtaposés, ces mots « irradient » ou « déchargent » ou dépendent cette énergie, de même que l'Image (dans une des formules les plus fameuses de Pound) déclenche « un complexe intellectuel et émotionnel en un seul instant ». Il n'arrive jamais à véritablement élaborer le rapport de l'accumulation à la dépense dans sa période imagiste. Si l'on cherche une clarification, il vaudrait mieux aller voir du côté de ses théories de la sexualité, qui suggèrent une proportion entre

la rétention spermatique et l'intensité de l'éjaculation. « La solution liquide » (de sperme et/ou de pensée), écrit-il en 1921 dans la Postface de sa traduction de la *Physique de l'Amour* de Remy de Gourmont, « doit être conservée à une consistance correcte ; soit la juste proportion entre les particules liquides et visqueuses, avec une bonne circulation ; la qualité réelle du filtre ou du séparateur ayant peut-être le plus d'importance ; équilibre entre les dispositifs d'élimination et ceux de rétention. » De semblables métaphores physiologiques viendront donner forme aux écrits économiques plus tardifs des années trente et quarante. La monnaie fonctionnera comme un genre de « filtre » ou de « séparateur » (selon que sa médiation est plus ou moins poreuse) et l'usure sera décrite comme une forme de rétention maligne, une « obstruction » de la véritable circulation de l'argent et des biens. La justice économique entraînera donc l'institution d'un « équilibre » correct ou d'une « mesure » entre l'accumulation et la dépense, entre l'élimination et la rétention. Et dans la perspective confucéenne qui sera celle de Pound par la suite, l'excès dans une direction ou dans l'autre — soit « thésaurisation aux mains grasses » soit prodigalités insensées — amènera régulièrement le désordre et tous les maux.

LA PART MAUDITE

L'excès est bien sûr ce que l'économie imagiste de Pound cherche de la manière la plus militante qui soit à éliminer de la poésie contemporaine. Pound écrit en 1912 : « Quant à la poésie du XX^e siècle... elle sera plus ferme et plus sensée..., "plus proche de l'os". » Elle sera autant que possible semblable au granit... elle n'essaiera point de donner l'illusion de la force par le tapage de la rhétorique et la luxuriance. Moins d'adjectifs colorés viendront entraver sa frappe et son impact. Du moins est-ce comme cela que, pour ma part, je la veux, austère, directe, libre de toute glissade émotionnelle. » (*Au cœur du travail poétique*, trad. F. Sauzey, L'Herne, 1980, p. 37.) Le vocabulaire de ce passage combine un soupçon très nettement américain et puritain face à tout ornement avec un ascétisme fonctionnaliste que nous avons maintenant l'habitude d'identifier au style international du haut modernisme. D'un point de vue post-moderniste, en revanche, nous pourrions demander pourquoi il faudrait que la catégorie de l'excès ou du surplus représenté par le « tapage de la rhétorique », la « luxuriance » ou la « glissade émotionnelle » soient interprétés comme négatifs ou anti-économiques. Georges Bataille, pour sa part, réfute cette idéologie de manière provocatrice dans *La Part maudite*. L'économie qu'il cherche à définir (qui est en même temps une linguistique, une érotique et une anthropologie) serait au contraire fondée sur la valorisation de l'excès, ou ce qu'il appelle « la dépense improductive ». L'« économie de l'excès » de Bataille tourne autour de la « perte du propre », c'est-à-dire la perte du niveau littéral, du « propre » par rapport au figuré, la perte de la pureté (ou de la propriété) par rapport à la souillure scatologique, et la perte de l'identité personnelle (le moi « propre » à chacun) par rapport à une expropriation sacrée du fait de l'Autre.

Si je cite Bataille dans cette discussion, c'est avant tout parce que sa théorie de l'« hétérologie » définit précisément les dimensions du désir et du langage que Pound s'efforce si vigoureusement d'exclure — et qui, par une sorte d'inquiétant

retour du refoulé, hantent néanmoins son œuvre de manière obsessionnelle. Les métaphores phalliques qui dominent les polémiques imagistes et vorticistes de Pound désignent clairement l'Autre ou l'excès qu'il faut énergiquement éliminer de l'art contemporain comme quelque chose de féminin et d'excrémentiel — doux, mou, glissant, gluant, visqueux, ambigu, indéfini, interne. Les écrits économiques des périodes suivantes attribueront ces mêmes attributs à l'usure (ou à ses métonymies, l'or et les Juifs). Et de même qu'il conseille au poète-sculpteur imagiste ou vorticiste de « prendre un ciseau et d'enlever toute la pierre en trop », de même le « scalpel chirurgical du fascisme » sera invoqué de manière très inquiétante dans les années quarante comme le moyen le plus efficace pour exciser l'excès cancéreux de l'usure du corps politique.

La méfiance face à tout excès ou surplus est à son tour étroitement reliée au tout premier précepte de l'imagisme — « traitement direct de la "chose", qu'elle soit subjective ou objective ». Si Pound condamne les inversions syntaxiques, les déviations par rapport au discours « naturel », l'abstraction, le « tapage rhétorique » et le langage trop orné ou figuratif, c'est que tous ces procédés sont autant de formes d'expression indirecte ou incarnent un écart qui détourne le poème de la « chose » même en mettant au premier plan la littérarité ou l'intransitivité de l'énonciation poétique, aux dépens de sa fonction communicative. L'imagisme, poétique de l'immédiateté, cherche à refermer l'écart entre le mot et l'objet, entre le poète et le lecteur, le poème et le « réel », et il n'y arrive qu'en postulant la possibilité d'un langage si limpide, si dégagé de toute rhétorique ou figure qu'il devient un moyen d'expression virtuellement transparent, capable d'incarner la révélation directe et radieuse de la « chose ».

« La sagesse est auprès de toi, / simplement, la métaphore est dépassée », observe Pound dans un de ses Cantos Pisans (*Les Cantos*, p. 501) — et, en théorie au moins, l'imagisme propose à la fois d'arrêter le mouvement tropologique du langage (l'habitude invétérée de recourir à la catachrèse, de « définir quelque chose en termes d'autres choses ») et d'arrêter la temporalité de l'écriture et de la lecture dans un « seul instant » épiphanique. Comme bon nombre de récentes lectures derridiennes de Pound l'ont montré, la profonde ambivalence que manifeste l'imagisme face à la figuralité et à la temporalité annonce la future vindicte de Pound face à l'usure, dans la mesure où l'usure non seulement implique la vente du temps (le profit tiré du « décalage temporel » entre le prêt et le paiement), mais aussi constitue une forme d'échange faussé ou impropre, semblable à l'excès tropologique de la métaphore, que Derrida a si bien analysé dans la « Mythologie blanche ».

Contre cette « logique de supplément » si glissante et déconstructive, l'imagisme de Pound tente d'instituer une poétique libérée de toute médiation, de toute métaphore, de toute temporalité et, idéalement du moins, de tout langage — une poétique du silence vers laquelle on arrive finalement, mais à grand prix, et seulement à la toute dernière fin des Cantos :

*Le Paradis, voilà ce que j'ai tenté d'écrire
Ne bougez point,
Laissez parler le vent :
le paradis est là*.*

* *Les Cantos*, p. 734.

LA POÉTIQUE DU TROC

L'imagisme, comme j'ai tenté de le montrer, est déjà (figurativement) une économie. Les commentaires suivants de Pound sur Matisse, publiés peu de temps après la lecture en 1919 du livre de Major Douglas, *Economic Democracy*, montrent comment sa pensée va plus explicitement dans la direction des métaphores monétaires :

« Il n'est pas nécessaire, chez l'artiste jeune ou plus mûr, que toute la géométrie d'un tableau soit présente à la conscience et analysée par le peintre avant d'appliquer son pinceau sur la toile. *Le génie peut payer en pépites et en morceaux de minerai d'or : il n'est pas nécessaire qu'il apporte son savoir à l'hôtel des monnaies de la conscience, pour qu'elle le frappe soit en la monnaie de la connaissance formelle et détaillée analysée minutieusement par la conscience soit en la monnaie-papier des mots, avant de le transmettre.* Avec un peu de chance, le jeune homme voit la soudaine coagulation des fragments de savoir accumulés ici ou là au cours des années, et ils n'ont pas besoin pour l'artiste plus mûr d'être réarrangés et triés en pièces de monnaie. Cette sorte de paiement en gros n'est pas une peinture médiumnique ni psychique : c'est la maîtrise, et Matisse la montre à l'évidence. »

Bien que cela ne soit pas une formulation orthodoxe des théories du Crédit Social, ce passage reflète néanmoins la prise de conscience de plus en plus aiguë et confuse à la fois des rapports qui lient l'art à l'argent — la valeur autonome, concentrée des pépites d'or du génie phallique s'oppose à la réplique consciencieusement analysée de la monnaie conventionnelle et castrée ; celle-ci n'est qu'une ombre, un fantôme de papier de la substance esthétique vitale et dure. Pound suggère ici une dissociation absolue entre l'économie de l'art (dans laquelle l'artiste paie ou transmet ou échange son savoir directement, sans avoir recours aux espèces sonnantes et négociables des pièces, mots ou détails formels d'un tableau) et l'économie du marché médiatisée par un système de signes arbitraires et reproductibles (la monnaie). Globalement, les premiers Cantos de Pound maintiennent ce divorce entre la communion érotique et esthétique d'un côté, et l'échange monétaire de l'autre. Et, de manière assez significative, c'est *l'or*, métonymie du feu transcendant du soleil, qui figure le plus puissamment la pure idéalité de la vision divine ou poétique dans ces premiers Cantos — que ce soit à propos de Circé et de ses « ceintures d'or » portant « le rameau d'or de l'Argicide » (Canto I, p. 31), de Danaé attendant la pluie d'or (C. IV, p. 41) ou du travail de l'artiste « tissant de points d'or » (C. V, p. 43). Il faut attendre le Canto 26, avec l'introduction des fourchettes d'or à la table du Doge (« Introduisant, ainsi, le vice de luxuria », C. XXVI, p. 136) pour voir un or qui acquiert des connotations indiscutablement néfastes. L'or, qui n'est plus emblème de la fluidité lumineuse et éthérée du *nous* (« D'or, d'or, la masse chevelue », C. IV, p. 40), prend de plus en plus le poids inerte de la matière réifiée et se voit assimilé à la phantasmagorie souterraine (anale) des Cantos de l'Enfer.

Le Canto 30 s'achève sur un accord dissonant : la vision du corps fétichisé de la reine Ignez, l'apparition ambivalente de « Madame YAH » (Lucrece Borgia), et l'établissement de l'imprimerie de Soncino — un idéogramme qui fait rimer la matière féminine morte ou meurtrière avec la mécanisation de la lettre. Si l'or se

déplace de l'héliotropique vers l'hylotropique au cours de ces premiers trente Cantos, de la même manière le langage de Pound semble perdre confiance en sa propre transparence (surtout lorsqu'il se replie sur lui-même dans les Cantos Malatesta afin de découvrir comment l'histoire est structurée par la textualité) et commencer à comprendre qu'il pourrait être impliqué dans le système même qu'il cherche à désavouer — les échanges médiatisés de l'économie monétaire. Le problème de la médiation, quoi qu'il en soit, surgit comme le souci central des essais divers qu'il a consacrés à l'économie dans les années trente et quarante. Il écrit ainsi dans un manifeste pour l'Économie Volitionniste : « C'est une honte que le propriétaire d'une marchandise ne puisse l'échanger avec quelqu'un qui en possède une autre sans qu'il soit gêné ou taxé ou contrôlé par un tiers qui a un monopole sur une tierce substance ou qui contrôle une certaine convention, indépendamment de ce que cela peut être. » Cette troisième substance ou convention qui pénètre dans l'échange est généralement appelée l'« argent » ou « la monnaie » par Pound. Comme Marx le formule, « l'échange des produits est accompagné par le changement de forme suivant : Marchandise - Argent - Marchandise ». L'argent a donc deux aspects fondamentaux et fonctionne donc un peu comme la métaphore : c'est quelque chose qui intervient *entre* des marchandises (ou qui sert de « moyen terme » entre l'acheteur et le vendeur), et en même temps c'est quelque chose qui transforme (ou translate, traduit) les marchandises, en raison de son statut privilégié comme dénominateur commun, ou représentant universel de toutes choses. C'est dans cette dernière capacité comme représentant ou équivalent général ou substitut que l'argent ressemble le plus à ces « abstractions » que la doctrine imagiste nous enjoignait de « craindre »

La forme idéale de l'échange économique selon Pound serait le troc direct. « Il est injuste qu'un homme qui possède une vache et un autre qui possède une charue ne puissent les échanger sans la permission d'un troisième qui possède du métal. » Le métal en ce cas est soit la monnaie frappée qui fonctionne comme moyen d'échange soit (et cette ambiguïté revient souvent chez Pound) le métal que représente à son tour la monnaie, l'or que les usuriers et les banquiers monopolisent afin de contrôler l'approvisionnement (et donc le prix) de l'argent en circulation et ainsi contrôler à leur propre avantage le moyen d'échange. Une bonne partie des théories économiques de Pound peuvent être comprises comme une tentative pour éliminer ou réglementer sévèrement cette troisième substance (monnaie ou or) ou ce tiers (le banquier ou l'usurier) lors d'une circulation libre et directe des biens. « L'histoire, telle qu'elle apparaît à un Économiste de la monnaie », écrit-il en 1944, « est une lutte perpétuelle entre les producteurs et ceux qui tentent de gagner leur vie en insérant un faux système de comptabilité entre les producteurs et leur juste récompense. » Puisque Pound identifie l'obstruction ou « blocage » de la circulation et de l'échange avec l'usure, et puisqu'il identifie habituellement l'usure avec le monothéisme protestant ou juif, « le faux système de comptabilité » en question semble bien proche de ce qu'il nomme l'« adoration sémitique pour le code », c'est-à-dire la fétichisation de l'écriture ou de la loi bibliques aux dépens des immédiatetés polythéistes de la « religion vivante ».

Le désir antinomien et apocalyptique de passer au-delà de la métaphore, au-delà de la médiation, et en fait, au-delà du langage en général pour aller vers l'« innommé » et l'innommable, trouve son expression utopique traditionnelle dans sa vision d'une économie qui, si elle n'abolit pas l'argent comme intermédiaire, diminuerait au moins considérablement sa signification matérielle ou symbolique. Parallèlement, un des remèdes miracles favorisés de Pound à partir de 1934 était la monnaie fondante ou « stamp scrip » proposée par l'économiste allemand Silvio Gesell. Le *Schwundgeld* (littéralement « monnaie qui disparaît » ou « fond ») était une forme de monnaie papier sur laquelle un timbre (ou taxe) représentant un pour cent de sa valeur devait être collé chaque mois par le possesseur du billet. Pound appelle cette « monnaie fondante » une « contre-usure » ou une monnaie qui porte un « intérêt négatif » parce qu'il est impossible de la thésauriser (ou d'arriver à un profit en jouant sur le temps) : la monnaie perd de sa valeur chaque mois qu'elle reste immobile, sans être échangée, et après cent mois a perdu toute sa valeur. La question reste ouverte de savoir si cette monnaie fondante accélérerait vraiment la vélocité de la monnaie en circulation ou fournirait un moyen de taxation efficace. (Pound, en tout cas, prétend avoir vu le système fonctionner correctement dans la petite ville autrichienne de Wörgl.) Ce qui est plus intéressant que la possibilité de sa réalisation, cependant, c'est l'idée même de l'argent qu'incarne la monnaie fondante. L'attrance pour une monnaie qui se liquide elle-même ou se châtre elle-même (la monnaie fondante était comme le notait Pound, une monnaie qui « se mangeait la queue ») indique à quel point il désire dématérialiser ou désincarner le moyen d'échange, le réduire à une trace ou marque évanescence, s'assurer que le code ou inscription de l'argent ne va pas prendre le pas sur les messages ou marchandises qu'il est censé faire circuler.

Le *stamp scrip* est une « monnaie végétale » qui ne dure pas plus que les tomates ou les pommes de terre qu'elle représente, et qui participe à leur cycle naturel de croissance et dégénérescence organiques. Dans la mesure où cette monnaie imite la nature périssable des produits organiques, elle répond au désir de Pound pour un système de signes « naturels » ou « motivés ». L'essai de Fenollosa lui avait donné très tôt une version persuasive de ce rêve cratylique : « La notation chinoise est plus que des symboles arbitraires. Elle est fondée sur un dessin abrégé captant à l'instant même les opérations de la nature. Dans les formules algébriques et dans les mots parlés, il n'y a pas de liaison naturelle entre les choses et les signes : tout dépend d'une pure convention. Mais la méthode chinoise suit la suggestion naturelle. » Ou, comme l'un des axiomes imagistes les plus centraux de Pound le dit, « l'objet naturel est toujours le symbole *adéquat* ». La monnaie fondante est en un sens la tentative poundienne de convertir l'argent en un signe ou objet naturel, ou, plutôt, de la penser comme une inscription qui (comme l'idéogramme chinois) partage les propriétés des objets naturels (caractère périssable et cyclique, vélocité, et ainsi de suite) et donc fonctionne comme un symbole véritablement adéquat (ou, étymologiquement, « égal à ») à ce qu'il représente.

Certains des écrits économiques de Pound suggèrent qu'une façon d'arriver à une plus grande adéquation entre les symboles monétaires et les choses qu'ils repré-

sentent serait d'instituer des formes de monnaie différentes pour des types de marchandises différentes, par là même pluralisant le système de la représentation économique tout en sapant à la base l'autorité monothéistique de l'étalon-or. « Les nations, écrit-il, ont oublié les différences entre l'animal, le végétal et le minéral ; ou, plutôt, la finance a choisi de représenter les trois catégories naturelles par un seul moyen d'échange [l'or] et n'a pas réussi à en tirer les conséquences. » Ailleurs, Pound divise tous les biens en trois catégories fondamentales. Ce qui est significatif, c'est qu'il recourt à la même taxinomie lorsqu'il veut expliquer les trois niveaux thématiques principaux des Cantos :

1. éphémère : légumes frais,
objets de luxe,
maisons mal construites,
art toc,
pseudo-livres,
bateaux de guerre.
2. durable : bâtiments bien construits,
routes,
travaux publics,
canaux,
plantations forestières intelligentes.
3. permanent : découvertes scientifiques,
œuvres d'art,
les classiques.

En dehors de la suggestion que les « degrés divers de durabilité... pourraient probablement (mais cela serait très encombrant) être *chacun* représenté par de l'argent qui devrait fondre à une vitesse parallèle », Pound ne formule jamais en détail la corrélation précise entre les différents types de monnaie et les différents types de marchandises. Son habitude de penser l'argent comme analogue en quelque sorte à ce qu'il représente, sous-tend cependant son animosité particulière contre les privilégiés et la durabilité « contre nature » de l'or usuraire — cette « fausse représentation », comme il l'appelle, cette substance essentiellement stérile qui est néanmoins capable de se reproduire de rien, défiant toutes les lois naturelles.

NOMOS, PHYSIS

Comme tout ce qui précède peut le suggérer, les écrits économiques des années trente et quarante combinent une dénonciation prophétique du veau d'or du marché avec un souci typique du dix-huitième siècle (et typiquement physiocratique) de classer de manière analytique et de représenter l'ordre et la richesse naturelles. Comme Michel Foucault résume l'épistémè des Lumières, le problème essentiel à l'époque était de découvrir la relation entre le *nom* et l'*ordre* : comment découvrir une *nomenclature* qui serait une *taxinomie*, ou comment découvrir un système de signes qui serait transparent par rapport à la continuité de l'être. Foucault observe que, puisque dans cette épistémè l'ordre de la nature et l'ordre dans le domaine des richesses ont le même mode d'être que l'ordre des représentations manifestées en mots, la monnaie et le langage sont tous deux conçus comme des systèmes sémiologiques équivalents révélant une continuité plus large de la représentation naturelle. Les textes économiques de Pound, qui reviennent sans cesse vers le problème de la « représentation monétaire » ou le « tableau monétaire » des marchandises disponibles dans le contexte de ce qu'il appelle l'« orthographe » économique ou encore la « rectification des noms » confucéenne, sont sous-tendus par de semblables présuppositions venues de l'âge des Lumières concernant la double sémiologie parallèle du langage et de l'argent.

La représentation et la référence sont bien sûr deux des problèmes principaux qu'examinent les premières synthèses de la théorie poétique de Pound — et comme de nombreux critiques l'ont montré, il définit habituellement l'image, le vortex ou l'idéogramme comme des *icônes* (au sens de Pierce, c'est-à-dire comme des signes « qui représentent quelque chose parce qu'ils lui ressemblent ») ou comme des *indices* (c'est-à-dire des signes « qui possèdent un lien réel avec l'objet »). La troisième catégorie de signes de Pierce, celle des *symboles* — qui ne dépendent ni de la ressemblance ni de la contiguïté, mais d'une « association ou habitude mentale », c'est-à-dire d'une convention sociale — est remarquablement absente des premières théories de Pound (comme c'est le cas de la catégorie de « logopoeia » qu'il élaborera plus tard, et qui, à la différence de la « phanopoeia » et de la « melopoeia », traite précisément de ces aspects de la poésie qui jouent avec ou sur le caractère conventionnel du signe poétique ou de l'énonciation poétique). Comme Richard Godden l'observe, les tendances iconiques ou indiciaires de la première théorie du langage de Pound éliminent en fait l'homme de l'activité de la signification et installent de manière rassurante la nature à la place de toutes les conditions historiques spécifiques de la production ou de l'échange linguistique — et la même tendance peut être constatée dans les théories économiques des années trente et quarante. Nicholls, qui a peut-être donné la lecture la plus claire de l'opposition entre les théories économiques de Pound et celles de Marx, souligne de plus ce point : tandis que Marx considère que la notion d'argent vu comme simple signe est une mystification, et qu'il insiste qu'on le comprenne au contraire comme « la forme sous laquelle certaines relations sociales se manifestent », Pound en revanche adhère à une conception purement sémiologique de l'argent — ce qui, paradoxalement, ouvre la voie précisément à ce fétichisme que sa théorie monétaire voulait combattre.

Même si Pound s'efforce de concevoir la monnaie fondante comme un signe qui ressemble (iconiquement) et participe (indiciairement) au processus de la nature

(*physis*), il ne peut ignorer le fait que la valeur ou la signification de l'argent est déterminée par la convention sociale (*nomos*) — et il aime beaucoup citer Aristote sur ce point : « Non pas par nature, mais par coutume, d'où le nom de NOMISMA. » Cependant, l'attitude de Pound face à la conventionnalité du signe monétaire est à la fin très ambivalente, et révèle ce qui, après un examen attentif, est une contradiction fondamentale entre sa théorie du langage et sa théorie de l'argent. La conception fenollosienne de l'idéogramme est, comme nous l'avons vu, une forme tardive de cratylisme. Non seulement il y a un lien « naturel » entre les choses et les signes, mais l'idéogramme incarne *matériellement* ce qu'il représente. En termes économiques, l'idéogramme est à son tour souvent décrit par Pound comme un réservoir d'énergie sémantique, « un trésor de sagesse stable, un arsenal de la pensée vivante », bref, une forme sacrée de concentration du *capital*. Mais les qualités mêmes qu'il célèbre dans l'idéogramme sont précisément celles qui le rendent allergique à la « toxicologie de l'argent ». Il attaque Marx (de manière erronée) sous le prétexte que ce dernier « donnerait à l'argent des propriétés d'une nature quasiment religieuse », ajoutant qu'« il y avait même le concept d'une énergie "concentrée dans l'argent", comme si l'on parlait de la nature divine de l'hostie ». Et même si cela va directement contre sa poétique (et son économie) de l'idéogramme, Pound est donc tout à fait prêt dans ses écrits des années trente et quarante à accepter que la fonction de l'argent soit celle d'un signe arbitraire ou conventionnel : dans la mesure où il ne sert que de « pivot » ou de « porteur » ou « d'agent et d'instrument de transfert », n'importe quel véhicule pourra faire l'affaire — les cauris ou coquillages, les pièces de monnaie, les bons de crédit, la monnaie fondante, les billets de banque. De fait, il semble préférer le papier monnaie aux pièces de monnaie précisément *parce que* cela dissocie les signes immatériels (la monnaie comme inscription) des substances matérielles (la monnaie comme métal précieux), ce qui isole ainsi la valeur exemplaire de la monnaie comme une « mesure » de sa valeur intrinsèque comme une marchandise que certains pourraient monopoliser ou accaparer.

La conception « idéaliste » du signe monétaire de Pound, orientée avant tout par sa valeur différentielle dans le circuit de l'*échange*, est curieusement parallèle à celle de Saussure (qui utilise de temps en temps des métaphores économiques pour parler de la linguistique).

« Ainsi pour déterminer ce que vaut une pièce de cinq francs, il faut savoir : 1° qu'on peut l'échanger contre une quantité déterminée d'une chose différente, par exemple du pain ; 2° qu'on peut la comparer avec une valeur similaire du même système, par exemple une pièce d'un franc, ou avec une monnaie d'un autre système (un dollar, etc.). De même un mot peut être échangé contre quelque chose de dissemblable : une idée ; en outre, il peut être comparé avec quelque chose de même nature : un autre mot. Sa valeur n'est donc pas fixée tant qu'on se borne à constater qu'il peut être « échangé » contre tel ou tel concept, c'est-à-dire qu'il a telle ou telle signification ; il faut encore le comparer avec les valeurs similaires, avec les autres mots qui lui sont opposables. Son contenu n'est vraiment déterminé que par le concours de ce qui existe en dehors de lui. Faisant partie d'un système, il est revêtu, non seulement d'une signification, mais aussi et surtout d'une valeur, et c'est tout autre chose. » (*Cours de Linguistique générale*, Payot, 1968, p. 160.)

Jean-Joseph Goux, qui commente longuement ce passage dans son livre *Les*

Monnayeurs du langage, y voit quelque chose de symptomatique de ce qu'il appelle « la signification bancaire » de la linguistique saussurienne, c'est-à-dire son insistance sur les relations horizontales ou algébriques de la comparaison ou de l'échange à l'intérieur d'un système sémiotique clos, ce qui s'oppose aux relations « verticales » liant, par exemple le mot au référent (ou la monnaie à l'or). Goux tente de démontrer qu'il existe une parenté sociohistorique entre l'esthétique « réaliste » de la fin du dix-huitième et du dix-neuvième siècle et un système monétaire fondé sur la circulation de l'or conçu comme équivalent général. Inversement, il relie l'émergence des théories modernistes de l'art non figuratif ou abstrait (Mallarmé, Valéry et Gide sont ses principaux exemples) à une économie dans laquelle la monnaie, comme le signe linguistique saussurien, est réduite à un jeton privé de valeur intrinsèque et dont la convertibilité est de plus en plus hypothétique — pour reprendre ses propres termes, dans laquelle « la fonction d'échange » a été totalement coupée de la « fonction de thésaurisation ». Si l'on accepte la thèse de Goux, alors l'animosité de Pound contre l'étalon-or, soit son désir de dissocier la monnaie de son référent traditionnel, place son économie très clairement à l'intérieur de cette tradition moderniste de l'art abstrait ou non figuratif, un art de pure algèbre dont il épouse la cause dans son *Gaudier-Brzeska*. Mais par un paradoxe familier à tous ses critiques, la défense de l'art abstrait (dans lequel les œuvres signifient sans représenter) coïncide avec un engagement tout aussi fort dans le camp de la « tradition de la prose » du roman réaliste du dix-neuvième siècle, fondé sur la croyance résolument passéiste en (l'illusion de) la référentialité — ultime étalon-or du « réel ».

SYMBOLA

Cette tension traverse une bonne partie des thèses économiques et politiques des années trente et quarante. Bien qu'il soit disposé à accepter, pour des raisons purement fonctionnalistes, une relation conventionnelle et immatérielle entre le signifiant monétaire et son signifié, il est d'autre part profondément gêné par les conséquences du divorce entre le symbole et la chose : si l'argent n'existe pas par nature mais par coutume, il s'ensuit aussi pour lui qu'il « *peut donc être modifié ou rendu inutile à volonté* » par n'importe quel financier peu scrupuleux qui tente de profiter des fluctuations de sa valeur. L'essentiel de la pensée économique de Pound gravite autour de ce hiatus, de cette aporie, qu'ouvre la discontinuité entre le symbolique (l'argent) et le réel (la richesse « naturelle », tangible). L'usure est le terme le plus général que Pound donne à ce désordre sémiologique, et il situe l'origine de ce schisme dans le « poison juif » (ou le *pharmakos* derridien ?) que la Réforme introduisit en Europe — « Le Protestantisme contre l'unité de l'église mère, détruisant toujours la vraie religion, détruisant ses symboles mnémoniques et commémoratifs. »

Les symboles unitaires auxquels Pound fait allusion ici peuvent être reliés étymologiquement aux *symbola* de l'économie ancienne : deux fragments de terre cuite brisée ou d'os ou de médaille afin de signifier le pacte ou l'accord, leurs profils irréguliers pouvant se recoller pour marquer le crédit ou la confiance. Pound

évoque cette réciprocité de l'imbrication mutuelle au Canto 82 — « homme, terre : les deux moitiés de la taille » (*Cantos*, p. 501) — et le mot grec de *symbolon* sous-tend également sa définition de l'argent comme « symbole de collaboration entre la nature, l'état et la population industrielle ». La nostalgie de Pound pour l'intégralité et la plénitude du symbole archaïque est néanmoins toujours attaquée par le spectre d'un hiatus qui survient, d'un manque menaçant. Le « Théorème A + B » du Crédit Social du Major Douglas (théorie économique que Pound se mit à prôner dès 1919) se concentre sur une telle brèche ou discontinuité du capitalisme ; le capitalisme se caractérise par le fait que les salaires ne rattrapent jamais les prix, puisque le coût d'un article inclut à la fois (a) les salaires, payés et dividendes qui contribuent à créer la puissance d'achat du marché, et (b) la production en amont et les charges financières qui n'y contribuent pas. Donc, « A ne pourra jamais acheter A + B ». Comme A. R. Orage, un autre douglassien ami de Pound, le dit, « dans le hiatus entre la valeur des prix et le revenu il se trouve assez de poudre pour faire exploser tous les parlements démocratiques ».

Le Crédit Social se propose d'éliminer ce hiatus potentiellement explosif (qui est proche de la plus-value de Marx, mais non identique). Dans le schéma de Douglas (pour simplifier radicalement), l'État compense la différence entre la quantité de biens disponibles et la quantité de monnaie ou de crédit disponible en distribuant un ensemble de subsides à l'industrie et de dividendes nationaux aux citoyens. L'argent ou le crédit ainsi créé par l'État va à son tour (selon l'image de Pound) « combler la brèche », remplir ce « golfe qui s'ouvre » et restaurer la circulation de la puissance d'achat que la magie noire de l'Usure ou les tours de passe-passe de la comptabilité avaient en quelque sorte « absorbée, asséchée ou fait disparaître » — les métaphores qui tournent autour de la castration dans l'économie de Pound sont toujours aussi évidentes.

L'ÉCONOMIE VOLITIONNISTE

Si Pound va du Crédit Social de Douglas vers le fascisme de Mussolini, c'est en grande partie parce qu'il voit dans l'État corporatiste italien un autre moyen de dépasser (ou peut-être de clore complètement) le « hiatus » endémique à l'époque de l'Usure. Dans ses écrits des années trente et quarante, Pound imagine de plus en plus l'État fasciste comme un *plenum* totalitaire qui institue une continuité absolue entre les signes du monde naturel, politique et économique, garantissant ainsi à la fois l'ordre de la représentation et la représentation de l'ordre. La signification politique de l'organisation de l'État corporatiste en guildes ou confédérations professionnelles différentes est pour Pound de créer « une assemblée *plus représentative* que le vieux modèle parlementaire ». Il observe, par exemple, dans un de ses discours à la radio romaine pendant la guerre que « si l'Amérique devenait corporatiste, je serais MIEUX représenté dans la confédération des artistes et professionnels que je ne le serais en tant que citoyen du comté de Montgomery » — et, il est vrai, le simple fait qu'on lui ait permis de parler dans un micro de Radio Rome lui semblait amplement prouver qu'il était mieux *représenté* dans l'Italie fasciste qu'en Amérique.

La plénitude totalitaire de la représentation politique fasciste — chaque citoyen étant hiérarchiquement et synecdochiquement représenté dans le corps de l'État — informe la conception tout aussi utopique que Pound se fait de la représentation économique fasciste. En enlevant le pouvoir de créer la monnaie ou le crédit des mains des usuriers ou des banquiers privés, le fascisme rend impossible de « tirer un intérêt de la monnaie qui ne représente rien du tout, d'une monnaie qui n'est qu'ENVOLÉE de la fantaisie la plus aérienne ». N'étant plus une monnaie de « fantaisie » tirée de « l'air le plus mince », l'argent fasciste fonctionne au contraire comme « la représentation de quelque chose de *solide et de livrable* », puisque ce n'est plus seulement le signe d'un travail abstrait mais bien un certificat de marchandises disponibles ou un bon de crédit signifiant un travail fait pour l'État. Ce qui est pourtant encore plus important, parce que tout le pouvoir de créer de la monnaie et de fixer sa valeur repose en l'État (qui a aussi une autorité absolue pour déterminer les prix et régler les échanges), l'opposition entre *physis* et *nomos*, entre les signes naturels et conventionnels va être entièrement abolie. L'État corporatif, personnifié de manière phallique par le « Boss », Mussolini, fournit le « signifié transcendantal » ou la source ultime et fondation de tout l'ordre organique des représentations politiques, économiques et linguistiques. En mettant ses *Cantos* au service de cet ordre, Pound est alors capable d'assurer la continuité ou la circulation entre les mots de son poème et les mots de *lo stato* : dans le discours du fascisme (ou, d'ailleurs, du confucianisme), la poésie, l'économie, la politique et l'histoire deviennent toutes interchangeables, équivalentes, traduisibles.

Bien que Pound insiste de manière répétée sur le caractère « scientifique » de son économie (de même qu'il compare sa méthode idéogramme aux procédés taxinomiques des sciences naturelles), sa vision de l'économie du fascisme est en fait profondément religieuse. Auteur souverain des signes et valeurs qu'il dissémine ensuite, l'État est fantasmé par Pound comme un bon demiurge, un sémiourge éclairé pourrait-on dire, engagé dans une lutte manichéenne avec ces banques privées sataniques qui inventent la monnaie à partir de rien, qui créent *ex nihilo* afin de tirer profit de la crédulité de ceux qu'elles dupent. Contre une telle crédulité, Pound postule un article de foi religieux — car ce n'est que par un authentique saut dans la foi que le « mystère » du fascisme peut être saisi. « Toute évaluation intégrale de MUSSOLINI », écrit-il en 1933, « sera en une certaine mesure un acte de foi, dépendra de ce que vous croyez que cet homme signifie, de ce que vous croyez qu'il veut accomplir. » La mise en parenthèse de l'incrédulité, cette *suspension of disbelief* requise par le fascisme, demande une confiance profonde en la volonté souveraine de Mussolini (ou de l'État). Dans l'Économie Volitionniste de Pound, la « volonté d'ordre » ou la « volonté de justice » — soit l'intention qui se trouve *derrière* l'économie — sert pareillement de mesure ultime et tautologique de la validité de toute science économique.

Les écrits économiques de Pound utilisent souvent le terme de « crédit » comme synonyme de foi, car exactement de la même façon que l'ordre fasciste est fondé sur une croyance aveugle en Mussolini, ainsi le crédit est créé par une foi en l'État ou une confiance accordée aux capacités économiques collectives de la nation, elles-mêmes fondées sur l'abondance illimitée de la nature. La politique fidéiste de Pound le conduit donc très logiquement vers un concept fiduciaire du papier monnaie, puisque la valeur de la monnaie n'a rien à voir avec sa valeur intrinsèque de « mar-

chandise» ou de « chose » mais seulement avec sa qualité de signe de notre confiance en un agent transcendantal (Mussolini, l'État) qui frappe monnaie et fixe sa valeur ou sa signification par décret divin. Il note ainsi en 1937 : « La lire était fondée sur la parole du Duce. Pour moi c'est une base plus sûre que l'or appartenant à d'autres. » La poétique des *Cantos* est volitionniste ou fiduciaire dans le même sens et elle exige du lecteur un semblable acte de foi dans les intentions de l'auteur ou sa volonté comme garants ultimes de la valeur ou de la cohérence du poème. En répondant à des interrogations d'un correspondant sur la forme et le sens des *Cantos*, Pound écrit en 1939 que ce sera finalement quand il sera achevé que toutes les obscurités apparentes, toutes les difficultés issues des citations en langues étrangères seraient clarifiées. « En ce qui concerne la *forme* des *Cantos*, tout ce que je peux dire ou demander est : attendez que tout soit là. Je veux dire attendez que j'ai fini de l'écrire et alors si ça ne se voit pas, je me mettrai à faire de l'exégèse. » En d'autres termes, bien que le poème semblât manquer de forme ou de conclusion à ce moment-là, il y a néanmoins des fonds qui garantissent sa valeur ou des réserves qui pourront éventuellement couvrir toutes les dettes, nouer tous les fils épars qui ont été accumulés lors de son développement. Si le crédit est, comme le dit Pound, le « temps du futur de l'argent », alors les *Cantos* sont aussi écrits à crédit, sur la croyance que dans un avenir ou temps futur indéfiniment repoussé ils arriveront à une sorte de cohérence, que tous les trous ou discontinuités de surface révéleront finalement une unité et une harmonie plus profondes qui naîtront de la simple force de la volonté de leur auteur ou de sa volonté d'ordre et de beauté (*to kalon*). Pendant ce temps, il nous faut simplement faire crédit aux intentions souveraines du poète, et garder foi en les ambitions épiques des *Cantos*. « In Pound we Trust... »

NOMEN, NUMMUS

« Tout énoncé général ressemble à un chèque bancaire. Sa valeur dépend de ce qui vient le garantir », écrit Pound dans son *A.B.C. de la lecture* (*A.B.C. de la lecture*, tr. D. Roche, Idées, p. 19, modifié). « On n'accepte pas les chèques d'un étranger sans références. En littérature, la référence est le "nom" de celui qui écrit. Au bout d'un certain temps, on lui fait crédit » (*ibid*). Ce à quoi les *Cantos* se « réfèrent » finalement, ce qui soutient, garantit, souscrit, fonde leur entreprise, ce qui leur donne ultimement crédit, c'est bien sûr la réputation d'un *nom*, un nom qui se trouve être par une curieuse coïncidence le nom d'une unité monétaire, comme l'atteste un poème comique de jeunesse adressé à T. E. Hulme :

*Mon nom se moque juste du L barré de Livre
Et Pound n'en est pas moins complètement fauché*

De quoi on pourrait rapprocher ce passage du *Guide to Kulchur* : « Dès qu'on se rend compte que c'est le symbole qui est inscrit dessus et non le métal qui est la partie essentielle d'une pièce de monnaie, on a dépassé toutes les philosophies matérialistes. » Le nom de Pound, le symbole de la livre (£), telles sont les signa-

tures de l'autorité ou l'inscription de la souveraineté qui impriment la vraie valeur ou le sens véritable sur la substance matérielle de la monnaie ou de la poésie.

« Pound — un enclos pour les animaux égarés », avait-il lancé en plaisantant à ses disciples réunis autour de lui à St Elizabeths (jouant sur un autre sens de « pound » en anglais). Pound, à la fois nom propre et nom commun, se prête évidemment facilement à de tels jeux. Le magazine *Punch* l'avait dès 1909 présenté comme « M. Ezekiel Ton » et dans sa propre satire autobiographique, *Indiscretions*, le nom-du-père homérique devient « Euripide (ou Rip) Poids » (*Euripides (or Rip) Weight*). La mesure de poids qu'est une livre se transforme en mesure économique grâce au signe £, que Pound adopte de temps en temps comme sa signature, ainsi dans les *Pamphlets monétaires* (Londres, 1952). De plus, certains dactylogrammes montrent qu'il se sert du signe ££££... pour barrer des passages (les XXX qu'il utilise aussi renvoient à sa signature d'adolescent « X-Ra »). La signature efface aussi, fonctionne comme biffure, inscription négative, semblable à cet « Anon », par lequel il signe de nombreuses lettres envoyées de St Elizabeths. Rabaté, dans *Language, Sexuality and Ideology*, analyse parfaitement le rôle du nom et de la nomination chez Pound (p. 173-82 et 234-41) : il montre que dans les derniers *Cantos*, l'argent cesse de jouer le rôle de signe commun ou de symptôme pour devenir un attribut hiérophantique ou idéogrammique du nom propre du poète.

L'allusion aux « philosophies matérialistes mentionnées plus haut » indique par ailleurs que l'idéalisme dont Pound se fait de plus en plus nettement le champion au cours des années trente, sans aucun doute par réaction contre cette « *Anschauung* écœurante de matérialisme » qu'est pour lui le marxisme, s'exprime dans une grande variété de formes, mais tout particulièrement dans l'accent qu'il met sur le signe contre la substance, sur le symbole contre le métal, sur le souverain contre la nation, le transcendant contre les parties contingentes, et ainsi de suite. Tout ceci, comme Goux l'a bien montré, peut être ramené aux conceptions platoniciennes ou aristotéliennes de la primauté de l'idée masculine par rapport à la matière féminine. Goux montre dans *Les Iconoclastes* comment l'idéalisme est une philosophie de la « conception » masculine, l'homme apportant la forme, la femme la simple matière. L'impression phallique du nom « Pound » est évidente dans le monogramme chinois qu'il avait composé pour la page de titre de son recueil *Thrones* :

. Phonétiquement, cela se lit *Pao En-te* (ou « protecteur bienveillant » ou *oikonomos*). Les deux derniers caractères contiennent le radical

central de , qui est l'ancienne forme de *hsin*, le « cœur phallique »

(心) de Pound. Pound remarque ailleurs : « Les enfants de James Joyce ne me saluent pas autrement que Signore Sterlina, tandis que la transcription phonétique de mon nom en japonais est si indécente que l'on m'a sérieusement conseillé de ne jamais l'utiliser si je ne veux pas que les Nippons me haïssent. (Si l'on retraduit ceci littéralement dans notre langue maternelle, son sens devient : « Cette image d'un phallus coûte dix yens. ») Il n'est aucune assurance lorsqu'on déplace les noms de personne d'une langue à une autre. » Ce passage écrit en 1918 relie de manière déjà très significative le nom, le phallus et sa castration (la haine nipponne) aux problèmes de la représentation économique (image, coût).

CHARAKTER

Bien que Pound compare souvent la poésie à la sculpture dans les *Cantos*, on pourrait proposer de manière plus convaincante l'image de la poésie vue comme fabrication de monnaie dans l'œuvre globale de Pound, un estampillage de la monnaie et des mots (*coining, stamping, minting*) qui implique l'impression de l'idée, de la forme ou de la volonté sur la matière linguistique. Un des tout premiers poèmes de Pound, « *Histrion* » (1908) traite de la question de la transformation du moi en un masque ou *persona* et utilise des métaphores qui évoquent explicitement la frappe de la monnaie :

*On dirait qu'en notre centre intime brille une sphère
Translucide, d'or en fusion, qui est le « moi »
Et qu'en lui certaine forme se projette :
Jésus, ou saint Jean, ou encore le Florentin ;
Et comme l'espace ouvert n'est pas sans qu'une forme
S'impose sur lui,
Alors nous cessons d'être pendant un temps,
Et ceux-là, Maîtres de l'âme, continuent à vivre.*

Charakter en grec renvoie au coin supérieur utilisé par le fabricant de monnaie ou à l'impression ou marque de la pièce. Et dans un sens très semblable, ce poème évoque le processus par lequel le lingot passif et en fusion du « moi », est estampillé par la forme ou le nom de tous les « grands hommes », puis libéré de son incarnation matérielle afin d'assumer son caractère idéal, poétique comme l'un des nouveaux « Maîtres de l'âme ».

Le processus est analogue dans l'image célèbre de la « rose dans la limaille de fer » qu'emploie Pound : « *Je l'ai fabriqué avec une bouchée d'air* » écrivait Bill Yeats dans sa meilleure période. « La *forma*, le *conchetto* immortel, le concept, la forme dynamique est comme le dessin d'une rose que l'aimant forme avec les particules de limaille de fer, sans qu'il y ait de contact avec l'aimant, mais à distance. Séparés par une épaisseur de verre, la poussière et la limaille de fer s'assemblent et s'unissent en un ordre. Ainsi la *forma*, le concept renaissent de la mort. » (*Guide to Kulchur*, p. 152.)

Ce n'est que l'une des images nombreuses d'immaculée conception qui traversent l'œuvre de Pound. L'usure, associée à la sodomie, est le double obscène ou l'Autre de ce mode de production. Cependant, il est plus fréquent de trouver des métaphores de l'idée mâle imprimée sur la matière féminine en termes nettement sexuels, comme sa « *Postface* » à sa traduction de la *Physique de l'Amour* de Gourmont :

« L'homme est en réalité le phallus ou le spermatozoïde chargeant, tête baissée, le chaos féminin. Intégration du mâle dans l'organe mâle. On a même pu sentir pareille impression, enfonçant des idées nouvelles dans la grande vulve passive de Londres, une sensation analogue à celle du mâle lors de la copulation. »

Cette sensation est ensuite comparée à l'action du « fluide cérébral » qui « frappant la matière, la force à prendre toutes sortes de formes, en séries de jets ». Les

implications politiques de ce phallogocentrisme ne sont pas difficiles à saisir. Comme William Carlos Williams le faisait remarquer en 1931, « c'est toujours un Lénine ou un Mussolini frappant dans la masse, la fouettant et la poussant, qui attire son attention. Voilà la force en laquelle Pound croit ». C'est la même force qu'il attribue à l'art : « L'humanité est une terre malléable, et les arts créent le moule dans laquelle elle sera plus tard coulée », écrit-il dans une lettre de 1922. Effectivement, dans toute son œuvre, l'action de frapper ou battre la monnaie ou de mouler ou couler du métal deviennent des métaphores de l'activité agonistique et phallique de l'artiste dont la volonté, semblable à un marteau-piqueur va tailler et percer dans la « marinade » jusqu'à ce qu'elle devienne une masse dure, ou encore imprimer indélébilement l'ordre dans le chaos féminin, si la vite boue ou l'excrément de l'humanité veut avoir quelque chance d'être transmué alchimiquement en l'or purifié de l'art.

De même que « le caractère d'un homme est apparent dans le moindre de ses traits au pinceau », de même la mesure de toute civilisation sera la qualité de la frappe de sa monnaie ou la beauté esthétique des inscriptions et des images. « La dégénérescence de la pièce de monnaie comme objet que l'on peut regarder a commencé très tôt en Europe », écrit-il dans le *Guide to Kulchur*. « La médaille renaît à nouveau avec Pisanello et compagnie », soit dans l'Italie du Quattrocento, un moment culturel que Pound admire avant tout pour l'attention portée aux inscriptions. « La civilisation se vérifie dans les sceaux. Je veux dire qu'elle se manifeste dans une attention minutieuse aux plus petits détails. Le petit sceau de cire qui sépare les feuilles de papier à Modène est du même niveau culturel que les médaillons de Pisanello... On savait ce qu'était l'intaille. On savait ce qu'était la peinture. L'art de la médaille n'avait jamais été plus raffiné. » Pound fait dépendre cette grande qualité des sceaux et des médaillons du *Quattrocento* du fait que l'usure n'avait pas encore corrompu le système économique, car « par usura la ligne s'épaissit / par usura n'est plus de claire démarcation » (*Canto XLV, Cantos*, p. 233). Les représentations artistiques et économiques sont ainsi fondées dans la démarcation, dans la définition de la différence, dans l'inscription d'une marque diacritique ou d'une trace qui les protège de l'*usura* dans son double sens d'effacement et d'excès.

Pound observe dans son essai sur Cavalcanti : « Si un terme ne signifie pas quelque chose de bien précis, et si l'on ne cesse point de vouloir unifier des choses différentes, aussi minimes que soit leur différence, toute pensée métaphysique dégénère purement et simplement en potage. Une terminologie ramollie n'est rien d'autre qu'une suite interminable d'à-peu-près. » (*Au cœur du travail poétique*, p. 247.) Ses écrits économiques dramatisent son effort obsessionnel pour lutter contre ce « potage » (*soup*), pour instituer une série de distinctions terminologiques claires qui désintégreraient les « agglomérats d'idées superflues » et retrouver le monde lumineux de Cavalcanti « où les pensées s'entrecoupent ou s'incisent selon un dessin d'une parfaite netteté » (*ibid*, p. 198), où elles coupent les unes à travers les autres avec « un tranchant propre », où, par exemple, la pratique néfaste de l'usure pourrait être distinguée fractionnellement de l'ensemble tout à fait acceptable de ce que signifie « l'intérêt », ou encore où l'application mécanique de taxes et impôts fixes serait dissociée d'un *parteggio* variant selon les récoltes et saisons.

Bref, le *Cheng ming* des dénominations correctes coupant à travers les à-peu-près de la terminologie floue de l'économie, l'intellect discernant du poète taillant

dans la masse bouffie d'un système de représentations — toutes ces figures opposent la dureté phallique des discriminations à la douceur anale des fluctuations de l'or, de l'indétermination féminine ou juive de l'Usure. Pourtant, comme la subtile lecture lacanienne de Rabaté l'a bien montré, le discours phallogocentrique de Pound renferme les métaphores qui déconstruisent son autorité, puisque la qualité « coupante » du geste de démarcation phallique implique aussi très clairement le phallus comme signifiant du manque et de la castration. Par une sorte de renversement « hétérologique », l'or cesse d'être un excès excrémental qui doit être moulé ou taillé ou délimité par l'inscription de différences, il devient au contraire un « bouchon » métallique inerte obstruant la circulation, une gêne dont la souveraineté phallique doit être en quelque sorte castrée afin que le bon flux de mots et de marchandises coule à nouveau, circule correctement apportant un sang neuf au corps politique, afin que la lumineuse liquidité des dieux soit à nouveau perceptible, rétablissant ainsi enfin l'unité extatique avec le fleuve organique de la mère Nature.

A l'inverse d'un certain nombre de lectures récentes qui ont trop rapidement tenté de réduire l'œuvre de Pound à un discours fasciste clos, au phallo- et logocentrisme, il est urgent d'insister sur la profonde réversibilité (ou, pour utiliser le terme de Bataille, la « scissiparité ») de bien des oppositions à l'intérieur desquelles sa pensée a tendance à se déplacer, sur une ambivalence dynamique qui semble par dessus tout se polariser autour de la question de la production (sexuelle, poétique, économique) — comme dans la logique hermaphroditique de la conception/réception artistique qui informe le Canto 79 :

*le tirage de la gravure (imprint of the intaglio) dépend
en partie de ce qui est pressé dessous
le moule doit retenir ce qu'on verse dedans
dans le
discours
l'important est
de communiquer quelque chose et poi basta**

OIKONOMOS

L'économie poundienne, comme ses critiques marxistes se sont fait fort de le montrer, se concentre exclusivement sur les questions de la représentation, de l'inscription et de la circulation monétaires tout en mettant entre parenthèses la question de la *production* économique. De fait, Pound annonce de manière triomphante dans la préface de 1935 à *Jefferson and/or Mussolini* que, selon le Duce, « le problème de la production était résolu » et que par conséquent le seul problème qui restait à régler était celui de la distribution. Mais comme David Murray observe justement, une réforme de la distribution ne signifie pas pour Pound la redistri-

* *Les Cantos*, pp. 465-466.

bution de la richesse (qui est une décision politique, directement reliée à la production) mais simplement les mécanismes de la distribution par l'*argent* (une question purement technique qui peut être réglée grâce à des gadgets monétaristes). Le monétarisme de Pound est parfaitement cohérent avec son conservatisme politique, car en éliminant la production des vrais problèmes économiques, il exclut tout besoin ou toute nécessité historique d'un changement fondamental de la société. En fait, lorsqu'il ignore les transformations réelles des modes de production au cours des différentes périodes historiques, il révèle que sa vision économique est radicalement statique et non historique, et ceci en dépit des prétentions des *Cantos* qui se veulent un poème « incluant l'histoire ».

Les *Cantos* traitent fondamentalement des sociétés agraires parce que ces économies pré-industrielles permettent à Pound de rassembler le travail et la production sous le concept de processus naturel — « Le travail ne crée pas la richesse, il contribue à sa formation. C'est la productivité de la Nature qui est le fondement. » Autrement dit, la richesse ou la valeur (Pound utilise les deux termes indifféremment) sont conçues comme extérieures ou antérieures à la production ou à l'échange, et proviennent ou bien de « l'abondance de la nature / avec le peuple tout entier derrière » (Canto 52) ou de ce que Pound, à la suite de Douglas, appelle l'« héritage culturel » ou « l'augmentation due à l'association », c'est-à-dire le poids cumulatif des inventions humaines et des techniques héritées du passé. Dans les deux cas, la valeur n'est jamais quelque chose que le travail produit — comme Marx ou Ricardo le pensent — mais dérive de la nature ou du capital hérité de la tradition, de même que les idéogrammes chinois, d'après Fenollosa, tirent leur richesse sémantique du fait de leur ancrage étymologique dans les processus naturels et dans le « trésor accumulé » du passé culturel.

Si Pound élimine la production comme problème économique afin de se concentrer sur la distribution et la circulation, de la même manière sa théorie du langage tend à ignorer la production du sens en faveur d'une attitude purement instrumentale face au discours : les mots, comme l'argent, servent uniquement à porter, déplacer ou « communiquer » des faits, des significations ou des valeurs antécédents. « L'argent et le langage n'existent que parce qu'ils ont cours. L'acceptation d'une pièce de monnaie comme ayant une valeur et des mots comme ayant un sens, voilà ce qui fait l'essence de la monnaie et du discours. » La « véritable économie » d'un poème, écrit Pound dans un de ses premiers essais, est de mettre en accord ses mots avec une mélodie qui les précède. Ou, comme un autre texte de la même période le formule, « le fait poétique pré-existe » comme quelque chose qui arrive de l'extérieur à l'intelligence, et que le poète doit se mettre à traduire ou transcrire en mots à partir de « l'original ». « Pas ce qu'un type dit mais juste ce qu'il veut dire que le traducteur se doit de faire passer », assène-t-il, en 1935 — comme si le « vouloir dire » (*meaning*) pouvait être dissocié du dire, de l'énonciation, ou pouvait exister indépendamment, préalablement à sa formulation verbale. Mais en pratique, le langage de Pound fonctionne bien différemment : son amour des jeux de mots, si évident dans les lettres et les derniers *Cantos*, sont un exemple particulièrement visible de la pure productivité du signifiant dans la production de plus-value sémantique — et les lectures récentes des *Cantos* ont tendu à souligner précisément ces trous et discontinuités dans le texte qui disséminent

des significations, qui excèdent et déconstruisent les propres intentions explicites de Pound, tout en révélant à quel point le poète en tant que sujet est lui-même *produit* par le langage du poème plutôt que l'inverse.

En théorie, cependant, les *Cantos*, comme l'économie poundienne, se fondent sur la présupposition que le problème de la production a été résolu. De fait, avec les *Cantos*, Pound a créé un genre de poème qui pourrait être écrit sans intermit- tences, qui n'aurait pas à se plier aux hasards de l'inspiration, mais qui au contraire pourrait se borner à découvrir et transcrire ce qui est toujours déjà *donné* — bref, un poème dont l'économie dépend moins de l'*inventio* (ou production) que de la *dispositio* (ou distribution) idéogrammmique de matériaux préexistants. L'écono- mie didactique ou distributive des *Cantos* rappelle la définition aristotélicienne du philosophe comme un *oikonomos*, terme qui signifie un intendant ou économiste à qui on remet tous les biens et dont le devoir est de dispenser une reproduction fidèle des impressions reçues de la nature. Pound, économiste et poète, se voit également sous les traits d'un *oikonomos* ou intendant du bien et du vrai. Ses *Can- tos* ne sont pas une fiction mais la distribution de ressemblances, la disposition de faits donnés par l'histoire, un arrangement de vérités qui proviennent de la nature et de la tradition. Il n'a pas besoin d'inventer ou de produire quoi que ce soit : sa tâche est simplement de désigner ce qui est déjà là (par la deixis ou la citation), de distribuer ou de remettre en circulation ce qu'on a confié à ses soins, de répar- tir équitablement les ressources qui lui ont été remises.

DIGERERE

« La nourriture est la racine / Nourrissez le peuple », réitère l'un des derniers *Cantos* chinois, et si le but ultime de l'économie est d'assurer la juste distribution de la nourriture, alors la fonction didactique de la littérature est de fournir des nourritures spirituelles, de « nourrir l'impulsion ». Le poète est donc celui qui « joue un rôle dans la transposition des marchandises de la terre mère à l'utilisateur (œil de celui qui regarde, main de celui qui utilise) ». Et nous lisons au Canto 80 :

amener les moutons au pâturage
amener votre aim. lect. à la nourriture
l'aimable lecteur au point essentiel du discours
*trier les animaux**

Nutrition, distribution, classification — toutes ces notions, comme Robert Dur- ling l'a montré dans ses études sur Dante, sont contenues dans le verbe latin *dige- rere* : séparer, trier, ranger par catégories, mettre en ordre. Et pour Pound comme pour Dante, c'est la *digestion* dans son sens le plus large qui fournit le lien le plus fondamental entre la poétique et l'économie. Pound observe dans le « *Digest of the Analects* », — son « *Reader's Digest* », ou sommaire, résumé, des « restes »

* *Les Cantos*, p. 478.

de tables laissés par Confucius — qui sert d'introduction au *Guide to Kulchur*, que « l'élément dominant dans l'idéogramme qui signifie la science... est un mortier. Cela veut dire que le savoir doit être moulu en poudre fine ». Les procédés didactiques favorisés de Pound — l'anthologie, l'extrait, la citation, le catalogue, la taxinomie — sont autant de variations sur cette décomposition et redistribution de la nutrition. En fait, les *Cantos* en général peuvent apparaître comme un immense ventre (Pound les avait appelés au départ un « sac fourre-tout ») prêt à ingérer la totalité du savoir humain et à le digérer didactiquement pour le lecteur — « Les découvertes », Pound insiste là-dessus, « sont faites par les goinfres. » Les métaphores de l'alimentation dominent le poème entier, de la voile « gonflée comme un ventre » (*bellying canvas*) du navire d'Ulysse ou la coupe de sang apportée comme nourriture rituelle à Tirésias dans le premier Canto, jusqu'au « laitron pour subsistance » du dernier fragment (*Les Cantos*, p. 727) — le poème entier devenant la chronique d'un corps qui passe de la faim à une anorexie progressive.

Une des métaphores alimentaires les plus répandues dans la poésie et l'économie de Pound est bien sûr celle de l'usure, qu'il imagine le plus souvent comme un désordre digestif du corps politique qui produit soit une constipation massive, soit une diarrhée incontrôlable : ou bien l'obstruction, le blocage de la circulation, ou bien les flaques de merde et d'or liquide dans lesquelles les financiers et les banquiers des *Cantos* de l'Enfer se trouvent embourbés. Si Pound, comme Dante, associe la fraude économique et la falsification monétaire aux désordres intestinaux, c'est parce que la frappe de la monnaie (qui entraîne une cuisson et une purification de l'or) est traditionnellement associée à la digestion ou « concoction » de la nourriture dans l'estomac (voir Adam, le faux-monnayeur au Chant 30 de l'*Enfer* de Dante). La fraude de l'usure, selon la conception dantesque de Pound, entraîne la boursoufflure, l'obésité, ou la vulgarisation de la représentation artistique et économique. Mais bien que Pound décrive souvent l'usure comme une ingestion et rétention obscènes de l'excrément, il imagine aussi souvent cette conspiration et ses suppôts juifs comme un poison caché, un cancer dévorant de l'intérieur le corps politique. Dans chaque cas, le mal qui est appelé Usure est vu comme une substance étrangère, parasitique associée avec les intestins — molle, visqueuse, serpentine, contagieuse — quelque chose qui, en tout cas, doit être éliminé du corps si l'on veut restaurer une véritable digestion efficace. La logorrhée antisémitique des discours à la radio pendant la guerre est en un sens une tentative désespérée pour évacuer ce mal qui a à la fois gonflé et dévoré le corps de son poème — comme si Pound pouvait se purger lui-même de ce poison indéterminé en le frappant, en le symbolisant tout simplement par un nom :

*L'Usure est le Mal, neschek
le serpent
neschek au nom bien connu, pollueuse
contre la race et au-delà
la pollueuse
Τοκοç hic mali medium est
Voilà le cœur du mal, le feu sans trêve de l'enfer,*

*Le chancre omni-corrupteur, Fafnir le ver,
Syphilis de l'État, de tous les royaumes,
Verrue du bien public,
Faiseur de kystes, corrompant toute chose*.*

TOKOS

Comme les cadences prophétiques de ce passage semblent le suggérer, l'Usure est, par bien des aspects, un double maléfisant ou un Autre de la poésie. Sa gloutonnerie malveillante ne se contente pas d'accomplir la dérision en acte du vaste appétit du poète ; de manière encore plus cruciale, l'Usure représente un mode de production ou d'augmentation contre nature, qui mime perversément l'économie véritable de la poésie. La dénonciation de l'usure *contra naturam* fait retour à travers la loi canonique du Moyen Age vers la distinction aristotélicienne entre l'économie naturelle qui a pour fin la juste distribution ou la *dikè*, et l'économie non-naturelle de la chrématistique qui a pour fin le profit ou *kerdos*. Dans l'économie « naturelle » d'Aristote, l'argent sert d'intermédiaire entre les marchandises et c'est par cette médiation qu'elles sont échangées, comme dans la formule de Marx (M1 – A – M2). Dans la chrématistique, en revanche, l'argent est à la fois l'origine et la fin du circuit, et c'est pour l'argent que les marchandises sont échangées (selon la formule de Marx, on a maintenant A1 – M – A2). Dans l'économie, M1 et M2 sont qualitativement différentes, et dans la chrématistique, A1 et A2 sont de même nature, l'argent fabrique de l'argent, le même donne naissance au même.

Cette création de l'argent *ex nihilo*, cette propagation incestueuse du semblable issu du semblable, sous-tendent la condamnation aristotélicienne de l'usure comme forme de génération contre nature dans laquelle l'argent porte un intérêt qui lui ressemble comme la progéniture ressemble aux parents. Puisque le terme grec de *tokos* signifie à la fois l'intérêt monétaire et la descendance biologique, l'usure en vient à être considérée comme une copie inanimée ou perverse de la génération animale ou naturelle. Comme le dit Pound, « L'or est durable, mais il ne se reproduit pas — pas même si vous imbriquez deux morceaux d'or l'un en forme de coq l'autre en forme de poule. Il est absurde de parler d'or qui porte des fruits ou qui produit un intérêt. Représenter l'or en ces termes est déjà une fausse représentation. C'est une falsification. Et le terme "*falsificazione della moneta*" (produire de la fausse monnaie) dérive probablement de cela. »

Comme Aristote, donc, Pound imagine la génération de l'intérêt excédentaire (ou *tokos*) comme une perversion de l'abondance de la sexualité ou de la procréation « naturelles ». Il suit Dante qui a l'habitude de lier l'usure et la sodomie, et le Canto 12 reformule un fantasme tout à fait élaboré présentant le capitalisme comme une forme de conception et de naissance masculines et homosexuelles — parodie obscène des métaphores de la poésie vue comme immaculée conception impliquant la projection de *formae* et d'images par le *logos* situé dans le fluide

* *Les Cantos*, p. 731.

spermatique du cerveau, une conception qui ressemble étrangement à la naissance de l'intérêt à partir de la tête (*caput*) du capital. De fait, l'œuvre de Pound est constamment hantée par l'éventualité que la poésie ne soit qu'une forme de chrématistique s'engendrant elle-même telle l'usure. Car si la poésie peut être fabriquée à partir de rien de plus qu'une « bouchée d'air » (pour reprendre l'analogie de Yeats qu'il aime à citer), qu'est-ce qui la distingue de l'argent créé *ex nihilo* par les banques ? Et si l'usure est proche de la fabrication de fausse monnaie, qu'est-ce qui pourrait empêcher que la poésie ne se transforme à son tour en la fausse monnaie et le toc de la fiction, ou la tromperie dorée de la catachrèse ? Et si l'usure est fondée sur la reproduction de l'argent par l'argent, soit sur la duplication narcissique du même, cela ne ruine-t-il pas aussi dans le même soupçon le fonctionnement du langage poétique, ses rimes et répétitions, le même reproduisant le même, réitérant les figures du même ? Et si l'usure réalise des profits en faisant payer le temps, ceci ne reflète-t-il pas en un certain sens la temporalité d'un poème comme les *Cantos*, écrit à crédit, incluant en lui-même sa propre histoire par sa structure d'ajournement et de procrastination ?

EZRA, USURA

Soulignant l'homonymie très *unheimlich* qui fait rimer Ezra avec Usura, Marcelin Pleynet a suggéré que l'obsession poundienne de l'usure pouvait se comprendre avant tout comme une lutte avec un double spéculaire, un *Doppelgänger* qui reflète et métaphorise l'indétermination de son désir, une indétermination qui doit toujours être refoulée ou « barrée » par le nom de Pound, par l'autorité du Nom-du-Père, du phallus, ou du L barré symbolisant la livre sterling, par tout ce qui inscrit la Loi et établit la différence. Dans cette lecture lacanienne, les *Cantos* surgissent comme une tentative impossible pour « écrire la suture », conjointre les domaines du Réel et du Symbolique, pour parler au nom de la loi paternelle tout en évoquant sans cesse le désir qui transgresse ou pervertit son autorité — l'Ezra ou l'Usure hébraïques. Une tension semblable informe l'économie des *Cantos*, une économie qui d'un côté est régie par l'excès, la dépense, la dispersion intertextuelle, et de l'autre, qui cherche à contenir et à corriger cette prolifération nomadique et anarchique par une réduction autoritaire et didactique de la diversité à une vérité unique, universelle. Pound, comme Charles Olson l'a écrit, fut « le Double Tragique de notre époque », une « démonstration vivante de notre dualité ». Mais comme Rabaté démontre fortement, cette duplication n'implique pas tant une coupure entre une politique réactionnaire et un langage révolutionnaire (ce qui était l'idée d'Olson), qu'une division fondamentale travaillant le langage des *Cantos* de l'intérieur, une division (ou différence) dont les tensions ne pouvaient finalement plus être portées, soutenues par l'économie du poème.

Bien que Pound ait semblé croire tout au long de la rédaction de la majeure partie de son poème qu'il pourrait écrire les *Cantos* à crédit, les derniers *Brouillons et Fragments* trahissent une conscience mélancolique de sa faillite, ou du fait que, pour citer *Timon d'Athènes*, « ce qu'il dit est entièrement endetté ; il doit de l'argent / Pour chaque mot ». Un des derniers vers des *Cantos* — « La faillite

de François Bernouard », en français, *Les Cantos*, p. 727 — fait allusion à la banqueroute de son entreprise, à l'effondrement de son économie : le poète retire alors ses mots de la circulation et les rend au silence ; il dépasse le poids de son corps et de son nom, et vise à s'abolir de manière anorexique en une légèreté suprême :

*Les rois s'assemblent dans leur île,
où plus n'est d'aliment après le vol du pôle.
Le laiteron pour subsistance
comme pour pénétrer l'arcane.

Être hommes et pas des destructeurs.**

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- Michel André BERNSTEIN, *The Tale of the Tribe*, Princeton, 1980.
Robert CASILLO, « Troubadour Love and Usury in Ezra Pound's Writings », in *Texas Studies in Language and Literature*, Été, 1985.
Alan DURANT, *Ezra Pound : Identity in Crisis*, Sussex, 1981.
Jean-Joseph GOUX, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, 1984.
Eva HESSE, *Ezra Pound : Von Sinn und Wahnsinn*, Munich, 1978.
Lewis HYDE, *The Gift : Imagination and the Erotic Life of Property*, New York, 1983.
Peter NICHOLLS, *Ezra Pound : Poetics, Economics, and Writing*, Atlantic Highlands, 1984.
Andrew PARKER, « Ezra Pound and the "Economy" of Anti-Semitism », in *Postmodernism and Politics*, ed. Jonathan Arac, Minneapolis, 1986.
Marcelyn PLEYNET, « La Compromission poétique », *Tel Quel 70*, Été, 1977.
Jean-Michel RABATÉ, *Language, Sexuality, and Ideology in Ezra Pound's Cantos*, Albany, 1986.
Marc SHELL, *The Economy of Literature*, Baltimore, 1978.
Eugene VANCE, « Chaucer's House of Fame and the Poetics of Inflation », in *Boundary 2*, Hiver, 1979.

* *Les Cantos*, p. 727.