

*ECOLE DOCTORALE 131 – Langues, Littérature, Image : civilisation et sciences
humaines (domaines anglophone, francophone et d'Asie orientale)*
Laboratoire de Recherches sur les Cultures Anglophones LARCA – UMR 8225

DOCTORAT
Langue et culture des sociétés anglophones

LUCIE PETITJEAN

**« Le lotus et la caméra : dynamiques de l'image dans l'œuvre de
H.D. »**

Thèse dirigée par **M. le Professeur Antoine CAZÉ**
Soutenue le 10 mars 2017

JURY

Isabelle ALFANDARY (pré-rapporteur), Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Antoine CAZE (directeur), Professeur, Université Paris Diderot – Paris 7
Nicholas MANNING, Maître de Conférences, Université Paris-Sorbonne – Paris 4
Axel NESME (pré-rapporteur et président du jury), Professeur, Université Lumière – Lyon 2

Le lotus et la caméra : dynamiques de l'image dans l'œuvre de

H.D.

Résumé :

A la fin des années 1920, l'écrivaine américaine moderniste H.D. considère le cinéma comme un art majeur, supérieur à la littérature car plus à même de représenter le réel. En réponse à un questionnaire lui demandant de faire le bilan de sa carrière, elle choisit de se concentrer sur sa découverte du septième art et sur l'importance que prend ce nouveau mode d'expression pour elle. Spectatrice, mais aussi actrice, monteuse et critique, H.D. adopte une approche polyvalente. Des réalisateurs comme G. W. Pabst ou Sergueï Eisenstein deviennent des modèles que les écrivains devraient imiter, selon l'auteur. Pendant environ cinq ans, H.D. s'implique directement dans la production cinématographique, de par son travail avec un jeune artiste britannique, Kenneth Macpherson, réalisateur de *Borderline*, long-métrage d'avant-garde dont elle tient le rôle féminin principal. H.D. rédige également plusieurs critiques de films, qui paraissent dans *Close Up*, un magazine qu'elle co-dirige avec l'auteur et mécène britannique Bryher ainsi que Macpherson. Par la suite, ses activités cinématographiques diminuent mais nous avançons l'idée que le septième art et les théories qu'elle en retient influencent de façon durable son imaginaire et son mode d'écriture.

Cette thèse propose donc d'analyser l'influence du cinéma dans l'œuvre de H.D., en prenant en compte sa carrière dans son ensemble, de la période imagiste aux écrits ésotériques de la fin de sa vie. A travers l'étude de poèmes, de romans semi-autobiographiques, d'essais et de critiques de cinéma rédigés par l'auteur, sont mises en exergue deux tendances "imaginaires" divergentes, l'une participant d'une saturation du texte et l'autre d'un désir d'immédiateté et de rejet de la composition artistique.

Summary :

In the late 1920s, American modernist writer H.D. presented the cinema as a major artform, superior even to literature as it could represent reality better and more directly according to her. Answering a questionnaire sent to her to reflect on her career so far, she chose to focus on her keen interest for the moving picture and the importance that new artform was taking in her own artistic ventures. Moviegoer, actor, film editor, critic, H.D. approached the film from all sides. She wanted to give that artform the recognition it deserved. Filmmakers such as G. W. Pabst and Sergei Eisenstein were true great artists and writers should even look to them to renew literature. For about five years, H.D. directly engaged with the film, through production - in her work with young British artist Kenneth Macpherson, director of *Borderline*, an avant-garde feature-film in which she also held the female lead role -, as well as through film reviews. Macpherson, H.D. and British author and art patron Bryher edited the film magazine *Close Up*, in which H.D. published various articles and poems. Beyond that short period, the author's involvement with the film became less direct but this work argues that the motion pictures and the theories she derives from that artform lastingly inspired her imagination and her writing.

This thesis provides an analysis of the influence of the film on H.D.'s works., taking into account her literary career as a whole, from the Imagist period to her late esoteric writings. Through the study of poems, romans à clefs, memoirs, and film reviews, two diverging image dynamics are identified, one participating in textual saturation and the other seeking for more immediacy and less artistic elaboration.

Remerciements

Au terme de ce long parcours, qu'il me soit permis d'exprimer toute ma gratitude envers celles et ceux qui m'ont accompagnée pendant ce travail et l'ont rendu possible.

À mes parents, Josiane et Claude, je dédie ce travail. Sans le flot continu de leur confiance et de leur affection, ce lotus n'aurait jamais fleuri.

Sans mes *study buddies* de compétition, les heures de travail en bibliothèque ou à la salle des doctorants n'auraient pas été les mêmes : Marion Douzou, Sarah Gould, Helen Pownall, Charles-Henry Morling, Carline Blanc, Andria Pancrazi, Alexandre Fauchère. Merci.

Tout mon amour à mes amis et proches qui ne comprenaient pas bien ce que je faisais pendant toutes ses journées à la bibliothèque ou retranchée dans ma chambre mais m'ont néanmoins apporté tout leur réconfort pendant les moments de découragement : Marion Remy, Elise Morlaix, Adrien Larouzée, Romain Gérard, mes frères et sœur, Dorothee, Paul et Pierre, et, outre-Atlantique, Jason Juntunen, Susan Goeckeler, Madeline Snider, Hanna Laruelle, Monica Kramer et Ashley Gyuriska.

Toute ma reconnaissance va à Monsieur le Professeur Antoine Cazé pour sa patience, ses encouragements et son soutien durant la longue élaboration de cette thèse.

L'obtention d'un contrat doctoral a été décisive et je tiens à remercier les membres du Conseil de l'École Doctorale 131 de m'avoir accordé leur confiance.

Grâce à une bourse de l'A.F.E.A / S.A.E.S. en 2011, j'ai pu effectuer un séjour de recherches dans les archives de la *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* de l'Université de Yale et toucher du doigt, d'une manière littérale, l'œuvre de H.D.

Je voudrais exprimer toute ma gratitude au bureau des Relations Internationales de l'U.F.R. d'Études Anglophones (alors encore appelé Charles V) pour m'avoir permis de partir enseigner et étudier à l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie, où j'ai eu l'immense privilège de travailler avec Bob Perelman, poète et professeur au grand cœur, auprès de qui ma réflexion sur H.D. et sur le modernisme a mûri. Lors de ce séjour, j'ai pu également poursuivre mes recherches dans les archives H.D., à Yale, ainsi qu'au *Rosenbach Museum*, dépositaire de la correspondance Marianne Moore-H.D., et parcourir la Pennsylvanie natale de « mon » auteur.

Le lotus et la caméra : dynamiques de l'image dans l'œuvre de H.D.

<i>Introduction</i>	5
<i>I. « Lotus-land, all this », un imaginaire réticulaire</i>	32
1. <i>Le bord de mer, matrice réticulaire</i>	34
2. <i>Au-delà de l'observation et observation de l'au-delà :</i>	61
3. <i>« Mythopoeic mind (mine) »</i>	85
<i>Embranchements</i>	109
<i>II. « Images at the crossroads » : les arts visuels mis en mots et le crescendo cinématographique chez H.D.</i>	113
1. <i>« Some odd way of seeing » : le tableau et le miroir dans Hermione</i>	119
2. <i>Images du cinéma</i>	143
3. <i>Écrire le cinéma</i>	182
<i>Embranchements</i>	208
<i>III. L'écrivain-enregistreur</i>	212
1. <i>Quelle influence du cinéma ?</i>	217
2. <i>H.D. devenue instrument : écritures visionnaire et spirite</i>	242
3. <i>Recherche de l'immédiateté : une dynamique de la soustraction ?</i>	279
<i>Débranchements</i>	306
<i>Conclusion</i>	309
<i>Bibliographie</i>	316
<i>Index</i>	329

Introduction

Just at the moment I am involved with pictures. [...] The work has been enchanting, never anything such fun and I myself have learned to use the small projector and spend literally hours alone in my apartment making the mountains and village streets and my own acquaintances reel past me in light and light and light. At the moment I want to go on in this medium [...]. I should like to work the Debrie camera which I can't. I can do a little work on the small cameras and some of it will be incorporated in the big film we are busy on¹...

En 1929, H.D. répond à un questionnaire envoyé par les rédacteurs de *The Little Review* à de nombreux auteurs modernistes. Ce que H.D. considère alors comme le plus important est de partager sa nouvelle passion pour le septième art. Comme elle l'indique dans sa réponse, elle a appris à se servir d'un petit projecteur et regarde le monde transformé en rayons de lumière et transposé dans son appartement. Le film dont elle parle à la fin de l'extrait est *Borderline*, un long-métrage réalisé par Kenneth Macpherson², dans lequel elle joue l'un des rôles principaux. Les images qu'elle dit avoir tournées avec la « petite caméra » n'ont peut-être pas été finalement intégrées au montage final du film mais, dans un de ses carnets, elle note qu'elle et sa compagne, Bryher³, ont participé au montage. À la fin des années 1920, H.D. consacre toute son activité au cinéma. Outre l'apprentissage pratique du septième art, l'écrivain participe également à la rédaction d'un magazine de critiques et de théories cinématographiques. De 1927 à 1933, *Close Up* publie des critiques, essais, poèmes et

¹ H.D., « H.D. », *The Little Review Anthology*, éd. Margaret Anderson, New York, Horizon Press, 1953. 364-366. 364.

² Kenneth Macpherson [1902-1971] a environ 25 ans lorsqu'il fait la rencontre de H.D. et Bryher, sa compagne. En 1927, le trio fonde le groupe Pool. Ensemble, ils font paraître le magazine *Close Up*, publient les romans de Kenneth Macpherson et produisent ses films.

³ Bryher [1894-1983], de son vrai nom Annie Winifred Ellerman, est auteur de romans, mémoires et poèmes. Héritière de la plus grande fortune anglaise de l'époque, elle finance la publication de nombreuses œuvres modernistes. Elle rencontre H.D. pour la première fois en 1919 ; celle-ci a contracté la grippe espagnole pendant sa grossesse et souffre de dépression. Bryher lui apporte son soutien et les deux femmes commencent bientôt une relation qui durera jusqu'au décès de H.D.

photographies, privilégiant ainsi l'analyse, la théorie et une approche artistique. H.D. aborde donc le cinéma de tous les côtés. Actrice. Monteuse. Cadreuse. Critique. Dans la réponse qu'elle donne au questionnaire, H.D. exprime sa fascination pour la lumière, que l'on retrouve ailleurs dans ses écrits cinématographiques, et le plaisir qu'elle ressent à filmer et à regarder les images, à voir en film ses proches et les alentours de son lieu de résidence. Elle aime voir à l'écran ce qu'elle a vu ou ce qu'elle reconnaît. Les films, documentaires ou fictionnels, se doivent d'être images du réel. Ses pensées sur le cinéma se doublent souvent d'une réflexion sur la représentation et en particulier sur l'immédiateté de la représentation, cinématographique ou bien littéraire. Images du réel. Image et réel. Écriture de l'image représentant le réel. Le rapport de H.D. au cinéma est une chambre d'échos singulièrement sonore. La correspondance et les écrits de l'auteur, ainsi que le long-métrage *Borderline*, montrent l'importance que prend le cinéma dans son esprit et ses créations artistiques à la fin des années 1920.

Plusieurs études, souvent consacrées à plusieurs auteurs, voire au modernisme anglo-américain plus largement, se sont intéressées à cette période de la carrière de H.D. Dans *The Tenth Muse*⁴, Laura Marcus, propose une approche culturelle du rapport entre le modernisme littéraire, dont H.D., et le cinéma. Susan McCabe⁵ s'essaie à une psychanalyse des rapports entre cinéma et auteurs modernistes. Rachel Connor⁶ regarde l'image dans l'œuvre de H.D. par le prisme des *gender studies*. Charlotte Mandel a écrit quelques articles⁷ à propos de l'influence du cinéma sur certains textes de H.D. François Bovier⁸ a offert un travail sur H.D. et les activités cinématographiques d'avant-garde du groupe Pool. Nous avons choisi de nous

⁴ Laura Marcus, *The Tenth Muse : Writing about Cinema in the Modernist Period*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

⁵ Susan McCabe, *Cinematic Modernism : Modernist Poetry and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

⁶ Rachel Connor, *H.D. and the Image*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

⁷ Charlotte Mandel, « Garbo / Helen : The Self-Projection of Beauty by H.D. », *Women's Studies*, vol. 7, 1980, 127-135 ; « Magical Lenses : Poet's Vision Beyond the Naked Eye », *H.D. Woman and Poet*, éd. Michael King, Orono, National Poetry Foundation, 1986 ; « The Redirected Image : Cinematic Dynamics in the Style of H.D. », *Literature / Film Quarterly*, vol. 11 / 1, 1983, 36-45.

⁸ François Bovier, *H. D. et le groupe Pool : des avant-gardes littéraires au cinéma « visionnaire »*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009.

concentrer sur H.D., mais de suivre les échos du cinéma dans son œuvre. C'est une thèse totale qui est ici proposée. Comment H.D. met-elle en mots l'image cinématographique ? Adopte-t-elle un mode différent des autres images ? Quelles autres images fait-elle entrer dans ses textes ? Le vif intérêt que suscite le cinéma chez H.D. se place-t-il dans le prolongement de son travail imagiste ? Ou, tout en poursuivant sa réflexion et sa pratique poétique et littéraire autour de l'image, H.D. trouve-t-elle de nouveaux termes de réflexion dans le vocabulaire et l'art cinématographiques ? Le septième art et les textes qu'elle écrit directement sur ce sujet affectent-ils ultérieurement son style, ses genres et son mode de prédilection ? Le cinéma a-t-il une influence sur son imaginaire ? Introduit-il de nouvelles imageries dans son répertoire ?

Voilà quelques unes des questions qui ont guidé nos réflexions engagées sur le rôle du cinéma dans l'œuvre écrite de H.D. Le sujet de l'image est particulièrement saillant dans toute étude de H.D., d'autant plus dans une analyse de son rapport au cinéma. En prélude de celle-ci, nous présenterons ici rapidement les théories qui ont entouré l'émergence de son œuvre et de son imaginaire, que H.D. ait contribué à les formuler, qu'elle les ait mises en œuvre ou qu'elle les ait écartées.

“But Dryad,” (in the Museum tea room), “this is poetry. He slashed with a pencil. “Cut this out, shorten this line. ‘Hermes of the Ways’ is a good title. I’ll send this to Harriet Monroe of *Poetry*. Have you a copy ? Yes ? Then we can send this, or I’ll type it when I get back. Will this do ?” And he scrawled “H.D. Imagiste” at the bottom of the page⁹.

C'est ainsi que H.D. rapporte son acte de naissance imagiste. Elle avait été conviée à rejoindre Ezra Pound¹⁰ et Richard Aldington¹¹ au salon de thé du *British Museum* un jour du mois de

⁹ H.D., *End to Torment : A Memoir of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1979. 18.

¹⁰ Ezra Pound [1885-1972] est un poète américain expatrié à Londres dans les années 1910, comme H.D. Ils se sont rencontrés en Pennsylvanie, l'état où elle a grandi. Entre 1905 et 1908, Hilda et Ezra ont été fiancés au moins deux fois. Pendant cette période, les deux futurs expatriés américains avaient déjà commencé à échanger des poèmes et des conseils de lecture. Pound a notamment écrit une série de poèmes, rassemblés dans un carnet en vélin, portant le titre « Hilda's Book ». H.D. rapporte dans *End to Torment* que son compatriote n'avait alors que peu d'intérêt pour sa poésie. « “You are a

septembre 1912. À en croire les mémoires d'Aldington, ce pseudonyme n'avait pas été du goût de la jeune Hilda¹². Si « Imagiste » disparaît bientôt de sa signature¹³, l'apposition des initiales et du nom d'appartenance au mouvement est remplacée par un rapport métonymique, qui tourne finalement à la catachrèse. « H.D. » est l'une des Imagistes, mais devient bientôt rien d'autre qu'imagiste, la figure de proue d'un mouvement bref, dominé par Ezra Pound, souvent mal compris parce que touffu dans ses théories, monolithique dans sa démarche et incroyablement varié dans la pratique poétique de ses collaborateurs.

Que faire de cette dénomination, « Imagiste », omniprésente et contestée à la fois par les spécialistes de H.D. et par l'auteur elle-même ? Il ne s'agira pas ici de faire ou refaire la métahistoire l'imagisme¹⁴, mais bien plutôt de se concentrer sur H.D. et d'introduire une définition de l'image afin de mieux en comprendre le fonctionnement, en commençant par cette période liminaire de sa carrière, qui a longtemps éclipsé ses autres entreprises littéraires, et afin également de pouvoir évaluer l'impact du cinéma sur son œuvre. De prime abord, la participation de H.D. au mouvement imagiste est essentiellement poétique. Elle aurait pratiqué l'imagisme, sans le théoriser, ce qui lui a valu d'être absente de bien des études sur le mouvement. Toutefois, il a été démontré que la poésie de H.D. a joué un rôle fondamental dans la définition des préceptes imagistes. Dans un article sur H.D. et les origines de

poem, though your poem's naught," quoted Ezra. From what? I did not ask him » (H.D., *End to Torment*, *op. cit.* 12.)

¹¹ Richard Aldington [1892-1962] est un écrivain anglais. H.D. l'épouse en 1913. Pour une histoire complète des imagistes, cf. Helen Carr, *The Verse Revolutionaries : Ezra Pound, H.D., and the Imagists*, Londres, Cape, 2009.

¹² Aldington se souvient : « it sounded a little ridiculous. And I think H.D. disliked it too. » (Richard Aldington, *Life for Life's Sake ; A Book of Reminiscences*, New York, The Viking Press, 1941. 135.)

¹³ Harriet Monroe publie « Hermes of the Ways » dans le numéro 4 de *Poetry* (janvier 1913), aux côtés de « Priapus, Keeper of the Orchards » et de « Epigram », les deux premiers étant signés H.D. et le tout se terminant sur la signature « H.D., "Imagiste." ». Mais le pseudonyme complet est rapidement abandonné et n'apparaît ensuite plus dans *Poetry*.

¹⁴ Dès 1915, F. S. Flint fait paraître une « Histoire de l'imagisme ». Mais son histoire ne coïncide pas tout à fait avec celle(s) qu'on a pu raconter par la suite ou celle(s) de Pound. Un compte-rendu de l'imagisme ne peut probablement qu'être une histoire des histoires, des faisceaux d'influences qui informent les théories et les pratiques poétiques de ce mouvement éphémère et réticulaire.

l'imagisme¹⁵, Cyrena Pondrom fait remarquer notamment que les différents programmes poétiques que Pound a diffusés à partir de 1913 semblent directement inspirés par « Hermes of the Ways », « Orchard » ou « Epigram », les poèmes que H.D. a fait lire à son camarade d'exil au salon de thé du *British Museum*. À la fois centrale et repoussée aux marges, parfois spectrale, la place de H.D. dans le mouvement est fluctuante et pourtant, l'épithète "imagiste" est tenace. Attaché à un mouvement et donc, pourrait-on penser, à une théorie et une pratique spécifiques de l'« image », cette étiquette peut-elle fournir un cadre de réflexion pertinent à notre étude ?

« Naturellement, si vous accordez une inversion du temps, dans une relativité Einsteinienne, il vous semblera probable que j'ai reçu [*sic*] l'idée de l'image par des poèmes d'H.D. écrits *après* que cette idée était [*sic*] reçue. »¹⁶ En 1928, René Taupin entre en contact avec Pound, à qui il demande d'expliquer la naissance de l'imagisme. Il semble avoir suggéré que H.D. n'ait pas été étrangère à la formulation des principes imagistes. Dans sa réponse en français, Pound réfute une telle influence. H.D. n'a pas écrit de texte théorique sur l'image ; elle n'a donc été d'aucune influence sur la formation de « l'idée de l'image ». Cependant, l'histoire de l'imagisme suggère qu'il y a eu un échange entre sa poésie et la prose théorique publiée par Pound. Dans l'article mentionné ci-dessus, Cyrena Pondrom démontre l'importance des poèmes de H.D. dans la définition et l'orientation poétique du mouvement. La question de la coïncidence entre les poèmes dits imagistes en général et les principes imagistes est épineuse car on peut voir une certaine incohérence dans ces derniers.

Dans la réponse qu'Ezra Pound fait à René Taupin, après avoir balayé la supposition que fait ce dernier à propos du rôle de H.D., le poète convient que l'idée de l'image ne lui

¹⁵ Cyrena Pondrom, « H.D. and the Origins of Imagism », *Signets : Reading H.D.*, éd. Susan Stanford Friedman et Rachel Blau DuPlessis, Madison, University of Wisconsin Press, 1990. 85-109.

¹⁶ Ezra Pound, *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, éd. D. D. Paige, New York, Harcourt, Brace & World, 1950. 216. René Taupin conduit alors des recherches pour la publication de son livre *Influence du symbolisme français sur la poésie américaine (de 1910 à 1920)*, qui paraît en 1929.

appartient pas entièrement ; il reconnaît notamment l'influence de T. E. Hulme et son rôle d'« intermédiaire » :

Mais “vouï” : l'idée de l'image doit “quelque chose” aux symbolistes français via T. E. Hulme, via Yeat [*sic*] < Symons < Mallarmé. Comme le pain doit quelque chose au vanneur de blé, etc.
Tant d'opérations intermédiaires. »¹⁷

Le premier du groupe à théoriser l'« image » est en effet T. E. Hulme. Dans un discours prononcé devant le *Poet's Club*, qu'il quittera peu après pour fonder un groupe de réflexion avant-gardiste sur la poésie¹⁸, il opère une distinction entre deux modes de communication langagière : l'un direct et l'autre conventionnel : « The direct language is poetry, it is direct because it deals in images. The indirect language is prose, because it uses images that have died and become figures of speech. »¹⁹ L'« image » est l'outil de cette langue sans détour qu'est la poésie dans la théorie de Hulme. Est ici perceptible la concomitance avec la poétique de Pound dans « Imagisme », un court manifeste dans lequel sont énoncés certains principes imagistes (parmi lesquels le traitement « direct » du sujet du poème, la « présentation » préférée à la représentation et le vers libre). La proscription des adjectifs superflus rejoint chez lui le souci d'une langue directe. Ces mêmes préoccupations traversent l'œuvre de H.D. Nous verrons comment l'image est agent d'immédiateté dans son écriture mais nous étudierons aussi les autres stratégies qu'elle adopte pour mettre en place une « langue directe », en vers comme en prose. On peut bien sûr remarquer que toute quête d'immédiateté en poésie, *medium* écrit, ou d'ailleurs dans quel que support artistique que ce soit, est vouée à l'échec. Toutefois, l'objectif, s'il est impossible à atteindre, suscite une réflexion sur l'art

¹⁷ Pound, *Letters*, *op. cit.*, 218.

¹⁸ En 1909, Frank Stuart Flint [1885-1960] crée avec T. E. Hulme [1883-1917] un groupe de réflexion sur la poésie, qui se réunit au restaurant *Tour Eiffel* à Londres. Plus tard, Pound appellera ce groupe « School of Images ». Flint s'intéresse à la littérature et aux théories littéraires venues d'Europe, ainsi que du Japon. Les traductions en anglais qu'il fait de traductions françaises de haïkai japonais sont parfois considérées comme les premiers poèmes imagistes publiés (1908) (*cf.* Helen Carr, *Verse Revolutionaries op. cit.* 157 et J. B. Harner, *Victory in Limbo, op. cit.* 126-136).

¹⁹ T. E. Hulme, « Lecture on Modern Poetry », *Selected Writings*, éd. Patrick McGuinness, New York, Routledge, 2003. 59-67. 65.

poétique en Angleterre au tournant du XX^e siècle, qui participe d'une régénération des lettres anglo-américaines. Ce principe esthétique guide également H.D. dans son appréciation des films dont elle fait la critique dans *Close Up*.

En 1908, Hulme oppose poésie et prose. La prose est l'écriture de la catachrèse, des figures mortes. Dans le discours de Hulme, la poésie a un pouvoir évocateur ; il insiste sur sa dimension visuelle, non pas sur la page, mais dans l'imagination du lecteur²⁰. La poésie suscite des images mentales :

Poetry [...] is not a counter language but a visual concrete one. It is a compromise for a language of intuition which would hand over sensations bodily. It always endeavours to arrest you and to make you continuously see a physical thing, to prevent you from gliding through an abstract process. It chooses fresh epithets and fresh metaphors not so much because they are new and we are tired of the old, but because the old cease to convey a physical thing and become abstract counters²¹.

Hulme conçoit une théorie de la poésie comme art imageant et figural²². Le poète se doit de partir à la recherche de « métaphores fraîches », dont le pouvoir d'évocation détient aussi des qualités haptiques. Dans la vision de Hulme, la poésie a des effets physiques, elle est « concrète », traduit l'intuition et délivre des sensations « à bras-le-corps », vous fait barrage, vous *fait voir* avec force et, presque, de force. On détecte dans le paragraphe cité ci-dessus l'influence de Bergson (l'intuition) mais aussi un certain « virilisme » de l'« image », sur lequel Pound le rejoint²³. En effet, dans ses développements sur l'« image », Pound emploie

²⁰ Dans *ABC of Reading* (1934), Ezra Pound reformule sa définition de l'« image », qu'il appelle désormais *phanopoeia*, terme qu'il explique ainsi: « You use a word to throw a visual image on to the reader's imagination ». À nouveau, nous pouvons voir une convergence des idées entre Pound et Hulme. (cf. Ezra Pound, *ABC of Reading*, éd. Michael Dirda, New York, New Directions, 2010. 37.)

²¹ T. E. Hulme, « Romanticism and Classicism », *Selected Writings*, *op. cit.* 80.

²² Dans *La parole singulière*, Laurent Jenny théorise le figural. Il emprunte le terme à Jean-François Lyotard et propose de le définir comme un événement dans la langue, « ce bouleversement formel toujours virtuellement à l'œuvre dans le discours, et où ce dernier trouve de son autorité et de sa puissance. » (Laurent Jenny, *La parole singulière*, préface de Jean Starobinski, Paris, Belin, 1990. 13.)

²³ Ezra Pound et Wyndham Lewis professent virilisme et militarisme dans *Blast*. Le futurisme italien théorisé par Filippo Tommaso Marinetti au début du XX^e siècle a grandement influencé cette dimension de la pensée et de l'œuvre des vorticistes. L'œuvre imagiste de H.D. ne rejoint pas ces tendances, au contraire de certains de ses écrits cinématographiques.

fréquemment les termes « hard » ou « hardness », exprimant son dégoût pour les effusions sentimentales et verbales, qu'il perçoit comme faibles et efféminées. Il voit cette « dureté » à l'œuvre dans la poésie de H.D.

Quand les initiales « H.D. » apparaissent pour la première fois, dans le numéro 4 de la revue américaine *Poetry* (janvier 1913), elles signent une série de trois poèmes présentés comme des « vers, traductions et réflexions issus de l'“Anthologie” » et sont adjointes de l'adjectif français « Imagiste ». Les trois poèmes sont « Hermes of the Ways », « Priapus : Keeper-of-Orchards » et « Epigram ». Ils sont suivis en février 1914 par « Hermonax » et « Acon » et en mars 1915 par cinq autres poèmes (« The Wind Sleepers », « Storm », « The Pool », « The Garden » et « Moonrise »)²⁴. À la demande d'Ezra Pound, Harriet Monroe avait accepté de publier « Au Vieux Jardin » de Richard Aldington dans le premier numéro de *Poetry* (novembre 1912). Elle le présente comme « one of the “Imagistes” », même si aucun programme poétique imagiste n'a alors été publié²⁵. Les premiers textes théoriques imagistes

²⁴ Excepté « Moonrise », tous ces poèmes seront rassemblés dans *Sea Garden*, son premier recueil de poésie, qui paraît en 1916. À remarquer également que, si H.D. est présentée comme faisant partie du groupe imagiste, elle est pourtant la seule à être présentée comme telle. C'est-à-dire que, si l'on excepte l'essai de Pound qui contient le terme dans son titre, « A Few Don'ts by an Imagiste » et la note initiale sur Aldington, aucun autre poète associé au groupe ne sera défini comme imagiste dans les « Notes » de *Poetry*. H.D. est « one of the *Imagistes* » ou « an American imagist living in London », mais dans les notes qui présentent Flint, Pound, Aldington ou plus tard John Gould Fletcher, par exemple, le terme « imagiste » n'apparaît pas. Cela explique sans doute pourquoi H.D. en particulier aura des difficultés à se défaire de cette étiquette. Cf. « Notes », *Poetry*, vol. 3 / 5, février 1914, 189-190 ; « Notes », *Poetry*, vol. 5 / 6, mars 1915, 301-302.

²⁵ Le mot « Imagiste » apparaît pour la première fois dans une note préliminaire aux « Poèmes complets de T. E. Hulme » (cinq, au total) publiés par Pound à la fin de *Ripostes* (recueil d'une vingtaine de poèmes). Pound évoque de façon équivoque les réunions au restaurant *Tour Eiffel*, qu'il baptise « School of Images », et présente « *les Imagistes* » comme un mouvement constitué (une ruse à laquelle il aura à nouveau recours dans les articles qu'il fait paraître dans *Poetry* au début de l'année 1913) :

As for the “School of Images”, which may or may not have existed, its principles were not so interesting as those of the “inherent dynamists” or of *Les Unamistes*, yet they were probably sounder than those of a certain French school which attempted to dispense with verbs altogether [...].

As for the future, *Les Imagistes*, the descendants of the forgotten school of 1909, have that in their keeping.

Cf. Ezra Pound, *Personae : The Collected Poems of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1926.

L'accumulation de noms de mouvement semble moquer ce phénomène mais Pound se montrera tout à fait sérieux quand il jugera que le nom Imagisme est dévoyé.

paraissent seulement dans le numéro de mars 1913 de *Poetry* : « Imagisme » et « A Few Don'ts by an Imagiste ».

Le premier est attribué tantôt à Pound, tantôt à Flint. Il est signé Flint mais porte la marque de Pound²⁶. C'est le rapport d'une interview fictive d'un poète imagiste (« I sought out an *imagiste*, with intent to discover whether the group itself knew anything about the “movement” »²⁷), en réponse à des questions prétendument posées par les lecteurs sur la nature du mouvement imagiste. « Imagisme » énonce trois fameux principes, trois règles édictées pour le « plaisir » des membres de ce mouvement :

1. Direct treatment of the “thing,” whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm : to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome²⁸.

Immédiateté, concision, liberté rythmique sont trois maîtres mots imagistes. « Flint » rapporte que les « *imagistes* » ont une « “Doctrin de l'Image” » mais qu'elle n'a pas été mise par écrit et qu'ils ne souhaitent pas la révéler au public de peur de lancer des débats interminables. La fausse enquête de Flint est néanmoins suivie par l'exposé de cette doctrine. Pound ouvre son propos avec une définition de l'image : « An “Image” is that which presents an emotional and intellectual complex in an instant of time. »²⁹ Pound précise aussitôt qu'il emprunte le mot « *complex* » aux « nouveaux psychologues, comme Hart » mais en indiquant qu'il donne au terme un sens légèrement différent. La simplicité affirmative de la définition que Pound donne de l'« Image » est peut-être trompeuse.

²⁶ Après un entretien avec Flint dans les années 1950, la critique Patricia Hutchins rapporte que Pound a présenté à Flint l'article déjà écrit, lui demandant de le signer. Mais ce dernier refuse et réécrit l'article. Pound, comme à son habitude, édite le texte de nouveau, altérant sensiblement l'article de Flint. Cf. Carr, *The Verse Revolutionaries*, op. cit. 538.

²⁷ F. S. Flint, « Imagisme », *Poetry*, vol. 1 / 6, mars 1913, p. 198-200. 199.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ezra Pound, « A Few Don'ts by an Imagiste », *Poetry*, vol. 1 / 6, mars 1913, 200-206. 200.

L'ambition de Pound pour le mouvement est l'excellence artistique. Avec le « *mouvemong* »³⁰ et à travers *Poetry*, Pound vise à influencer la poésie américaine, qu'il considère comme médiocre à l'époque. À cet effet, il offre un assortiment de conseils et d'interdictions à l'attention des aspirants poètes, « a little kindergarten course in *Ars Poetica* »³¹, écrit-il à Dorothy Shakespear, sa fiancée d'alors. Il insiste sur l'importance de la « tradition », de lire des grands artistes du passé (Catulle, Villon, Sappho, Shakespeare, etc.). Outre les grandes œuvres d'art littéraires, la peinture sert également de point de référence. Pound précise qu'il ne s'agit pas d'imiter les grands peintres qui sauront toujours mieux « dépeindre » que les poètes³², mais au contraire de se garder de tenter ce que d'autres médias sont plus aptes à représenter. En l'occurrence, selon Pound, les poètes devraient laisser la description aux peintres. C'est une des interdictions / recommandations principales : « Don't be descriptive ; remember that the painter can describe a landscape much better than you can, and that he has to know a deal more about it. »³³ Le rejet de la description en poésie chez Pound est associé à une condamnation de ce qu'il appelle la « rhétorique ». Pour reformuler, nous pourrions dire que Pound privilégie, du moins dans sa théorie, une écriture paratactique plutôt qu'hypotactique, ayant pour résultat une plus grande concision, transformant la « représentation », à proscrire, en « présentation ». Des critiques, comme John Gage³⁴ ou Lawrence Rainey³⁵, ont souligné que l'idéal de « présentation » exposé dans « A Few

³⁰ D'après les mémoires de Richard Aldington, Ezra Pound s'occupe de la sélection des poètes valables selon des critères choisis par lui-même : « The fame or otherwise Ducedom must go to Ezra, who invented the "movement" (how often would Ezra obliterate a literary figure by the simple constatation : "Il n'est pas dong le mouvemong") [...]. » (Richard Aldington, *Life for Life's Sake*, *op. cit.* 133.)

³¹ Extrait de la lettre cité dans Carr, *op. cit.* 538.

³² Pound affirmait déjà que l'étude des maîtres de la peinture était utile pour les apprentis poètes dans son essai « I Gather the Limbs of Osiris », série d'essais parus entre 1911 et 1912 dans la revue *New Age*.

³³ Ezra Pound, « A Few Don'ts by an Imagiste », *op. cit.* 203.

³⁴ John Gage, *In the Arresting Eye : The Rhetoric of Imagism*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1981.

³⁵ Lawrence Rainey, « The Creation of the Avant-Garde : F. T. Marinetti and Ezra Pound », *Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture*, New Haven, Yale University Press, 1998. 10-41.

Don'ts » était impossible à atteindre, compte tenu de la nature même de la littérature, *médium* écrit et donc incompatible avec une quelconque immédiateté.

Dans « H.D. and the Origins of Imagism », Cyrena Pondrom démontre que les premiers poèmes de H.D. ont joué un rôle fondamental dans la définition des préceptes imagistes. De façon très convaincante, Pondrom assoit sa démonstration sur une comparaison entre, d'une part, les trois poèmes de H.D. que Pound a envoyés à Harriet Monroe pour publication dans *Poetry* (« Hermes of the Ways », « Priapus » et « Epigram ») et d'autre part, ceux d'Ezra Pound et de Richard Aldington. Pondrom confronte les poèmes de Pound écrits à l'automne 1912 (au moment où il envoie les poèmes de H.D. à Monroe) à ceux qu'il compose plus tard ainsi qu'aux préceptes poétiques qu'il fait publier dans le numéro de mars 1913 de *Poetry*. Elle relève notamment les archaïsmes, le mélange d'abstraction et d'objectivité (réprimé dans « A Few Don'ts »), la « rhétorique », le caractère discursif, plutôt que « présentationnel » de l'écriture dans des poèmes tels que « Middle-Aged » (premier poème de son cru que Pound appelle imagiste). Elle souligne les changements marquants opérés dans « In a Station of the Metro » (publié en avril 1913), considéré, de façon consensuelle, comme le parangon de l'esthétique imagiste, avec les poèmes de H.D. Pondrom conduit la même analyse sur les poèmes d'Aldington publiés dès novembre 1912 (« Choricos », « Au Vieux Jardin » et « To a Greek Marble »).

Puis elle s'emploie de façon probante à montrer que les poèmes de H.D. que Pound a lus, à l'été 1912, ont inspiré l'imagisme de deux façons. Ainsi, H.D. n'aurait peut-être pas donné à Pound « l'idée de l'image », mais son travail acharné sur l'image dans ses propres textes aurait permis à sa pensée et à son écriture d'évoluer. Premièrement, pour Pondrom, « Oread », « Orchard » ou « Hermes of the Ways » ont inspiré les recommandations d'objectivité, de concision et d'économie de mots, faites dans « A Few Don'ts », « Imagisme », ou plus tard, dans « Vorticism ». S'il n'a pas « reçu l'idée de l'image » de H.D., les poèmes de la jeune femme et leurs réunions hebdomadaires ont vraisemblablement pu mener à une confluence de leurs approches respectives de l'image. Deuxièmement, H.D.

aurait influencé l'écriture poétique de Pound. Malgré la tendance de Pound à minimiser l'importance des poètes qu'il a côtoyés, il n'est pas déraisonnable de suggérer que son œuvre, en cette période liminaire, subit de nombreuses influences. Dès 1915, F. S. Flint préférait voir l'imagisme comme le produit du *zeitgeist* : « Imagism, like all other literary movements, was a general movement, a product and impulse of the time. »³⁶

Dans ce faisceau d'idées et de théories, où l'image telle que H.D. la pratique se place-t-elle ? Nous allons voir que l'« image » est omniprésente mais n'est pas une. Les images que nous allons considérer sont toutes verbales / écrites mais renvoient à différentes catégories, qui sont toutes enchevêtrées chez H.D. : images graphiques, optiques, perçues, mentales ou verbales³⁷. Image, figure, symbole, emblème, icône, *eidolon*, *image*, *picture*, vision, trope. L'épaisseur référentielle du mot est frappante, tant chez H.D. que dans la langue courante. L'écriture de l'image dans les textes de notre auteur déborde le cadre des théorisations de ses pairs ; il y a chez H.D. une recherche de la concision (en poésie comme en prose) et de la régénérescence du langage dans le figural mais l'« image » dans l'œuvre de H.D. semble répondre à un grand principe, qui lui est propre, que l'auteur n'énonce pas formellement et que nous allons exposer au cours de cette thèse. Le terme qui nous est apparu le plus adéquat pour parler du fonctionnement de l'image chez H.D. provient du travail effectué par Henry Corbin sur les philosophies islamiques de la Renaissance moyen-orientale. Dans son étude du poète et théosophe Ibn Arabî (1165-1240), Corbin isole un terme régulièrement employé : « *‘alam al-mithâl* », qu'il traduit par « *mundus imaginalis* » et « monde imaginal ». Il s'agit d'un « “tiers-monde” [...] intermédiaire entre le monde des sens et le monde de l'intelligible pur »³⁸. Il l'appelle « imaginal » car il s'agit d'un monde des images, c'est-à-dire, ici, des représentations mentales. Mais, contrairement à une longue tradition iconoclaste dans la

³⁶ Extrait d'une lettre adressée à Ezra Pound pendant l'été 1915, reproduit dans Helen Carr, *Verse Revolutionaries*, op. cit. 768. Cette année-là, une querelle oppose Pound et Flint sur l'histoire de l'imagisme.

³⁷ Nous renvoyons ici à la catégorisation établie par W. J. T. Mitchell dans *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986. 10.

³⁸ Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, 1986. 261.

pensée européenne, les « images » sont sources de vérité et représentent un point de contact avec le divin, dans les philo-théosophies d'Ibn-Arabî et des penseurs qu'il a influencés.

[Ces images] ne sont pas immanentes à un substrat matériel (comme la couleur rouge, par exemple, est immanente à un corps rouge), mais elles ont des “lieux épiphaniques” [...] où elles se manifestent comme l'image “en suspens” dans un miroir. C'est un monde où se retrouve toute la richesse et la variété du monde sensible, mais à l'état subtil, un monde des Formes et Images subsistantes [...] ³⁹.

L'imagination est présentée comme un organe qui permet de percevoir les manifestations de cet « intermonde » ; on lui accorde une fonction cognitive. À la fois distincte et complémentaire de la perception d'une part et de l'intellect d'autre part, elle permet de « révéler le monde dans toutes ses densités et complexités intellectuelles »⁴⁰. Le travail de Corbin porte sur une philo-théosophie islamique qui cherche à déceler les apparitions divines et veut déchiffrer le livre sacré qu'est le monde. Dans le monde imaginal, « [l]e mystique [...] ressaisit le drame de son histoire personnelle au plan d'un monde suprasensible qui est celui des événements de l'âme, parce que l'auteur, en configurant ses propres symboles, retrouve spontanément le sens des symboles des révélations divines. »⁴¹ Lieu visionnaire, le monde imaginal est un fonds commun où les imaginations individuelles rencontrent les épopées mystiques, les formes et couleurs de l'Esprit. « Il ne s'agit pas d'une suite d'“allégories”, mais de la hiéro-histoire secrète, invisible aux sens extérieurs »⁴². Ce « monde imaginal » n'est pas refuge dans l'irréel – il distingue imagination et imaginaire, ce dernier étant assimilé à l'irréel, au merveilleux et au chimérique – mais un « lieu de “rencontre” et de “négociation” entre l'âme et la réalité, entre le sensible et l'intelligible, entre le spirituel et le corporel »⁴³. Dans l'usage que nous en ferons, l'adjectif désignera cet intervalle qui vient épaissir l'image en établissant des connexions (biographiques, mythologiques, spirituelles, etc.), chez H.D. La

³⁹ *Ibid.* 297.

⁴⁰ Cynthia Fleury, « Introduction. La conscience imaginale », *Imagination, Imaginaire, Imaginal*, coordonné par Cynthia Fleury, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 9-21. 10.

⁴¹ Henry Corbin, *Histoire de la philosophie*, *op. cit.* 298.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Cynthia Fleury, « Introduction. La conscience imaginale », *op. cit.* 15-16.

spiritualité et la philosophie islamiques semblent éloignées de l'œuvre de H.D. mais le travail de Corbin donne un cadre à notre réflexion sur l'univers H.D. La poussée spirituelle et visionnaire est très forte chez elle et sous-tend une grande partie de son œuvre. L'« image » est déterminée par la notion que le monde est à déchiffrer et que le rôle du poète est herméneutique autant qu'artistique. L'établissement (ou le rétablissement) de l'Imagination comme faculté noétique à part entière ouvre un champ de réflexion dans lequel certains aspects de l'imaginaire de H.D. trouvent un sens dont ils seraient privés par un rationalisme pur.

• • •

Bien longtemps après les années 1910, les attentes créées par les poèmes imagistes de H.D. auprès des lecteurs et des critiques ont perturbé la réception de ses œuvres ultérieures. Ainsi, Babette Deutsch, critique littéraire au *New York Herald Tribune*, estime que *The Walls Do Not Fall* (1944) est un échec parce que H.D. y trahit les principes imagistes : « perhaps because her hand, for want of practice, has lost its cunning, perhaps because her theme is too large for such narrow compass, these verses are sadly lacking. She betrays one of the first principles of imagism by using unwieldy abstractions instead of making each poem a concrete, expanded yet powerful metaphor. »⁴⁴ Faire de chaque poème une métaphore concrète, filée bien que percutante, cette définition du poème imagiste n'est pas incorrecte, elle reprend même des termes utilisés par les imagistes eux-mêmes. Il faut pourtant souligner que H.D. n'avait pas fait de *The Walls Do Not Fall* un projet imagiste. Et l'évaluation que fait la critique de *The Walls Do Not Fall*, trente ans après la parution de *Sea Garden*, le premier recueil de poèmes que H.D. avait fait paraître, est emblématique d'un discours qui poursuit celle-ci de ses tropes répétés à l'envi. L'image du poème ciselé et clair comme du cristal, ou

⁴⁴ Babette Deutsch, « Last of the Imagists », *New York Herald Tribune Book Review*, 1^{er} octobre 1944.

Une critique similaire, bien que diamétralement opposée, est publiée dans le *Sunday Times* à Londres ; l'auteur reproche à H.D. d'avoir adopté une approche imagiste pour traiter un sujet trop important par rapport à la portée restreinte de ce style poétique.

encore « dur », comme un diamant, revient régulièrement dans les critiques de *Sea Garden* par exemple. Il est important de noter que H.D. elle-même y a recours.

Dans une lettre écrite à Norman Holmes Pearson au moment de la composition de *The Walls Do Not Fall*⁴⁵, H.D. utilise ce trope de la pierre précieuse, avant de se raviser et de le remplacer par la graine et les branches :

And here we have in XXIII, a “gem,” in Japanese or early H.D. manner — but exact. I do not want to pick out gems or be a “clear-cut crystal”. The catchphrase is easy for journalists. A seed is not a crystal — and if my mustard-seed has grown too high and spread too many branches, that is a pity for the critic, that is a pity for H.D. fans (few and far between though they are [...])⁴⁶.

L’extension et les ramifications se substituent à la cristallisation. H.D. choisit l’image du grain de sénevé (*mustard grain*)⁴⁷ pour dire et défendre l’évolution de sa poésie. Adoptant un mode mineur⁴⁸ caractéristique (admirateurs qui ne seraient pas légion), elle compare toutefois en creux sa poésie à un culte et souligne que son écriture a pris de l’ampleur. D’autres avec elle ont salué cette expansion et ont fini par voir l’imagisme comme un cadre inadapté à sa poétique.

Ainsi, dans son indispensable somme critique et poétique sur H.D. intitulé *The H.D. Book*, le poète américain Robert Duncan insiste sur la nécessité de libérer la poésie de H.D. de la grille de lecture imagiste. S’appuyant sur les mots de H.D. elle-même, il affirme que peu de lecteurs à l’époque l’ont véritablement lue : « For most there was, past the “image” thing, the “Greek perfection” thing. [...] For most readers, the Hellenic thing in H.D. was all “clear,”

⁴⁵ La lettre n’est pas datée, mais Donna Hollenberg, qui a rassemblé et édité la correspondance entre H.D. et Norman Holmes Pearson, la situe à la fin de l’année 1943.

⁴⁶ H.D., *Between History & Poetry : The Letters of H.D. & Norman Holmes Pearson*, éd. Donna K. Hollenberg, Iowa City, University of Iowa Press, 1997. 31.

⁴⁷ Le grain de sénevé ou graine de moutarde est le véhicule d’une métaphore parabolique dans laquelle la religion chrétienne est comparée à cette plante qui, partie de tout petit, a beaucoup grandi et atteint la taille d’un arbre. Elle apparaît dans l’Évangile de Matthieu 13:31-32.

⁴⁸ Dans *Les métamorphoses du modernisme*, Clément Oudart met en avant ce « mode mineur », qu’il oppose au « modèle canonique hérité d’Eliot, fondé sur l’élection, les critères (esthétiques, “éthiques”...), les figures tutélaires considérées comme autant de garants d’un nouveau dogme ». Clément Oudart, *Les métamorphoses du modernisme : de H.D. à Robert Duncan : vers une poétique de la relation*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. 20).

“frigid,” “pure,” “beautiful,” “inaccessible.” It set her apart. »⁴⁹ Ces qualificatifs s’appliquent tous d’une certaine façon aux poèmes imagistes de H.D., et elle a elle-même employé certains de ces termes. Mais, comme le dit Duncan, c’est une lecture partielle et partielle. Nous avons vu que, dans la lettre adressée à Norman Holmes Pearson en 1943, H.D. proposait un autre paradigme pour aborder sa poésie : la graine et la branche remplaçaient le cristal ou la pierre d’une statue grecque. L’organique se substituait au minéral pour faire place à une nouvelle sorte d’expression poétique, développée dans *Trilogy*.

À juste titre, certains spécialistes de H.D. dénoncent l’identification tenace de l’auteur au mouvement d’avant-garde. L’imagisme est présenté parfois comme un carcan, un stade esthétique larvaire qu’elle a su dépasser, une prison poétique dont elle a réussi à s’échapper. Il est vrai que, dans une certaine mesure, comme l’écrit Antoine Cazé, « H.D. se retrouva prise au piège d’une catégorisation qu’elle n’avait pourtant pas désirée, et identifiée à un mouvement littéraire alors même que ses premiers poèmes avaient su mettre en œuvre des moyens d’expression différents »⁵⁰. La thématique du dépassement de l’imagisme apparaît dans les études qui ont pour but d’attirer l’attention, à raison, sur le reste de son œuvre, de décrocher l’étiquette imagiste pour pouvoir mieux lire, par exemple, ses longs poèmes, comme *Trilogy*, *Helen in Egypt*, ou mieux apprécier sa prose, comme *Pilate’s Wife*, *Palimpsest*, ou *Hermione*⁵¹.

Longtemps après la période imagiste à proprement parler, H.D. elle-même regrettera cette approche unidimensionnelle de ses poèmes. Dans « H.D. by Delia Alton », un essai-journal composé entre décembre 1949 et juin 1950, l’auteur commente, de façon exceptionnelle, ses œuvres écrites et en cours d’écriture. Elle revient notamment sur l’imagisme :

⁴⁹ Robert Duncan, *The H.D. Book*, éd. Michael Boughn et Victor Coleman, Berkeley, University of California Press, 2011. 230-231.

⁵⁰ Antoine Cazé, *Écrire entre les murs : « Trilogy » de H.D.*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013. 33.

⁵¹ C’est la tâche entreprise par Gary Burnett dans *H.D. Between Image and Epic : The Mysteries of Her Poetics*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1990. Burnett perçoit également la perspective essentiellement imagiste sur l’œuvre de H.D. comme réductrice.

I grew tired of hearing these poems referred to, as crystalline. Was there no other way of criticizing, of assessing them? But perhaps I did not see, did not dare see any further than my critics. Perhaps my annoyance with them was annoyance with myself. For what is crystal or any gem but the concentrated essence of the rough matrix, or the energy, either of over-intense heat or over-intense cold that projects it? The poems as a whole [...] contain that essence or that symbol of concentration and of stubborn energy. The energy itself and the matrix itself have not yet been assessed⁵².

D'une manière assez caractéristique de sa pensée, H.D. rédime l'image cristalline et la réactive. En faisant appel à des connaissances minéralogiques, elle extrait le trope de sa pétrification et lui rend de l'énergie organique. La métaphore est ranimée et, avec elle, les poèmes qu'elle désigne. H.D. établit à nouveau le lien signifiant entre la teneur et le véhicule.

L'imagerie appliquée à la poésie de H.D. est variée et rassemble minéral et végétal. Nous pourrions ajouter les tropes textiles, auxquels se rattache la métaphore du palimpseste, si présente chez H.D. Susan Stanford Friedman étudie de façon approfondie l'image du texte comme tissu et comme palimpseste dans *Penelope's Web : Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*. Clément Oudart en fait également l'analyse dans *Les métamorphoses du modernisme*. H.D. cultive cette imagerie : dans « H.D. by Delia Alton », elle utilise l'image de la tapisserie pour parler de son œuvre, les textes individuels étant comparés à des fils. « [T]hey are threads in a tapestry. [...] Somewhere, they lead, each taken separately, to the final pattern. »⁵³ Si l'image du texte comme tissage de fils est antédiluvienne et a été maintes fois utilisée par les écrivains et les théoriciens de la littérature, le palimpseste est plus proprement associé à H.D., elle-même en faisant un point de comparaison avec son mode d'écriture.

L'œuvre contient et suscite l'image. Ces images, de natures diverses, constituent un imaginaire dont la constante est la relation, la mise en correspondance active mais non systématique de tout. Cet imaginaire se manifeste dès la période imagiste mais régit, de différentes façons, l'écriture de H.D. tout au long de sa carrière. La poussée artistique qui

⁵² H.D., « H.D. by Delia Alton », *The Iowa Review*, vol. 16 / 3, octobre 1986, 180-221. 184.

⁵³ H.D., « H.D. by Delia Alton », *op. cit.* 217.

anime l'œuvre de H.D. ne se résume pas aux préceptes imagistes. Il y a une unité dans son œuvre, dans la façon dont elle se donne le monde à voir par la pensée. C'est ce que nous appelons imaginaire, « non plus le terme opposé à celui de "réel" (et donc une sorte d'erreur, ou au mieux une divagation aimablement tolérée, et laissée aux poètes), mais un système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles. »⁵⁴ C'est cette dynamique que nous allons considérer dans cette thèse. Quelle mise en relation d'images constitue la dominante de l'œuvre de H.D. ? Ses poèmes imagistes proviennent-ils du même imaginaire que *Trilogy* ou *Helen in Egypt* ? Ses romans, ses essais, sa correspondance, ses journaux, font-ils partie du même réseau d'images que ses poèmes ? Ses articles sur le cinéma et autres écrits cinématographiques font-ils évoluer cet imaginaire ou le confirmer ? « L'imaginaire n'est pas une collection d'images additionnées, un *corpus*, mais un réseau où le sens est dans la relation [...] »⁵⁵ La définition citée plus tôt propose de voir l'imaginaire comme un « dynamisme organisateur », ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit d'un système, mais plutôt d'une organisation informelle.

Qui ou quoi se trouve à la tête de cette organisation ? Impossible de répondre à cette question car l'imaginaire n'a pas de chef, ni même de source unique. L'imaginaire est le produit dynamique, vivant, fluctuant, changeant, d'une culture, collective et individuelle et d'une prise avec le monde subjective et perceptuelle (et toujours déjà imaginaire). C'est ce que Gilbert Durand, anthropologue spécialiste de l'imaginaire, appelle le « trajet anthropologique », « l'incessant échange qui existe [...] entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social »⁵⁶. Dans la représentation que nous nous faisons du monde, il y a « genèse réciproque » de l'imaginaire individuel et du milieu objectif. Durand ajoute un pli, une branche, un fil, une étoile à sa

⁵⁴ Joël Thomas, « Introduction », dir. Joël Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, ellipses, 1998. 15-21 ; 15.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963. 31.

définition de l'imaginaire en s'appuyant sur les travaux de Lévi-Strauss sur la psychologie de l'enfant. L'ethnologue avance en effet l'idée qu'un enfant naît doté de « structures mentales ébauchées », un « fonds universel infiniment plus riche que celui dont dispose chaque société particulière »⁵⁷. L'individu serait donc porteur d'éléments qui dépassent la culture dans laquelle il est né et sa propre subjectivité. Durand suggère que l'imaginaire découle en partie de ce fonds universel. De la même façon, le concept d'inconscient collectif pensé par Carl Gustav Jung ne limite pas l'étendue de la psyché humaine à l'individu ; toutes les psychés ont accès à une matière première hors du temps et de l'espace. Nous verrons que c'est aussi la lecture que H.D. fait du rêve freudien. Cette conception de l'esprit humain est répandue à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, notamment dans l'ésotérisme (sciences occultes, spiritisme, croyance en la métempsychose, etc.). L'imaginaire de H.D. embrasse cette vision du monde et la met en œuvre dans le texte.

Son imaginaire est redoublé parce qu'il est marqué par une mise en relation active. Il est doublement relationnel, doublement constellatoire. L'auteur insiste consciemment sur des notions de contact, de parallèle, d'équivalents, de récurrence, de connexions, de réécriture, de doubles, d'« images » en somme. L'imaginaire est un réseau d'images « où le sens est dans la relation », a conclu Thomas. Durand le compare également à une « constellation ». Dans leur introduction à *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari se sont servis de l'arbre comme image pour un certain type de livres. « Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction [...]. L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre. »⁵⁸ Pour Deleuze et Guattari, le « livre-arbre », qu'ils appellent aussi « livre-racine », privilégie la hiérarchisation, les systèmes, la pensée selon un modèle dominant duquel découle le livre. Ils y opposent l'image du rhizome. Ils précisent que les caractéristiques du livre-rhizome ne peuvent être qu'approximatives ; il peut suivre les

⁵⁷ Claude Lévi-Strauss, *Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949. 120-122 ; cité dans Durand, *op. cit.* 37.

⁵⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1982. 20.

principes suivants : connexion et hétérogénéité, multiplicité et « rupture assignifiante ». Le principe de connexion est doublement intéressant pour nous car il décrit les dynamiques de l'imaginaire ainsi que celles de l'imaginaire de H.D., qui est doublement relationnel. Deleuze et Guattari expliquent que « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine, qui fixent un point, un ordre. »⁵⁹

Dans *Les métamorphoses du modernisme*, un ouvrage consacré à la relation littéraire qui unit H.D. à Robert Duncan⁶⁰, Clément Oudart « esquiss[e] une autre lecture du modernisme et de ses avatars, où le langage de la rupture, si caractéristique de l'avant-garde, cède la place à une poétique relationnelle. »⁶¹ Il préfère mettre en avant un « mode mineur », caractéristique de H.D., « plus insaisissable, mais résolument marginal et hétérogène, [...], fondé sur le champ et ses connexions multiples, sur la circulation et ses flux, plutôt que sur la rupture et l'exclusion. » Il ajoute que « [c]e mode laisse émerger une lecture de la poésie fondée sur les modèles du rhizome et de la constellation, plutôt que sur une politique rectiligne de canonisation, caractéristique des méthodes du *New Criticism*, trop souvent reprises par l'avant-gardisme doctrinaire, avec ses manifestes, ses interdits et ses programmes datés. »⁶² Oudart appuie son étude sur le rhizome de Deleuze et Guattari et sur la relecture qu'en fait Édouard Glissant dans *Philosophie et Poétique de la relation*. Ce penseur du postcolonialisme conçoit en effet une « pensée du rhizome », qui « serait au principe de ce qu'[il] appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre »⁶³.

⁵⁹ *Ibid.* 13.

⁶⁰ Robert Duncan [1919-1988] est un poète américain de la côte ouest. Il entre en correspondance avec H.D. à la fin des années 1940. Il est un grand admirateur de son œuvre. Jusqu'en 1961, les deux écrivains échangent des lettres, des poèmes et des livres.

⁶¹ Clément Oudart, *Les métamorphoses du modernisme, op. cit.* 25.

⁶² *Ibid.* 20.

⁶³ Édouard Glissant, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, NRF, 1990. 23. Il reformule plus tard ainsi : « C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. » *Ibid.* 31.

Le mot « imaginaire » n'a pas d'équivalent direct en anglais. *Imagination* peut à la fois désigner l'imaginaire (le réseau d'images) et l'imagination, c'est-à-dire l'activité mentale d'élaboration d'images et de prise avec le monde. Gaston Bachelard commence sa *Poétique de la rêverie* avec un exposé des idées reçues qui entourent l'imagination : « Il est commun [...] d'inscrire la rêverie parmi les phénomènes de la détente psychique. On la vit dans un temps détendu, temps sans force liante. Comme elle est sans attention, elle est souvent sans mémoire. Elle est une fuite hors du réel, sans toujours trouver un monde irréel consistant. »⁶⁴ Il poursuit avec l'image de la pente descendante, la rêverie est un mauvais penchant, un obscurcissement de la conscience. Or, Bachelard veut opposer à cet a priori une phénoménologie de l'imagination car pour lui, « toute prise de conscience est un accroissement de conscience, une augmentation de lumière »⁶⁵. La rêverie poétique est « une rêverie que la poésie met sur la bonne pente, celle que peut suivre une conscience qui croît. Cette rêverie est une rêverie qui s'écrit, ou qui, du moins, se promet d'écrire. »⁶⁶ Elle ne permet pas au « rêveur » de s'échapper du monde mais de le lier à lui. « La rêverie poétique est une rêverie cosmique. »⁶⁷ ; en outre, pour Bachelard, elle « tisse autour du rêveur des liens doux, [...] elle est du "liant" »⁶⁸. Nous allons voir comment l'imaginaire de H.D. fonctionne dans une dynamique imaginaire, c'est-à-dire un imaginaire qui établit des connexions, cherche le lien, le semblable, à travers le temps et l'espace. Mais la « rêverie » n'est pas nécessairement douce chez H.D. En 1935, elle reçoit une lettre de Marianne Moore dans laquelle celle-ci lui confie ses états d'âme sur l'imagination :

H.D. Imagination can destroy one to a point at which [*sic*] death would be a kindness and then, as you say, unexpected and unpermissible, life seems striking and important a kind of iceberg ascending up from the blackness [*sic*]

⁶⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF « Quadrige », 2010 (1960). 4.

⁶⁵ *Ibid.* 5.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.* 12.

⁶⁸ *Ibid.* 14.

and righting itself after breaking off from the galcier [*sic*]. It is no miracle but it seems one, to have connexion [*sic*] with one another's terrors and flashes⁶⁹.

La rêverie n'est pas douce pour Marianne Moore. Elle est agitée ; elle a un potentiel destructeur. Dans sa réponse, H.D. est abasourdie par l'intensité émotionnelle que sa compatriote exprime dans sa lettre. « I kept the letter to read again – really, I could only glance at it. It hurt me so much – I don't know why. That poignant sort of understanding just toppled me over »⁷⁰, écrit-elle. Si notre auteur ne tient pas de propos similaires sur l'imagination, cette activité mentale n'est pas pour autant « douce » et n'abstrait certainement pas l'individu du réel.

Les expressions qu'elle emploie pour désigner la faculté de créer ou de recréer et la sphère constituée d'images et de représentations sont nombreuses : *fantasy*, *imagination*, *creative thinking* ou encore « the dream » figurent parmi les dénominations auxquelles H.D. a recours pour parler de son imagination et de son imaginaire. Dans « H.D. by Delia Alton », un essai sous forme de journal qu'elle écrit en 1949-1950, à l'attention de Norman Holmes Pearson au moment où il commence à rassembler des documents pour constituer les archives de H.D. à la bibliothèque Beinecke de l'Université de Yale, H.D. entend expliquer son œuvre de façon globale et la composition de textes individuels. La faculté de créer et recréer, d'imaginer, est appelée, de façon presque interchangeable, « fantasy », « imagination » ou encore « dream ». H.D., comme Bachelard dix ans plus tard, tire du rêve une de ses perspectives sur l'imagination poétique. « The dream is the creative imagination »⁷¹. Dans « H.D. by Delia Alton », le rêve est une activité nocturne inconsciente mais aussi, comme la rêverie bachelardienne, une activité diurne consciente et plus ou moins maîtrisée. Plus loin dans l'essai, H.D. compare la structure de son imagination (cette fois appelée « creative

⁶⁹ Marianne Moore, lettre à H.D., datée du 14 mars 1935. Marianne Moore Papers, Rosenbach Museum and Library. Folder V : 23 : 33.

⁷⁰ H.D., lettre à Marianne Moore, datée du 2 mars 1935 [*sic*]. Marianne Moore Papers, Rosenbach Museum and Library. Folder V : 23 : 33.

⁷¹ H.D., « H.D. by Delia Alton », *The Iowa Review*, vol. 16 / 3, octobre 1986, 180-221. 197.

fantasy »⁷²) à un labyrinthe ou une spirale. L'esprit créateur chez H.D. se tient à la lisière du contrôle et de son absence. À l'interconnexion de la perception, de l'imitation et de la création, l'imagination chez H.D. est aussi constituée de ce que certains appelleront des hallucinations et d'autres des visions.

L'une des premières réflexions écrites que H.D. mène sur sa pratique littéraire et la façon dont elle appréhende le monde date de 1919. Elle effectue un séjour dans les Îles Scilly avec Bryher⁷³ et vit une expérience que l'on pourrait appeler extra-lucide.

The Scilly Isles, in the flow of the Gulf Stream, suggested the Mediterranean to me. [...] It was there [...] I had my "jelly-fish" experience, as Bryher called it. There were palm-trees, coral-plants, mesembanthum [*sic* mesembryanthemum ?], opened like water-lilies the length of the grey walls ; the sort of fibrous under-water leaf and these open sea-flowers gave one the impression of being submerged.

Dans cet épisode médusé, H.D. voit sur les murs devant elle des palmiers, des « plantes de coraux » (ou peut-être des coraux ?), des ficoïdes (succulentes que l'on trouve sur le pourtour méditerranéen), ouverts comme des nénuphars. Nous comprenons que ces végétaux n'existent pas « réellement », c'est-à-dire que Bryher, qui se trouve à ses côtés, ne perçoit pas la même chose. Elle poursuit la description de sa vision :

We were in the little room that Bryher had taken for our study when I felt this impulse to "let go" into a sort of balloon or diving-bell [...] that seemed to hover over me. [...] There was, I explained to Bryher, a second globe or bell-jar rising as if it were from my feet. I was enclosed. I felt I was safe but seeing things as through water. I felt the double globe come and go and I could have dismissed it at once and probably would have if I had been alone. It was being with Bryher that projected the fantasy [...] ⁷⁴.

Pour la suite de notre étude, il est important ici de s'arrêter sur la dualité qui régit la façon dont H.D. appréhende le monde dans ce souvenir. Tout d'abord, des îles britanniques lui font penser à la Méditerranée. Ensuite, le « réel » se double d'une dimension visionnaire /

⁷² *Ibid.* 219.

⁷³ Le surnom de la compagne de H.D. vient d'une de ces îles au large de la Cornouailles.

⁷⁴ H.D., « Advent », *Tribute to Freud*, préface de Norman Holmes Pearson, New York, New Directions, 1984.129-130

hallucinatoire. La façon dont H.D. ressent cette perception extra-lucide est comparable à deux casques de scaphandre englobant son corps. Enfin, selon elle, l'expérience n'est rendue possible que par la présence d'une autre personne à ses côtés, en l'occurrence Bryher⁷⁵.

Cet épisode hallucinatoire / visionnaire inspire à H.D. l'écriture de « notes sur la pensée et la vision » afin de les partager avec Havelock Ellis, le médecin psychologue et sexologue, dont elle est alors une amie. Dans cet essai de 1919 intitulé « Notes on Thought and Vision », l'écrivain propose une analyse du fonctionnement de l'esprit. Son « épisode à la méduse » est la manifestation de ce qu'elle appelle « sur-esprit », une des trois conditions vitales (les deux autres étant le corps et l'esprit)⁷⁶. Ce dernier terme désigne donc une forme de conscience supérieure, une vision dont l'intensité la rend presque « physique ». Les grands artistes, philosophes et scientifiques observent le monde par l'intermédiaire de ce « sur-esprit ». *La Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci, par exemple, n'est pas qu'une simple image (*picture*) pour H.D. mais une fenêtre qui s'ouvre sur le domaine de ce sur-esprit. Elle continue son exposé et compare son propre « sur-esprit », d'abord à un couvre-chef, qui rappelle le casque de scaphandrier mentionné dans « Advent » et qui affecte sa vision, puis à une méduse.

That over-mind seems a cap, like water, transparent, fluid yet with definite body, contained in a definite space. It is like a closed sea-plant, jelly-fish or anemone.

Into that over-mind, thoughts pass and are visible like fish swimming under clear water⁷⁷.

Elle file la comparaison, la diversifie (elle fait déjà référence à une plante sous-marine et à un animal qui ressemble à un végétal) et assimile l'hyper-esthésie (« super-feelings ») grâce à

⁷⁵ Bryher assiste à un autre épisode hallucinatoire / visionnaire de H.D. un an plus tard, alors que les deux compagnes séjournent sur l'île de Corfou. Dans le récit cité ci-dessus, H.D. utilise le verbe *project*. Il sera également important dans le récit de la vision de Corfou.

⁷⁶ « Three states or manifestations of life : body, mind, over-mind. » H.D., « Notes on Thought and Vision », *Notes on Thought and Vision and The Wise Sappho*, intro. Albert Gelpi, San Francisco, City Lights Books, 1982. 17. Cette triade rappelle celle que présentait Henry Corbin (corps, esprit, imagination) dans son étude de la philosophie islamique d'Ibn Arabî.

⁷⁷ *Ibid.* 18-19.

laquelle un grand esprit perçoit le monde à des tentacules (*feelers*, en anglais). « These feelings extend out and about us ; as the long, floating tentacles of the jelly-fish reach out and about him. »⁷⁸ Le récit que H.D. fait de cette hallucination / vision peut laisser penser, à raison, que, dans de tels moments, l'auteur s'abstrait du monde. Pourtant, comme elle l'exprime avec l'image des tentacules qui se déploient autour de l'artiste-méduse, son imagination entre en contact avec le monde. H.D. donne deux autres exemples de « sur-esprit » : Jésus Christ, d'une part, et un poète qu'elle nomme « Lo-fu », d'autre part. Chacun observe le monde avec intensité, ce qui lui permet de continuer à le voir, même les yeux fermés. « [The Galilean] looked at the blue grass-lily and the red-brown sand lily [...] If he closed his eyes, he saw every vein and fleck of blue or vermilion. »⁷⁹ H.D. décrit une situation similaire plus loin dans l'essai, lorsque le poète Lo-fu, assis dans son verger, pose son regard sur une branche de pommier et qu'alors son « sur-esprit » prend le dessus : « his conscious mind ceased wondering and, being an artist, his intensity and concentration were of a special order and he looked at that fruit branch hanging in the sun, the globes of the apples red, yellow, red with flecks of brown and red, yellow where the two colours merged, [...] »⁸⁰. H.D. poursuit la description de ce que ce poète voit en suivant la branche, s'arrête sur la texture et la couleur de l'écorce, les courbes de chaque feuille, jusqu'au dernier rejeton ; mais l'arbre n'est pas abstrait, entre chaque feuille, se découpent des petits morceaux de campagne en arrière-plan et chacun d'entre eux mérite l'attention du poète. H.D. reprend sa démonstration. « I have tried to tell [...] how Lo-fu looked at that branch. He really did look at it. He really did see it. Then he went inside and in his little cool room out of the sun he closed his eyes. He saw that branch but more clearly, more vividly than ever. »⁸¹ Une fois isolé du monde qui a été observé dans tous ses détails, l'artiste convoque l'image de la branche, des pommes, des feuilles, et les « voit » à nouveau. Selon H.D., « l'ordre spécial »

⁷⁸ *Ibid.* 19.

⁷⁹ *Ibid.* 28.

⁸⁰ *Ibid.* 43.

⁸¹ *Ibid.* 44.

auquel appartient la capacité d'un « sur-esprit » à se concentrer et à regarder ce qui l'entoure lui permet de se souvenir avec plus de clarté. L'imagination prend sa source dans la mémoire. Chez H.D., l'écriture commence par l'imitation.

L'auteur se place dans la même catégorie intellectuelle et sensitive que Lo-fu ou Jésus Christ. Nombre de ses poèmes et romans présentent des scènes d'observation similaires à celle qu'elle décrit dans « Notes on Thought and Vision ». Ainsi, *Hermione*, un roman à clefs qu'elle compose en 1927, s'ouvre sur la description de ce que voit la protagoniste. « She was nebulous, gazing into branches of liriodendron, into network of oak and deflowered dogwood. She looked up into larch that was now dark, its moss-flame already one colour with the deciduous oak leaves. »⁸² Roman enraciné dans les forêts d'un état au nom arborescent, la Pennsylvanie, *Hermione* retrace les débuts d'une écrivain en devenir, qui croyait nécessaire d'échapper à la science paternelle et à son Amérique natale pour y voir clair. Les yeux grands ouverts d'Hermione parcourent le monde qui l'entoure et s'y accrochent, comme des tentacules. Tout au long de sa carrière, H.D. met par écrit ce que ses yeux grands ouverts ont vu, ce à quoi ils se sont accrochés, comme des tentacules.

Nous avons établi que l'imaginaire de H.D. ne constitue pas une fuite hors du réel mais bien plutôt un moyen de prise avec le monde (matériel, spirituel) et que l'observation constitue un accès privilégié au monde. Ensuite, nous présentons l'imaginaire de H.D. comme imaginal, relationnel, réticulaire, rhizomatique. Tout au long de cette thèse, nous allons analyser la mise en relation des images dans l'œuvre de H.D. Son imaginaire s'en va de proche en proche, avec variations. Il accueille en son sein les grandes révolutions technologiques et philosophiques de son temps. Nous évaluerons l'influence de la révolution technique et artistique que représentent la caméra, le projecteur et le cinéma, sur l'écriture de H.D. Dans *The Last Machine*, Ian Christie considère le cinéma comme « a laboratory for the

⁸² H.D., *Hermione*, New York, New Directions, 1981. 3.

twentieth-century imagination »⁸³, c'est-à-dire un lieu à part, propre à la manipulation, à la réaction chimique, à la greffe, à la transformation, à la production d'une nouvelle pharmacologie ou de créatures contre-nature. L'imaginaire rhizomatique de H.D. est-il transformé après son passage dans le bain cinématographique au mitan de sa carrière ? Bien qu'objet global, cette thèse s'efforcera de rester au plus près du texte pour mieux observer les jeux de répétitions avec variation qui se jouent à hauteur de mots autant que de trilogies et pour mieux guetter l'arrivée prophétique du septième art.

⁸³ Ian Christie, *The Last Machine : Early Cinema and the Birth of the Modern World*, Londres, British Film Institute, 1994. 27.

I. « Lotus-land, all this », un imaginaire réticulaire

Nous avons décidé de ne pas nous arrêter longuement sur une définition de l'imagisme ou une discussion des bornes esthétiques ou chronologiques du modernisme. Tout comme Clément Oudart, nous jugeons plus juste de placer les œuvres de H.D. dans un flux, dans une grande relation, et aussi parce qu'elle cultive elle-même la continuité dans ses textes, parce qu'il a été démontré que la définition du modernisme n'était pas une tâche univoque et que notre examen de l'imagisme nous a révélé un visage multiface. Toutefois, le fouillis théorique et les enchevêtrements esthétiques du mouvement imagiste ont peut-être été déterminants dans la genèse de la pensée de H.D., marquée par l'ambivalence et un goût pour les contradictions. Cette première partie va nous offrir l'occasion d'analyser un des corrélats de cette pensée qui fait le choix de la confusion : ce que nous avons appelé « imaginaire réticulaire ».

Au cours de cette étude, nous proposerons de tracer les contours de l'« image » chez H.D. Pour ce faire, nous allons considérer le visuel et son importance dans des textes représentatifs de l'œuvre de notre auteur (poèmes, prose fictionnelle, essai, mémoires, datant de 1912 à 1960). Parmi les cinq sens chez H.D., la vue et l'ouïe sont prépondérants. Elle n'est pas poète de la peau ou des papilles mais ses yeux et ses oreilles ou du moins, ceux du texte, restent grand ouverts. Le rôle que joue le visuel (qui dépasse le domaine de l'œil) dans la pensée de H.D. se rapproche de la place du visuel chez d'autres auteurs du XX^e siècle. H.D. est parfois marginalisée dans l'histoire de l'imagisme et les histoires du modernisme lui laissent encore plus rarement une place de choix. Pourtant, son œuvre, marquée par la prépondérance du voir, s'inscrit pleinement dans un grand modernisme qui voit se développer les cultures visuelles. Dans *The Eye's Mind : Literary Modernism and Visual Culture*⁸⁴, Karen Jacobs met en exergue l'importance du visuel dans le modernisme. Elle s'appuie sur le philosophe Richard

⁸⁴ Karen Jacobs, *The Eye's Mind : Literary Modernism and Visual Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.

Rorty, qui, dans *Philosophy and the Mirror of Nature*, a étudié la longue tradition occidentale de l'observateur désincarné remontant à Descartes et marquée par l'invention de la perspective en peinture. L'historien des idées Martin Jay nomme ce « régime scopique » « *Cartesian perspectivalism* »⁸⁵. Or pour Jacobs, comme pour Jay, le xx^e siècle ouvre des failles dans cette illusion du sujet transparent. On observe un phénomène de craquelure, de remise en question, qui est, paradoxalement, contemporain de la montée en puissance de l'« image ». De grands changements culturels viennent en effet ébranler l'« oculocentrisme » (néologisme inventé par Martin Jay), ce régime scopique dans lequel l'œil est singulier et fixe, détaché du corps et des émotions. Jacobs dresse la liste de différents facteurs qui accompagnent ce phénomène de craquelure ainsi que l'émergence du modernisme ; on retiendra la psychanalyse, le marxisme, l'existentialisme, la photographie et le cinéma, (elle cite également l'anthropologie et la sociologie). Pour Jacobs, les écrivains de la période moderniste ont perdu foi en la capacité de l'œil à transmettre des informations de façon fiable.

Dans son article « *Scopic Regimes of Modernity* », Martin Jay explique que l'oculocentrisme hérité de la Renaissance et du « perspectivalisme cartésien » est mis à mal notamment par un autre régime scopique hérité de l'ère baroque, la « folie du voir » conceptualisée par Christine Buci-Glucksmann⁸⁶ en histoire de l'art, dans laquelle la transparence de la vision et l'omniscience qui en résulte sont mises en péril. La question que posent Martin Jay et Karen Jacobs dans son sillage est finalement celle du rapport au réel et de la connaissance du monde. Le modernisme, pour Jay comme pour Jacobs, questionne l'approche positiviste caractéristique des romans réalistes et naturalistes du XIX^e siècle et la remplace par l'approche herméneutique, une conception du monde dans laquelle celui-ci ne peut être connu directement, mais doit être déchiffré ou découvert derrière les conventions qui régissent la vue. Après la transparence et l'omniscience, c'est l'opacité de la représentation et

⁸⁵ Martin Jay, « *Scopic Regimes of Modernity* », *Vision and Visuality*, éd. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988. 3-23.

⁸⁶ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

l'invisibilité du monde qui prédominent. Avec la psychanalyse ou les progrès de la science et de la technologie, le monde est augmenté : des outils théoriques et mécaniques sont conçus pour observer le fonctionnement de choses inaccessibles et insoupçonnées auparavant, comme l'inconscient, les atomes ou des constellations lointaines. Par conséquent, le sujet moderne se trouve dans un monde à la fois plus vaste et montré comme moins accessible directement.

L'œuvre de H.D. s'articule à ces remises en question. Nombre de ses personnages et *personae* sont caractérisés par leur regard et elles veulent voir. Elles sont des « regardantes » modernes car leurs yeux rencontrent des obstacles ou prennent des détours, intégrés parfois à leur imaginaire et leur imagination. Leur perception est doublée, au sens couturier du terme. Leur monde n'est pas limpide, ni uniforme. Nous allons voir comment H.D. accorde son écriture à cette vision du monde. Dans l'approche du visuel et de l'image que propose H.D., nous avons isolé trois grandes caractéristiques : tout d'abord, en partant de son premier recueil de poèmes, *Sea Garden*, nous allons analyser la signification du bord de mer dans l'imaginaire de H.D. ; puis, nous allons considérer l'« image » au-delà du visible ; enfin, nous examinerons les manifestations de son « esprit mythopoétique ».

1. Le bord de mer, matrice réticulaire

- **Amérique et Méditerranée, sous le signe du lotus**

Ouvrons notre étude sur une île. Non pas celle de *Sea Garden*, recueil liminaire, mais une île ressurgie des profondeurs mémorielles de l'auteur. Dans la première lettre connue de sa correspondance avec Norman Holmes Pearson, qui lui a demandé d'écrire un texte expliquant pourquoi, quand et comment elle a composé certains de ses poèmes, H.D. évoque la signification que l'environnement grec (antique) dans ses textes.

Lotus-land, all this. It is nostalgia for a lost land. I call it Hellas. I might, psychologically just as well, have listed the Casco Bay islands off the coast of Maine but I called my islands Rhodes, Samos and Cos. They are symbols. And symbolically, the first island of memory was dredged away or lost, like a

miniature Atlantis. It was a thickly wooded island in the Lehigh River and believe it or not, was named actually, Calypso's island⁸⁷.

Ce dernier petit fait biographique, l'existence d'une île sur le fleuve Lehigh (qui traverse Bethlehem, la ville natale de H.D.) nommée « île de Calypso », depuis disparue, draguée sûrement pour faciliter le passage des bateaux chargés d'acier, est capital pour comprendre l'imaginaire de H.D. Elle remarque qu'elle a choisi des noms d'îles grecques quand, « psychologiquement », ces îles étaient des équivalents de celles au large de la côte du Maine, où elle allait passer ses vacances d'été. Mais elle observe également que les lignes « symboliques » qu'elle a tracées au cours de sa carrière existaient en fait déjà, dès son enfance, et reliaient l'Amérique à la Méditerranée antique et légendaire.

Espace terrestre entouré d'eau, l'île devient chez H.D. symbole de la rencontre des passés mythique et personnel, de lieux séparés par un océan, et se mue parfois en *locus* fantastique, abolissant les linéarités temporelles et spatiales. Le paysage principal de son premier recueil de poèmes, *Sea Garden*, est un bord de mer, apparemment méditerranéen. L'un de ses poèmes les plus connus, « Oread », fait osciller le lecteur entre forêt et océan (« Whirl up, sea – / whirl your pointed pines »). Dans le premier texte en prose qu'elle fait publier, H.D. rassemble brièvement la Grèce et l'Égypte sur une plage du New Jersey. Dans *Helen in Egypt*, Hélène et Achille sont réunis sur une île qui appartient à une autre dimension. Le bord de mer a inspiré H.D. mais il n'est pas qu'un paysage. Nous avançons l'idée que cet espace liminaire est la matrice d'autres entre-deux et d'autres doubles dans l'œuvre de H.D.

L'île, plus que tout autre espace chez H.D., abrite la rencontre de son Amérique natale et de sa culture de prédilection, la Grèce antique. Avec l'îlot sur le fleuve Lehigh appelé « *Calypso's island* », le monde se chargeait d'activer les réseaux de correspondances. Dans *Sea Garden* ou, plus tard, dans *Palimpsest*, H.D. cultive un tel rapprochement. Chacune de

⁸⁷ Lettre du 12 décembre 1937, H.D., *Between History & Poetry : The Letters of H.D. & Norman Holmes Pearson*, op. cit. 9.

leur côté, Celena Kusch et Annette Debo⁸⁸ ont envisagé l'environnement évoqué dans *Sea Garden* comme un espace américain. Nous voulons ici appuyer leur thèse. De prime abord, les paysages du « jardin près de la mer »⁸⁹ sont méditerranéens ; aucun toponyme n'apparaît dans les poèmes mais l'évocation de divinités et de temples grecs conduit le lecteur à imaginer un environnement idoine. La flore dépeinte dans le recueil renforce la cohérence topologique. Cependant, H.D. y cache aussi des embranchements imaginaires, qui établissent des connexions entre Amérique et Méditerranée.

« The Contest » paraît dans *Sea Garden*. Le poème est un blason ; les parties du corps d'un homme sont évoquées individuellement (son poignet, son torse, ses hanches, sa cheville, ses bras, sa tête, etc.) et comparées à des éléments naturels (pierre, minéral, feu, arbre, fleur). La pâleur de sa peau est, par exemple, illustrée par l'image d'une branche de cyprès ployant sous le poids de la neige : « You are white – a limb of cypress / bent under a weight of snow. »⁹⁰ Dans l'avant-dernière strophe, H.D. renverse les analogies et la voix poétique affirme que ce n'est pas le torse de l'homme qui est semblable à la courbe du narcisse, mais la fleur qui imite les lignes du corps de l'homme tant sa beauté est grande : « The narcissus has copied the arch / of your slight breast ». Après avoir inversé l'ordre analogique, H.D. l'abolit et fusionne, dans trois métaphores successives, les pieds de l'homme et des fleurs de cédrat, ses genoux et du bois de frêne blanc, et enfin ses cuisses et des cistes « your feet are citron-flowers, / your knees, cut from white-ash, / your thighs are rock-cistus. »⁹¹ Il ne s'agit que d'un détail, mais H.D. fait cohabiter des essences étrangères. Le ciste et le cédrat ne détonnent pas dans le paysage méditerranéen du jardin près de la mer. Il n'en va pas de même du frêne blanc. Le nom latin de cet arbre est *fraxinus americana*. Il n'a pas pour habitude de séjourner

⁸⁸ Celena E. Kusch, « H.D.'s American "Sea Garden": Drowning the Idyll Threat to US Modernism », *Twentieth Century Literature*, vol. 56 / 1, avril 2010, 47-70. Annette Debo, *The American H.D.*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012.

⁸⁹ *Le jardin près de la mer* est le titre donné à la traduction française de *Sea Garden*, effectuée par Jean-Paul Auxeméry, Paris, La Différence, 1992.

⁹⁰ H.D., « The Contest », *Collected Poems : 1912-1944*, éd. Louis Martz, New York, New Directions, 1983. 12-14. 13.

⁹¹ *Ibid.*

sur le pourtour méditerranéen. Comme le souligne Annette Debo⁹², les plantes de l'île sont décrites soigneusement et l'ascendance scientifique de H.D., son grand-père ayant été un grand biologiste spécialiste de botanique, nous pousse à penser que la démarche ne signale pas un manque de rigueur botanique de la part de l'auteur mais est, au contraire, très probablement délibérée, bien que discrète.

Sa Méditerranée est habitée par les paysages nord-américains de son enfance, tout comme les lieux de son enfance vibraient déjà d'échos mythiques grecs et romains. Dans *Palimpsest*⁹³, sa première publication en prose (1926), H.D. met à nouveau en œuvre un aller-retour imaginaire entre la Méditerranée et l'Amérique au cœur d'une plante. *Palimpsest* est un recueil de trois nouvelles, « Hipparchia », « Murex » et « Secret Name », qui, comme son nom l'indique, fonctionne sur un principe de réécriture. Bien qu'elles portent des noms différents, vivent en des époques et des lieux distincts, les protagonistes des trois nouvelles sont des variations sur une même identité. « Secret Name » se déroule en Egypte au moment des grands travaux archéologiques du début des années 1920⁹⁴. Le personnage principal, Helen Fairwood (partiellement autobiographique), porte la marque d'un auteur en recherche. À l'image d'Hermione (dans le roman éponyme composé en 1926), Helen définit son propre moi comme nébuleux ; elle est un moi-araignée (a « spider self »), non pas qui piège ses victimes dans les mailles de sa toile mais qui se confond avec cette toile et tisse des souvenirs. Elle est un double de Pénélope. La nébulosité du personnage est travaillée, de façon intertextuelle mais aussi à l'intérieur du texte, à travers la façon dont les personnages relient entre eux des souvenirs et des impressions. Ainsi, le personnage se présente comme grec d'esprit ; Helen est hellénique, mais elle porte également en elle le souvenir intertextuel de Hipparchia (provenant de la nouvelle éponyme), émigrée grecque à Rome vers -75, et elle

⁹² Pour une plus large réflexion sur H.D. et son rapport à sa terre natale et aux paysages américains, cf. Annette Debo, « Plants and Trees Make Countries : H.D.'s Sacred Land », *The American H.D.*, op. cit. 127-150.

⁹³ H.D., *Palimpsest*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968.

⁹⁴ H.D. elle-même se rend à Louxor en 1923, en compagnie de sa mère, Helen Doolittle, et de Bryher.

perçoit Rafton, le protagoniste masculin, comme romain, une sorte de réincarnation de Marius Decius, l'amant romain de Hipparchia. Grecque d'esprit, Helen est aussi Américaine, d'origine, et Anglaise de cœur et de résidence, à l'instar de l'auteur. Elle est plongée dans l'histoire et la culture égyptiennes. Tout comme dans « Hesperia », une autre nouvelle, inédite, commencée à la même époque et révisée plusieurs fois au cours des vingt-cinq années suivantes, le personnage est à la recherche d'équilibre et d'unité. La nouvelle oscille. Helen mêle Égypte et Amérique. Son séjour dans les sables du désert égyptien convoque un souvenir des côtes américaines, à l'origine, dans l'extrait suivant, d'une image fantastique :

Her past merged, moon eclipse, black crystal ; the marshes of New Jersey low-flowering wax and wattle-berry brushed the shimmer of the robe of dragon-fly blue texture of some incredibly slender Graeco-Egyptian. A Graeco-Egyptian was wandering across New Jersey marshes in search of those famous (even in Egypt) ivory pointed, saffron centered lily lotuses⁹⁵.

L'image qui se forme dans l'esprit de Helen Fairwood est réticulaire de différentes façons. Elle incorpore deux lieux, mais aussi deux époques. La « figure » gréco-égyptienne qui évolue, dans l'imagination du personnage, sur la côte du New Jersey, à la recherche de fleurs de lotus, ou nymphéas, est à la fois mystérieuse et familière, car elle appartient à l'imaginaire que H.D. développe au fil de ses poèmes et de ses histoires en prose mais aussi à un imaginaire collectif. La description de cette « figure » gréco-égyptienne indéterminée (sa silhouette « incroyablement élancée », son habit bleu) rappelle bien sûr les représentations en bas-relief sur les temples égyptiens, que nous avons pu voir, enfants (tout comme H.D.), dans nos livres d'histoire et que H.D. a vues « en vrai » lors de son voyage de 1923.

Dans cet extrait de « Secret Name », le paysage est directement désigné comme américain, nous sommes sur des côtes marécageuses du New Jersey. Mais, encore une fois, de par les végétaux qu'elle choisit, H.D. « enrhizome » sa représentation pour lui donner corps. La « figure » gréco-égyptienne qui se meut dans ce paysage est à la recherche de fleurs de lotus,

⁹⁵ H.D., *Palimpsest*, op. cit. 218.

« those famous (even in Egypt) ivory pointed, saffron centered lily lotuses ». Le choix de cette plante n'est pas laissé au hasard. Le nom lui-même renvoie à différents signifiés végétaux. Selon la région du monde que l'on considère, la variété de fleurs qu'il désigne s'efface pour laisser place à une autre. Le nymphéa, le lotus sacré d'Inde également appelé lis du Nil, mais aussi l'arum, et même des arbres comme le plaqueminier, ont pu être désignés par le nom « lotus ». À l'image du rhizome par lequel le lotus bleu égyptien, le lotus d'Amérique ou le nénuphar se développent, se multiplient et se nourrissent, le mot « lotus » est réticulaire, il s'étend dans l'espace mais aussi dans le temps. Plante emblématique du Nil, le lotus était suffisamment prégnant dans l'imaginaire de l'ancienne Égypte pour donner naissance à plusieurs hiéroglyphes (fleur de lotus, fleur de lotus en bouton, plant, rhizome) aux diverses significations. Près de vingt ans après la parution de *Palimpsest*, H.D. retrouvera le lotus. Il apparaît lors d'une séance spirite, dans un message que reçoivent H.D. et les autres membres de son groupe de recherche ésotérique. Le « guide » spirite avec qui il sont entrés en communication affirme que son totem est un « nénuphar », en français dans le texte⁹⁶. Le double fictionnel du livre dans lequel H.D. fait le compte-rendu de ces séances, Delia Alton, ne peut s'empêcher de penser au hiéroglyphe égyptien. Quelques années plus tard, le lotus servira de point de départ à la quête d'une autre Helen en Égypte ; elle a « lu », déchiffré, le lotus « aux mille pétales » et voudrait être capable de déchiffrer d'autres hiéroglyphes. La clé de *Helen in Egypt*, le long poème dans lequel H.D. déplace Hélène de Troie en Égypte, semble résider à nouveau dans la rencontre de divers imaginaires : « *Helen is a Greek, a Spartan, born from a sea-faring people. [...] Her vision is wholly Greek, though she returns to the sacred Egyptian lily for her final inspiration.* »⁹⁷

Dans la vision de Helen Fairwood, son passé nord-américain fusionne avec l'Égypte mythique et moderne. Curieusement, dans l'extrait, ce ne sont pas les fameux lotus bleus

⁹⁶ Cf. H.D. (Delia Alton), *Majic Ring*, éd. Demetres P. Tryphonopoulos, Gainesville, University Press of Florida, 2009. 19.

⁹⁷ H.D., *Helen in Egypt*, New York, New Directions, 1974. 24.

sacrés de l'ancienne Égypte qui font l'objet d'une quête, mais à l'inverse, ce sont les lotus du New Jersey qui sont connus en Égypte, comme pour souligner la relativité des linéarités temporelles et spatiales. H.D. inscrit dans son récit palimpseste une fleur qui vient approfondir et étendre les connexions, les *relations*, pour emprunter à Édouard Glissant. Dans son *Palimpsest*, H.D. déploie son imaginaire rhizomatique, qui relie mais ne supprime pas. C'est un mode de superposition, voire de fusion, qui exploite les coïncidences fantastiques du monde, comme cette île de la Lehigh River associée à Calypso, nymphe qui retient Ulysse pendant son voyage de retour à Ithaque.

Le paysage littoral est une composante essentielle de l'imaginaire de H.D. Dans *Sea Garden* déjà, tout se passe sur les rivages d'une terre semblant méditerranéenne, qui porte aussi la marque d'une superposition imaginaire de lieux. De la même façon dans la première lettre qu'elle envoie à Norman Holmes Pearson, H.D. poursuit la création de lieux hybrides, avec l'ajout d'une nouvelle connexion dans son imaginaire réticulaire. « *Lotus-land, all this.* » H.D. associe ce territoire imaginaire (à la fois qui n'existe pas et qui est source d'imagination) à la nostalgie d'un pays perdu. « *It is nostalgia for a lost land.* » H.D. semble se présenter comme un poète de la nostalgie (ce *nostos* grec, dont l'archétype est le voyage de retour à Ithaque), qui préfère se plonger dans des mondes antiques, disparus plutôt que de parler de choses « vraies » et présentes. Ce *lotus-land* est en effet une référence à l'*Odyssée* et à l'île des Lotophages, un peuple imaginé par Homère, qui consommait des « lotos », une plante à l'action amnésiante. Lors d'un arrêt sur l'île, les compagnons de voyage qu'Ulysse envoie en éclaireurs ingèrent du « lotos » et oublient bientôt qui ils sont et pourquoi ils sont là. H.D. est-elle lotophage ou nostalgique ?

Nous pourrions nous dire que ces îles gréco-américaines sont des lieux où il devient possible de se détacher du « monde réel » et où l'auteur pleure un monde qui a cessé d'exister (celui de l'enfance, celui de l'Antiquité). Pourtant, l'œuvre de H.D., si elle repose sur l'imaginaire, c'est-à-dire, sur les « images », dans toute leur variété, sur les doubles et les symboles, n'a aussi cessé qu'elle ne dise le monde, un monde naturel et culturel, lui-même

saturé d'échos, de correspondances et de répétitions à des échelles différentes. La lettre qu'elle écrit à Norman Holmes Pearson met d'ailleurs cela en œuvre. « Lotus-land, all this. It is nostalgia for a lost land » est contradictoire car les compagnons d'Ulysse qui ont ingéré du « lotos » oublient leur désir de rentrer chez eux, ils ne sont plus nostalgiques. H.D., installée en Europe, oublie son Amérique natale mais ne cesse d'en parler. Le « pays perdu » et le « pays du lotus » se confondent. Des sons similaires composent les mots « lotus » et « lost » : ils ont en commun les sons /l/, /s/, /t/ et partagent un son o, /ou/ devient /ɒ/ ; de plus, ils sont tous deux apposés au même substantif, « land ». La confusion devenue possible entre les deux termes active une ambivalence caractéristique de l'œuvre de H.D. : le pays du lotus est cette nostalgie pour un pays perdu mais est aussi, phonologiquement, ce pays perdu. « Lotus » et « lost » génèrent des connexions, ici sur un plan sonore, dans le grand réseau de correspondances que H.D. développe dans son œuvre. Cette « terre du lotus » est un espace imaginaire réticulaire où toutes les connexions se font, où la Méditerranée et la Nouvelle Angleterre fusionnent pour dire quelque chose du monde, où H.D. est et n'est pas Helen Fairwood, ou Hélène en Égypte, un monde où, nous le verrons, l'écrivain développe la relation et la répétition sans duplication. Sous le signe du lotus, donc.

- *O read*

Comme nous l'avons montré dans l'introduction, au sein du mouvement imagiste, l'ascendant de « l'idée de l'image » n'est pas linéaire. Les tensions esthétiques et les dynamiques d'influence opèrent un va-et-vient constant entre les différents acteurs du mouvement imagiste. De plus, même après avoir perdu le contrôle de l'imagisme au profit d'Amy Lowell, Ezra Pound utilise un poème de H.D. dans un article promouvant un nouveau programme artistique. En 1914, Ezra Pound se joint en effet au peintre et écrivain britannique

Wyndham Lewis pour lancer un nouveau mouvement d'avant-garde : le vorticisme⁹⁸. Ils créent une revue pour publier leur manifeste. Le premier numéro de *Blast* paraît en juin 1914. Pound y propose une nouvelle définition de l'image poétique et choisit le vortex comme trope universel. Il est le grand principe qui régit le monde et son fonctionnement, tant sur un plan perceptuel que conceptuel et émotionnel. L'« image », en tant qu'image de ce monde « complexe », est elle aussi un vortex. N'oublions pas que Pound veut se départir de toute description en poésie mais se défie des abstractions. La poésie a bien pour tâche de « présenter » le monde. Dans « Vortex. Pound », l'image en poésie entre en correspondance avec les autres arts en général et la peinture en particulier. Il pose un poème de H.D. en équivalent de tableaux de Kandinsky et Picasso. « Oread » (publié d'abord en février 1914 dans *The Egoist* et reproduit dans *Blast* en juin) est d'ailleurs un exemple parfait de poésie vorticiste selon Pound. Pound développe ses réflexions sur l'image-vortex dans un autre article, intitulé « Vorticism » : « THE IMAGE IS NOT an idea. It is a radiant node or cluster ; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing. »⁹⁹ Ce « nœud ou amas rayonnant » rappelle la définition de l'« image » comme « complexe ». Et si l'image-vortex est distincte de l'« idée », selon Pound, elle n'en demeure pas moins la source, le canal et le point d'arrivée.

⁹⁸ J. B. Harmer suggère que Pound cherchait avec le vorticisme à étendre à d'autres arts les principes poétiques de l'imagisme. Il cite une lettre que Pound adresse à Harriet Monroe en août 1914, dans laquelle il indique que son article sur l'imagisme à paraître dans *The Fortnightly Review* (en septembre 1914) a changé de titre : « My article on Imagisme has been stoked into the Fortnightly Review, under an altered title. Vorticism being the generic term now used on all branches of the new art, sculpture, painting, poetry. » (J. B. Harmer, *Victory in Limbo : Imagism, 1908-1917*, Londres, Secker & Warburg, 1975. 178.) Dans une démarche similaire à celle des Futuristes, les œuvres vorticistes cherchent à exprimer les dynamiques du monde moderne et de la machine. L'art visuel issu de ce mouvement montre aussi des influences venues du cubisme. Pound a une nouvelle fois baptisé un rassemblement d'artistes. Il participe à la composition de la revue qui constitue le manifeste du mouvement et, en particulier, à la partie poétique. Pound s'appuie sur les arts visuels pour définir la fonction de l'« image » en poésie. Dans un paragraphe tapé en lettres capitales, il explique que la « forme première » (« PRIMARY FORM ») de la poésie est l'image, comme le son est la forme première de la musique et les arrangements de couleurs celle de la peinture. Dans la section dédiée à la poésie, Pound poursuit : « The primary pigment of poetry is the IMAGE. » L'« IMAGE » est la matière première de la poésie et ne doit pas être confondue avec la simple imitation (« *mimicry* »). (Ezra Pound, « Vortex. Pound », *Blast*, n° 1, 20 juin 1914, 153-154. 154.)

⁹⁹ « Vorticism », *The Fortnightly Review*, n° 96, 1^{er} septembre 1914, 461-471. L'article est consultable en ligne dans son intégralité : <http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/> (consulté le 1^{er} avril 2014).

Ce qu'il entend par « idée » n'est pas tout à fait clair. Pas plus que par « image ». La variété des sources dont Pound tire ses concepts rend souvent fragile l'assise théorique de ses articles. On trouve chez H.D. une fluidité conceptuelle similaire, doublée de la mise en cohabitation intentionnelle des contraires. Or donc, le vortex est peut-être un trope approprié pour décrire le fonctionnement de l'« image » mais aussi de l'imaginaire, au sens large, d'Ezra Pound, mais surtout de H.D., encore une fois. La confusion, l'interconnexion, l'inclusion, l'absence de hiérarchisation (ainsi que, dans une certaine mesure, l'imagerie énergétique) caractérisent l'imaginaire de H.D.

L'œuvre de H.D. n'est pas monolithique. Au carrefour de diverses influences, ses poèmes imagistes disent l'entrecroisement et la translation. De façon significative, elle inaugure sa carrière avec un poème ayant pour sujet le dieu Hermès. Dans « Hermes of the Ways », elle commence à imaginer le monde du jardin près de la mer, qu'elle développe au fil des poèmes rassemblés dans *Sea Garden*. Le recueil présente un monde inspiré de la Grèce antique¹⁰⁰.

But more than the many-foamed ways
Of the sea,
I know him
Of the triple path-ways,
Hermes,
Who awaiteth¹⁰¹.

Dans son poème, Hermès se tient à la jonction entre la mer et la terre. Divisé en deux parties, mettant en avant le point de rencontre entre deux mondes (« you have waited, / Where sea-grass tangles with / Shore-grass. », « Hermes of the Ways » échappe pourtant à la binarité. Hermès gouverne le multiple, qui commence avec le chiffre trois. Plus tard dans la carrière de H.D., il sera Hermès-Mercure-Thot. Mais dès 1913, H.D. l'invoque et place sa poésie sous le signe de l'entrecroisement (« tangles »), de l'entre-deux et de la pluralité. L'année suivante,

¹⁰⁰ Pour Eileen Gregory, le monde du jardin près de la mer est une île inspirée de Lesbos, où résidait Sappho (cf. Eileen Gregory, « Rose Cut in Rock : Sappho and H.D.'s "Sea Garden" », *Contemporary Literature*, vol. 27 / 4, hiver 1986, 525-552.)

¹⁰¹ H.D., « Hermes of the Ways », *Poetry*, vol. 1 / 4, janvier 1913, 118-120. Une version corrigée est publiée dans *Sea Garden*, dans laquelle sont ôtés les archaïsmes et les majuscules en début de vers.

« Oread » explore cette « trivialité » et offre au lecteur un objet poétique à saisir. Hermétique, entre-deux, « Oread » présente deux images, mer et forêt de pins, dans un tourbillon métaphorique, qui fait tourner images et sons et entretient l'incertitude chez le lecteur jusqu'à la fin du poème. Le poème de H.D. inaugure un régime d'images qui cultive l'entre-deux et agite l'imagination. Le son de la mer, *sea*, /si:/, partant d'une homophonie avec le voir, *see*, /si:/, accompagne le bouillonnement des images et ouvre des voies inédites.

Whirl up, sea –
whirl your pointed pines,
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fir¹⁰².

La voix poétique est celle d'une oréade, qui s'adresse à la mer et la prie de s'élever en un tourbillon et de les (« us »)¹⁰³ inonder. Dès le deuxième vers, l'image de la mer invoquée au début du poème puis prolongée aux vers 3 et 6 avec « splash » et « pools » est alliée à l'image d'une forêt de pins. Ainsi, avec « splash your great pines / on our rocks », la poète crée un trope apparemment métaphorique, dans lequel la mer (teneur) est comparée à une forêt de pins (véhicule). Pourtant, le poème demeure confondant. Il apparaît en effet possible d'inverser véhicule et teneur. L'oréade s'adresse-t-elle en fait à la forêt, faisant commencer la métaphore dès le premier vers ? Les deux interprétations cohabitent tout au long du poème. La forêt tend vers la mer et vice-versa. Chacun tend vers le semblable, sans jamais atteindre l'identité. Cette tension est maintenue jusqu'au point final. Le lecteur y voit double. Cette image duelle est hermétique. Elle résiste à l'entendement précisément parce qu'elle se trouve à l'entre-deux. Mais elle y ouvre une troisième voie. Les « flaques de pin » (« pools of fir ») dont souhaiterait être recouverte l'oréade rassemblent mer et forêt en un groupe nominal métaphorique. Le tourbillon des deux images ouvre la possibilité d'une troisième voie, au-

¹⁰² H.D., *Collected Poems : 1912-1944*, op. cit. 55.

¹⁰³ Comme souvent chez H.D., autant dans sa poésie imagiste que dans ses poèmes ultérieurs, la voix poétique est plurielle.

delà de la perception et de l'entendement. Surnaturelles, les « flaqes de pin » font entrer le poème de H.D. dans ce régime que nous avons appelé « imaginal » avec Henry Corbin.

« Oread » fonctionne sur le mode de l'entre-deux ; la fusion des images de mer et de forêt semble dépasser la perception pure et une appréhension rationalisante. Le poème offre un aperçu de l'imaginaire de H.D., un réseau de correspondances, où tout est connecté, où différents domaines, différentes époques, différents niveaux cognitifs se font écho. « Oread » opère dans une dynamique imaginaire, jusque dans ses plus petites composantes. Il s'agit d'un poème sur la nature, mais il dépasse la simple observation ; le regard porté sur la nature est toujours déjà imaginal. L'imagination visuelle est sollicitée, nous l'avons vu, mais *Oread*, nymphe des bois, est aussi une exhortation à lire – *o read* – à déchiffrer. Les images, transportées par les mots, vacillent entre mer et océan, glissent d'un pôle à l'autre. La translation s'effectue également grâce aux sons. Les yeux et les oreilles du lecteur passent de « whirl » (v. 1) à « pools » (v. 6), en un tourbillon d'images et de sons. « [W]hirl » (v. 1-2) et « hurl » (v. 5) partagent la même terminaison phonétique, celle-ci se mêle aux plosives répétées des « pointed pines » (v. 2), « splash » et « pines » à nouveau (v. 3) pour devenir finalement « pools », miroirs d'eau et de bois au reflet opaque.

L'image chez H.D. est mimétique, mais aussi toujours déjà littéralement métaphorique – elle « porte au-delà ». La mer est et n'est pas la mer. Dans le tourbillon, que la *persona* appelle de ses vœux (« whirl up, sea ») et qui agite l'œil interne du lecteur tout au long du poème, *sea* /si:/ devient *see* /si:/. Le principe hermétique qui sous-tend son œuvre offre un embranchement et un modèle de lecture pour les poèmes qui suivront. H.D. continue de développer son monde et son imaginaire de bord de mer. Dans *Sea Garden*, la mer et le voir se mêlent à nouveau. L'observation y est un déplacement. En 1960, H.D. reçoit un prix de l'Académie Américaine des Arts et des Lettres. Dans son discours de remerciement, elle dit que son rôle de poète consiste à fournir à son lectorat des « mots ailés », « *winged words* », empruntant à Homère sa formule sur la parole poétique. La poésie, la littérature, prennent leur envol sur les lèvres des auteurs et des rhapsodes et vont se poser dans les oreilles des

auditeurs. « *Winged words, we know, make their own spiral, caught up in them, we are lost, or found.* »¹⁰⁴ Nous retrouvons ici l'image du tourbillon et comme dans sa « terre du lotus », en poésie, on peut aussi bien se perdre qu'être retrouvé.

Le fait que H.D. utilise l'expression « *winged words* » n'est pas anodin, suggère Adalaide Morris. En effet, l'écrivain a ici recours à une image ancrée dans une époque où la poésie était principalement orale. Par conséquent, Morris avance l'idée suivante : « In claiming the “winged word” as her sigil, [...] H.D. makes a point that is only recently receiving its due : sounds also wing from the poet's hand through the printed page to the inner ear of the “silent” reader. »¹⁰⁵ Selon la critique, les phonèmes produits par les poèmes méritent autant d'attention que leur sens ou leurs images. De ce fait, les phonèmes se détachent de leur lexème d'origine et peuvent être reconfigurés, épaississant le sens premier des mots ou du poème. Par exemple, Morris décline le titre du poème « Sea Rose » en « “see rose,” “sea rows,” “sea (a)rose” », voire « “z-rows” or “zeroes” »¹⁰⁶. Cette « générativité accoustique » participe de ce que Morris appelle l'« éthique de la connexion » et la « poétique culturelle » de H.D., qui rend compte du monde et le prend en compte, qui cultive la relation. Si, ici, les glissements phonétiques sont le fait de la lectrice critique, ils naissent dans d'autres poèmes de la plume de l'auteur. Nous avons montré la proximité phonétique entre les mots de « Oread ». Nous retrouverons cette pratique dans des poèmes ultérieurs. En ce qui concerne *Sea Garden*, la vue continue de doubler l'océan. Le regard que porte H.D. sur ce jardin près de la mer transporte le lecteur par-delà l'apparence visuelle des signifiants et des signifiés.

- **Observation et déplacement**

¹⁰⁴ H.D., « Speech of Acceptance to the American Academy of Arts and Letters », *H.D. Newsletter* vol. 3 / 1, 1990, 4-6. 5.

¹⁰⁵ Adalaide Morris, *How to Live / What to Do : H.D.'s Cultural Poetics*, Urbana, University of Illinois Press, 2003. 20.

¹⁰⁶ *Ibid.* 19.

« Pursuit » est composé de dix strophes de longueurs variables, il suit le regard d'une *persona* partie à la recherche d'une créature qui s'est enfuie dans les bois. Les strophes sont consacrées à la lecture et à l'enregistrement d'indices laissés par le fuyard : branches et tiges brisées, traces de sang, empreintes. « Pursuit » est un poème d'observation.

What do I care
that the stream is trampled,
the sand on the stream-bank
still holds the print of your foot:
the heel is cut deep.
I see another mark
on the grass ridge of the bank—
it points toward the moon-path.
I have lost the third
in the packed earth.

But here
a wild-hyacinth stalk is snapped:
the purple buds—half ripe—
show deep purple
where your heel pressed.

[...] ¹⁰⁷

La poursuite s'étend sur huit strophes supplémentaires (composées de quatre à neuf vers). Passant d'indice visuel en indice visuel, le lecteur traque avec la *persona* un fugitif non identifié. De traces de brisure (« snapped » v. 12, « split » v. 23) en empreintes (« trampled » v. 2, « print of your foot » v. 4, « pressed » v. 15) en effleurement furtif (« you brushed this » v. 18), les yeux grand ouverts, la *persona* entraîne le lecteur dans la forêt. L'observation laisse bientôt la place à l'interprétation et à l'imagination :

And you climbed yet further!
you stopped by the dwarf-cornel—
whirled on your heels,
doubled on your tracks ¹⁰⁸.

¹⁰⁷ H.D., *Collected Poems*, *op. cit.* 11.

¹⁰⁸ *Ibid.* 12. Outre la prépondérance du visuel chez H.D., le poème illustre une pratique poétique qui lui est caractéristique. Comme en témoigne Aldington dans son mémoire, H.D. consacre

Le poème nous donne ainsi à voir comment la perception chez H.D. côtoie l'imagination, voire la vision (représentation mentale imaginaire). Dans la strophe citée ci-dessus, l'attention se détache des marques au sol ; la *persona* voit au-delà des supports visuels. Le cornouiller n'a pas été visiblement touché par le pourchassé. Si, dans la strophe suivante, le « je » du poème affirme qu'il apparaît clairement (« This is clear— » v. 35) que « tu » es blessé, tombé, etc., la présence de ce « tu » demeure imaginaire. Les déictiques (« *this* larch », « *This is clear* », « *the downward slope* » [je souligne]) renvoient à du présent, mais « you », autre déictique, renvoie à de l'absent. L'image chez H.D. est souvent composée d'une dimension visible et d'une dimension invisible. Le poème passe ensuite à la forme interrogative et s'achève quand ni observation ni imagination ne peuvent plus avancer : « I can find no trace of you » (v. 49).

Comme « Pursuit », la majorité des poèmes de *Sea Garden* met en jeu la prépondérance du visuel dans la poésie dite imagiste de H.D. Ce jardin près de la mer est un lieu d'observation. Les premiers vers de nombreux poèmes extraits de *Sea Garden* donnent un aperçu de la place qu'occupe le regard dans la poésie de H.D. « Orchard » (publié dans *Poetry* en 1912 et sur lequel nous reviendrons) commence ainsi : « I saw the first pear as it fell— » ; « Garden », de cette façon : « You are clear / O rose » ; « Evening » : « The light passes / from ridge to ridge » ; « The Contest » est un blason, comparant diverses parties du corps

énormément de temps à la réécriture, la modification, voire la destruction pure et simple, des poèmes qu'elle juge insatisfaisants. (« [H.D.'s] craftsmanship was the result of infinite pains. Version after version of a poem was discarded by H.D. in the search for perfection, and the pruning was ruthless. » Richard Aldington, *Life for life's sake*, *op. cit.* 138.) Peu d'archives datant de l'époque imagiste montrent ces gestes. Le poème « Pursuit » est une exception puisque H.D. s'est servie de la feuille sur laquelle elle avait tapé une première version du poème pour écrire une lettre à F. S. Flint en mai 1916. Cyrena Pondrom fait la description de ce poème annoté par H.D. (*cf.* Cyrena N. Pondrom, « Selected Letters from H.D. to F. S. Flint : A Commentary on the Imagist Period », *Contemporary Literature*, vol. 10 / 4, octobre 1969, 557-586. 571.) Cette version donne ceci : « And you climbed yet further ! / You stopped by the dwarf-cornel. / Then you whirled on your heels, / doubled on your track » (je souligne). Or, H.D. raye « then you » sur le tapuscrit et c'est sous cette forme nouvelle que la version définitive de « Pursuit » paraît dans *Sea Garden* en septembre 1916 : « And you climbed yet further ! / You stopped by the dwarf-cornel— / whirled on your heels, / doubled on your track. » En éliminant la conjonction de coordination et en annulant la répétition du pronom (« ~~Then you~~ »), H.D. raccourcit son vers et rend sa strophe plus concise. Elle privilégie la parataxe à l'hypotaxe.

d'un être aimé à des éléments naturels (minéraux et végétaux) ; « The Shrine » est sous-titré « She watches over the sea » ; enfin, « Sea Rose », « Sea Lily », « Sea Poppies », « Sea Violet » et « Sea Iris » offrent au regard du lecteur cinq fleurs de bord de mer.

Nous allons nous arrêter sur cette série de poèmes, répartis dans le recueil. Rose, lys, pavot, violette et iris sont reliés par le dénominateur commun de la mer, *sea*, en transparence duquel nous lisons aussi *see*. Dans chacun de ces poèmes, la fleur est soumise à la rudesse du climat et de l'environnement. Le vent, le sel et le sable lacèrent ces fleurs et la voix poétique admire leur force de résistance et leur beauté. Le lis de mer et les autres fleurs de bord de mer sont des doubles, sur plusieurs plans, et nous abordons là un aspect fondamental de l'imaginaire de H.D. Son œuvre est caractérisée par la réécriture et la répétition de motifs, que le lecteur retrouve à travers différents textes, sous des atours différents. H.D. amorce ce mode d'écriture dès *Sea Garden*, notamment avec ses poèmes sur les fleurs de bord de mer. Le lis, la rose, la violette, le pavot et l'iris de mer forment un motif dans *Sea Garden*. Par cinq fois, H.D. propose au lecteur un poème présentant un titre en forme de mot composé (*sea* suivi d'un nom de fleur très répandue) et un traitement similaire (images de brisure et de coupure et vers libre¹⁰⁹). Les poèmes forment un réseau intratextuel. Les fleurs sont des images métamorphiques les unes des autres.

Elles ont aussi leur pendant à l'intérieur des terres, double explicite¹¹⁰ ou implicite (dans « Sea Lily » et « Sea Iris »), domestique, abrité, agréable à voir et à sentir, mais insignifiant. Ces fleurs plus conventionnelles, plus communes en poésie également, ont beau être rejetées, elles sont intégrées au réseau de correspondances de H.D., ne serait-ce que pour servir de

109

« Rose, harsh rose,
marred and with stint of
petals,
[...]
you are flung on the sand »
(CP 5)

« Weed, moss weed,
root tangled in sand,
sea-iris, brittle flower,
one petal like a shell
is broken »
(CP 36)

« the sea-violet
fragile as agate,
lies fronting all the wind
among the torn shells
on the sand-bank »
(CP 25)

¹¹⁰ La rose maritime est préférée à « a wet rose / single on a stem » ; la violette maritime est opposée à « the greater blue violets / flutter on the hill » ; « what meadow yields / so fragrant a leaf / as your bright leaf » indique la supériorité du pavot maritime.

repoussoir. Le bord de mer est un *locus* d'où partent des ramifications imaginaires. Il est le carrefour originel de l'œuvre de H.D., où les connexions sont toujours déjà en train de s'établir. Le choix des cinq fleurs maritimes n'a probablement pas été fait au hasard car elles figurent parmi les fleurs au symbolisme le plus fort, dans la poésie et la culture anglophones en particulier et occidentales en général. Elles apparaissent invariablement dans les dictionnaires de symboles. Mais dans « Sea Iris », l'iris de H.D. n'est pas un symbole de pureté ou de protection, pas plus qu'il n'est associé à la Vierge Marie. La violette maritime, bien que qualifiée de fragile, ne symbolise pas la pudeur ou l'humilité. La rose de mer ne renvoie pas non plus à la pureté (si elle était blanche) ou à l'amour charnel¹¹¹ (si elle était rouge), on ignore d'ailleurs de quelle couleur est la rose de H.D. Enfin, le lis maritime ne renvoie pas à un quelconque système symbolique chrétien, d'une part, ou érotique, d'autre part. Les fleurs de H.D. ne parlent pas le « langage des fleurs ».

En outre, de façon étonnante, les poèmes sur les fleurs de bord de mer ne font pas référence aux mythes grecs entourant l'apparition de telle ou telle fleur. Malgré l'imaginaire helléniste que H.D. convoque, son poème sur la rose, par exemple, n'invoque pas Aphrodite. La rose rouge serait en effet née du sang de la déesse. Celle-ci, se précipitant au secours de son amant attaqué par un sanglier, se blesse en posant le pied sur les épines d'un rosier blanc : les fleurs recouvertes du sang de la déesse deviennent alors des roses rouges. Les thèmes communs avec certains poèmes de *Sea Garden* (la course, la forêt, les blessures) n'ont pourtant pas poussé H.D. à intégrer dans son imaginaire le mythe des origines de la rose rouge. Dans l'article et manifeste intitulé « Vorticisme », Ezra Pound dénonce une certaine pratique symboliste qui, selon lui, garantit l'échec sur un plan artistique :

IMAGISME IS NOT symbolism. The symbolists dealt in “association”, that is in a sort of allusion, almost of allegory. They degraded the symbol to the status of a word. They made it a form of metonymy. One can be grossly

¹¹¹ Pour plus de détails sur les symboles attachés à la rose, la violette, le pavot, l'iris et le lis, cf. Jean Chevallier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont, 1982.

“symbolic”, for example, by using the term “cross” to mean “trial”. The symbolist’s *symbols* have a fixed value, like numbers in arithmetic, like 1, 2, and 7. The imagiste’s images have a variable significance like the signs *a*, *b*, and *x* in algebra¹¹².

Nous pouvons supposer que par « They degraded the symbol to the status of a word », Pound entend que le symbole des « symbolistes » n’est rien d’autre que la catachrèse, une métaphore morte, tuée par l’association éculée de la teneur et de son véhicule, comme on parle du pied d’une chaise ou du coucher du soleil. En adjoignant à des fleurs au symbolisme fort (comme la rose) le nom *sea*, H.D. défait la fleur de son symbole traditionnel. Pour autant, la fleur n’en devient pas insignifiante. C’est peut-être en cela que ce poème de H.D. et les autres poèmes qu’elle écrit à cette époque sont de parfaits poèmes imagistes.

Dans *Penelope’s Web*, Susan Stanford Friedman démontre que H.D. développe un « impersonnalisme lyrique » (*lyric impersonalism*), formule apparemment oxymorique qui désigne la séparation opérée par H.D. entre expression poétique d’émotions et exhibition publique de sentiments intimes de la poète. Friedman rappelle notamment que H.D. a recours à divers noms de plume (H.D., Helga Doorn, D. A. Hill, Delia Alton, etc.), dénotant une certaine aversion pour la publicité. Pour la spécialiste de H.D., la poète parvient à transformer le particulier en universel, tout en demeurant dans la sphère du lyrique. Par conséquent, pour Friedman, le monde développé dans *Sea Garden* est un « paysage de l’imagination » : « It is a landscape of the imagination in which nature is an exteriorization of the poet’s consciousness. »¹¹³ Ainsi, les fleurs de bord de mer pourraient très bien être envisagées comme des manifestations extérieures de la conscience, des doubles « impersonnels », de l’auteur. Friedman explique que l’angoisse exprimée dans « Mid-day », par exemple est et n’est pas l’angoisse que H.D. a ressentie après sa fausse couche en 1915 ; une lecture simplement autobiographique ne saurait rendre compte de toute la latitude de sa poésie, mais,

¹¹² Ezra Pound, « Vorticism », *op. cit.*

¹¹³ Susan Stanford Friedman, *Penelope’s Web : Gender, Modernity, H.D.’s Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. 51.

de façon concomitante, la vie personnelle de H.D. fait bien partie du réseau de correspondances qu'elle met en place dans son œuvre. Par la suite, lorsqu'elle commence à écrire en prose, elle privilégie le genre du roman (ou de la nouvelle) à clefs et multiplie les doubles fictionnels. Récits d'angoisse et de résistance contre ces angoisses, *Hermione*, *Paint It Today*, *Bid Me to Live*, etc., mettent en scène des personnages parents des fleurs de bord de mer. Nous consacrerons davantage d'espace à la réflexion sur les doubles fictionnels de H.D. plus loin dans ce chapitre.

Par ailleurs, les fleurs de bord de mer représentent l'aboutissement des aspirations botaniques et aussi esthétiques de la *persona*, exprimées ailleurs dans *Sea Garden*. Dans « Sheltered Garden » notamment, il est question d'un jardin bien ordonné, bien protégé, dans lequel les poires et les melons sont enveloppés d'un linge afin de le faire mûrir de façon satisfaisante. Dans ce poème, les fleurs sont arrangées en plates-bandes. La *persona* invite l'intrusion du vent et du froid, qui redonneraient vie, goût et beauté à ces fleurs et à ces fruits. Elle conclut sur le rejet total de ce jardin abrité, auquel elle préfère un endroit, indéfini, désordonné, battu par les vents :

O to blot out this garden
to forget, to find a new beauty
in some terrible
wind-tortured place¹¹⁴.

Les poèmes sur les fleurs de bord de mer ouvrent cet espace-là, dès le début du recueil avec « Sea Rose ». Une dizaine de pages plus loin, « Sea Lily » apparaît et est le premier à créer la répétition. Il reprend le lieu (le bord de mer signalé dans le titre) et le motif floral. « Doublement riche », comme le dit le deuxième vers du poème, le lis de mer va nous permettre de continuer à explorer l'imaginaire « imaginal » chez H.D. Après nous être arrêtés sur « Oread » et avoir été emportés par le tourbillon visuel, nous avons vu que l'observation pouvait mener à une forme d'imagination spéculative dans « Pursuit ». À présent, nous allons

¹¹⁴ H.D., *Collected Poems*, op. cit. 21.

montrer comment « Sea Lily », représentatif des autres « *sea-flower poems* », est bien plus qu'un poème sur une fleur observée. Il constitue un *nexus*, un nœud de connexion, dans le réseau de correspondances qu'est l'œuvre toute entière de H.D.

« Sea Lily »

Reed,
slashed and torn
but doubly rich—
such great head as yours
drift upon temple-steps,
but you are shattered
in the wind.

Myrtle-bark
is flecked from you,
scales are dashed
from your stem,
sand cuts your petal,
furrows it with hard edge,
like flint on a bright stone.

Yet though the whole wind
slash at your bark,
you are lifted up,
aye—though it hiss
to cover you with froth¹¹⁵.

Slashed, torn, shattered. Tailladé, déchiqueté, brisé par le vent dans la première strophe, le lis de mer subit les assauts du sable tout en y résistant (*flecked, dashed, cuts, furrows*). L'effet du sable sur la fleur est comparée à des coups de silex. Remarquons que l'imagerie minérale ici est aussi énergétique. La pierre est matrice du feu. Elle figure l'énergie plutôt que la pétrification. La troisième strophe se concentre à nouveau sur les effets du vent sur la fleur. H.D. reprend le verbe *slash* et réaffirme la résistance du lis, qui doit aussi désormais faire face aux embruns et à l'écume poussés par le vent. L'image que H.D. « présente » dans « Sea-Lily » est en effet un « complexe émotionnel et intellectuel » dont la signification n'est pas fixe. La *persona* observe et admire la hardiesse du lis de mer. Mais la fleur a aussi une portée métaphorique. Premièrement, dans l'espace du recueil, la fleur du poème renvoie aux

¹¹⁵ *Ibid.* 14.

autres fleurs des autres poèmes. Deuxièmement, au-delà de l'espace du poème, elle est la transcription d'une fleur « réelle » (peut-être la réécriture d'une fiche botanique ?). Troisièmement, on peut y voir également un discours plus personnel, la fleur devenant un double de la poète.

« Sea Lily » participe du réseau de correspondances que H.D. déploie dans *Sea Garden*. Implicitement, le poème fait référence à son double domestique, le lis. Le lis n'est pas une plante anodine (tout comme la rose, le coquelicot/pavot, la violette ou l'iris) ; il fait partie de l'imaginaire occidental, chrétien. Il est doté d'un symbolisme fort. Mais la translation du lis vers le bord de mer *via* l'apposition du substantif *sea-* l'éloigne du symbolisme qui lui est attaché. La mer désancre la charge symbolique attachée à la fleur. Notons qu'en anglais, comme *lotus*, *lily* fait partie de nombreux noms vernaculaires qui n'ont pas de lien biologique avec le vrai lis, comme *lily of the valley* (le muguet) ou *waterlily* (encore le nénuphar). En outre, *sea lily* est un nom vernaculaire qui désigne deux choses bien différentes : le lis maritime dont le poème de H.D. parle et une espèce d'un tout autre genre, voire d'un tout autre règne, puisque le *sea lily* est un échinoderme (un animal donc, comme les oursins ou les étoiles de mer) qui ressemble à une forme de vie végétale et s'ancre dans le sol marin grâce à une sorte de tige. Le « lis de mer » est un « lotus » ; leur nom est versatile et doué d'ubiquité.

- **Botanique et poétique indirecte**

Le poème présente à l'imagination du lecteur une image centrée sur une fleur et animée par le vent. Mais au-delà de simple objet du poème, les bourrasques qui malmènent le lis soufflent aussi dans le poème. Comme dans le reste du recueil, H.D. a adopté la technique du vers libre pour sa poésie. « Sea Lily » est dépourvu de schéma rimique, ainsi que de système rythmique. Les accents toniques sont séparés par un nombre irrégulier de syllabes. L'amorce de la deuxième strophe, par exemple, est un monomètre crétique (une brève entre deux longues) ; les vers qui suivent échappent à toute régularité : « sand cuts your petal / furrows it with hard edge / like flint / on a bright stone. » Les syllabes soulignées peuvent être

accentuées. Il est ardu de les rassembler en pieds. Elles montrent que le souffle qui anime le poème est tempétueux.

Pound / Flint recommandaient de ne pas composer un poème sous la dictée d'un métronome, mais de s'inspirer de la structure de phrases musicales¹¹⁶. H.D. choisit d'emporter sa poésie au bord de la mer et la compose au rythme irrégulier des bourrasques maritimes. La beauté des fleurs de bord de mer balayées par le vent, le sable et les embruns reflète la beauté « rude », que H.D. recherche en poésie. Elle est une image de cette poétique de *harshness*¹¹⁷, que H.D. n'a pas théorisée à proprement parler. Elle figure la hardiesse et possède un certain caractère brut et rugueux. Les poèmes de *Sea Garden* ont une dimension autoréflexive, sur laquelle nous allons nous pencher à présent.

Ezra Pound, dans une lettre adressée en 1917 à Margaret C. Anderson (fondatrice et rédactrice en chef de la revue d'art et de littérature *The Little Review*), dans laquelle il requiert un espace d'expression pour lui-même, James Joyce, T. S. Eliot et Wyndham Lewis, fait un bilan sur ses « amis et confrères », cinq ans après le lancement du mouvement imagiste, à un moment où il s'est détourné des débats imagistes et où le mouvement lui-même perd de sa vigueur. Mis à part Joyce, Eliot et Lewis, c'est H.D. qui reçoit la plus haute approbation de Pound : « H.D. is all right », mais il ajoute aussitôt « but [she] shouldn't write criticism »¹¹⁸. H.D. ne s'est pas interdit pour autant d'écrire des critiques ou des textes théoriques mais ceux-ci n'ont pas reçu autant d'attention de la part des spécialistes de

¹¹⁶ F. S. Flint, « Imagisme », *op. cit.* 199.

¹¹⁷ Nous avons vu que Pound avait qualifié la poésie de H.D. de *hard*. Dans ses développements sur l'« image », Pound emploie fréquemment les termes *hard* ou *hardness*, exprimant son dégoût pour les effusions sentimentales et verbales, qu'il perçoit comme faibles et efféminées. Dans une lettre qu'il envoie à Amy Lowell pour lui signifier qu'il refuse que son nom soit associé à ce qu'il appelle l'« amygisme » (la forme dévoyée qu'aurait pris l'imagisme depuis que la femme de lettres américaine est à la tête du mouvement), il rappelle ce que désigne le nom imagisme : « I should like the term "Imagisme" to retain some sort of meaning. It stands, or I should like it to stand for hard light, clear edges. I can not trust any democratized committee to maintain that standard. Some will be splay-footed and some sentimental. [...] » (Lettre du 1^{er} août 1914. Ezra Pound, *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, *op.cit.* 38.) La poésie de H.D. a souvent été comparée à de la sculpture, qualifiée par l'adjectif *hard* parce que soit-disant ciselée comme du marbre grec. Pourtant, plutôt que dure, la poésie de H.D. ne serait-elle pas rude (*harsh*) ? Le premier poème de *Sea Garden*, « Sea Rose », commence ainsi : « Rose, harsh rose ».

¹¹⁸ Ezra Pound, *Letters*, *op. cit.*, 106 ; 107.

l'imagisme et du modernisme que sa poésie ou que les théories développées par Pound. Ainsi, il est peu connu que H.D. a publié des articles dans *The Egoist*¹¹⁹. Bien qu'ils soient consacrés à d'autres poètes, ces textes laissent entrevoir une posture théorique qui, de façon détournée, informe sa propre écriture. Nous avançons l'idée que, outre ces articles, les poèmes de *Sea Garden* constituent également une *ars poetica* détournée.

I saw the first pear
as it fell—
the honey-seeking, golden-banded,
the yellow-swarm
was not more fleet than I,
(spare us from loveliness)
and I fell prostrate
crying:
you have flayed us
with your blossoms,
spare us the beauty of fruit-trees.

The honey-seeking
paused not,
the air thundered their song,
and I alone was prostrate.
O rough-hewn
god of the orchard,
I bring you an offering—
do you, alone unbeautiful,
son of the god,
spare us from loveliness:

these fallen hazel-nuts,
stripped late of their green sheaths,
grapes, red-purple,
their berries
dripping with wine,
pomegranates already broken,
and shrunken figs

¹¹⁹ En 1916, Richard Aldington, jusqu'alors assistant rédacteur en chef de *The Egoist* décide de s'engager. Lorsqu'il rejoint son camp d'entraînement, H.D. devient assistante-rédactrice en chef de la revue à sa place. En cette qualité, elle sert de relai entre les imagistes et son mari, qui ne cesse pas ses activités poétiques. Elle publie également trois critiques : un article sur Marianne Moore, qui n'a alors pas encore publié de recueil de poèmes, une critique de « Farmer's Bride », poème narratif de Charlotte Mew, et une du recueil *Goblins and Pagodas* de son ami John Gould Fletcher, paraissent en août, septembre et décembre 1916. On peut voir dans la critique favorable que H.D. réserve aux poèmes de Moore et de Fletcher en particulier une réflexion sur sa propre poésie. Le vocabulaire qu'elle emploie semble emprunter au lexique de ses poèmes, ou plus encore aux mots utilisés fréquemment pour parler de ses poèmes imagistes.

and quinces untouched,
I bring you as offering¹²⁰.

« Orchard » est l'un des premiers poèmes que H.D. publie (dans *Poetry*, en janvier 1913). Son titre est alors « Priapus – *Keeper of Orchards* ». Dans ce poème, la *persona* est en proie à des émotions extrêmes provoquées, semblerait-il, par la chute d'une poire. En des termes ambivalents, la *persona* célèbre l'arrivée de l'automne. Elle fait des offrandes de fruits de fin d'été (noisettes, raisins, figes et coings) à Priape (« rough-hewn / god of the orchard »), qu'elle supplie de la sauver de la joliesse. La première supplique (« spare us from loveliness ») est placée entre parenthèses, ce qui en atténue la force momentanément. Le poème monte ensuite en intensité. Les vers suivants voient le « je » tomber, dans un mouvement parallèle à celui de la poire et, cette fois, crier son imprécation.

Pour le critique Vincent Quinn, la *persona* prie Priape de lui épargner la joliesse de la nature car celle-ci est inévitablement suivie par le déclin et la décomposition¹²¹ (représentés, selon Quinn, par les images de fruits automnaux). « Orchard » est un poème sur la nature et le cycle des saisons, d'une certaine façon ; la floraison des arbres fruitiers évoque le printemps, les noisettes et les figes, la fin de l'été, voire l'automne. Mais l'étrange requête, « spare us from loveliness », porte le poème au-delà du *memento mori*, et le fait pénétrer dans des sphères métopoétiques ; cette injonction ne peut-elle être lue comme une *ars poetica* détournée ? Il apparaît d'abord que H.D. rejette cette joliesse, une forme plaisante de beauté, associée ailleurs dans *Sea Garden* aux fleurs domestiques qui poussent à l'intérieur des terres, à l'abri du vent et du sable¹²². Pour Celena Kusch¹²³, qui s'intéresse à « l'américanité » du

¹²⁰ H.D., *Collected Poems*, *op. cit.* 28-29.

¹²¹ Selon Quinn, le poème donne à lire « a plea that nature withhold its beauty from us since beauty is inevitably followed by decay ». Vincent Quinn, *H.D. (Hilda Doolittle)*, New York, Twayne, 1967. 22.

¹²² En outre, il est intéressant de noter qu'il existe deux versions légèrement différentes de ce poème : « Priapus » (publié dans *Poetry*) et « Orchard » (publié dans le recueil). Comme pour « Hermes of the Ways », les modifications que H.D. apporte au poème concernent principalement des archaïsmes, tels que « Thou hast flayed us ».

¹²³ Celena E. Kusch, « H.D.'s American "Sea Garden": Drowning the Idyll Threat to US Modernism », *op. cit.*

recueil et de l'espace qu'il décrit, *Sea Garden* s'inscrit dans une tentative de définition de ce qu'est la littérature américaine moderne à l'aube de la Première guerre mondiale. Les poèmes sur les fleurs de bord de mer en particulier présentent en creux une réflexion sur l'espace américain, ainsi que sur la culture américaine, alors souvent considérée comme provinciale.

Sea Garden oppose un espace protégé, idyllique et façonné par un imaginaire victorien à un espace battu par les vents, plus « naturel » et libéré de toute contrainte. Ainsi Kusch voit dans la « joliesse » à laquelle la persona tente d'échapper dans « Orchard » la manifestation d'une culture américaine propre et rendue bucolique. Une telle perspective s'applique aisément à la littérature. H.D. rejette la joliesse d'une poésie tirée au cordeau. Au-delà du thème de ses poèmes, leur forme sort des schémas et du confort de la régularité. Nous avons remarqué le rythme tempétueux de « Sea-Lily ». « Orchard » se départit davantage de l'idéal eurythmique, en particulier dans la première strophe. Le poème y progresse par à-coups ; le tiret long, les parenthèses et la longueur inégale des vers créent une esthétique irrégulière, qui se développe « en foule »¹²⁴ et fait écho à la prière de la persona. Comme dans « Sea-Lily », les vers ne suivent pas de schéma rythmique. Nous pouvons voir une certaine harmonie dans l'alternance régulière de syllabes accentuées et inaccentuées aux vers 3 et 4 : « the honey-seeking, golden-banded, / the yellow swarm », régularité renforcée par les deux mots composés (« honey-seeking », « golden-banded»), dont la structure double est reprise dans le groupe nominal (« yellow swarm »), et renforcée également par l'anaphore de l'article *the*. Mais cette homogénéité est perturbée dès le vers 6 avec la prière transcrite entre parenthèses, comme dite en aparté ou par un autre locuteur, un chœur peut-être. Il n'y a alors plus de schéma rythmique identifiable. Dans sa forme, le poème répond à la prière « spare us from loveliness », qui devient le slogan d'une poétique qui ne dit pas son nom.

¹²⁴ Expression empruntée à la culture de la vigne. La taille et le palissage des vignes conduites en foule sont limités, voire nuls. Cette méthode s'oppose à une technique, répandue dans le vignoble champenois par exemple, qui consiste à contenir les brins à l'aide de fils de fer avant de les tailler.

« Joli » n'est en effet pas le meilleur adjectif pour qualifier la poésie de H.D. Et « spare us from loveliness » pourrait être un des cris de ralliement modernistes. Mais nous voudrions avancer l'idée que ce qui rend la formule encore plus représentative de la poésie de H.D. est son ambivalence. Comme nous l'avons remarqué, les parenthèses qui entourent cette prière semblent en diminuer la force ou suggèrent que ce discours n'appartient pas à la voix principale. Lorsque la supplique est réitérée avec « spare us the beauty / of fruit- trees » (vers 11-12), puis dans la troisième strophe, avec « O rough-hewn / god of the orchard, / [...] spare us from loveliness » (vers 17-18, 22), la simple définition de « loveliness » comme forme de beauté (féminine, botanique, poétique, etc.) agréable, bucolique et bien délicate, s'en trouve perturbée. De par la répétition qui suggère et génère un sentiment d'angoisse, la forme de beauté dont la persona souhaite être épargnée devient plus terrible. La floraison des arbres fruitiers a été une torture : « you have flayed us / with your blossoms » (vers 9-10) ; la *persona* redoute d'être à nouveau fustigée par la beauté des arbres fruitiers à la saison où ils portent leurs fruits. Elle en est abattue (« prostrate », vers 7). L'image de l'écorchement ne coïncide pas avec le sens donné auparavant à « loveliness ». Le terme s'avère ambivalent. La nature dans *Sea Garden*, même quand elle est « jolie », recèle une force si grande qu'elle peut en affecter très violemment celui qui en est témoin¹²⁵. Ainsi, l'opposition pure et simple entre, d'une part, le bord de mer battu par les vents, soumis à la rage des éléments et donc beau dans l'extrême, et le verger, la « joliesse » de ses arbres fruitiers au printemps et à la fin de l'été, ne suffit pas à rendre compte de ce que H.D. met en place dans *Sea Garden*.

L'ambivalence est clé dans son œuvre ; elle cultive même souvent les contradictions. « Spare us from loveliness » demeure une injonction poétique valable pour décrire la dynamique esthétique dans l'œuvre de H.D. Les poèmes sur les fleurs de bord de mer, « Sea-Rose », « Sea-Lily », « Sea-Iris », « Sea-Violet » et « Sea-Poppy » exaltent une forme de

¹²⁵ Étymologiquement, le martyr est le témoin, celui qui a vu. Il existe chez H.D. un rapport entre vue et souffrance. Dans *Sea Garden*, cette concomitance point dans « Orchard » ; H.D. lui accorde plus de place dans *Hermione*. Nous y reviendrons plus en détails dans la deuxième partie de la thèse.

beauté sauvage, courageuse, libre et semblent dénigrer les fleurs abritées à l'intérieur des terres (ainsi que les poèmes et les femmes dont elles peuvent être la métaphore). « Sheltered Garden », un autre poème de *Sea Garden*, exprime un agacement vis-à-vis de ce jardin « protégé » et, nous l'avons vu rapidement, désireux de trouver une nouvelle forme de beauté qui s'épanouirait dans un lieu « torturé » par le vent¹²⁶. Cependant, « spare us from loveliness », ce cri de ralliement sous forme de prière, cache une ambivalence, qui est elle aussi très représentative de la pensée de H.D. et sur laquelle nous allons revenir à maintes reprises dans cette thèse. La poésie et la prose de H.D. font régulièrement cohabiter des affirmations apparemment ou ouvertement contradictoires. La pensée de H.D. est plurielle et hétéroclite. Elle suit la figure tutélaire que l'auteur s'était donné dans son premier poème publié : « Hermes of the Ways ». Ce poème fait d'ailleurs une topographie rapide du jardin près de la mer et mentionne un verger ; il est l'une des trois voies qui convergent vers cet Hermès trivial :

Dubious,
facing three ways,
welcoming wayfarers,
he whom the sea-orchard
shelters from the west,
from the east
weathers sea-wind;
fronts the great dunes¹²⁷.

L'œuvre de H.D. est elle-même « triviale » et « hermétique ». Triviale, au sens où elle produit différentes lectures, parce que, notamment, H.D. exploite la polysémie des mots, leur évolution sémantique au fil des siècles. Hermétique parce que sa poésie comme sa prose sont parfois ardues, mais aussi parce que Hermès en est la figure tutélaire et qu'elle est donc « triviale ». Hermétique et triviale sur le plan artistique (imagiste et non imagiste), sur le plan de l'imaginaire, sur le plan du mode d'écriture.

¹²⁶ H.D., *Collected Poems 1912-1944*, op. cit. 21

¹²⁷ *Ibid.* 38.

Les fleurs de bord de mer sont des images puissance 5. « Sea Rose », « Sea-Lily », « Sea-Violet », « Sea-Poppy » et « Sea-Iris » présentent au lecteur des fleurs qui renvoient à une possible réalité sensible (visuelle principalement, mais bien sûr aussi auditive et haptique, ainsi qu'olfactive). Ensuite, elles sont images l'une de l'autre et forment un réseau de motifs dans *Sea Garden*. Elles ont également des doubles à l'intérieur des terres (voire sous l'eau), qui sont peut-être plus jolis et plus répandus en poésie mais qui n'ont pas la hardiesse des fleurs maritimes, selon la voix poétique. Enfin, la capacité de ces dernières à résister et à survivre et leur beauté sauvage et indépendante résonnent, dans une certaine mesure, sur un plan autobiographique et poétique. Ces fleurs reflètent les poèmes eux-mêmes et la poétique développée par H.D. dans *Sea Garden*. Pendant la période imagiste, H.D. ne publie pas de manifeste et ne prend pas directement part aux déclarations d'intention poétiques du mouvement. Cependant, certains de ses poèmes, tels que « Orchard », « Sheltered Garden » ou les poèmes sur les fleurs maritimes peuvent être lus comme des métapoèmes. H.D. publie une poétique indirecte, transmise par l'écriture en vers. Son rôle dans le mouvement ne se résume pas à celui de poète « naturelle », perdue dans ses mondes hellénistes, loin des affaires terrestres du mouvement et de la réflexion autour de l'écriture poétique. *Sea Garden* inaugure la carrière publique de H.D. et ouvre un espace entre-deux, ou plutôt entre-trois ou - quatre, dans lequel des connexions s'établissent. Le bord de mer devient matrice de doubles, pas tout à fait identiques, d'images florales, sonores, autobiographiques, mythologiques et géographiques. Les images sont visuelles mais surtout imaginaires, véhicules d'une pensée réticulaire.

2. Au-delà de l'observation et observation de l'au-delà :

Le visuel chez H.D. déborde sa définition simple. L'observable recèle des sens cachés, qu'il faut interpréter. Dans « Pursuit », la *persona* part à la chasse aux indices dans les bois

du jardin près de la mer. Dans les poèmes des « *sea-flowers* », le regard que porte la *persona* sur le lis, la rose ou la violette convoque l'image de leurs cousines qui poussent à l'intérieur des terres. Le spectre gréco-égyptien cherche des yeux les « fameux » nymphéas des côtes du New Jersey, qui rappellent ceux qui sont véritablement connus et poussent outre-Atlantique dans les eaux, les parchemins et les murs égyptiens. L'observation fait souvent basculer la *persona* ou la protagoniste (et le lecteur avec elles) du visible dans l'invisible. Dans un roman à clefs composé en 1921, *Paint It Today*, H.D. revient sur son enfance et sur les années qu'elle passe à Londres pendant et après la Première Guerre mondiale. Dans un dialogue avec Althea (double semi-fictionnelle de Bryher), Midget Defreddie (double semi-fictionnelle de Hilda Doolittle) propose sa propre définition du monde :

The visible world exists ; I have found [...] that the visible world exists as poignantly, as etherially as the invisible. There is another world, or a combining of two worlds¹²⁸.

Pendant la guerre, Midget trouve refuge dans une nouvelle façon de voir, un « nouveau tour de main » : « so it was that Midget found a new trick of seeing »¹²⁹. Une fois ce nouveau « tour d'œil » acquis, Midget perd « contact avec l'humanité », ce qui lui permet de survivre. Après la guerre, suit une période de convalescence. Elle retrouve alors contact avec le « monde visible ». Les mondes invisible et visible qu'elle évoque ne sont pas davantage définis, mais la contradiction des termes qu'elle emploie pour les qualifier et les comparer est typique de H.D. Ces mondes sont « poignants et éthérés ». En anglais comme en français, l'adjectif « poignant » renvoie couramment au domaine des émotions. Une scène poignante suscite une émotion vive. Mais l'étymologie suggère un caractère physique également. Le poignant point et pique. Le « monde visible » existe de façon aussi poignante et éthérée que le monde invisible. De même, « éthéré » suggère immatérialité, dans son sens figuré, et effet physique sensible. Le visible et l'invisible constituent le réel à parts égales. La « réalité » de

¹²⁸ H.D., *Paint It Today*, New York, New York University Press, 1992. 80.

¹²⁹ *Ibid.* 48.

H.D. inclut des visions et des communications occultes. Si le monde visible et tangible est un vêtement, le monde « invisible » en est la doublure.

Dans *Notes on Thought and Vision*, H.D. présentait son mode de vision du point de vue de la méduse, qui lui permettait de voir le monde au travers d'une lentille originale. Elle avait écrit cet essai pour partager son expérience avec Havelock Ellis, de qui elle est alors une amie et avec qui elle s'entretient au sujet de l'esprit humain. Le désaveu que lui réserve ce dernier lui ôte toute velléité de publier ce texte, mais H.D. va continuer néanmoins à mettre par écrits ces images extraordinaires que seules elle-même ou ses protagonistes perçoivent. Nombre de ses textes en prose témoignent de cette singularité : *Paint It Today*, mais aussi *Hermione*, « Hesperia », « Pontikonisi (Mouse Island) », ou « Writing on the Wall ». Nous allons nous pencher un instant sur « Hesperia »¹³⁰ parce que cette nouvelle n'a jamais été publiée et a fait l'objet de peu d'études et parce qu'elle rassemble un certain nombre de caractéristiques de l'observation de l'au-delà chez H.D.

- **« Hesperia » et le danger de la stagnation des images**

Les archives H.D. détiennent le manuscrit dactylographié de cette nouvelle. Le document indique que H.D. l'a travaillé de 1924 à 1948. Sur la page de garde, H.D. donne quelques informations sur la composition du texte : il s'agit de la suite de « Secret Name », la troisième nouvelle de *Palimpsest* (publié en 1926) ; « Hesperia » a été « assemblé » en 1934 à partir des notes prises en Égypte en 1923-1924 et a trouvé sa forme finale en décembre 1948. « Hesperia » fait partie d'un recueil de sept nouvelles, « The Moment [Seven Stories] », qui semblaient prêtes pour la publication, H.D. les ayant toutes fait taper deux voire trois fois après corrections de sa part.

« Hesperia » est intéressante car la nouvelle réunit des interrogations sur la perception, que l'on retrouve dans une grande partie de l'œuvre en prose (fictionnelle ou non) de H.D. et

¹³⁰ H.D., « Hesperia », H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 24, box 37, folder 971. 31 pages.

qui vont nous permettre d'exposer un des fonctionnements de l'imaginaire de H.D. et son approche de l'image. Par ailleurs, « Hesperia » étant la suite de « Secret Name » (*Palimpsest*), la nouvelle s'inscrit dans le grand réseau de correspondances des œuvres de H.D., que cette dernière met en relief dans « H.D. by Delia Alton », un journal-essai sur lequel nous reviendrons, et participe d'une dynamique de la multiplication et de la répétition, sur un plan intertextuel.

H.D. adopte la méthode du *stream-of-consciousness*. « Hesperia » transcrit les pensées de Margaret Fairwood, une Américaine en séjour de recherches en Égypte au moment des grandes découvertes archéologiques. La nouvelle est peu explicite ; la diégèse est limitée au point de vue de Margaret et débute *in medias res*. On comprend que son travail de recherches est terminé, qu'elle a fait la connaissance d'une mère et de sa fille, Mary, avec qui elle passe du temps et fait des excursions, et d'un Anglais, le capitaine Rafton¹³¹. Le fil de ses pensées nous révèle qu'un soir, celui-ci l'emmène visiter un temple non loin de Louxor, où ils résident. À l'intérieur de ce temple, elle voit un autre petit édifice sacré. Mais le lendemain, lorsqu'elle veut y retourner afin de prendre des photos, elle se rend compte qu'elle a eu une vision et que le petit temple n'existe pas, ou plus. L'atmosphère de la nouvelle n'est pas pour autant fantastique. Cette possibilité d'une « quatrième dimension », comme l'appelle H.D., d'un monde qui n'apparaît qu'à certains moments, qu'à certaines tournures d'esprit, n'est pas alarmante ni explorée frontalement. Tout aussi importantes sont les hésitations de Margaret à rejoindre Assouan et l'homme qui la fascine, comme une « vraie infirmière de roman à l'eau de rose »¹³². Mais son attirance pour le capitaine Rafton est essentiellement spirituelle. Le personnage de Margaret est préoccupé par sa capacité à voir le monde de façon juste, à résorber l'écart qui sépare la « quatrième dimension » du « réel » et clive sa perception. Ce qui l'attire chez le capitaine Rafton, c'est qu'il lui a permis d'avoir accès à un monde

¹³¹ Remarquons la proximité phonétique avec (Richard) Aldington, le nom du mari de la poète, et (Julia) Ashton, patronyme de la protagoniste de *Bid Me to Live*, ainsi qu'avec le pseudonyme qu'adopte H.D., Delia Alton.

¹³² Ma traduction : « all the world like a nurse-maid novelette » (H.D., « Hesperia », *ibid*, 1.)

invisible, et qu'il est lui-même plus qu'il ne paraît. S'il s'avérait qu'il n'est que ce qu'il paraît, la déception de la jeune femme serait terrible. Le lecteur est plongé dans ces interrogations sans plus de préambule, dès le début de la nouvelle :

He or circumstances or whatever it was, standing beside her in the hall of the Luxor Hotel, did not, in the very least, confound the issue. The thing was to get them both together, to see Captain Rafton as one person, not as two, daylight and 4th dimension, separate entities, seen separately and distorted, like two images in a badly adjusted field-glass.

As Margaret Fairwood waited for an answer, it occurred to her for one intolerable moment, that Captain Rafton was just the thing he now seemed. It seemed to her, for one intolerable second, that he was neither of these images that the fault was with her and her psychic focus, that he was this exact presentation of himself, standing there beside her, the exact image of a post-war Englishman who had laboured procrastinated [*sic*] a little with a "girl" (he would have called her) on his way up to Assuan on a job¹³³.

Nous pouvons remarquer une tension dans l'emploi du mot « image » dans l'extrait ci-dessus. L'image, c'est ce que l'on voit. Mais ce que l'on voit chez H.D., c'est à la fois potentiellement ce que d'autres personnes peuvent voir, le « réel », et ce que l'individu perçoit de façon idiosyncrasique soit parce que des instruments d'optique viennent altérer sa vision (les jumelles mal réglées de la comparaison), soit parce que sa vue est augmentée d'une hallucination (de cette autre sorte de vision) ou d'un champ de forces appartenant à la « quatrième dimension ». Ainsi, nous avons d'une part « l'image exacte d'un Anglais d'après-guerre » en voyage d'affaires en Égypte, ce que tout le monde peut voir, et d'autre part cet homme qui permet à la protagoniste de voir des temples invisibles. De façon paradoxale mais tout à fait significative, H.D. emploie une expression empruntée à l'optique pour expliquer les écarts psychiques de sa perception : la mise au point. La vérité de la perception réside dans le bon réglage des deux lentilles de ses jumelles psychiques¹³⁴. Mais le doute persiste et

¹³³ *Ibid.* Il s'agit de la troisième version dactylographiée du manuscrit. Les virgules manquantes ou superflues, ainsi que le verbe en trop dans la dernière phrase de l'extrait cité ont, semble-t-il, échappé à la correction de l'écrivain.

¹³⁴ Nous voyons ici une parenté entre l'analyse que H.D. fait de l'esprit humain dans *Notes on Thought and Vision* et la dualité de la perception dans « Hesperia ». Percevoir le monde n'est pas une

Margaret a besoin de s'assurer que le capitaine Rafton est bien à l'origine de sa vision. H.D. continue à utiliser le trope des instruments d'optique.

The vision had been so simply presented last night, so exactly "right" in all its detail, so little slurred over with what might theoretically have been expected, that this morning, in all simplicity and good faith she had actually been in the very act of adjusting her camera, at the door of the outer Gateway to the second temple-chamber, before she realized there was nothing to photograph.

Now was the moment for it. "Captain Rafton, did you see the Birth House? Did you have anything to do with its projection? Are you or are you not, simply Captain Rafton, an ordinary Englishman, on his way up to Assuan on a job?" She didn't say it¹³⁵.

Deux instruments, le projecteur et l'appareil photo, servent ici dans l'approche de la vision. Ce dernier est incapable de la capturer, le premier est employé comme trope pour exprimer sa manifestation. Il ne faut pourtant pas voir dans cette distinction une hiérarchisation entre les deux types d'appareil, mais plutôt une mise à égalité entre les deux « images », issues de la quatrième dimension et du réel photographiable¹³⁶.

Margaret Fairwood ne parvient donc pas à demander au capitaine Rafton s'il est responsable de la projection de la « Maison des Naissances » et ne l'accompagne pas dans son déplacement à Assuan. Elle est sur le point de prendre la décision de rentrer à Londres. Ses compagnes de voyage tentent en vain d'avoir des billets pour monter à bord d'un bateau luxueux. Le nom du bateau est *Hesperia*. Ce nom active des associations d'idées dans l'esprit du personnage, des « réactions lexicales » (« *word-reactions* »), comme le formule H.D.

Hesperia however, brought inevitable word-reactions, deluxe steamship appurtenances, mixed oddly with others. *Hesperia* was the name, wasn't it, of a mythical country, some Garden with golden apples – or was it a Star merely?¹³⁷

activité simple, mais composite. Plusieurs éléments doivent être combinés pour que le monde soit perçu de façon juste ou satisfaisante.

¹³⁵ *Ibid.* 2.

¹³⁶ Cela étant dit, le projecteur occupe une place de choix dans l'imaginaire de H.D., en particulier le projecteur cinématographique.

¹³⁷ H.D., « *Hesperia* », *op. cit.* 5.

Le nom qui donne son titre à la nouvelle active l’imaginaire du personnage et établit des connexions à différents niveaux, d’un navire luxueux¹³⁸, à une étoile, en passant par le jardin des Hespérides. Ce moment de vivacité psychique est bref. Mary annonce à Margaret que sa mère lui a acheté un billet pour monter avec elles à bord du *Rosetta*, un bateau à aubes à destination d’Assouan. Pendant la remontée, Margaret est assommée par Mary et sa mère, elle est frappée d’extrême indifférence à l’égard de leurs petites considérations conventionnelles et se met à penser que, peut-être, le capitaine Rafton n’avait rien d’exceptionnel non plus. De plus, le fleuve est lent, presque immobile. Cette inertie physique se traduit en inertie psychique. Ce qu’elle voit n’est rien d’autre que ce qu’il paraît. De ce fait, sa perception et son imagination perdent de leur force : « It was the river, she concluded weakly, upon which Cleopatra stretched her purple sails, but that, at the moment, failed to convey any picture of either Cleopatra or purple. Images fell stagnant, like this river. »¹³⁹ Elle sait que, des siècles auparavant, Cléopâtre navigua sur le Nil, ou également, que c’est sur ce fleuve, celui-là même sur lequel elle se trouve, que Moïse, bébé, fut trouvé, parmi les roseaux. Mais ce savoir culturel ne suscite pas de connexion imaginaire. « Les images se mirent à stagner. » Remarquons qu’ici l’« image » est encore différente des deux premières définitions que nous avons rencontrées au début de la nouvelle. Il ne s’agit pas de ce qu’elle peut voir ni de ce que sa psyché voit, mais du fruit de son imagination, nourrie par sa culture. Cette stagnation, cette inertie imaginaire, crée un mal-être chez le personnage. Le système de Margaret est déprimé ; le bateau les amène péniblement à Assouan, où le manque de vie la poursuit. La sécheresse a commencé à flétrir les roses du jardin de l’hôtel, les violettes ont disparu, les fossés d’irrigation sont à sec. Mais, de façon inattendue, Margaret retrouve de la vivacité, quand, tout à coup, l’île éléphantine lui apparaît dans un rayon de lune.

The home-sick and alien, new and old alike, must say, in one moment of repudiation, “the past is nothing, the future is nothing, there is only the

¹³⁸ Le père de Bryher, Sir John Ellerman, était un magnat de la marine marchande.

¹³⁹ *Ibid.* 7-8.

eternal,” while Elephantium, ivory island, became in one just second, emerald shot with silver, in shadow, translucent opal. The moon didn’t rise, it sent heralds, silver that spread across that half-sky. [...]

The day, instead of remaining a jumbled syncopated sort of torture of jaded memories, by the same token, resuscitated, became alive ; the dead day, became one with all eternal days.

L’illumination qui se produit doit avoir un effet universel, dans l’esprit de Margaret Fairwood, sur les personnes qui l’entourent, sur la temporalité. La résurrection miraculeuse de ce jour-là semble signifier également pour le personnage une aptitude renouvelée à voir la beauté, dans la « quatrième dimension » comme dans le « réel ». L’accumulation de matières précieuses (l’ivoire éponyme de l’île, l’émeraude, l’argent, l’opale) dans l’évocation de cette vue / vision merveilleuse fait écho à la vie retrouvée dans l’unité du présent et de l’éternité¹⁴⁰. Cette pensée mystique est caractéristique de H.D. Mais dans « Hesperia », de façon exceptionnelle, elle l’exprime plus directement. La vue (du « réel ») ou la vision (issue de la « quatrième dimension ») de l’île éléphantine au clair de lune « ressuscite » le jour et sa psyché et prête ainsi à la journée que le personnage vient de vivre un caractère intemporel. Le monde qui l’entoure devient imaginal. Comme nous pouvons le lire dans l’extrait qui suit, les objets de la vie quotidienne et les gens, qui lui étaient apparus vulgaires et insignifiants, vibrent rétrospectivement d’une énergie de tout temps.

The day was resuscitated, a flower-stem in water. To watch this sweep of moonlight, was to become alive, herself resurrected, realizing as she did suddenly, that the far-past vibrated, in tune with this day ; women then as now bartered for woven scarves and ivory and jade ornaments, at Assuan. In that light, foregoing fatigue (dead flower resuscitated) she called the jumbled bazaars, this morning’s shopping, the poppy-red embroidered marriage-garments, the piled-up wares. Then, they had meant vulgar display ; they fell into shape, took individual form now ; cornelian combs and ear-drops seemed authentically to matter¹⁴¹.

¹⁴⁰ Dans « Flowering of the Rod », la vision qu’a Kaspar devant la jeune femme à la tête nue ouvre le quotidien à l’éternel et au mythique. Cf. « The Flowering of the Rod », sections 29 à 35, *Trilogy, op. cit.* 151-159. H.D. emploie l’image d’une autre sorte de lentille, « And he saw it as if enlarged under a sun-glass » (155).

¹⁴¹ *Ibid.* 13.

Ce moment épiphanique éveille chez le personnage la conscience d'une beauté dans la récurrence et dans les gestes répétés « *then as now* », qu'ils soient imaginés ou effectivement ancestraux. Cette conscience donne du sens (« *they [...] seemed authentically to matter* ») et du relief (« *they fell into shape, took individual form now* ») aux choses, elle affecte ainsi la perception du personnage. Outre un surcroît de sens et de relief dans la perception, la conscience imaginaire de l'héroïne prête à ce qu'elle voit un surplus de réalité et de matière. Paradoxalement, le détour par le passé que lui fait emprunter sa prise de conscience soudaine garantit un accès plus direct au présent et au réel, comme l'indique l'emploi des verbes « realize » (« realizing as she did ») et « matter » ([...] seemed to matter »). Imagination et vision ne signifient pas refuge hors du réel, mais bien plutôt une acuité perceptuelle qui dynamise la relation de la psyché au réel. Nous nous souvenons que l'incapacité du personnage à voir l'« image » de Cléopâtre sur le Nil était source d'insatisfaction, voire de mal-être. Un engourdissement psychique la gagnait. Margaret Fairwood recherche ces « images » qui unissent le présent perçu à un souvenir personnel ou collectif. Elle est représentative des héroïnes de H.D. Ce mode de pensée, qu'un autre personnage¹⁴² de H.D. appelle « mythopoeic » et qui recoupe ce que nous appelons imaginal, est dominant chez H.D. et, dans ce chapitre, nous étudierons de façon plus développée comment il fonctionne dans divers textes de H.D.

Mais auparavant, il nous faut achever notre voyage en Égypte avec Margaret Fairwood. La révélation à Éléphantine est suivie par quelques pages de bien-être psychique pour le personnage, qui retire un plaisir esthétique du monde qui l'entoure et de l'histoire qui y est attachée. Elle écrit même une lettre au capitaine Rafton, comme dans une sorte de transe (« Must everything go on all the time, in several dimensions ? »)¹⁴³ mais ne lui envoie pas, tandis que ses compagnes de voyage décident d'avancer leur départ. La décision a été prise

¹⁴² Hermione Gart, dans le roman à clef *Hermione*.

¹⁴³ H.D., « Hesperia », *op. cit.* 18.

pour elle. Cette interférence déprime à nouveau le personnage¹⁴⁴, qui répudie son illumination à Éléphantine : « She had conceded that moon-light could no longer be betrayed by such terms as silver, glimmer, glamour or iridescence ; here the moon-light was Illusion or rather here, once permeated by that veil of Isis, moon-light over Elephantium, the whole world was Illusion. »¹⁴⁵ Il est intéressant de noter que la narratrice établit une distinction entre « illusion » et « quatrième dimension », deux notions séparées par la foi ou l'absence de foi du personnage. Or, si elle perd un temps la foi, Margaret a bientôt une autre vision, qui lui fait prendre conscience avec certitude qu'il y a « une autre dimension ». Elle a repris le bateau avec ses compagnes de voyage. Le lecteur ne sait pas clairement si, dans le passage, le personnage est endormi ou non. Par l'entrebâillement du rideau, au cœur de la nuit, une lumière indéterminée parvient aux yeux de Margaret, elle cherche à en comprendre l'origine (éclair de chaleur, lanterne, aube ?), mais par intuition, elle sait que cette lumière est autre. Il fait nuit noire et le temps est calme. La lumière fait encore une fois partie intégrante de la révélation, qui est aussi un dévoilement. À la différence de la vision qu'elle a eue aux côtés du capitaine Rafton, au début de la nouvelle, elle a conscience d'être « dans une autre dimension » – « she was un-selfconscious then, didn't know she was in another dimension. Now she did know. » :

If I get up and look out across the river, I will see – I will see – Hadn't she seen enough ? [...] The curtain was flung back and, through no volition of her own, she gazed out across the river. She imagined the Nile, she did not know why, as crowded with boats. [...] All she saw was one star, luminous in the east. It was so large she wanted to measure it – in some way – a tea-cup might do. It was as large as the electric light-bulb, that was by the door, on Mary's side. She tried to give it a size for she said, I will forget, either, I will walk out and never come back. Or I will forget. She said, the star is as large as the electric light-bulb...¹⁴⁶

¹⁴⁴ Le rapport qu'entretient Margaret avec Mary et sa mère souligne l'intolérance du personnage envers les conventions sociales et envers un certain provincialisme américain, intolérance que l'on retrouve dans *Sea Garden*, selon Celena Kusch, et de façon très claire dans *Hermione*.

¹⁴⁵ H.D., « Hesperia », *op. cit.* 20

¹⁴⁶ *Ibid.* 29.

Elle se réveille le lendemain matin, discute avec Mary de tout et de rien, tire la sonnette du petit-déjeuner. Elle cherche une explication rationnelle à ce qu'elle a vu. Elle remarque sur le mur l'ampoule électrique de la taille de l'étoile qui figurait dans sa vision. Confusion et certitude alternent dans l'esprit du personnage (et du lecteur). L'ampoule est-elle à l'origine d'un rêve ou est-elle le trope qui permet d'imaginer et de comprendre la lumière que voit le personnage (une étoile grosse ou proche) ? Le doute persiste ; jusqu'au dernier paragraphe, le personnage se convainc que la réalité ne se mesure qu'à l'aune du quotidien, du terre-à-terre (une boîte de cigarettes, un châle marchandé, Mary, la faim, la soif, le bain, une ampoule). Le texte oscille entre les « deux champs de vision » du personnage. Dans « H.D. by Delia Alton », H.D. écrit à propos de Margaret Fairwood : « She has her two visions or her two fields of visions. » De façon caractéristique, H.D. ne développe pas davantage sur la différence entre ces deux champs de vision. Mais avec l'aide de « Hesperia », nous comprenons qu'il s'agit de la perception par l'œil pur et de la « quatrième dimension ». H.D. explique toutefois que « Hesperia » représente un stade dans le développement de sa psyché (et celle de ses doubles) : « They are there, the two streams or realms of knowledge or of consciousness. But her writing continues for the most part, the tradition of the crystalline legend, already forming about it, during the early years of War I. »¹⁴⁷ Une fusion temporaire des deux domaines de connaissance a lieu à la fin de « Hesperia ». Il revient à l'esprit de Margaret ce bateau qui avait activé aussi son imagination, l'*Hesperia*. Elle prend soudain la décision de rentrer à son bord. L'extrait qui suit constitue la toute fin de la nouvelle.

Margaret said, "I'm trying to remember something – O yes, tell your mother, I'll come back... on that boat..."

It was a name she was trying to remember... de luxe steam-ship appurtenances mixed oddly with other word-reactions. Hesperia was the name, wasn't it, of a mythical country, some Garden with golden apples... or was it a Star merely?¹⁴⁸

¹⁴⁷ H.D., « H.D. by Delia Alton », *op. cit.* 185.

¹⁴⁸ H.D., « Hesperia », *op. cit.* 31.

Bateau, jardin mythique, étoile ? Le lien est implicitement fait entre le bateau/l'étoile et la lumière sidérale de sa vision/son rêve, cette étoile/ampoule qu'elle voit au-dessus du Nil. Remarquons que toute la citation qui suit « It was a name she was trying to remember » reprend mot pour mot le passage où Margaret entend le nom *Hesperia* pour la première fois. De façon significative, la nouvelle se termine sur une répétition et sur un exemple de l'imaginaire « mythopoétique » chez H.D. « Hesperia » met en avant cet imaginaire, ainsi que l'importance psychique qu'il revêt pour le personnage. Margaret Fairwood, comme d'autres doubles plus ou moins fictionnels de H.D., cherche à avoir ce que nous avons appelé une conscience imaginaire du monde, qui, quand elle fonctionne, affecte directement la perception. Les images semblent déjà produites au moment de la perception. La perception imaginaire mêle perception physiologique et « image » ; c'est-à-dire qu'à la vue, se superpose l'intensité d'une vision (la « quatrième dimension ») ou d'un souvenir (une connaissance culturelle et historique dans le cas du Nil et de Cléopâtre).

- **« Writing on the Wall », un nexus esthétique et imaginal**

Le récit le plus célèbre que H.D. ait fait d'une de ses visions donne son nom à « Writing on the Wall »¹⁴⁹, première partie d'un hommage à Freud, *Tribute to Freud*, qui paraîtra en 1956. Cet « Écrit sur le mur » est un récit autobiographique rétrospectif : en 1944, soit dix ans après la fin de son « travail » avec Freud, H.D. revient sur son analyse avec cet « excellent médecin » (*blameless physician*). Contre l'avis de celui-ci, elle a tenu des carnets pendant le premier mois de son séjour à Vienne en 1933, consignait ses impressions, ses émotions avant et après leurs rendez-vous, ses rêves, les sujets qu'elle aimerait aborder avec le psychanalyste. H.D. finit par se laisser convaincre d'arrêter. En 1948, elle reprend ces carnets qu'elle avait tenus et le résultat est « Advent », un nouveau récit, sous forme de journal. Les deux parties

¹⁴⁹ « Writing on the Wall » paraît dans la revue *Life and Letters Today* en 1945-1946.

sont publiées ensemble pour la première fois en 1956. Comme le dit Norman Holmes Pearson, « They were re-creations. All literature is. »¹⁵⁰

Bien que les visions échappent au cadre strict de la psychanalyse, comme elle l'explique dans « Writing on the Wall », H.D. choisit néanmoins d'aborder ce sujet avec le « Professeur ». Dans « Advent », à l'entrée du 17 mars 1933, de retour de son rendez-vous avec Sigmund Freud, H.D. écrit : « Today I told the Professor of the picture-writing, or the Writing on the Wall as I called it. » Le nom qu'elle donne à sa vision et les autres façons dont elle essaye de déterminer la nature de ces images extraordinaires offrent un terrain de réflexion particulièrement fertile à notre étude de l'imaginaire de H.D. Nous reviendrons plusieurs fois à « Writing on the Wall » au cours de cette thèse. Ici, nous nous concentrerons sur les termes que l'auteur emploie pour présenter son expérience visionnaire. Dans la seconde partie de la thèse, nous étudierons le rapport entre la vision et les arts visuels et, enfin, dans la troisième partie, nous nous intéresserons à la description de la vision et à l'imagerie cinématographique, qui y est significative. Rappelons brièvement que cet « écrit sur le mur » consiste en une série d'images fixes, puis animées, que H.D. voit projetées sur le mur de sa chambre d'hôtel, lors de son séjour à Corfou en 1920.

H.D. emprunte l'expression « writing on the wall » (en français, l'inscription ou l'écrit¹⁵¹ sur le mur) au chapitre cinq du livre de Daniel (Ancien Testament). Balthazar, fils de Nabuchodonosor et roi de Babylone, offre à sa cour un banquet durant lequel tous se servent d'ustensiles et de coupes sacrés volés dans le temple de Jérusalem. Une main apparaît bientôt dans le palais et trace sur le mur les mots suivants : *mene mene tekel upharsin*. Seul capable de lire et de donner un sens à l'inscription sur le mur, Daniel, interprète des songes, est convoqué par Balthazar. Il prédit alors la chute du roi et de son royaume. L'interprétation

¹⁵⁰ Norman Holmes Pearson, « Foreword », dans H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. vi.

¹⁵¹ C'est l'expression privilégiée par Nicole Casanova dans sa traduction *Pour l'amour de Freud*, préf. Elisabeth Roudinesco, Paris, Des Femmes, 2010.

prophétique que fait Balthazar de l'avertissement divin s'avère juste puisque Balthazar est assassiné la nuit suivante et son trône saisi par Darius, empereur perse.

En prêtant à son épisode visionnaire et au texte dans lequel elle le relate le nom de ce message prophétique, H.D. donne à son écriture, ainsi qu'à sa vie, une dimension mythique. Ici, elle tisse un lien entre son autobiographie et l'histoire de Daniel ; nous verrons qu'elle répète fréquemment ce geste dans *Tribute to Freud* mais aussi tout au long de sa carrière. H.D. inscrit son expérience visionnaire dans une « constellation » de prophètes et d'oracles, « psychics or clairvoyants », à la différence près qu'elle est à la fois l'auteur du message à interpréter et l'interprète. H.D. rapporte que, parmi les rêves et les visions qu'elle confie à Sigmund Freud, seule « l'inscription sur le mur » retient l'attention du Professeur, qui la considère comme un « symptôme » inquiétant, « the only actually dangerous “symptom” »¹⁵². D'une façon assez caractéristique, H.D. va mêler des champs de référence hétéroclites pour expliquer ce phénomène extraordinaire et *a priori* hautement personnel. Par exemple, en guise d'introduction à la description de sa vision, l'auteur fait appel à la fois à la poésie romantique avec *The Rime of the Ancient Mariner* de Samuel Coleridge et à la culture populaire quand elle compare Freud à une diseuse de bonne aventure :

There was no use telling the story, into the air, as it were, repeatedly, like the Ancient Mariner who plucked at the garments of the wedding guest with that skinny hand. My own skinny hand would lay, as it were, the cards on the table – here and now – with the old Professor. He was more than the world thought him – that I well knew. If he could not “tell my fortune,” nobody else could. He would not call it telling fortunes – heaven forbid!¹⁵³

La main mystérieuse qui écrivait le message divin sur le mur du palais de Balthazar est non pas remplacée mais reprise par la main du Vieux Marin, qui se mue ensuite en la main de

¹⁵² H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 41.

¹⁵³ *Ibid.* 40.

H.D., qui va jouer « cartes sur table », cartes dans lesquelles Freud pourra lire son avenir. Le motif de la carte revient ensuite lors de la description. L'enchaînement récit → « into the air »

writing on the wall (livre de Daniel et texte de H.D.)

→ Vieux Marin → « skinny hand » → « my own skinny hand » → cartes sur table → cartomancie → interprétation → Freud montre bien comment l'imaginaire rhizomatique de H.D. fonctionne. Nous voyons ici que c'est « l'inscription sur le mur » qui génère différents embranchements. L'expression devient un nexus imaginal, un point de connexion entre différentes époques et différents espaces de référence. Les images dans le réseau de correspondances qu'elle convoque pour présenter sa vision sont métamorphiques et annoncent la description à proprement parler de « l'inscription sur le mur », une série d'images qui se succèdent avant de s'animer.

Notons que l'interprétation psychanalytique que fait Freud de ce phénomène est donnée d'emblée, comme pour désamorcer ce suspens-là. L'attention de la séquence qui suit n'est pas tournée vers l'opération de traduction des signes psychiques par le Professeur : « The Professor translated the pictures on the wall [...] as a desire for union with my mother. »¹⁵⁴ Mais l'enjeu pour H.D. et pour le lecteur est ailleurs. Hermétique, l'interprétation qu'elle tire de sa vision n'est pas seulement double, mais en fait multiple :

We can read my writing, the fact that there was writing, in two ways or in more than two ways. We can read or translate it as a suppressed desire for forbidden “signs and wonders,” breaking bounds, a suppressed desire to be a Prophetess, to be important anyway, megalomania they call it – a hidden desire to “found a new religion” [...]. Or this writing-on-the-wall is merely an extension of the artist's mind, a *picture* or an illustrated poem, taken out of the actual dream or daydream content and projected from within (though apparently from outside), really a high-powered *idea*, simply over-stressed, *over-thought*, you might say, an echo of an idea, a reflection of a reflection, a “freak” thought that had got out of hand, gone too far, a “dangerous symptom.”¹⁵⁵

¹⁵⁴ *Ibid.* 44.

¹⁵⁵ *Ibid.* 51.

Comme le fait remarquer Antoine Cazé dans sa communication « “There is one line clearly drawn.” The Visible and the Illegible in H.D.’s Poetics »¹⁵⁶, H.D. prend bien soin de créer de la confusion quant à ce qu’elle désigne par « writing » au début du paragraphe : parle-t-elle de l’inscription sur le mur, c’est-à-dire de la vision, ou du récit de cette vision ? Puis, elle entretient la confusion, semble-t-il, en multipliant les déchiffrements possibles de cette vision : désir mégalomane de devenir elle-même prophétesse ou « simple » manifestation d’un esprit artistique et d’une « nature visuelle exacerbée »¹⁵⁷. Le reste du paragraphe se compose d’une liste de termes visant à définir et à redéfinir la nature de sa vision, à la limite du compréhensible. Image, poème illustré, inspiré par le rêve ou la rêverie, projeté de l’intérieur ou de l’extérieur, une idée sous haute-tension, l’écho d’une idée, la réflexion sur une réflexion ou le reflet d’une réflexion ou d’un reflet, ou inversement, une pensée anormale, un symptôme dangereux¹⁵⁸. Les reformulations, précision entre parenthèses, alternatives, etc. forment des boucles, qui ramènent finalement le paragraphe là où il avait commencé, au « symptôme dangereux », à l’interprétation psychanalytique. Pour Cazé, cette prolifération de termes est en fait le signe d’un refus de la part de l’auteur de mettre un terme à son récit et à sa vision (lorsque H.D. aborde le sujet avec Freud, elle dit continuer à voir les images de façon très vive) et de déterminer de façon définitive la nature des images. On peut

¹⁵⁶ Antoine Cazé, « “There is one line clearly drawn.” The Visible and the Illegible in H.D.’s Poetics », *Modernism and Unreadability*, éd. Isabelle Alfandary et Axel Nesme, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011. 75-87.

¹⁵⁷ Dans une lettre adressée à son ami John Cournos en 1916, H.D. écrivait : « My visual nature has been intensified. » Lettre du 31 octobre 1916, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 24, Box 17, Folder 581.

¹⁵⁸ « Nous pouvons lire mon écriture, le fait qu’il y ait eu une écriture, de deux manières ou plus encore. Nous pouvons les lire ou les traduire comme un désir refoulé de pénétrer jusqu’aux « signes et prodiges » défendus, de briser les limites, un désir refoulé d’être une prophétesse, d’être importante de n’importe quelle façon – on appelle ça de la mégalomanie –, le désir caché de « fonder une nouvelle religion », désir que le Professeur débusqua plus tard dans l’image de Moïse. Ou bien cet écrit-sur-le-mur est pour la plupart une extension de l’esprit de l’artiste, une *image* ou un poème illustré, extrait de contenu d’un rêve réel ou d’un rêve diurne et projeté de l’intérieur (bien qu’apparemment de l’extérieur), une *idée* réellement douée d’un haut pouvoir, qui serait simplement sur-appuyée, *sur-pensée*, dirait-on, l’écho d’une idée, le reflet d’un reflet, une pensée « monstrueuse » qui nous a échappé, est allée trop loin, un « symptôme dangereux ». (H.D., *Pour l’amour de Freud*, préf. d’Élisabeth Roudinesco, trad. de l’anglais par Nicole Casanova, Paris, Des Femmes, 2010. 96.)

donc voir dans le refus de la part de l'auteur de choisir un *terme*¹⁵⁹ pour son expérience une stratégie de complication, d'opacité, voire de confusion. À plusieurs reprises, nous avons souligné les manières dont H.D. entretient l'ambivalence dans son œuvre. *Tribute to Freud* ne fait pas exception et participe de cette poétique de la confusion, de l'indétermination, de l'interminable aussi puisque H.D. y écrit et réécrit sa « légende ». Pour autant, cette démarche ne vise pas à s'enfermer. Au contraire, comme le montre Cazé, en s'appuyant sur Peter Nicholls, la poétique moderniste de H.D. tend à refuser l'objectivité pour mieux montrer la continuité entre le soi et le monde¹⁶⁰. En faisant foisonner les interprétations, H.D. ouvre la lecture de son inscription sur le mur, expérience pourtant occulte, extraordinaire et donc difficilement partageable.

Afin de mener sa réflexion sur visibilité et illisibilité chez H.D. et en particulier dans « Writing on the Wall », Antoine Cazé la fait dialoguer avec un essai de Walter Benjamin intitulé « Sur la peinture, ou signe et tache »¹⁶¹. Le philosophe allemand conceptualise la différence entre « signe » et « tache » et présente l'image picturale comme le point de confluence entre la tache (entité purement visuelle à laquelle aucun nom n'a été appliqué et qui donc demeurerait inimaginable) et le signe (ligne qui a du sens). C'est dans la relation entre le signe (la composition sous-jacente à toute œuvre peinte et par conséquent, le mot) et le visuel que naît l'image. En ce sens, pour Antoine Cazé, l'image benjaminienne est un « nexus esthétique ». De la même façon, les visions qu'a eues H.D. ainsi que le traitement écrit qu'elle en fait explore le lien entre le visuel et le mot. Dans « L'Écrit sur le mur », H.D. réfléchit à la nature de l'image, la façon dont les mots qui lui viennent à l'esprit pour la décrire et les taches de lumière qu'elle avait vues projetées sur le mur forment un « nexus », si ce n'est un double nexus. H.D. renouvelle indéfiniment la détermination de l'image et

¹⁵⁹ « [T]he nature of such a visual experience is literally in-term-inable, or indeterminable ; the account is itself the ceaseless postponing of a term (of an end, too, of course) *for* and *to* the experience [...] », propose Antoine Cazé, « “There is one line clearly drawn” », *op. cit.* 83.

¹⁶⁰ *Ibid.* 86.

¹⁶¹ Walter Benjamin, « Sur la peinture, ou : Signe et tache », *Œuvres I*, trad. Rainer Rochlitz, Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, Paris, France, Gallimard, 2000. 172-178.

exacerbe le nexus. Malgré cela, le résultat n'est pas l'opacité. H.D. a beau multiplier les signes, l'image ne retourne pas au stade de la tache car H.D. s'applique à développer le nexus sur un autre plan. En faisant appel à différents domaines de référence pour déterminer et expliquer (et non compliquer) son « écrit sur le mur », elle en fait un « nexus imaginal ».

- **Associations d'idées et saturation imaginale**

La cure psychanalytique fonctionne en partie à partir d'associations d'idées. L'association libre est censée permettre à l'analysant, par exemple, d'interpréter un rêve. Freud part du principe que les rêves ont un sens, qu'il n'y a pas d'arbitraire, qu'il est possible d'interpréter un rêve malgré son « travail de figuration » et de défiguration. En laissant son conscient procéder par association libre, l'analysant devrait pouvoir traduire (Freud lui-même utilise cette métaphore¹⁶²) le langage figuré du rêve.

Dans « Writing on the Wall », les rêves sont très importants.

With the Professor, I discussed a few real dreams, some intermediate dreams that contained real imagery or whose “hieroglyph” linked with authentic images, and some quaint, trivial, mocking dreams that danced, as it were, like masquerading sweeps and May queens round the Maypole. But the most luminous, the most clearly defined of all the dream-content while I was with the Professor was the dream of the Princess, as we called her¹⁶³.

Nous pouvons tout d'abord remarquer les connexions que H.D. établit pour expliquer son approche du rêve, s'appuyant sur des images issues de différents arrière-plans culturels. En l'occurrence, l'écriture égyptienne antique et le folklore nord-européen servent de points de comparaison pour décrire les diverses natures des rêves qu'elle fait.

Arrêtons-nous, à présent, sur la classification des rêves qu'elle établit dans l'extrait ci-dessus. Les rêves sont rangés selon leur degré de « vérité ». Il y a les « vrais » rêves et les faux rêves, ceux qui dupent, et entre les deux, ceux qui contiennent une « vraie imagerie » ou

¹⁶² Cf. Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, France, Éd. du Seuil, 2010. 135, 319, 382.

¹⁶³ H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 36.

dans lesquelles elle voit un lien avec des « images authentiques ». Ce qu'elle entend par « images » et par « vrais » rêves n'est pas tout à fait clair. Cependant, on voit là une parenté avec la classification des rêves qu'établit Freud dans *L'interprétation du rêve*. Dans *Psyche Reborn*, Friedman rapporte qu'avant de se rendre à Vienne pour rencontrer Freud, H.D. lit un certain nombre des classiques de la psychanalyse (*L'interprétation du rêve*¹⁶⁴, *L'avenir d'une illusion*, *Totem et tabou*, ou encore *Psychopathologie de la vie quotidienne*). Dans *L'interprétation du rêve*, Freud établit des distinctions entre les rêves en fonction des phénomènes qui les ont suscités. Par ailleurs, lorsque Freud emploie le terme « image » dans ses recherches sur le rêve, il l'entend au sens de représentation, de création d'images dépourvues de source sensible directe. Ainsi, il déclare « avec tous les auteurs compétents que le rêve *hallucine*, qu'il remplace les pensées par les hallucinations »¹⁶⁵, hallucinations principalement visuelles, mais aussi auditives ou, quoique plus rarement, liées aux autres sens.

Toutefois, lorsque H.D. emploie le terme « image » dans sa description des différents types de rêve, elle semble entendre quelque chose de sensiblement autre. H.D. concentre son attention sur la dimension profondément universelle et intemporelle des rêves. L'« image » dans son *Tribute to Freud* est peut-être liée à l'idée, formulée par Carl Jung¹⁶⁶, d'inconscient collectif, le rêve étant posé comme la manifestation individuelle d'un puits de représentations communes à toute l'humanité, de tous les temps ; elle est imaginaire. À la fin de *L'interprétation du rêve*, Freud écrit :

¹⁶⁴ Une réédition de 1932 de *The Interpretation of Dreams* se trouvait sur les étagères de la bibliothèque à Kenwin, la villa où demeurent H.D. et Bryher en Suisse. Un exemplaire, listé par Virginia Smyers, porte l'ex-libris à la chouette de H.D., ainsi que des annotations de sa main. Cf. Virginia Smyers, « H.D.'s Books in the Bryher Library », *The H.D. Newsletter*, vol. 1 / 2, hiver 1987. 18-25. Article disponible à cette adresse : <http://www.imagists.org/hd/hdvs121.html> (consulté le 09/07/2015).

¹⁶⁵ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.* 84.

¹⁶⁶ Il a été dit que H.D. était davantage jungienne que freudienne. Mais dans son journal *Compassionate Friendship*, elle clame sa loyauté à Freud. « The alchemist si remarkable, our dear Professor Sigmund Freud guards my room, almost my sanctuary. There is no conflict in my mind between him and the redoubtable Carl Jung, whose house lies several gardens beyond, outside my window, by the lake. I have read very little of Jung and not everything of Freud. » H.D., *Compassionate Friendship*, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 24, box 38, folder 1013. 44 pages. p. 29.

Nous devinons toute la pertinence des paroles de Friedrich Nietzsche, quand il dit que dans le rêve « demeure en vigueur une part ancestrale de la condition humaine, à laquelle on ne peut pratiquement plus accéder directement », et nous sommes amenés à espérer parvenir, par l'analyse des rêves, à la connaissance de l'héritage archaïque de l'être humain, de ce qui lui est psychiquement inné¹⁶⁷.

Si Freud n'insiste pas sur cette dimension imaginaire du rêve, H.D. s'en saisit et en fait le ferment de *son* interprétation du rêve. Le travail de Freud sur le mythe d'Œdipe, par exemple, n'aura sans doute pas manqué de résonner dans son imaginaire. Comme le dit son ami Norman Holmes Pearson, Freud a montré à H.D. la relation entre le rêve de l'individu et le mythe comme rêve de la tribu¹⁶⁸.

En évoquant son travail avec le père de la psychanalyse, elle convoque de nombreux souvenirs de ses séances, mais aussi de sa propre enfance, faisant de *Tribute to Freud* un de ses textes publiés les plus directement autobiographiques. Dans un de ses souvenirs d'enfance, Hilda et son frère sont tous deux en train de faire des courses avec leur mère à Bethlehem (en Pennsylvanie). Soudain, son frère refuse de continuer à marcher, il s'arrête net et s'assoit sur le bord du trottoir. Sa petite sœur l'imité parce que c'est ce que font les petites sœurs. « Here we sit, not "crowding the pavement" but making a little group, design, an image at the crossroads. » H.D. développe ensuite cette « image à la croisée des chemins ». Elle crée un lien entre cet épisode de son enfance, tout à fait banal, et la Grèce antique ou encore des contes de Grimm, appliquant au « réel » sa pensée imaginaire. « It appears variously in Greek tragedies with Greek names and it can be found in your original Grimm's tales or in your nursery translation, called Little-Brother, Little-Sister. »¹⁶⁹ La dimension personnelle est recouverte d'une couche archétypale. Son histoire est aussi la « vôtre ». Hilda et son grand frère deviennent des « images », vives, qui ne stagnent pas. On se souvient que, dans

¹⁶⁷ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, op. cit. 592.

¹⁶⁸ Norman Holmes Pearson et L. S. Dembo, « Norman Holmes Pearson on H.D. : an Interview », *Contemporary Literature*, vol. 10 / 4, octobre 1969, 435-446.

¹⁶⁹ H.D., *Tribute to Freud*, op.cit. 28, 29.

« Hesperia », la conscience d'une transcendance temporelle était source de bonheur spirituel et de plaisir esthétique pour le personnage. De la même façon ici, H.D. prend le petit duo frère et sœur pour le placer hors du temps, parmi les étoiles : « They make a constellation, they make a groove or a pattern into which or upon which other patterns fit, or are placed unfitted and are cut by circumstance to fit. »¹⁷⁰ De nombreux exemples similaires constituent « Writing on the Wall ». Le même processus imaginal a lieu dans son rêve de la Princesse. C'est le seul rêve qu'elle décrit dans son intégralité dans *Tribute to Freud*. Dans son rêve, elle se tient au bas des marches que descend lentement une « princesse », « a dark lady », elle est Égyptienne. Et à côté de la rêveuse, se trouve une corbeille (ou arche, ou boîte, ou barque), posée sur l'eau. « There is of course a baby nested in it. » La présence d'un bébé dans cette corbeille rêvée est évidente selon elle parce que, par association d'idées, H.D. lie le « rêve de la Princesse » à une illustration de la Bible par Gustave Doré, tout en soulignant que le rêve et la gravure n'ont en commun que le sujet, Moïse découvert parmi les roseaux par la fille de Pharaon.

Par le truchement de cette première illustration qu'elle attache à son rêve et avec l'aide de Freud qui lui pose des questions, elle arrive à une interprétation de son rêve. L'interprétation elle-même est un processus et n'en finit pas de se « débobiner » au fil des associations, déclenchant l'apparition d'autres « images », d'autres *patterns*. Son rêve de la Princesse lui rappelle son enfance quand elle jouait à la poupée dans le bureau de son père. Son père, elle petite fille et sa poupée forment un trio archétypal dans son souvenir imageant : « *Father* [...] ; *Mother*, a virgin, the Virgin, that is an untouched child, adoring, with faith, building a dream, and the dream is symbolized by the third member of the trinity, the *Child*, the doll in her arms. »¹⁷¹ Ici, comme à d'autres reprises, l'« image » ressortit à un imaginaire chrétien, teinté, dans ce cas, de complexes psychanalytiques (Œdipe, mégalomanie se manifestant par

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.* 38.

le désir du sujet d'être divin). À d'autres moments, l'imaginaire chrétien est intégré à une perspective syncrétique le mêlant à des mythes gréco-égyptiens, par exemple.

Après ce souvenir dans le bureau de son père, l'interprétation se poursuit. D'autres images se présentent à son esprit. Elle remarque que tous les artefacts égyptiens qui ornent le bureau de Freud suscitent dans son esprit un imaginaire égyptien. Freud affirme que le rêve puise ses matériaux dans le « monde extérieur » et dans la mémoire. Il pose comme évidence « [q]ue tout le matériau qui compose le rêve provien[t] d'une manière ou d'une autre de ce qui a été vécu, et donc dans le rêve [est] reproduit, *remémoré* »¹⁷². Ainsi, il est à comprendre que la mémoire est une composante essentielle du rêve. Or, il est intéressant de voir que chez H.D., non seulement le rêve puise ses « images » dans la mémoire, mais inversement que la mémoire est affectée par le rêve, au sens où des épisodes (de son enfance, par exemple) remémorés reçoivent le même traitement que son rêve de la Princesse.

D'une façon similaire à son travail d'associations d'idées dans l'interprétation de son rêve, H.D. superpose à ses souvenirs des « images » antiques ou bibliques. Parmi ceux-ci, il y a « deux scènes avec [son] frère », dont celle dans la rue à Bethlehém. Dans l'autre souvenir qu'elle met en mots, son frère lui montre l'effet combiné d'une loupe et du soleil au-dessus du papier journal. La similarité de traitement, d'une part, du rêve et, d'autre part, du souvenir et des images qu'ils suscitent est frappante.

It was inevitable that a tall bearded figure should appear from the Ark-like door of the outdoor study. [...] Our father came down the steps. This picture could be found in an old collection of Bible illustrations or thumbed-over discarded reproductions of, say, the early nineteenth-century French painter, David. It is a period piece certainly. Yet its prototype can be found engraved on Graeco-Roman medallions or outlined against the red or black background of jars or amphorae of the classic Greek period¹⁷³.

Illustration de la Bible rappelant peut-être celles de Gustave Doré, reproduction cornée d'une peinture réaliste de Jacques-Louis David, médaillons gréco-romains, ou décorations sur

¹⁷² Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, op. cit. 44.

¹⁷³ H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 21-22.

amphores. Les références picturales fusent. Les couches temporelles et les textures se succèdent, transformant le souvenir de son père, figure de Noé émergeant de son arche/bureau¹⁷⁴ en une « image », un véritable nexus imaginal et pictural.

Les associations d'idées ne s'arrêtent pas là. Juste après ce passage, H.D. établit un lien entre ce souvenir pictural de son père (il est aussi le Père) et des bustes d'hommes barbus qui se trouvent dans une des vitrines du bureau où est conduite son analyse et qu'elle n'identifie pas tout à fait (« Euripides ? Socrates ? Sophocles, certainly. »¹⁷⁵) Quelques pages plus loin, elle revient à son souvenir. Cette fois, la loupe avec laquelle jouait son frère est comparée à l'*ankh*, le symbole de vie égyptien en forme de T surmonté d'une boucle. De plus, son imaginaire embrasse l'Égypte ancienne et la Grèce antique car, en manipulant l'*ankh* sacré, cette loupe qui amène le feu sur la Terre, son frère devient prométhéen.

What will my brother say ? He cannot say, "I brought fire from heaven." He cannot answer father Zeus in elegant iambs and explain how he Prometheus [...] has drawn down fire from the sky. It is an actual fact. But my brother has never heard of Prometheus, he doesn't know any Greek¹⁷⁶.

Après avoir été fusionné avec diverses représentations, le souvenir de son père est maintenant associé à Zeus le père. Tout comme les références picturales étaient ancrées dans une réalité physique (la reproduction du David vient d'un livre dont les pages ont été maintes fois tournées), ici la référence mythologique provient de sa source littéraire grecque (en iambes). Les « images » ont pour origine des artefacts tangibles. *It is an actual fact*. H.D. entend-elle par là qu'il ne s'agit pas seulement d'une figure de style, d'une métaphore visant simplement à un effet littéraire savant mais creux ? Dans l'imaginaire de H.D., le jeune garçon, chaque

¹⁷⁴ Remarquons que le père de H.D. devient également un double de la princesse puisqu'il descend les marches, comme elle.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.* 25.

jeune garçon, jouant avec une loupe pour montrer à sa petite sœur que le papier prend feu, est potentiellement mythique, est *en fait* mythique¹⁷⁷.

Comme nous l'avons expliqué, la première partie de l'hommage à Freud est rétrospective, écrite dix ans après les sessions dans lesquelles H.D. a raconté ces souvenirs. Elle a donc eu le temps de faire pousser ses rhizomes, pour ainsi dire, et de donner une épaisseur imaginaire à sa vie. Ainsi, il est intéressant de voir que dans « Advent », qui prend la forme d'un journal (la première entrée datant du 2 mars 1933 et la dernière du 15 juin), sa perception des choses est déjà aussi imaginaire. À l'entrée du 9 mars, au milieu du flot d'associations d'idées notées contre l'avis du « Professeur », H.D. mentionne la petite chienne de Sigmund Freud, présente dans le bureau pendant les rendez-vous. Elle la décrit ainsi : « Yofi sits as usual on the floor, emblematic, heraldic. »¹⁷⁸ L'emploi des adjectifs *heraldic* et *emblematic* est significatif. L'animal de compagnie de Freud est associé à un régime imageant bien particulier. L'emblème et le blason sont des types d'images graphiques qui, de façon conventionnelle, renvoient à autre chose (une personne, une famille, un château, une région). De quoi Yofi est-elle l'emblème ? Plutôt qu'un symbolisé spécifique, les adjectifs *heraldic* et *emblematic* semblent indiquer une puissance de présence ; ils lui confèrent également une profondeur temporelle. La petite chienne chow-chow du Professeur est une image parce que H.D. la considère et écrit à son propos, mais elle est aussi une « image » au sens où l'écrivain l'investit d'une puissance imaginaire, nourrie par le fait notamment que cet animal de

¹⁷⁷ Le « Professeur » n'échappe pas à la mythification. Comme pour bien marquer l'importance du rôle que Freud a joué dans sa vie et son imaginaire, H.D. lui prête des dimensions cosmiques. « [G]uardian of all “beginnings” », H.D. l'imagine en dieu Toth. « He is the infinitely old symbol, weighing the soul, Psyche, in the Balance. » (H.D., *Tribute to Freud*, *op. cit.* 106 ; 97.) Dans le poème « The Master », le vieil homme est investi d'une mission divine : « I had two loves separate ; / God who loves all mountains, / alone knew why / and understood / and told the old man / to explain // the impossible // which he did. » (Poème publié de façon posthume dans H.D., *Collected poems : 1912-1944*, *op. cit.* 451-461, 453.) H.D. revêt Sigmund Freud et la psychanalyse d'un caractère sacré. Il est le « vieil homme » providentiel, envoyé par Dieu pour aider H.D. à comprendre ses désirs. Mais au-delà du fait qu'il a été son sauveur personnel, H.D. célèbre l'aide qu'il apporte à l'humanité toute entière. Il est le prophète des temps modernes, sa parole révèle et fait advenir l'union profonde de la race humaine. Le rôle mythique qu'elle lui attribue supplante dans « Writing on the Wall » une discussion approfondie de ses théories. D'ailleurs, H.D. ne propose pas d'interprétation psychanalytique de la scène de la loupe.

¹⁷⁸ H.D., *Tribute to Freud*, *op. cit.*, 147.

compagnie trouve sa correspondance dans des représentations antiques : « But now he said he would show me a little new toy. He is delighted with a Coptic clay figure, sent him by a former student. The image is startlingly like Yofi. »¹⁷⁹ H.D. ajoute ensuite que la petite statue ressemble à son tour étrangement au Professeur. H.D. enrhizome sa réalité. Son imaginaire réticulaire semble impressionner sa perception même.

3. « *Mythopoeic mind (mine)* »

H.D. fait employer cette expression à Hermione Gart, personnage principal de *Hermione*. L'un des enjeux de ce roman à clefs est le trouble identitaire de Hermione, surnommée Her. Sa conscience est nébuleuse. Lorsque la narration commence, on comprend que la protagoniste vient de connaître un échec lié à ses études. Elle rejette la science et les mathématiques au profit d'un « esprit mythopoétique », le sien : « it will be myth ; mythopoeic mind (mine) will disprove science and the biological-mathematical definition. » Le mythe prendra le pas. Du grec, *muthos* (mythe, récit) et *poiein* (créer, fabriquer), le terme « *mythopoeic* », ou « *mythopoetic* », se définit ainsi dans l'*Oxford English Dictionary* : « That which creates or gives rise to a myth or myths ; of, relating to, or characterized by the creation of myths. »¹⁸⁰ *Helen in Egypt* est l'exemple parfait d'une tendance mythopoétique, dans ce sens-là, chez H.D. Le long poème est même doublement mythopoétique puisque H.D. y aborde la création de mythes déjà constitués et les recrée à son tour. Plus largement, une grande partie de son œuvre en vers repose sur les mythes grecs et romains, mais aussi égyptiens, babyloniens, bibliques, ou même américains. Nous verrons comment dans *Helen in*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Nous avons choisi de traduire *mythopoeic*, l'adjectif qui apparaît chez H.D., par « mythopoétique ». Nous avons envisagé également d'utiliser le terme « mythopoïétique ». Nos recherches ont montré que les deux adjectifs étaient utilisés de façon interchangeable mais dans les études plus récentes, c'est le premier qui semble emporter l'adhésion des chercheurs francophones. Cf. Véronique Gély, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *VoxPoetica*, 21 mai 2006, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html> (consulté le 20/11/15).

Egypt ou dans *Trilogy*, un autre long poème, elle procède à un autre type de recréation mythopoétique.

Le terme « mythopoétique » a une autre définition possible, plus lâche, plus évasive, et qui désigne pourtant très bien un fonctionnement de son imagination. La spécialiste de H.D., Donna Hollenberg, qualifie de mythopoétique « the tendency to see affinities and parallels in historical evidence, which then become the basis for claims of a formal identity that is interpreted to reflect universality »¹⁸¹. L'« esprit mythopoétique » de H.D. cultive un imaginaire et une pensée par affinités, par associations. Hollenberg souligne très justement que, de cette approche-là découle une démarche assimilatrice et universalisante. H.D. voit et crée du semblable entre les choses. Cet imaginaire propre à H.D. est aussi caractéristique d'un certain modernisme. Il est dans l'air du temps, un air du temps dont Robert Duncan rend bien compte dans *The H.D. Book*. L'époque est à la comparaison, à l'abolition de certaines frontières. Il mentionne Karl Marx, Charles Darwin, James George Frazer :

The inspiration of Marx bringing economies into comparison and imagining a world commune, of Darwin bringing species into comparison and imagining a world family of the living in evolution, of Frazer bringing magic, rituals and gods into comparison and imagining a world cult – these inspirations toward a large community of Man belong to the nineteenth century of imperialist expansions¹⁸².

De façon intéressante, Duncan relie cette tendance du XIX^e siècle européen à établir des *patterns* transculturels à une démarche impérialiste. La question coloniale n'est pas centrale chez H.D. Ses textes reflètent peu de préoccupations de sa part concernant l'impérialisme américain ou britannique, des questions pourtant brûlantes à Londres quand elle vient s'y installer. Il est toutefois difficile d'imaginer que son utilisation des mythes, à la manière de Frazer, ait été consciemment impérialiste. L'annulation des frontières qu'elle recherche n'est

¹⁸¹ H.D., *Between History & Poetry*, *op. cit.* 120.

¹⁸² Robert Duncan, *The H.D. Book*, *op. cit.* 154.

pas une annexion forcée mais une grande communion, un grand réseau de correspondances.

Duncan poursuit son explication de l'air du temps :

In Time, this has meant our "when" involves and is involved in an empire that extends into the past and future beyond times and eras, beyond the demarcations of history. Not only the boundaries of states or civilizations but also the boundaries of historical periods are inadequate to define the vital figure in which we are involved¹⁸³.

Les mots du poète américain décrivent très bien cette tendance intellectuelle qui se développe à la fin du XIX^e siècle et sous-tend une large part du modernisme anglo-américain. On retrouve la même notion d'annulation de la linéarité du temps chez Pound (on se souvient de son « all ages are contemporaneous » dans *The Spirit of Romance* ; ses *Cantos* n'expriment pas autre chose) ou chez Gertrude Stein (dans « Portraits and Repetition »), ou encore chez James Joyce¹⁸⁴. Mais la spécificité de H.D. réside peut-être dans le fait qu'elle tourne son esprit mythopoétique vers sa propre vie pour écrire sa légende. Nous avons vu que H.D. activait la pensée par association d'idées dans des textes autobiographiques. Elle crée également un réseau d'identités fictionnelles dans divers romans, nouvelles et poèmes.

La réflexion par association d'idées proposée par la théorie et la pratique psychanalytiques ne crée pas l'imaginaire réticulaire de H.D. Elle vient renforcer une conviction que l'auteur exprime très tôt dans ses textes, selon laquelle tout est lié. Tout communique, de la façon la plus banale, mais aussi sur un plan cosmique. Un frère et sa petite sœur qui font un caprice dans la rue pendant qu'ils font des courses avec leur mère est une scène familiale déjà vue. Mais l'ordinaire est précieux car il crée une unité « transtemporelle » ; la répétition de gestes ou de situations leur donne du sens. Dans *Tribute*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Pour Scott Freer, ce qu'il appelle « *mythopoeia* » et qui s'apparente à l'« esprit mythopoétique » de H.D., est un mode de pensée caractéristique du modernisme. Il s'appuie sur Michael Bell pour qui le « mythe » est un concept qui dépasse les domaines de l'anthropologie, de la littérature ou de la philosophie et touche à la religion. Freer avance l'idée que, par le truchement du mythe (grec, biblique), certains auteurs modernistes ressuscitent le sacré dans un monde nitzschéen où dieu est mort. Il appuie sa démonstration sur H.D., D. H. Lawrence, Franz Kafka et Wallace Stevens (T. S. Eliot servant de contre-exemple). Cf. Scott Freer, *Modernist Mythopoeia : The Twilight of the Gods*, Londres, Palgrave, Macmillan, 2015.

to Freud, elle le formulait ainsi, elle voyait des constellations, des sillons ou encore des patrons (comme en couture) « into which or upon which other patterns fit or are placed unfitted and are cut by circumstances to fit »¹⁸⁵. Mais ce modèle de pensée est antérieur à son travail psychanalytique avec Freud. Il se manifeste de façon marquée dès ses premiers textes en prose. *Palimpsest* (publié en 1926) en est un exemple puisque le recueil rassemble trois nouvelles faisant le récit de trois personnages féminins semblables dans trois contextes différents. Dans *Hermione* (composé en 1927), H.D. emploie l'expression « *mythopoeic mind* » pour définir la tournure d'esprit de sa protagoniste et double fictionnelle Hermione Gart. Nous décelons dans cette expression l'intérêt de l'auteur pour la matière mythique classique mais nous allons voir que la façon de penser qu'elle désigne ainsi déborde sur d'autres processus de création.

- « *They are of course, they all are the same woman* » : H.D. et ses identités fictionnelles

Sur la première page du manuscrit dactylographié de « Hesperia », H.D. indique que la nouvelle est la suite de « Secret Name », une nouvelle qui constitue avec « Hipparchia » et « Murex » le recueil intitulé *Palimpsest* (1926). Comme nous l'avons déjà vu, « Hesperia » se passe en Égypte dans les années 1920. Le personnage principal s'appelle Margaret Fairwood. « Secret Name » se passe également en Égypte dans les années 1920, mais le nom du personnage principal est Helen Fairwood. H.D. considère cette différence comme une erreur sans importance. Et en effet, cette « erreur » est à la fois sans importance et tout à fait significative car « elles sont bien sûr, elles sont toutes la même femme ». Nous commencerons avec Helen et Margaret Fairwood, mais le rhizome intertextuel d'identités (au sens double de similarité et d'individualité) fictionnelles inclut Raymonde Ransome,

¹⁸⁵ H.D., *Tribute to Freud*, op.cit. 29.

Hipparchia, Veronica, Julia Ashton, Delia Alton, sans oublier Hermione Gart et Midget Defreddie.

Helen et Margaret Fairwood sont deux fleurs de lotus reliées par le même rhizome, mais la relation ne s'arrête pas là. Elle s'étend au-delà pour comprendre une multiplicité d'identités fictionnelles, qui disent toutes quelque chose de l'histoire de H.D. et qu'elle amène à la surface dans « H.D. by Delia Alton ». « H.D. by Delia Alton » est un texte curieux. Composé sous forme de journal, ses entrées s'échelonnent régulièrement de décembre 1949 à janvier 1950, puis de mai à juin de la même année. Il enregistre les réflexions de H.D. sur une partie de son œuvre, des textes qu'elle a relus ou repris à ce moment-là et entre lesquels elle a perçu des liens¹⁸⁶. « H.D. by Delia Alton » met en avant un certain nombre d'éléments que H.D. jugeait saillants et significatifs dans une partie de son œuvre. Elle fait notamment la cartographie de ses différents doubles fictionnels (prosaïques ou poétiques) et met en relief les liens qui unissent certains de ses romans et poèmes et qui font toute la cohérence de son œuvre.

Le rhizome de ses identités fictionnelles passe par le titre de l'essai. « H.D. par Delia Alton ». Delia Alton est un nom de plume qu'elle invente pour signer des romans qu'elle compose dans les années 1940 et 1950 : *Bid Me to Live*, *The Sword Went Out to Sea*, *White Rose and the Red*, *The Mystery*, *Majic Ring*¹⁸⁷. Nous entendons dans « Delia Alton » une proximité phonique avec Hilda Aldington (son nom d'épouse), Julia Ashton (le personnage principal de *Bid Me to Live*), le capitaine Rafton de « Hesperia » et « Secret Name » ou encore Natalia Saunderson, le personnage principal d'un roman moins connu, *Nights* (1935). Dans le titre de l'essai, H.D. devient le titre en soi d'un écrit de Delia Alton. Hilda Doolittle les

¹⁸⁶ H.D. définit « H.D. by Delia Alton » comme un « essai-journal ». L'idée d'écrire cet « essai-journal » lui vient au fur et à mesure de sa correspondance avec Norman Holmes Pearson. Alors Professeur à l'Université de Yale, ce dernier s'emploie à constituer des archives H.D. pour la bibliothèque Beinecke et demande à H.D. de lui envoyer des textes qu'elle aimerait voir conservés. H.D. lui fait également lire tout ce qu'elle écrit (*End to Torment*, *Helen in Egypt*, *The Sword Went Out to Sea*, ou encore « H.D. by Delia Alton »). Ce dernier n'était pas destiné à la publication, mais à être lu par Norman Holmes Pearson et gardé à la Beinecke.

¹⁸⁷ Mais les maisons d'édition préféreront, dès 1960 pour *Bid Me to Live* ou très récemment pour les autres, garder le pseudonyme H.D.

présente bien comme deux entités distinctes, dotées d'identités propres. Ainsi, elle explique dans une lettre à Norman Holmes Pearson que « H.D. » n'aurait pas pu écrire *Bid Me to Live* ni les romans de la fin de sa carrière¹⁸⁸. Hilda Doolittle a utilisé d'autres noms de plume, sans compter H.D. : Rhoda Peter, Edith Gray, Helga Dart, Helga Doorn (dans ses films), John Helforth, D. A. Hill, Delia Alton¹⁸⁹, chacun permettant l'expression d'une facette différente du diamant identitaire de H.D., comme l'explique Susan Stanford Friedman dans *Penelope's Web*, et non point comme un masque visant à dissimuler ou à installer une distance entre l'« auteur » et le soi. Friedman ayant déjà proposé une étude passionnante et détaillée des divers noms de plumes adoptés par H.D., nous allons nous tourner vers les relations qu'entretiennent de nombreux textes de H.D. entre eux, notamment à travers leur personnage principal. Nous allons voir comment H.D. développe différentes identités (nom, prénom, origine spatiale et temporelle) dans différents genres et formes (romans à clef ou non, poèmes, mémoires ou essais) tout en cultivant l'identité.

Dans « H.D. by Delia Alton », H.D. s'applique à exposer les *patterns* qui réapparaissent à travers les histoires qu'elle veut raconter, répétant à différentes échelles et dans différents contextes des motifs et schémas similaires. Le patron qu'elle suit et fait ressortir dans les textes qu'elle commente est celui du mythe d'Isis et Osiris : une femme part à la recherche de « l'Amant Eternel » (« the Eternal Lover »¹⁹⁰). Il est vrai que la totalité des récits de H.D. rend compte, de façon plus ou moins centrale, de l'amour pour un homme ou une femme. H.D. n'élude pas la dimension physique ni sentimentale, mais les amours relatées par H.D. sont aussi pour une grande part spirituelles (fascination, réconfort, illusion) et ne répondent pas aux codes de l'histoire d'amour conventionnelle. « Hesperia » en est un bon exemple. Rachel

¹⁸⁸ « I presume the book is by Delia Alton. I, as H.D., could never have done it or the other later ones. » Lettre à Norman Holmes Pearson du 14 septembre 1959. H.D., *Between History & Poetry*, *op. cit.* 245. Dans la dernière partie de cette thèse, nous analyserons le changement que H.D. indique ci-dessus. Y aurait-il un style « H.D. » et un style « Delia Alton » ?

¹⁸⁹ Pour une étude passionnante et détaillée des divers noms adoptés par H.D., cf. Susan Stanford Friedman, *Penelope's Web : Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*, *op.cit.* 35-46.

¹⁹⁰ H.D., « H.D. by Delia Alton », *op. cit.* 181,182, 217.

Blau DuPlessis explique dans l'article « Romantic Thralldom in H.D. »¹⁹¹ que s'il y a un *pattern* prédominant dans les récits et la vie même de H.D., c'est celui du « joug romantique », à savoir la répétition d'une subjugation spirituelle et sentimentale, suivie d'une déception destructrice pour le personnage principal/H.D. Selon DuPlessis, le ressassement est brisé seulement lorsque H.D. compose *Helen in Egypt* et fait de Hélène et Achille des partenaires égaux dans leur quête d'unité. Toutefois, si l'on retrouve bien le schéma du « joug romantique » et de la déception dans nombre de ses œuvres, il faut aussi ajouter que dans bien des cas également, le personnage principal parvient à s'affranchir de ce joug. Dans *Palimpsest*, dont les trois nouvelles suivent explicitement le même schéma, les trois personnages (des femmes qui nourrissent des ambitions littéraires) parviennent à se défaire de leur fascination pour un homme et cette émancipation les amène à reconsidérer de façon positive la légitimité de leur écriture. Cette émancipation « romantique » est aussi spirituelle et artistique.

Dans « H.D. by Delia Alton », H.D. rappelle un passage de « Hesperia » dans lequel elle écrivait « women are individually seeking, as one woman, fragments of the Eternal Lover »¹⁹². Or la référence au corps démantelé d'Osiris semble ôter à ces hommes (le capitaine Rafton, Marius Decius, Pilate, mais aussi George Lowndes/Ezra Pound ou Frederico/D. H. Lawrence et toutes les identités fictionnelles de Richard Aldington) toute dimension physique ainsi que tout ascendant spirituel. Nous ne contredirons pas Adalaide Morris lorsqu'elle avance l'idée, dans son introduction à « H.D. by Delia Alton », que « l'Amant Eternel » n'est pas un être de chair mais une idée, un idéal : « The search for the Eternal Lover is the visionary quest for an idea or an ideal, a messenger or visitor from

¹⁹¹ Rachel Blau DuPlessis, « Romantic Thralldom in H.D. », *Contemporary Literature*, vol. 20 / 2, avril 1979, 178-203.

¹⁹² H.D., « H.D. by Delia Alton », *op. cit.* 181 ; « Hesperia », *op. cit.* 24.

another realm of consciousness, another field of vision or of knowledge.»¹⁹³ Nous nous rappelons qu'un des enjeux de « Hesperia » consistait à savoir si le capitaine Rafton avait joué un rôle dans la « projection » du temple. Comme le dit Adalaide Morris, la recherche de « l'Amant Eternel » est une « quête visionnaire », semée donc de « visions » (de la « quatrième dimension ») et d'« images » vives liant le mythe et la vie, le passé antique, le passé de H.D. et son présent, une inscription dans l'éternité et à travers tout le cosmos. Sans « l'Amant Eternel » ou peut-être sans sa quête de « l'Amant Eternel », le risque encouru par H.D. et toutes ses identités fictionnelles est la stagnation des « images ».

Remarquons qu'en mettant en avant le parallèle entre les *patterns* diégétiques de ses histoires et le mythe d'Isis et d'Osiris, H.D. ajoute une branche imaginaire à un réseau déjà complexe de relations. Pour rappel, voici en substance l'histoire d'Isis et Osiris. Quatre enfants divins habitent en Égypte : Osiris, Isis, Seth et Nephtys. Osiris hérite du trône d'Égypte et apprend à ses habitants l'agriculture et l'élevage. Jaloux de la réussite de son frère, Seth le tue en l'enfermant dans un sarcophage qu'il fait jeter dans le Nil. Isis, sœur et épouse d'Osiris, se met à sa recherche, mais pour être sûr qu'elle ne ramène jamais Osiris à la vie, Seth découpe son frère en quatorze morceaux qu'il disperse en Égypte (ou dans le monde, selon certaines versions du mythe). Au terme d'une longue quête, Isis parvient toutefois à « rassembler les membres d'Osiris » et à rendre une existence à son amant et frère. L'œuvre de H.D., comme elle le souligne elle-même dans « H.D. by Delia Alton », est une grande quête de l'unité, elle cherche à annuler les fragmentations pour trouver la Relation, « l'Amant Eternel ». Elle est son propre Seth, à l'origine de la dispersion, mais elle est aussi et surtout Isis, qui se met en quête d'unité¹⁹⁴.

¹⁹³ Adalaide Morris, « H.D.'s "H.D. by Delia Alton" », *The Iowa Review*, vol. 16 / 3, octobre 1986, 174-179. 177. En 1986, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur, *The Iowa Review* publie pour la première fois l'essai de H.D., précédé d'une introduction d'Adalaide Morris.

¹⁹⁴ H.D. expliquait à propos de « Hesperia » qu'il y avait « deux champs de vision », une dualité qui ne pouvait être satisfaisante. Dans « H.D. by Delia Alton », elle écrit que la résolution ne lui vient qu'en 1945. H.D. a hérité, par le biais de son amie Violet Hunt, d'un guéridon qui avait appartenu à William Morris et dont la fonction principale était la communication avec les esprits. Après avoir

Au fil de pas moins de quarante pages, H.D. expose et commente les liens qui existent, par exemple, entre *Bid Me to Live* (appelé aussi *Madrigal*, roman à clef situé à Londres pendant la Première Guerre mondiale, dont le personnage principal est Julia Ashton, mariée à Rafe Ashton, jeune homme qui revient changé de la ligne de front), et « Murex », la deuxième nouvelle de *Palimpsest*, qui se passe également à Londres pendant et après la Grande Guerre et dont le personnage principal s'appelle Raymonde Ransome, une femme rejetée par son mari. Nous avons déjà parlé de « Secret Name » et de son lien avec « Hesperia ». À propos de Julia Ashton de *Bid Me to Live* et de Margaret Fairwood de « Hesperia », H.D. écrit : « They are of course, they all are, the same woman. » Quant à « Hipparchia », elle met en scène une jeune femme du même nom, lettrée grecque immigrée à Rome et répudiée par ses amants, elle se console néanmoins de ces déceptions et se consacre à l'écriture, non sans avoir trouvé refuge auprès d'une autre jeune femme (double fictionnel de Bryher ?). Dans son essai-journal, H.D. souligne également qu'il y a un lien entre « Hipparchia » et *Pilate's Wife*. Ce dernier titre est un roman que H.D. a fini d'écrire en 1934 mais ne fait pas publier. H.D. fait de l'épouse de Ponce Pilate, le préfet de Judée qui ordonne le crucifiement de Jésus, son personnage principal. Alors qu'elle est traditionnellement connue sous le nom de Claudia Procula, H.D. choisit de l'appeler Veronica, la « vraie icône », selon une étymologie populaire erronée¹⁹⁵. Dans le roman de H.D., Veronica se rebelle contre son mari et permet à Jésus de s'échapper. Personnage visionnaire, comme souvent chez H.D., elle connaît un moment

participé à des séances avec le médium Arthur Bhaduri, elle rapporte être entrée en contact, par le biais de la table de Morris, avec des pilotes de la *Royal Air Force* morts au combat. Pour le moment, nous nous contenterons d'indiquer que la quête arrive apparemment à son terme lorsque ses deux champs de vision fusionnent : « [i]t is not until September 1945 that the two fields of vision, of consciousness, come finally together. » (H.D., « H.D. by Delia Alton, *op. cit.* 185.) Remarquons que H.D. pose une équivalence entre vision et conscience qu'elle n'explique pas davantage. Cela semble corroborer l'idée que perception, imagination et vision opèrent un va-et-vient constant chez H.D. Le roman *The Sword Went Out to Sea : Synthesis of a Dream* et le texte plus difficile à définir, *Majic Ring*, font le récit de ces expériences. La quête de « l'Amant Éternel » arrive à son terme lorsqu'elle parvient à parfaire la « synthèse » de son « rêve », terme dont la signification dépasse l'acception courante. Nous reviendrons aux termes de cette synthèse en dernière partie de la thèse.

¹⁹⁵ La véritable étymologie grecque signifie « celle qui apporte la victoire » rappelle une des figures de la vision de Corfou, la transformant en « vraie » image.

épiphanique durant lequel elle prend conscience que les femmes aussi ont un rôle à jouer dans la grande aventure spirituelle du monde.

Il est fascinant de lire la joie que ressent H.D. à exposer le réseau de correspondances qui relie et nourrit nombre de ses textes et à donner de l'importance à des textes qui n'avaient alors pas été publiés (comme *The Sword Went Out to Sea*, 2007, ou *White Rose and the Red*, 2009, ou encore *The Gift*, 1998) ou ne sont toujours pas parus (« Hesperia » et les autres nouvelles de la série « The Moment – Seven Stories »). Inversement, elle passe sous silence toute une partie de la réécriture de sa légende qu'elle voulait détruire mais dont les manuscrits ont heureusement survécu et connu une publication rapide dans les années 1980 (*Hermione*, *Asphodel* et *Paint It Today*). Bien qu'elle ne les inclue pas dans « H.D. by Delia Alton », ces romans très clairement autobiographiques sont eux aussi pris dans le réseau. Et Hermione Gart (*Hermione*, *Asphodel*) et Midget Defreddie (*Paint It Today*) sont des identités fictionnelles de H.D. à part entière.

En rassemblant ses doubles, sous d'autres noms en d'autres temps et d'autres lieux, elle recompose une grande *relation*, le récit de sa propre légende. Elle intègre d'ailleurs au grand rhizome qu'elle met en relief dans « H.D. by Delia Alton » des textes plus directement autobiographiques comme, *The Gift* (qui ne paraîtra également que de façon posthume) car le lien n'est pas moins solide entre Hipparchia et Veronica qu'entre celles-ci et Hilda Doolittle dans la Pennsylvanie de sa jeunesse.

The names and characters of these long-short stories and of some of the unpublished ones, overlap, or the names change though the “characters” are the same, as for instance the Katherine of “The Usual Star”, who is the Elaine of “The Moment.”¹⁹⁶

Les guillemets qui entourent les « personnages » montrent une prise de distance avec la notion et semblent indiquer que la frontière entre « fiction » et « réalité » est poreuse chez H.D. Ainsi, lorsque l'auteur parle de Hipparchia, de la femme de Ponce Pilate, de Margaret ou

¹⁹⁶ H.D., « H.D. by Delia Alton », *op.cit.* 219.

Helen Fairwood, d'Elaine ou Katherine, il faut bien sûr lire aussi Hilda à chaque fois. D'une façon similaire, H.D. cultive la perméabilité entre les catégories génériques. Dans l'extrait ci-dessus et à plusieurs reprises dans « H.D. by Delia Alton », elle emploie l'expression « long-short stories » pour désigner les nouvelles, telles que « The Moment » ou « Hesperia » (qui sont incluses dans le même recueil inédit) ou encore « Secret Name », « Hipparchia », etc. Elle imagine ici un entre-deux du roman et de la nouvelle. À remarquer qu'il ne s'agit pas de « *long short-stories* », mais bien de « *long-short stories* », le trait d'union entre les deux adjectifs déplaçant la ligne de partage entre les genres comme pour mieux la délégitimer. H.D. reproduit les mêmes *patterns*, quelles que soient les catégories génériques. Dans « H.D. by Delia Alton », elle considère ainsi côte à côte¹⁹⁷ la série de poèmes qu'elle appelle « A Dead Priestess Speaks »¹⁹⁸ et des réflexions menées dans « Writing on the Wall », la première partie de *Tribute to Freud*. Les identités fictionnelles de H.D. sont aussi poétiques. Son imaginaire rhizomatique s'exprime à un niveau intertextuel, quel que soit le genre du texte (poème, mémoire, « histoires courtes-longues », romans, romans à clefs). Mais nous allons à présent nous tourner vers un autre fonctionnement de son imaginaire réticulaire. Il englobe l'écriture de sa vie et, comme nous l'avons annoncé plus tôt, il se développe aussi dans la matière mythique.

- « **Attis-Adonis-Tammuz** »

Dans une de ses œuvres majeures, H.D. établit des parallèles entre figures mythiques, similaires aux lignes qu'elle traçait entre ses identités fictionnelles. *Trilogy* rassemble trois longs poèmes, « The Walls Do not Fall », « Tribute to the Angels » et « The Flowering of the Rod », découpés en quarante-trois sections, elles-mêmes invariablement composées de distiques. H.D. écrit et fait publier ces poèmes dans le Londres de la Deuxième Guerre mondiale. Elle y affirme la supériorité des mots sur la mort et, quelques années avant *Helen in*

¹⁹⁷ *Ibid.* 209-212.

¹⁹⁸ Cette série de poèmes a depuis été publiée dans H.D., *Collected Poems*, *op. cit.* 369-460.

Egypt, explore les possibilités poétiques des proximités phonétiques. *Trilogy* est semé de points de connexion où l'esprit mythopoétique de la poète fonctionne à plein régime et où le texte relaie des « affinités ». H.D. place à nouveau sa poésie sous l'égide d'Hermès près de trente ans après *Sea Garden*. Elle dédouble, pour ainsi dire, sa « trivialité ». Il est dans « Tribute to the Angels », l'Hermès Trismegiste, divinité gréco-égyptienne fusionnant Hermès et Thot¹⁹⁹, alchimiste et inventeur de l'écriture, de l'astronomie et de la lyre. « Tribute to the Angels » proclame une renaissance du monde dans la réhabilitation de l'amour et l'avènement d'une figure divine féminine à la fois Vénus et mère de Dieu. Dans le creuset de la poésie, elle veut transformer toutes les amertumes en symboles de vie et de douceur. Ainsi, par le jeu des glissements phonétiques, « a word most bitter, *marah*, / a word bitterer still, *mar* », devient un nexus vibrant de relations : « mer, mere, mère, mater, Maia, Mary, // Star of the Sea, / Mother. »²⁰⁰ Dans « The Flowering of the Rod », l'agrégat de sons et de sens maritimes et maternels a pris corps. H.D. donne la parole à une jeune femme. Elle entre, tête nue, dans la petite boutique de Kaspar (un des rois mages), elle s'appelle Mary. Elle est toutes les Marie et se met à jouer elle aussi avec des proximités phonétiques translinguistiques et transculturelles :

I am Mary, she said, of Magdala,
I am Mary, a great tower ;

Through my will and my power,
Mary shall be myrrh ;

I am Mary – O there are Marys a-plenty
(though I am Mara, bitter) I shall be Mary-myrrh ;

I am that myrrh-tree of the gentiles,
the heathen ; there are idolaters,

even in Phrygia and Cappadocia,
who kneel before mutilated images

¹⁹⁹ Dans certaines versions du mythe d'Isis et Osiris, il aide Isis à rendre la vie à son amant et frère, une fois qu'elle a rassemblé ses membres.

²⁰⁰ H.D., *Trilogy*, éd. Alike Barnstone, New York, New Directions, 1998. 71.

and burn incense to the Mother of Mutilations,
to Attis-Adonis-Tammuz and his mother who was myrrh ;²⁰¹

La multiplication des connexions donne le tournis. Nous avons là un exemple parfait de l'esprit mythopoétique de H.D. Le christianisme rencontre des divinités phrygienne, babylonienne ou sumérienne. La « Mère des Mutilations » n'est-elle pas aussi une Marie, mère de Jésus ? H.D. se sert de détails communs aux divers cultes et légendes pour créer sa propre mythologie syncrétique. L'écriture elle-même, une nouvelle fois, joue le jeu du réseau de correspondances, en passant de « Mary » à « myrrh », à « Mara », puis à « mother » avant de revenir à « myrrh ». Dans certaines versions de l'histoire de la nativité, Gaspard (ici Kaspar) offre de la myrrhe à Marie. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Myrrha est une jeune femme secrètement amoureuse de son père, qui sera transformée en arbre à myrrhe en punition de son inceste. Elle donne naissance à Adonis. Dans l'extrait ci-dessus, H.D. fait référence à cette autre Mère mythique. Dans « The Flowering of the Rod », « Mary-myrrh » est aussi « Mary-Myrrha », une figure de *pieta*-martyre, la Mère.

« Attis-Adonis-Tammuz » est une autre figure syncrétique intéressante. Elle a très certainement été inspirée par la lecture du *Rameau d'or*. Son auteur, James George Frazer, y souligne des correspondances entre les légendes grecques, babyloniennes ou égyptiennes d'une part, et bibliques d'autre part. Il explique que le christianisme a intégré les histoires et rites païens dans une démarche prosélyte ; il voit, par exemple, dans la mort et la résurrection de Jésus des vestiges des légendes de ces dieux (Attis, Adonis, Tammuz, mais aussi, Osiris) qui meurent avant de renaître et symbolisent le cycle des saisons. *The Golden Bough* est publié pour la première fois en 1890. La parution des douze volumes de la troisième édition est échelonnée de 1906 à 1915. Les volumes cinq et six sont intitulés « Adonis, Attis, Osiris ». Dans le chapitre « Dying and Reviving Gods », Frazer se concentre sur les similitudes des

²⁰¹ *Ibid.*

mythes de la mort et de la renaissance, du retour du printemps, chez différents peuples méditerranéens :

Under the names of Osiris, Tammuz, Adonis, and Attis, the peoples of Egypt and Western Asia represented the yearly decay and revival of life, especially of vegetable life, which they personified as a god who annually died and rose again from the dead. In name and detail, the rites varied from place to place : in substance they were the same²⁰².

Dans l'extrait de Frazer cité ci-dessus, Osiris entre aussi dans le parallèle et s'il est absent de la figure syncrétique créée par H.D. dans *Trilogy*, la divinité égyptienne n'en est pas pour autant absente. « *They are of course, they all are the same...* ». H.D. applique directement cette perspective comparatiste dans *Trilogy*. James George Frazer, et en particulier son *Rameau d'or*, ont eu énormément d'influence sur les écrivains modernistes²⁰³. T. S. Eliot comme W. B. Yeats, D. H. Lawrence ou Wyndham Lewis, pour ne citer que les écrivains proches de H.D., ont tous étudié et commenté les travaux d'anthropologie et de mythologie comparatistes de l'auteur du *Rameau d'or*, avec chacun des programmes esthétiques, idéologiques ou spirituels différents. Il est fort probable que H.D. l'a également lu d'un œil attentif ou sinon, qu'elle a pu en discuter avec Ezra Pound lors de leurs rendez-vous presque quotidiens en 1912. Dans les années 1910, Pound est un compagnon régulier de W. B. Yeats et explore la littérature des « anciens ». Yeats est un grand lecteur de Frazer²⁰⁴.

Helen Carr, la biographe des imagistes, émet également l'hypothèse que H.D. ait, au moins, entendu parler des travaux de Jane Harrison, linguiste, philologue et spécialiste de la religion et de la littérature classiques grecques. Son *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) a marqué sa génération. Dans les pages de *The Egoist*, on trouve des critiques et des discussions autour des livres de Harrison. D. H. Lawrence, de qui H.D. était alors

²⁰² James George Frazer, *The New Golden Bough, A New Abridgment of the Classic Work*, New York, Criterion Books, 1959. 284.

²⁰³ Pour une étude approfondie de l'influence de Frazer sur la littérature, on se reportera à Robert Fraser, *Sir James Frazer and the Literary Imagination : Essays in Affinity and Influence*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Macmillan, 1990.

²⁰⁴ Cf. « Frazer, Yeats, and the reconsecration of folklore » dans *ibid.*

proche, a lu Harrison. Eileen Gregory dans son livre retraçant les héritages grecs chez H.D. a montré des affinités intellectuelles entre les travaux de Harrison, en particulier sur le théâtre grec, et l'imaginaire mythopoétique de H.D.²⁰⁵ Du début à la fin de sa carrière, H.D. explore le territoire mythologique. *Sea Garden* ouvre la voie. Quelques années après *Trilogy*, l'auteur présente à nouveau une figure féminine mythique en butte au regard masculin accusateur. H.D. l'ancre encore une fois dans un maillage syncrétique et intertextuel qui semble participer de la rédemption du personnage.

- ***Helena rhizomatis***

Hélène de Troie est une figure mythique qui habite l'imaginaire de H.D. depuis le début de sa carrière, depuis son enfance même très probablement²⁰⁶. Hélène fait partie des poèmes et des extraits de pièces de théâtre que H.D. traduit dans les années 1910 et 1920. Selon la légende, Hélène est la plus belle femme du monde. Fille de Léda et de Zeus, elle épouse Ménélas et devient reine de Sparte. Suite au jugement de Pâris, celui-ci l'enlève et l'emporte avec lui à Troie. La guerre est déclarée. Dans de nombreuses versions, la question de la culpabilité d'Hélène est soulevée et elle est parfois présentée comme une séductrice vénale, semeuse de troubles. Dans *Helen in Egypt*, H.D. s'inspire de « palinodies ». Stésichore de Sicile est présenté comme l'auteur de la palinodie originelle. Il avait en effet perdu la vue après avoir écrit une pièce méchante à l'égard d'Hélène et retrouva l'usage de ses yeux quand il eut composé une nouvelle pièce dans laquelle il rétractait les mauvaises paroles qu'il avait eues contre elle (la pallinodie). « Pallinode » est le titre de la première séquence de *Helen in Egypt*. Les premières lignes du long poème de H.D. font référence à des palinodies antérieures, celles de Stésichore (VI^e siècle avant J.-C.) et aussi d'Euripide (auteur du V^e siècle avant J.-C.), qui tous deux mettent en œuvre une version moins connue du mythe d'Hélène.

²⁰⁵ Cf. Eileen Gregory, « Anthropology and the Return of the Gods : Jane Ellen Harrison », *H.D. and Hellenism : Classic Lines*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 108-125.

²⁰⁶ Sa mère s'appelle Helen.

Hélène n'aurait jamais été emmenée à Troie mais aurait été enlevée par Zeus et placée en Égypte. *Helen in Egypt* est souvent résumée à cela : une version alternative du mythe d'Hélène, son passage en Égypte. Or, comme ne l'indique pas son titre, les parties intitulées « Leuké » et « Eidolon » rendent compte d'autres légendes attachées au mythe d'Hélène : ses rencontres avec Pâris, Thésée, Achille (H.D. met en scène la rencontre d'Hélène et Achille en Égypte, sur l'île de Pharos, à l'embouchure du Nil, mais, selon la légende, elle aurait eu lieu sur Leuké, l'île Blanche, située à l'embouchure du Danube, en Mer Noire ; nous assistons là à une fusion caractéristique de plusieurs mythes), sa (non-)présence à Troie, son enfance à Sparte, son mariage avec Achille et l'enfant né de leur union, Euphorion, son immortalité ou ses différentes morts, selon les versions. Le mythe d'Hélène est particulièrement riche et contradictoire²⁰⁷. Devenue *Helena dendritis* (divinité de la végétation, *dendron* signifie « arbre » en grec ancien) selon un culte rhodien, elle sera pour nous *Helena rhizomatis*, figure de la répétition et de la relation.

Tout d'abord, l'origine même du texte, bien qu'apparemment linéaire, est en réalité multiple et enchevêtrée. *Helen in Egypt* cite ses hypotextes²⁰⁸, dès la première page. Mais il s'agit en fait uniquement des hypotextes de sa première séquence, la palinodie. En outre, il ne nous reste de l'Hélène de Stésichore que des fragments, des morceaux de phrases hébergés chez Platon, Athénée, Isocrate, des références éparses, tels les membres d'Osiris²⁰⁹. *Helen in*

²⁰⁷ Pour une synthèse détaillée des différentes traditions du mythe d'Hélène, cf. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, éd. Charles Picard, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. 178-182.

²⁰⁸ Nous nous appuyons sur le cadre analytique mis en place par Gérard Genette dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982. Il développe une terminologie pour classer les différents types de réécriture, qu'il dénomme aussi « hypertextualité ». Et par hypertextualité, il entend plus précisément : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [qu'il appelle métatexte]. » (*Ibid.* 12) D'après Genette, l'hypertexte est littéraire, lorsque le métatexte ne l'est pas. Dans *Palimpsestes*, il s'arrête d'ailleurs sur les réécritures du mythe d'Hélène pendant quelques pages (*ibid.* 386-392), sans toutefois mentionner le travail de H.D.

²⁰⁹ David A. Campbell, spécialiste de la poésie lyrique grecque, a rassemblé et traduit les textes évoquant Stésichore. Il rapporte, par exemple, que, dans le *Phèdre*, Platon cite un extrait de la palinodie de Stésichore : « That story is not true, and you did not go on the well-benched ships and you did not reach the citadel of Troy. » On devine ici une version alternative du mythe dans laquelle Hélène n'était pas sur les remparts de Troie. Campbell reproduit également le texte d'un commentaire

Egypt serait donc en partie la réécriture d'un hypertexte bien laconique. La première section du premier livre de notre palinodie est introduite par le passage en prose suivant :

We all know the story of Helen of Troy but few of us have followed her to Egypt. How did she get there? Stesichorus of Sicily in his Pallinode, was the first to tell us. Some centuries later, Euripides repeats the story. [...] Euripides, notably in The Trojan Women, reviles her, but he also is "restored to sight". The later, little understood Helen in Egypt, is again a Pallinode, a defence, explanation or apology.

According to the Pallinode, Helen was never in Troy. She had been transposed or translated from Greece into Egypt. Helen of Troy was a phantom, substituted for the real Helen, by jealous deities. The Greeks and the Trojans alike fought for an illusion²¹⁰.

La palinodie de H.D. réunit Hélène et Achille en Égypte. C'est la vie après la mort pour le héros grec. L'introduction en prose nous pousse à penser que l'argument de cette Helen in Egypt serait semblable à celui de l'Hélène d'Euripide. Et pourtant. L'intrigue de la pièce d'Euripide (composée en 412 avant J.-C.) est différente. Les personnages eux-mêmes sont différents. Achille en est totalement absent. Protée est mort et son fils Théoclymène (totalement absent chez H.D.) veut épouser Hélène. Le rôle de Ménélas, époux initial d'Hélène, est prédominant. La pièce est centrée sur l'amour conjugal. C'est en cela qu'Hélène est « rachetée ». Nous voyons bien que, sur un plan purement diégétique, les deux textes ne coïncident pas. H.D. place son Hélène au carrefour de diverses lignes narratives que l'auteur choisit de ne pas suivre. Hélène est le mythe, elle est « elle-même l'écriture ».

En 1956, H.D. a terminé la rédaction de son Hélène. Dans les lettres qu'elle échange alors avec Norman Holmes Pearson, il est beaucoup question du choix du titre. H.D. explique dans une lettre du 15 mars : « yes, I suppose Helen is sufficient, but Helen in Egypt might be more

datant du II^e siècle après J.-C. (postérieur de plus de sept siècles à l'œuvre du poète lyrique), écrit sur papyrus, et présentant deux fragments de l'Hélène désormais perdue : « Hither again, goddess, lover of song and dance » et « golden-winged maiden ». Cf. David A. Campbell, éd. *Greek Lyric III : Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1991. 89, 97.

²¹⁰ H.D., *Helen in Egypt*, op. cit. 1.

explicit for the whole theme – “Egypt” being a symbol for the mystery altogether.»²¹¹ Le mystère. Tout au long de l’élaboration de *Helen in Egypt*, Pearson, qui reçoit de H.D. les différents « poèmes » des séquences au fur et à mesure de leur écriture, appelle l’œuvre en gestation « our mystery ». Hollenberg relie cela à la vision mythopoétique²¹² que partagent H.D. et son ami universitaire. Une vision mythopoétique. Le mystère. Stésichore et Euripide convoqués mais non réécrits. La matière première de *Helen in Egypt* est le Mythe. Et c’est le Mythe que H.D. met en œuvre dans ce « long poème ». Ou pour le dire en termes genettiens, *Helen in Egypt* est l’hypertexte d’un hypotexte qui serait la matière mythique toute entière. Le titre *Helen in Egypt* ne fait pas tant référence à son ascendant littéraire que serait la pièce d’Euripide ou les fragments de Stésichore, mais bien sûr, comme le dit elle-même l’auteur, au « mystère ». Le texte même est transpercé de part en part par la conscience du mythe. C’est la leçon qu’Hélène apprend aux côtés de Thésée dans « Leuké » (la deuxième séquence du long poème) : « All myth, the one reality // dwells here »²¹³.

L’ubiquité et la « contemporanéité de tous les temps » caractérisent la « réalité » de *Helen in Egypt*²¹⁴. Nous pourrions nous arrêter sur l’approche du temps et de l’espace dans le poème, mais nous allons nous concentrer sur la construction même du poème, qui est circulaire ; il finit là où il avait commencé, avec Hélène et Achille. Le texte effectue sans cesse des boucles. *Helen in Egypt* est un livre divisé en trois « séquences »²¹⁵ intitulées respectivement : « Pallinode », « Leuké (L’isle blanche) » et « Eidolon ». Chacune des trois

²¹¹ H.D., *Between History & Poetry*, op. cit. 182.

²¹² Voir l’introduction au chapitre que Donna Hollenberg intitule précisément « Our Mystery » où elle rassemble des lettres datant de 1954 à 1956.

²¹³ H.D., *Helen in Egypt*, op. cit. 151. À noter que ces morceaux de vers sont cités quelques pages plus loin dans la partie en prose (« *The noble hero-king Theseus will find the solution for her. “All myth, the one reality dwells here.”* » Ibid, 155).

²¹⁴ L’idée que le temps est « éternel », cyclique ou se replie sur lui-même et que l’espace n’est pas synonyme de distance correspond bien à la multiplicité des versions du mythe d’Hélène et à l’imaginaire réticulaire que H.D. et ses contemporains développent dans la première moitié du XX^e siècle. Ajoutons que l’ésotérisme joue un grand rôle dans la composition de *Helen in Egypt*. La temporalité du long poème emprunte aux croyances ésotériques, notamment à la notion d’« instant éternel » (« *eternal moment* », cf. H.D., *Helen in Egypt*, op. cit. 277), qui place l’individu dans un flux de recommencements.

²¹⁵ C’est sous cette dénomination que la voix qui s’exprime dans les parties en prose de *Helen in Egypt* résume chaque partie qui compose le « poème ».

séquences est à son tour divisée en « livres » (sept pour les deux premières, six pour la dernière). Chaque livre est invariablement formé de huit sections. Chaque section commence par une partie en prose imprimée en italiques, le reste est composé de tercets, en plus ou moins grand nombre. La forme est bien définie et respectée de bout en bout. La composition de ce « long poème » est minutieuse. Elle est le fruit de différentes réécritures : en premier lieu, celle du mythe d'Hélène et en second, celle du poème de H.D. lui-même. En effet, l'un des traits formels les plus frappants de *Helen in Egypt* est cette imperturbable alternance entre prose et vers. Les cent-soixante sections qui composent le long poème sont invariablement constituées d'une « introduction » en prose, imprimée en italiques, et d'une série, plus ou moins longue, de tercets. Les lettres que H.D. a écrites à Norman Holmes Pearson pendant l'élaboration de *Helen in Egypt* sont d'une grande aide pour comprendre la coprésence des parties en prose et en vers. Ainsi, elles nous apprennent qu'elle a d'abord rédigé les sections en vers. Mais dès septembre 1952, elle fait allusion à la nécessité de faire précéder les « poèmes » d'une note, « note or notes, explaining the Helen phantom myth or the story of Achilles meeting her “among the shades” », qu'elle laisserait cependant le soin d'écrire à Pearson²¹⁶, son interlocuteur privilégié. Deux ans plus tard, elle écrit à nouveau : « I feel it needs footnotes [...] but the enigmas will solve themselves later, I hope. »²¹⁷ En 1955, elle entame des séances d'enregistrement de *Helen in Egypt*, où elle-même lit une version abrégée de son œuvre²¹⁸. Pour cela, elle ressent le besoin de faire précéder ses sections en vers d'une introduction en prose. Narrant à son ami la progression des enregistrements, elle écrit :

It is difficult editing the sections, but it has given me the idea of making some captions or short descriptive paragraphs, as introductions to the cantos, not to all of them, but from time to time ; they should be printed not as notes at end or beginning, but along with the poem, [...]. This will require a good deal

²¹⁶ Lettre du 30 septembre 1952. H. D., *Between History & Poetry*, *op. cit.* 129.

²¹⁷ Lettre du 24 juillet 1954. *Ibid.* 158.

²¹⁸ L'Université de Pennsylvanie à Philadelphie a numérisé et rendu accessible ces enregistrements. <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/HD.php> (consulté le 14 septembre 2014).

of thought, as I will bring in the mythology, explain certain references and some of the philosophy. [...] I would want the notes in italics²¹⁹.

Les introductions en prose et en italiques remplissent une fonction de commentaire métatextuel. Elles expliquent parfois les choix de l'auteur et servent de guide au lecteur. Au moyen de citations, la prose fait le lien entre les séquences et à travers les sections. Elle crée ainsi un effet de familiarité (avec son système de reprises et d'auto-citations analeptiques et proleptiques, le lecteur a de fait l'impression d'un déjà-lu), semble décoder les vers et « faire la visite » de *Helen in Egypt*. Simultanément, elle maintient le mystère, ne comprend pas toujours les « personnages » et souligne l'indépendance des vers.

Le récit est traversé d'analepses (concernant la mort d'Achille, par exemple, ou bien les rencontres d'Hélène avec Pâris ou Thésée) et de répétitions. La répétition la plus frappante est certainement la suivante :

some say a bowman from the Walls
let fly the dart, some say it was Apollo,
but I, Helena, knows it was Love's arrow²²⁰

Il s'agit d'une évocation de la mort d'Achille. Ce tercet, que l'on lit pour la première fois dans la palinodie (livre 1, section 5), est répété une première fois dans cette même séquence (livre 6, section 3), puis une seconde fois dans « Leuké » (livre 1, section 3). Il fait partie de ce réseau de répétitions, ce mouvement cyclique fait de phrases reprises à l'identique plusieurs fois à travers le texte et d'« instants » reproduits, remaniés, perçus selon différents points de vue (comme l'épisode de la mort de Pâris). « Achilles waits », « death dwells in the city », « who will forget Helen », « now it is dark upon Leuké », « nothing, nothing at all » figurent parmi les fleurs de lotus qui percent la surface du texte à répétitions.

Nous pouvons voir ces redites comme une mise en œuvre à l'intérieur du texte même, dans

²¹⁹ Lettre du 3 février 1955. H. D., *Between History and Poetry*, *op. cit.* 177.

²²⁰ *Ibid.* 9, 83, 112-113.

sa lettre, d'une temporalité poreuse, de la contemporanéité des temps du mythe. Nous pensons ici à la formule de Pound : « All ages are contemporaneous. » Mais la temporalité n'est pas seule à être déconstruite, ou en tout cas conçue différemment. L'espace n'est plus linéaire, inamovible ou défini en trois dimensions ; il se complique. Ainsi, dans « Leuké » (Livre 1, section 6), Hélène s'interrogeant sur sa présence sur les remparts de Troie pendant la guerre et en Égypte, et aussi en conséquence sur « l'isle blanche » dit : « Troy? Greece? / they were one and I was one »²²¹. C'est évidemment tout le mythe d'Hélène en Égypte qui amène cette interrogation, qui se résout dans la fusion des espaces. Et finalement, lorsque le temps et l'espace sont envisagés différemment, n'est-ce pas également le statut tout entier de la « réalité » qui est mis dans la balance ? Tout est toujours déjà arrivé, à l'infini. Mais aussi, tout a toujours déjà été écrit. Dans « Sigil », un poème de 1931, la persona disait déjà : « I have found the clue, / there is no old nor new »²²². Le texte de *Helen in Egypt* est parsemé d'indices pointant dans cette direction. « She herself is the writing »²²³, peut-on lire au début du poème. Et la fusion des temps et des espaces, ainsi que la conscience du mythe à l'intérieur du mythe en font partie. *Helen in Egypt* est une réécriture d'un hypertexte mythique diffus, les liens avec Stésichore, Euripide et Homère sont ténus. *Helen in Egypt* est bien une réécriture, mais le « poème » ne réécrit pas (seulement) les Hélène des deux auteurs grecs. En grattant le parchemin imaginaire qu'est *Helen in Egypt*, nous nous rendons compte que les trois auteurs grecs apparaissent de manière ponctuelle, mais qu'eux-mêmes et l'œuvre tout entière sont embrassés par le Mythe, qui remonte comme par capillarité dans les tissus du texte et vient perturber temps, espace, réalité. *Helen in Egypt* fait partie d'un autre grand réseau, celui de la propre légende de H.D., qu'elle a toujours déjà écrite. Son Hélène en Égypte figure parmi les diverses identités fictionnelles de H.D., ici, imaginée dans un texte hybride mêlant prose et

²²¹ *Ibid.* 116.

²²² Il s'agit de l'extrait d'une section du poème « Sigil » que H.D. a incluse dans « A Dead Priestess Speaks », un recueil de poèmes jamais publié, dont elle parle dans « H.D. by Delia Alton », cf. H.D., *Collected Poems*, *op. cit.* 411.

²²³ H.D., *Helen in Egypt*, *op. cit.* 22.

vers. La structure récursive de *Helen in Egypt* est basée sur des analepses et des prolepses en forme de citations mot pour mot de la partie en vers dans la partie en prose. Rappelons que la partie en vers, que l'on pourrait considérer comme intradiégétique, se répète également de place en place et participe de l'effet à la fois défamiliarisant et familiarisant que le lecteur ressent. H.D. a fait ce choix de la récurrence intertextuelle, elle réitère à un niveau intratextuel et enfin, pousse cette esthétique à un niveau supplémentaire, que nous allons étudier à présent.

- « *La Mort, L'Amour will merge in the final illumination* »

« L'illumination finale » en question correspond, diégétiquement, à la naissance d'Euphorion, le fils d'Hélène et Achille. Cet enfant est une image, *eidolon*, il symbolise la fusion ultime d'Hélène et d'Achille, du passé, du présent et du futur, de tous les opposés du poème, comme « La Mort » et « L'Amour ». Il enrhizome même l'arbre généalogique car il fait de ses « parents » des enfants à leur tour. La fusion ultime est aussi phonétique. Tout au long du poème, H.D. utilise les termes anglais, *love* et *death*, mais dans le vers ci-dessus, elle passe au français et procède à un glissement phonétique, comme pour mieux signifier l'interchangeabilité voire l'annulation des opposés (au profit de l'Amour) dans l'« illumination finale » de son *Helen*. Prononcés avec un accent anglais ou américain, ces deux groupes nominaux sont d'autant plus proches phonétiquement, si ce n'est identiques²²⁴. Dans « Eidolon » (la troisième séquence de *Helen in Egypt*), les mots et les sons jouent les déclinaisons et les ramifications : « a picture, an image, an idol // or eidolon, not much more than a doll, / old, old – [...] »²²⁵ ; dans l'enregistrement, on entend la voix fragile de H.D. glisser de mot en mot, diffractant les sons et les sens. La dimension sonore et orale même est fondamentale dans *Helen in Egypt*. Adalaide Morris l'a montré, elle va même jusqu'à avancer

²²⁴ Malheureusement, il semble que H.D. n'ait pas enregistré ce passage du poème, il est donc difficile de savoir avec certitude comment elle envisageait la prononciation du couple lexical « *La Mort, L'Amour* ».

²²⁵ *Ibid.* 244.

que, dans ce long poème qui explore le Mythe, passe des rives d'une « isle blanche » appartenant à une autre dimension à une grotte indéfinie dans les montagnes et s'interroge sur la réalité et l'illusion, c'est le son qui joue le rôle de paysage²²⁶.

Tout au long du poème, les sons se joignent et perdent leur contour pour reparaître sous une forme différente, une image approximative qui reproduit sans dupliquer : « La Mort » devient « L'Amour », « idol » « a doll », Eris, Eros, Thétis, la mer... « O Thetis, o sea-mother ». Dans la première séquence de *Helen in Egypt*, Hélène a donc été transposée en Égypte. Achille l'y rejoint bientôt. Il est mort sous les remparts de Troie mais est bien vigoureux sur cette île, qui est hors du temps et plongée dans la matière mythique. Il ne comprend pas pourquoi il est là et pourquoi la femme qu'on tient pour responsable de la guerre et dont il a observé les allées et venues sur les remparts, se tient devant lui. Il se jette alors sur elle et tente de l'étrangler. Elle explique qu'elle n'était pas réelle, qu'il s'agissait d'une fantasmagorie, puis invoque Thétis, la mère d'Achille, et la prie de la laisser oublier et disparaître : « *O Thetis, O sea-mother, / I prayed as he clutched at my throat // with his fingers' remorseless steel, let me go out, let me forget, / let me be lost.....* »²²⁷.

Des vers parfois entiers réapparaissent au fil des livres de *Helen in Egypt* et « O Thetis, O sea-mother » en fait partie. H.D. y revient dans le premier livre, puis dans le deuxième (plus de cent pages plus tard) et dans le troisième livre, sous des formes un peu altérées (« call on Thetis, / the sea-mother »²²⁸). Un glissement phonétique s'opère entre « O The- » et « O sea- », les sons vocaliques sont identiques : [ou—i:], les consonnes glissent : [θ] se transforme en [s]. Mais ce qui est particulièrement intéressant dans cet exemple tiré de *Helen in Egypt*, c'est qu'un autre poème de H.D. vient commenter ce jeu sur les sons, poursuivant la réécriture des mythes d'Hélène au-delà de *Helen in Egypt*.

²²⁶ Cf. Adalaide Morris, *How to live / What to do*, op. cit. 70.

²²⁷ H.D., *Helen in Egypt*, op. cit. 17. Les deux strophes sont suivies d'une autre dans laquelle Helen exprime un désir contraire : « *O Thetis, O sea-mother, I prayed under his cloak, / let me remember, let me remember, / forever, this Star in the night.* »

²²⁸ *Ibid.* 214.

H.D. compose ce long poème entre 1952 et 1956. En 1959, elle revient à Hélène et agrandit le réseau de correspondances au sein d'un poème plus court (une vingtaine de pages), d'une grande beauté, intitulé « Winter Love (Espérance) »²²⁹. Les vers de ce poème contiennent des références métaeptiques à *Helen in Egypt*. Or, contrairement, à *Helen in Egypt*, « Winter Love » n'est pas construit sur une alternance entre prose et vers. Pour autant, le poème joue avec la même perméabilité entre le diégétique et l'extradiégétique. Le « je » du poème renvoie essentiellement à Hélène, mais c'est une sorte de *Ur-Hélène*, qui « est elle-même l'écriture » (« She herself is the writing »). Ainsi, dans « Winter love », nous pouvons lire :

The-tis — Sea-'tis, I played games like this ;
I had long reveries, invoked the future,
re-invoked the past, syllables, mysteries, numbers ;²³⁰

« I played games like this ». Hélène fait son propre commentaire ; elle relève les particularités poétiques de *Helen in Egypt*, comme les jeux sur les sons ou le rappel du passé, des syllabes, des mystères. Cette strophe extraite de « Winter Love » est hautement méta-poétique. Elle renvoie au poème en train de se fabriquer, mais aussi à l'œuvre de H.D. en général, à l'existence d'un ensemble de textes en dehors et à l'intérieur du cadre diégétique du poème. H.D. est et n'est pas Hélène et Hélène est et n'est pas tous ces autres personnages de femmes écrivains qui peuplent ses romans. Lorsque Morris écrit : « truth in *Helen in Egypt* is a matter not of distinctions but of confluences »²³¹, nous ne pouvons qu'acquiescer et nous voulons étendre sa description au-delà de *Helen in Egypt*. L'imaginaire de H.D. rassemble et mélange, fait le choix de la confusion, des sons, des sens (illusions et significations), mais aussi des genres, de la fiction et de la réalité, de la tangibilité du visible et de l'invisible. Sa recherche,

²²⁹ H.D., « Winter love (Espérance) », *Hermetic Definition*, New York, New Directions, 1972. 85-117.

²³⁰ *Ibid.* 92.

²³¹ Adalaide Morris, *How to Live, What to Do*, *op. cit.* 72.

si ce n'est de vérité, du moins de justesse dans l'écriture du monde et de sa propre légende, passe par des mises en relation multiples et l'activation d'un « esprit mythopoétique ».

Embranchements

Dans *Palimpseste : la littérature au second degré*, Gérard Genette donnait la définition de la réécriture et, en particulier, de la relation hypertextuelle. Il avait recours à l'image de la greffe ; en le réécrivant, le texte B (ou hypotexte) « se greffe » au texte A (ou hypertexte). Cette image peut faire penser à une opération chirurgicale, impliquant la chair. Mais elle semble particulièrement adéquate en ce qu'elle fait appel également à l'horticulture. Jusqu'à présent, pour présenter le fonctionnement des images dans l'œuvre de H.D., nous avons eu recours à une imagerie végétale, que nous lui avons empruntée. Au début de *Paint It Today*, un de ses romans à clefs, H.D. exhorte ses lecteurs à « peindre à la façon d'aujourd'hui » : « You cannot paint today as you painted yesterday. [...] – *paint it today*. » La peinture peut bien sûr être une métaphore de l'art d'écrire. L'auteur pose ensuite la question : « A portrait, a painting ? », suggérant qu'elle cherche à savoir quelle méthode à suivre pour produire un portrait, une peinture « à la manière d'aujourd'hui ». Cette question est suivie d'une description de l'entrelacement d'un poirier greffé et d'une glycine :

There are white pear trees and a wysteria's knotted vine stock, untidy with its rope-colored strands of fibrous tattered bark, fraying from the wood. The wysteria [...] has thrown its blossoms this year far out of reach, into the branches of the nearest pear.

The pear is an English Bartlett grafted with a French cuisse-madame. The two grafts are distinct in their blossoming and the wysteria smothers both down like a vine with ghosts of clusters, the pale blue upper petals of each separate flower from [*sic*, form] a cap over the lower horns of violet²³².

La floraison blanche mais disjointe du poirier hybride se mêle au camaïeu bleu-violet des grappes de la glycine. Les lianes de cette dernière sont désormais inextricablement liées aux

²³² H.D., *Paint It Today*, *op. cit.* 3.

branches de l'arbre fruitier. Cette description qui contribue à poser le décor du roman²³³ répond également à la question rhétorique : « A portrait ? a painting ? » L'entrelacement et l'hybridité, mis en images avec ce poirier greffé et la glycine, sont deux ingrédients de la méthode que H.D. adopte pour « peindre à la manière d'aujourd'hui », en d'autres termes, pour représenter de façon juste. Encore une fois, elle partage de façon indirecte la réflexion qu'elle mène sur la littérature en général et sur la sienne en particulier. *Paint It Today* est autobiographique et fictionnel à la fois ; comme tous ses romans à clefs, la nature du texte est double, à l'instar du poirier Bartlett / cuisse-madame²³⁴. Mais c'est un texte métafictionnel également, comme l'étaient certains poèmes de *Sea Garden*. La glycine figure une « troisième voie ». Nous avançons l'idée que H.D. reprend la figure d'Hermès à la croisée des chemins et le transforme en poirier-glycine. Le rhizome refait surface et produit une nouvelle image-fleur-de-lotus.

L'imaginaire de H.D. est réticulaire de multiples façons. En conclusion, nous résumerons ces nombreuses manifestations à deux grandes tendances :

- une imagerie réticulaire : végétale principalement (images de racines, de rhizomes, de branches), mais aussi textile (fil d'Ariane, tapisserie) et organique (nous allons poursuivre notre exploration des ramifications tentaculaires de son réseau de correspondances) ;
- un mode de pensée rhizomatique, c'est-à-dire, non hiérarchisant et producteur de Relation. L'esthétique de H.D. est une esthétique de la répétition. Elle réécrit des textes allographes et autographes, reproduit les mêmes schémas narratifs dans ses romans et mémoires, relie l'Amérique et la Méditerranée contemporaine et antique,

²³³ H.D. introduit le personnage de Midget Defreddie, la protagoniste et double fictionnel de l'auteur, dans les paragraphes qui suivent l'extrait cité ci-dessus ; c'est une enfant, elle joue avec d'autres enfants dans le jardin « hermétique ».

²³⁴ *Paint It Today* est probablement l'un des premiers textes dans lequel H.D. parle de son homosexualité (le roman n'est publié qu'en 1992) et de son amour pour Frances Gregg d'abord puis pour Bryher. Cf. Introduction de Cassandra Laity à *Paint It Today*, *op. cit.*, « Lesbian Romanticism : H.D.'s Fictional Representations of Frances Gregg and Bryher », xvii-xliii. On pourrait voir dans l'image du poirier hybride une métaphore de la sexualité de la protagoniste.

réconcilie le masculin et le féminin, souligne les parentés culturelles entre la Grèce et l'Égypte antiques et le christiannisme, mêle « réel » tangible et « quatrième dimension », glisse de son en son, de mot en mot²³⁵, dans ce « lotus-land » (pays perdu et retrouvé) qu'est son œuvre / imaginaire.

People, faces, Greece. Greece, people, faces. Egypt. James Joyce was right. On, on, on, and out of it like some deep-sea jewel pulled up in a net squirming with an enormous catch of variegated squirming tentacles and tendrilled memories, just this, this —²³⁶

La Grèce, l'Égypte, les souvenirs. James Joyce. Ce joyau sorti des profondeurs de la mer rappelle les images cristallines et minérales que certains critiques et elle-même ont parfois appliquées à ses poèmes imagistes. Mais cette perle (?), cette pierre précieuse (?) émerge d'un magma hybride doté de tentacules et de vrilles (comme la vigne et le liseron, comme la méduse); cette métaphore mélangée est imaginée pour qualifier ses souvenirs. Nous pourrions ajouter cette dernière à l'éventail de tropes (lotus, rhizome, palimpseste) que nous avons repérés et utilisés pour comprendre l'imaginaire de H.D. Des critiques, ainsi que H.D. elle-même, ont eu également recours à l'image (antédiluvienne, comme l'a fait remarquer Clément Oudart) de l'œuvre comme tapisserie, du texte comme textile; nous n'avons pas mentionné l'image de la fractale et le concept de *scaling* développé par Adalaide Morris²³⁷. Nous frisons là le trop-plein tropique. Pourtant, on sent bien une unité dans la variété : le fil, le rhizome, la vrille, la liane, la branche, le tentacule, la trame du papier. Cette multiplicité

²³⁵ Pour une étude de l'emploi du trait d'union et de sa signification dans sa « poétique de la relation », cf. Lucie Petitjean, « Le trait d'union chez H.D. : création de mots composés et poétique de la relation », *Travaux en cours* 10, mai 2014, 135-146.

²³⁶ H.D., « Murex », *Palimpsest*, *op. cit.* 157.

²³⁷ Morris, qui met en avant la relation entre science et poésie, choisit l'image de la fractale pour illustrer sa vision de la pensée de H.D. Selon Morris, et Norman Holmes Pearson avant elle, la poète recherche à travers sa quête artistique une forme de vérité. La récurrence tout au long de sa carrière de formes et de schémas similaires à des échelles différentes (*scaling*, terme emprunté à la théorie du chaos) est une façon pour H.D. d'imiter l'organisation de l'univers. Morris en donne quelques exemples : « Examples of *scaling* in H.D.'s writings range from the reiterations of mythological patterns in national, local, and personal events to the repetition of forms in a seashell's whorl, the swirl of sparks from a bonfire, and the whirling of stars in a galaxy; examples of recursion include the dizzying links between the sounds in poems like "Sea Rose", *Trilogy*, or *Helen in Egypt* and the event or laws the poems attempt to describe » (Adalaide Morris, *How To Live / What to Do*, *op. cit.* 170).

d'images reflète finalement la profusion de son écriture. L'écriture de sa propre légende et le déchiffrement d'un monde déjà imaginal passent par la convocation de maintes « images », ces « complexes » émotionnels et intellectuels, en effet, qui vibrent de références picturales et littéraires, bibliques et mythologiques, américaines et méditerranéennes. Nous allons à présent continuer d'examiner cette pelote rhizomatique en nous penchant plus précisément sur les rapports entre texte et images (picturales, cinématographiques) chez H.D.

II. « *Images at the crossroads* » : les arts visuels mis en mots et le crescendo cinématographique chez H.D.

Pour la très grande majorité d'entre elles, les images chez H.D. sont textuelles. Il y a bien des dessins dans ses lettres ou des illustrations de George Plank dans l'édition originale de *The Hedgehog*, mais la relation entre l'image et le texte s'établit majoritairement en l'absence de l'image, les mots restant seuls témoins de ce que l'œil a vu ou de ce que l'imagination a produit. L'œuvre de H.D. regorge d'« images à la croisée des chemins », selon la formule qu'elle emploie dans *Tribute to Freud*. Son frère y était prométhéen et égyptien, son père biblique, antique et psychanalytique. Le récit d'un voyage en Égypte dans « Hesperia » donnait lieu à des envies de vision de Cléopâtre. Dans sa *Trilogie*, une Mary devenait ou était toujours déjà toutes les Marie et, par le biais de la myrrhe, était aussi Myrrha, mère d'Adonis (Attis-Tammuz-Osiris et aussi, d'une certaine façon, Jésus).

L'imaginaire exprimé dans la prose et la poésie de H.D. est hermétique. Car il peut certes être mystérieux et difficile à pénétrer, mais surtout il met en œuvre des connexions ; il est au carrefour, il est le carrefour menant à une infinitude de points cardinaux et où tout se rencontre. Son père (tout comme son frère), ainsi que H.D. se le remémorait dans *Tribute to Freud*, est hermétique, une « image à la croisée des chemins » ; il est le Père archétypal, tous les pères. Mais il est aussi une image presque à proprement parler, « *a picture* », comme celle qu'on nous donnait quand on était sage. « Our father came down the steps. This picture could be found in an old collection of Bible illustrations or thumbed-over discarded reproductions of, say, the early nineteenth century French painter, David. »²³⁸ Hilda et son grand frère formaient un duo archétypal ; refusant de faire un pas de plus, assis au coin d'une rue à Bethlehem, en Pennsylvanie, ils s'inscrivaient dans un schéma (*pattern*) et, dans le processus mémoriel de H.D., devenaient des « images à la croisée des chemins », entrant en correspondance avec d'autres duos de frères et sœurs (Castor et Pollux, Hélène et

²³⁸ H.D., *Tribute to Freud*, *op. cit.* 21, 22.

Clytemnestre, Isis, Osiris, Seth et Nephthys, les enfants dans les contes de Grimm). Avec l'expression « *images at the crossroads* », H.D. crée un trope méta-imaginaire, par lequel donc elle explicite et exprime sa pensée mythopoétique. La métaphore convoque Hermès, dieu des chemins.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons montré que l'œuvre de H.D. est composée de réseaux de correspondances. Des motifs se répètent à travers son œuvre. H.D. cultive la relation. D'autres chemins imaginaires mènent à ce souvenir de son père et en partent. Elle ajoute qu'on peut trouver le « prototype » de cette image sur des médaillons gréco-romains ou des amphores grecques. L'usage que fait H.D. des arts visuels est multiple et palimpseste. Dans son imaginaire mythopoétique, ces références picturales à Jacques-Louis David, à des illustrations de la Bible ou à des amphores grecques, placent son père dans une constellation ; H.D. l'inscrit dans un *pattern* hors du temps ou de tous les temps. Mais à un autre niveau du texte et de l'imagination (du lecteur particulièrement), s'opère la convocation de média autres que l'écrit, ici des arts visuels (peinture sur toile ou sur amphore, gravure ou reproduction, sculpture). Dans cette partie, nous allons nous intéresser à deux grands types de relations intermédiales : lorsque le texte met en mots des images issues de l'art pictural et lorsque le texte met en mots des images animées, issues du cinéma. Dans *L'œil du texte*, Liliane Louvel s'intéresse aux « questions soulevées par la relation infinie entre texte et image lorsque l'image génère le texte »²³⁹ de fiction principalement. S'appuyant sur le travail terminologique de Gérard Genette sur la réécriture (hypotexte, hypertexte, ...), elle établit une typologie de ce qu'elle appelle des « iconotextes ». À l'instar de Louvel, nous nous concentrerons dans un premier temps sur les phénomènes d'interpicturalité, c'est-à-dire, dans notre cas, les moments où H.D. s'emploie à insérer dans son réseau de correspondances des tableaux (ou tout autre substitut) ou des styles picturaux, créant ainsi un iconotexte, nouveau signe de son imaginaire rhizomatique.

²³⁹ Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998. 15.

L'iconotexte peut présenter des degrés d'imprégnation picturale variables, l'ekphrasis étant au degré de picturalité le plus fort, selon Louvel. L'ekphrasis, dans son acception moderne, est « la description riche et détaillée d'un objet d'art (peinture ou sculpture) [...] ». ²⁴⁰ Un exemple fameux d'ekphrasis est celle que fait Homère du bouclier d'Achille dans l'*Illiade*. À l'origine, en rhétorique, l'ekphrasis (du grec ancien, *-phrasis* : explication, et *ek-* : jusqu'au bout), est une description suffisamment « parlante » et vivante pour que l'auditeur (ou le lecteur) puisse s'imaginer très clairement l'objet de cette description. Dans les définitions antiques, revient souvent l'idée que, par les mots, il faut placer « sous les yeux » de l'interlocuteur l'image de la scène ou le tableau décrits.

Il apparaît qu'il n'y a aucune ekphrasis de tableau chez H.D. L'interpicturalité s'effectue, à un degré moindre, sur le mode de la « description à caractère pictural » ²⁴¹, voire archimédial, si je puis à mon tour me prêter au jeu des néologismes typologiques, c'est-à-dire que la relation d'interpicturalité réside dans la référence au médium, à ses techniques et textures (plutôt ou autant qu'à un peintre ou même un genre – archipicturalité). H.D. donne un rôle important à la peinture dans deux romans à clefs composés dans les années 1920 : *Paint It Today* et *Hermione*. *Paint It Today* (1921) indique dans son titre la place centrale de la peinture dans l'imaginaire de H.D. à cette époque. Au début du roman, H.D. se sert de cet art visuel pour exprimer une volonté d'écrire de façon juste, sans plier face aux conventions héritées de l'ère victorienne ou apparues à l'ère moderne. Différentes techniques picturales sont passées en revue et symbolisent diverses formes d'écriture plus ou moins dépassées. *Paint It Today* commence avec l'enfance de sa protagoniste, Midget Defreddie, puis aborde ses rencontres successives avec Josepha (double fictionnel de Frances Josepha Gregg) et Althea (Bryher). *Hermione* (composé en 1927) commence quand la protagoniste est une jeune fille ; elle fréquente un jeune homme, George Lowndes (double fictionnel d'Ezra Pound), mais fait bientôt la rencontre de Fayne Rabb (double de Frances Gregg). Le roman s'arrête

²⁴⁰ *Ibid.* 71.

²⁴¹ *Ibid.* 144.

avant le départ de la protagoniste pour l'Europe et s'attache à raconter le moment charnière de sa vie où la jeune Américaine commence à se définir en tant qu'artiste et trouve une échappatoire au monde fermé que sont alors selon elle les cercles « pseudo intellectuels » de Philadelphie au tournant du siècle. Dans ce roman, la peinture joue un rôle primordial également pour le personnage principal. L'art pictural participe de la saturation imaginaire dans *Hermione*. Peut-être de par sa nature inachevée (H.D. ne le destinait pas à la publication), le roman est resté brut dans son paroxysme visuel. *Hermione* démontre un intérêt marqué tout au long du roman pour la peinture. Mais il signale aussi l'influence d'autres modes de représentation. H.D. y verbalise sa conscience que le cinéma (ainsi que la psychanalyse) ont changé l'imaginaire et la perception de ses contemporains.

À la fin des années 1920, H.D. tourne son attention vers le septième art. Bryher, Kenneth Macpherson et H.D. forment le groupe Pool, au sein duquel ils travaillent à la publication d'un magazine consacré au cinéma d'avant-garde ainsi qu'à la production des films de Macpherson essentiellement. Entre 1927 et 1929, H.D. écrit onze articles pour le magazine *Close Up*. Elle rédige également un essai destiné à accompagner les projections de *Borderline*, le long-métrage de Macpherson dans lequel elle joue le rôle principal. Le cinéma fait entrer un nouveau paradigme dans son imaginaire. Tandis qu'aucun tableau ne fait l'objet de description détaillée, H.D. se prête à l'exercice de l'ekphrasis (de films / de scènes) dans ses articles pour *Close Up* ; dans ses critiques/comptes rendus de séance, elle décrit de façon « riche et détaillée » des extraits de films muets. Selon elle, l'avant-garde cinématographique révolutionne l'expression artistique et offre un modèle pour le renouvellement de la littérature. Dans ces textes (articles / essais / poèmes), elle proclame la supériorité du cinéma sur les autres arts. Elle semble ainsi faire entrer une nouvelle donnée dans le débat millénaire sur la supériorité de la peinture ou de la poésie. Ce médium (et la littérature plus largement) a été opposé à la peinture dans un rapport agonistique qui aurait été instauré par un certain Simonide de Céos au VI^e siècle et son fameux aphorisme : « *ut pictura poesis* ». Liliane Louvel rappelle qu'il a été tiré de cette formule un rapport hiérarchique entre texte et image,

avec la peinture en position d'infériorité car dans l'incapacité de parler. À l'ère moderne, Léonard de Vinci proclame le renversement de cette domination. Puis Lessing, dans son *Laocoön* (1766), se saisit à nouveau de l'*ut pictura poesis* pour brandir le mutisme de la peinture comme signe de son infériorité et célébrer l'éloquence de la poésie²⁴². En affirmant dans ses articles, au moyen d'ekphrasis notamment, que le cinéma surpasse tous les autres arts, H.D. ajoute quant à elle un argument au débat. Elle s'empare de l'allégorie sororale et la place dans les bras du cinéma. Pendant environ cinq ans (1925-1930), le septième art est central dans la vie de H.D. Elle va voir des films, écrit pour *Close Up*, aide Macpherson sur les tournages, joue dans ses films, se prend d'admiration pour G. W. Pabst et envisage même d'être l'actrice principale d'un de ses films.

Bien qu'elle arrête d'écrire sur le cinéma dans un cadre théorique après 1930, ce nouvel art imprègne durablement son écriture. Dans *Bid Me to Live*, roman à clefs qui se déroule à Londres pendant la première guerre mondiale, Julia Ashton se rend à une séance de cinéma ; le film et, en particulier, son actrice principale, sont épiphaniques. Ils participent d'un réveil visuel et psychique de la protagoniste²⁴³. Une partie du film que Julia Ashton regarde fait l'objet d'une « description riche et détaillée [...], dot[ant] de la parole une œuvre muette »²⁴⁴. Le récit de *Bid Me to Live* se passe vers 1916, soit presque dix ans après *Hermione* et avant l'expérience menée au sein de *Close Up* (si l'on accepte la dimension autobiographique des romans à clefs de H.D.). Le roman de la première guerre mondiale a été réécrit jusqu'en 1949, voire 1959. Bien que ponctuel, le cinéma y joue un rôle fondamental. *Bid Me to Live* et les articles que H.D. écrit pour *Close Up* forment ce que nous allons appeler ses écrits cinématographiques. Notons que les publications de H.D. dans le magazine sont de deux

²⁴² Pour davantage de détails sur les polémiques liées aux « arts-sœurs », voir Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit. 56 ; *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010. 12-13.

²⁴³ *Bid Me to Live* suit le schéma narratif commun aux récits de H.D., et en particulier à ses romans à clefs : une jeune femme, déçue par un homme pour qui elle avait beaucoup d'admiration et en qui elle voyait la promesse d'une illumination psychique et d'une percée artistique, revient à l'écriture après une prise de conscience épiphanique.

²⁴⁴ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit. 71.

sortes : la majorité est composée de textes en prose, des essais, mais dont l'argumentation laisse une grande place à l'écriture du soi ; deux articles sont en réalité des poèmes en vers. Malgré leur diversité générique, les écrits cinématographiques de H.D. partagent de nombreuses réflexions et postures. Avant de nous pencher plus précisément sur la façon dont H.D. met en mots l'image cinématographique, nous étudierons la façon dont elle parle du cinéma, c'est-à-dire les images qu'elle emploie et les réflexions que le médium suscite chez elle.

Comme il est ardu de déterminer la chronologie de certains textes de H.D., nous avons privilégié une approche modale. Dans cette deuxième partie, nous nous concentrerons donc sur le cinéma comme objet de l'écriture, avant d'évaluer l'évolution de l'écriture de H.D. sous l'influence du cinéma. L'œuvre de H.D. témoigne d'une détermination, certes non théorisée mais prégnante, à trouver un mode d'expression adéquat, qui « présenterait » le réel, c'est-à-dire qui le représenterait de la façon la plus directe possible. Dans cette quête qui ne dit pas son nom, le cinéma joue un rôle fondamental. Il introduit, au fil des récits de H.D., un nouveau paradigme médial dans l'écriture, et ouvre de nouvelles possibilités de représentation. *Hermione*, *Bid Me to Live* et les articles de H.D. pour *Close Up* contiennent tous la trace de l'évolution technologique et imaginaire que représente l'émergence du médium filmique au début du XX^e siècle.

1. « *Some odd way of seeing* » : le tableau et le miroir dans *Hermione*

Hermione est un « *Künstlerroman*-à-clef ». Autobiographie recouverte d'un léger voile fictif, le roman revient sur une année présentée comme charnière dans la vie de H.D. Elle apparaît ici sous le pseudonyme de Hermione Gart. Bien que l'histoire ne soit jamais datée dans le roman, d'après les informations biographiques correspondantes, on peut imaginer qu'il s'agit des années 1904-1905. Hermione Gart / Hilda Doolittle a quitté l'université Bryn Mawr sur un échec. Elle se sent en inadéquation avec sa famille, la région où elle vit (la Pennsylvanie) et l'environnement culturel (le cercle des jeunes filles de Bryn Mawr) dans lequel elle évolue ou, plus précisément, n'évolue pas. George Lowndes / Ezra Pound revient d'Europe. Hermione fait la rencontre de Fayne Rabb / Frances Gregg. Ces deux événements seront capitaux dans la construction psychologique, identitaire et artistique du personnage / de l'auteur. Mais au-delà d'un simple roman à clef, *Hermione* est également un *Künstlerroman*, à savoir un roman qui retrace la formation d'un artiste. En accord avec son paradigme générique, *Hermione* présente un personnage à la sensibilité originale, anticonformiste. Tout au long du roman, Hermione, surnommée Her, est cette fille étrange (« odd girl »), qualificatif qui s'applique également à George et à Frances, deux personnages à part. Hermione se sent piégée en Pennsylvanie, la chaleur de l'été y est suffocante et contamine ses rapports avec les membres de sa famille, en particulier sa belle-sœur, Minnie. Elle n'a que du dédain pour les jeunes filles de Bryn Mawr qu'elle fréquente et en particulier Nellie Thorpe, dont les aspirations « pseudo littéraires » (« that pseudo-literary little snob ») et le conformisme l'écœurent (« Nellie's Bryn Mawr saccharine voice »). Ce curieux roman aux points de vue variables (le lecteur passe notamment, de temps à autre, de la narration à la troisième personne à un récit à la première personne) présente un personnage étrange, doté d'une façon étrange de percevoir le monde : « Hermione had some odd way of seeing »²⁴⁵. Le roman

²⁴⁵ H.D., *Hermione*, *op.cit.* 100.

insiste sur l'importance de la perception visuelle dans la formation d'Hermione en tant qu'artiste.

La perception visuelle de Her est marquée par deux grands paradigmes : d'une part, la science, représentée par l'université Bryn Mawr et ses cours de géométrie sur les coniques, ainsi que par le père et le frère Gart, deux hommes de science²⁴⁶ ; d'autre part, la peinture représentée par la mère, Eugenia, et potentiellement associée à la folie. Hermione oppose les attitudes et avis conventionnels de sa Pennsylvanie natale à un certain style de peinture, qui apparaît comme moderne et original : « in Pennsylvania it had never occurred to people to paint green on green, one slice in a corner that made a triangle out of another dimension. Such painting, it was evident to Her Gart [...] must lead to certifiable insanity. »²⁴⁷ Plus loin dans le roman, on comprend que ce même tableau est en fait l'œuvre d'Eugenia Gart ; c'est la mère de Hermione qui a imaginé une forêt de pins, peinte en ton sur ton, dans la Pennsylvanie conservatrice du XIX^e siècle. La brève évocation du tableau monochrome fait penser à une œuvre à tendance abstraite²⁴⁸. Visiblement, une telle représentation ne peut alors venir que d'un esprit malade (« certifiable insanity »). Or sa mère est tout ce qu'il y a de plus conventionnel. Elle ouvre cependant une possibilité ; Her s'approprie « the odd green on green »²⁴⁹. Plus tard, dans « Advent », le journal de ses séances avec Freud, H.D. écrit : « I wanted to paint like my mother, though she laughed at her pictures we admired so. »²⁵⁰

L'adjectif *odd* signifie l'étrangeté du personnage et de sa « façon de voir » mais suggère également qu'elle est sans pair. La singularité du personnage est entretenue par le clivage dans sa perception entre la science et les arts. Adalaide Morris propose d'interpréter *HER*

²⁴⁶ Le Professeur Charles Leander Doolittle, le père d'Hilda, fut directeur de l'observatoire Flower à Upper Darby, en banlieue de Philadelphie et un astronome reconnu par ses pairs. Il occupa la chaire de mathématiques et d'astronomie à l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie. Eric Doolittle, son fils aîné lui succéda. Le grand-père d'Hilda, Francis Wolle, était aussi homme de sciences. Spécialisé dans la biologie, il identifia un grand nombre d'algues microscopiques présentes dans les étendues d'eau douce américaines.

²⁴⁷ H.D., *Hermione*, op. cit. 6.

²⁴⁸ Le thème et le traitement non conventionnel rappellent également le poème de H.D., « Oread ».

²⁴⁹ H.D., *Hermione*, op. cit. 147.

²⁵⁰ H.D., *Tribute to Freud*, op.cit. 117.

comme l'histoire d'une jeune fille « [...] who takes on the task of undermining the science of her biological-mathematical father »²⁵¹. Mais si Hermione rejette en effet « the Gart theorem [sic] of mathematical biological intention »²⁵² au début du roman, la science et ses outils font bien partie de la réconciliation des dualités, qui constitue un des dénouements du roman.

Dans *Tribute to Freud*, H.D. revient sur ses années américaines. « There were two's and two's and two's in my life. » Deux frères, deux demi-frères, deux sœurs enterrées, deux pères (leur « vrai » père et leur grand-père, Papalie), deux mères (leur mère et Mamalie) : « There were two of everybody (except myself) ». Singulière, plus tard partagée entre les Etats-Unis et l'Angleterre, Hilda / Hermione, au moment où elle construit son identité artistique, est malade du chiffre deux. Dans *Tribute to Freud* toujours, elle fait état de « vieilles cassures dans la conscience » (« old breaks in consciousness »²⁵³). Dans *Hermione*, attirée par l'art et éduquée par la science, les deux yeux d'Hermione oscillent entre ces deux pôles. Mais ils se démultiplient aussi, car l'issue à ce clivage de la perception semble liée à la définition de l'identité (artistique) du personnage et à la façon dont Hermione parvient à dépasser la dualité.

Si l'on fait abstraction un instant des contradictions exprimées par le roman, on peut dire que deux régimes s'opposent dans *Hermione* : le régime artistique tenterait de résister au régime scientifique. De par sa dimension picturale, que nous allons explorer, *Hermione* met en place une esthétique de la matière et de la richesse visuelle, de l'excès. Au contraire, la biologie, les mathématiques et leur apprentissage assomment Hermione, elle ne peut se satisfaire de ce mode de représentation du monde, en lignes, en coniques et en fractions. Elle n'y voit pas le monde. Or, une telle perspective agonistique ne peut tenir chez H.D. Nous allons voir comment, dans ce monde « précinématographique »²⁵⁴, le roman met en place une

²⁵¹ Adalaide Morris, *How to Live, What to Do*, op.cit. 153.

²⁵² H. D., *Hermione*, op. cit. 4.

²⁵³ H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 31 ; 32.

²⁵⁴ H.D. mentionne une seule fois le cinéma dans *Hermione*. La voix narrative suggère que le cinéma marque un tournant dans l'esprit de Her : « Precinematographic conscience didn't help Her. » (*Hermione*, op. cit. 60). Le terme *conscience* est vraisemblablement employé ici sans sens moral, il est synonyme de *consciousness* ou *mind*. Outre l'absence du paradigme cinématographique, la voix

économie étrange, partant de la singularité de son héroïne associée au multiple de son regard, à l'excès, voire au baroque, on atteint l'aveuglement, avant la résolution dans la fusion de la dualité jumelle de deux miroirs.

- « an odd girl »

Au début du roman, Hermione se sent bien seule. Le lecteur comprend que, suite à un échec, elle a cessé de fréquenter Bryn Mawr, université pour filles de la banlieue huppée de Philadelphie. Elle ne se sent à sa place nulle part, elle est singulière. Cette étrangeté ressentie est source de mal-être : « She only felt that she was a disappointment to her father, an odd duckling to her mother. » Son père aurait voulu qu'elle poursuive des études scientifiques, mais les mathématiques et la biologie ne lui convenaient pas. Avec « odd duckling », H.D. transforme l'expression *odd duck* (qui désigne, en anglais américain, un drôle d'individu) et lui ajoute une certaine tendresse : malgré son étrangeté, ce petit canard ne manque pas d'amour parental. Elle a beau se sentir seule, sa propre singularité est aussi source de fierté : « She had the temerity to boast some sort of odd mind »²⁵⁵. Le personnage de George Lowndes est appelé *odd* également. Mais dans la bouche d'Eugenia, la mère d'Hermione, ses manières étranges ne trouvent pas grâce à ses yeux : « "I don't hate as you put it George Lowndes. It's his odd way. I don't mind people doing things. It's the way they do things." »²⁵⁶ Hermione y voit, elle, une issue potentielle à sa solitude et la possibilité d'une affinité élective. Ils passent beaucoup de temps ensemble, échangent des baisers et bientôt de la littérature. George lui donne des conseils de lecture et elle lui fait lire des poèmes qu'elle a écrits.

De la même façon, le personnage de Fayne Rabb²⁵⁷ n'a pas tout à fait sa place dans la Pennsylvanie des années 1900. Hermione elle-même la considère comme hors du commun et, au milieu des mondanités conventionnelles et étouffantes d'une réception donnée par Nellie,

narrative fait également remarquer que, de par son ignorance de la psychanalyse, Her manque cruellement d'outils pour mener une existence épanouie.

²⁵⁵ H.D., *Hermione*, op. cit. 10 ; 12.

²⁵⁶ *Ibid.* 44.

²⁵⁷ Fayne Rabb est le pseudonyme donné par H.D. à Frances Gregg, la première femme qu'elle a aimée. On retrouve Fayne Rabb et Hermione Gart dans *Asphodel*, autre roman à clefs (composé dans les années 1920), qui se concentre sur l'arrivée de Hermione en Europe, à l'occasion d'un voyage avec Fayne, puis sur les années à Londres pendant la première guerre mondiale, jusqu'à la naissance de sa fille, Phoebe/Perdita. Frances Josepha Gregg est aussi Josepha dans *Paint It Today*.

son ancienne camarade de Bryn Mawr, Hermione voit sa rencontre avec « this odd girl » comme une ouverture. Avec elle (*her*), elle (*Her*) se détache de sa *Pennsylvanie* natale et provinciale et entre dans une toute nouvelle forêt tropique (la shakespearienne forêt d'Arden ?) : « This forest was reality. [...] A whole world was open. She looked in through a wide doorway. »²⁵⁸ Pour Her, Fayne Rabb ouvre un passage hors de l'impair. Jeune fille à la sensibilité singulière également, elle est le deux du double, non du duel. Dans la deuxième partie du roman, les deux jeunes filles se rencontrent à nouveau et se fascinent l'une l'autre. H.D. joue avec le diminutif d'Hermione, Her, et le pronom (et adjectif possessif) *her* pour signifier la gémellité. « I know her. Her. I am Her. She is Her. Knowing her, I know Her. » Dès leur toute première rencontre, Fayne Rabb est placée sous le signe du miroir. Lorsque Hermione la voit pour la première fois, il y a au-dessus de Fayne un petit miroir convexe dans lequel Hermione se voit. « You are not myself but you are some projection of myself. »²⁵⁹, pouvons-nous lire plus loin. Double d'Hermione, le personnage de Fayne Rabb est aussi important parce qu'elle *voit* des choses et, en sa compagnie, Hermione semble aussi pouvoir étendre le domaine de la vision. « Words with Fayne in a room, in any room, became projections of things beyond one. [...] So prophetess faced prophetess over tea plates scattered and two teacups making delphic pattern on a worn carpet. »²⁶⁰ Deux pythies modernes, Hilda / Hermione et Frances / Fayne inaugurent une longue série de personnages et de *personae* exceptionnels, d'êtres dotés de dons psychiques, d'une sensibilité singulière et d'aspirations poétiques et prophétiques, sujets de ses romans à clefs et récits autobiographiques. L'image de la prophétesse domestique et moderne revient notamment dans *Tribute to Freud*. On a bien sûr là, comme dans l'extrait de *Hermione*, un exemple de la pensée mythopoétique de H.D. La grotte à Delphes est remplacée par un salon, un service à thé et un tapis usé. Her explore la vision, peut-être déjà au-delà du visible.

Her Gart saw rings and circles, the rings and circles that were the eyes of Fayne Rabb. Rings and circles made concentric circles toward a ceiling that was, as it were, the bottom of a deep pool. Her and Fayne Rabb were flung into a concentric intimacy, rings on rings that made a geometric circle toward a ceiling, that curved over them like ripples on a pond surface²⁶¹.

²⁵⁸ H.D., *Hermione*, *op. cit.* 61 ; 62.

²⁵⁹ *Ibid.* 158.

²⁶⁰ *Ibid.* 146.

²⁶¹ *Ibid.* 164.

De quelle nature est cette image ? Elle est certes verbale avant toute chose, mais c'est aussi une vision, un autre « épisode à la méduse » ; les cercles concentriques qu'elle voit sur le plafond ne sont pas visibles à l'œil nu. Au contact de Fayne Rabb, Hermione développe sa « singulière façon de voir » et un nouveau régime visuel, autre que scientifique et artistique. À noter que, dans *Hermione*, ni George Lowndes ni Fayne Rabb ne concrétiseront, en fin de compte, la sortie hors de la solitude et de la singularité. Ils forment temporairement un couple, privant Hermione de pairs. « People in Shakespeare go in pairs, but not fools. I am a fool. » Hermione est à nouveau impaire, *the odd one out*, la créature à part, drôle. L'accomplissement n'est pas dans le double.

Hermione demeure donc singulière. L'échec en cours de mathématiques revient en leitmotiv dans la première partie du roman. Les coniques (différentes courbes définies par leur intersection avec un cône, comme l'ellipse, la parabole ou l'hyperbole) focalisent son sentiment d'échec puis sa révolte.

[C]onic sections was the final test she failed in. Conic sections would whirl forever round her for she had grappled with the biological definition, transferred to mathematics, found the whole thing untenable. [...] Science [...] failed her...and she was good for nothing.

« Science failed her » peut à la fois signifier que la science l'a fait échouer, l'a rejetée et que la science l'a déçue, ne s'est pas montrée à la hauteur. Les cours sur les coniques qu'elle a reçus à Bryn Mawr ont bien failli détraquer sa perception visuelle. Hermione est un temps étourdie et aveuglée par ces représentations géométriques dans lesquelles elle ne voit aucun accès au monde. Plus loin, l'image de l'étourdissement est reprise au sein d'une métaphore qui compare la « définition biologico-mathématique de l'univers » à un coup sur la tête : « What did one take, as they say, “up” after one had been banged on the head and sees

triangles and molecules and life going on in triangles and molecules. »²⁶² Elle ne veut pas de cette vision du monde, qui n'est autre qu'un anesthésiant (qui éteint les sens et la beauté). Elle veut garder les yeux grand ouverts.

Hermione est un roman de la vision. Comme nous l'avions indiqué dans l'introduction, Hermione est une regardante, un « sur-esprit », comme H.D., comme Jésus ou le poète Lo-fu. L'un des premiers contacts que le lecteur a avec le personnage est en fait une image de ce qu'elle voit : « She was nebulous, gazing into branches of liriiodendron, into network of oak and deflowered dogwood. » Ce qu'elle voit, le réseau de branches au-dessus de sa tête, fait écho à son identité, à son être nébuleux. Elle voit beaucoup et veut voir plus, elle veut atteindre une « vision plus large » (« a wider vision »²⁶³). Dans *Hermione*, récit de la formation d'une artiste, le regard de l'héroïne et ce qu'elle voit sont intimement liés au développement de sa propre identité. Dans les premières pages du roman, on suit les méandres psychologiques du personnage. La technique du *stream-of-consciousness* nous plonge dans ses pensées anxieuses, circulaires et parfois contradictoires. D'une façon assez classique, cette errance psychique s'accompagne d'une errance physique (« Her mind still trod its round. ») Elle se déplace dans les bois derrière la maison familiale à Upper Darby, non loin de Philadelphie. Son regard se pose çà et là : « She looked up into larch that was now dark [...] », « Her Gart looked up into liriiodendron branches », « [h]er eyes peered up into the branches. The tulip tree [...] », « Her Gart peered far [...] »... *Look, look, peer, peer*. Son regard rencontre les branches des tulipiers et des mélèzes, se ramifie. L'un des enjeux de ce *Künstlerroman* va consister à ajuster le regard de l'héroïne.

[S]he tried to concentrate on one frayed disc of green, pool or mirror that would refract image. She was nothing. She must have an image no matter how fluid, how inchoate²⁶⁴.

²⁶² *Ibid.* 193 ; 5 ; 51.

²⁶³ *Ibid.* 13.

²⁶⁴ *Ibid.* 3 ; 4 ; 5.

Il apparaît ici que la construction identitaire de la *persona* est intimement liée à la formation d'images. « She was nothing. She must have an image. » Le besoin d'images qui étreint le personnage relève de l'angoisse identitaire. Elle *doit* « avoir » une image. Les images vont la faire exister, faire d'elle quelque chose, la nourrir. *To have an image* semble proche de *to have something to drink/to eat*. Elle va devoir absorber des « images » pour exister. Et ce quelle que soit leur nature, leur « fluidité » ou leur incomplétude. L'adjectif *inchoate* définit de façon adéquate la formation d'images dans la conscience d'Hermione au début du roman. L'image, sa qualité, sa puissance, sa définition et sa maîtrise par Her, sont au centre de ce *Künstlerroman*. Le devenir-artiste du personnage a l'image pour moteur.

La singularité du personnage est liée à sa façon de voir, qui elle-même est caractérisée en partie par son ardeur. Le texte exprime une pulsion scopique. En psychanalyse freudienne, la pulsion scopique a pour effet le plaisir de voir et d'être vu. Il faut regarder et se montrer. Ici, se montrer passe par l'acte métafictionnel de l'écriture autobiographique. Sur un plan intradiégétique, il faut surtout regarder. Le regard est porté à son paroxysme, en l'expression d'une hyperesthésie qui n'est pas encore tout à fait médiumnique. Il a été démontré que, dans les dérèglements hystériques, il y a une tension entre aveuglement et paroxysme scopique²⁶⁵. *Hermione* semble mettre en place une tension semblable : « [v]oyant de “trop près”, [le regard] cesse de voir quoi que ce soit. »²⁶⁶ La dialectique du visible et de l'invisible gouverne le développement de Hermione. Dans *Hermione*, l'aboutissement de cette poussée du regard contre le monde n'est pas la jouissance mais la connaissance. Je vois, je comprends. Pour autant, quand la science (telle qu'elle l'a apprise à l'université) intervient dans les accès scopiques du texte, elle brise la force de la poussée et rend aveugle. Hermione n'entend pas voir le monde en triangles et en molécules. Mais dans sa quête d'une « vision plus large », Her multiplie les optiques, « lentilles psychiques » (« psychic lens »²⁶⁷), loupes et kaléidoscopes imaginaires, vrais microscopes, yeux par milliers, miroirs, jumelles. Ainsi, la loupe, déjà observée dans les souvenirs de son enfance que relate *Tribute to Freud*, entre ici dans ces tropes du regard : « [s]he could visualize the mosquito flown off again somewhere as

²⁶⁵ Sur la pulsion du voir, cf. Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix : de la clinique à la théorie*, Paris, Economica, 1995. Sigmund Freud, *Pulsions et destins des pulsions*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2012.

²⁶⁶ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques*, op. cit. 23.

²⁶⁷ H.D., *Hermione*, op. cit. 5.

huge, seen under some horrible magnifying glass »²⁶⁸. L'œil de son imagination voit ce moustique en très gros, comme s'il était placé sous une loupe. Nous remarquons ici que cet agrandissement est source d'inconfort. La loupe, instrument d'observation scientifique sert de véhicule dans le souvenir du moustique agrandi dans l'imagination du personnage. Le trope de la loupe apparaît à plusieurs reprises dans *Hermione*. Est-il la marque de cet étourdissement causé par les cours de sciences et de mathématiques ou bien, de façon peut-être contradictoire, est-il une réappropriation des instruments de la science autres que mathématiques et géométriques par la sensibilité singulière²⁶⁹ de Hermione ?

Il semblerait qu'elle ne rejette pas ces « gros plans », mais que le problème réside plutôt dans la recherche du moyen approprié de représenter sa « singulière façon de voir ». Dans le passage ci-dessous, pour rendre compte de sa rencontre avec un bourdon, Hermione envisage la musique.

Music might have caught the trail of the grass as she ran on across the meadow and the deep note made by a fabulous bee that sprung into vision, blotting out the edge of the stables, almost blotting out the sun itself with its magnified magnificent underbelly and the roar of its sort of booming. The boom of the bee in her ear, his presence like an eclipse across the sun brought visual image of the sort of thing she sought for...it had not occurred to Her to try and put the thing in writing²⁷⁰.

Le visuel et l'auditif sont intimement liés dans cette représentation verbale paradoxale de la perception d'un personnage qui ne s'est pas encore découvert écrivain. S'agissant d'un roman, le souvenir du personnage de futur écrivain est déjà mis en mots par l'auteur extra-diégétique, dont Hermione est un double fictionnel. H.D. exploite la dimension orale des mots et transcrit les sons de la scène décrite. Bien sûr, la simple mention de l'abeille peut déjà susciter dans l'esprit du lecteur un bourdonnement imaginaire, mais certaines expressions comme « the boom of the bee » transcrivent aussi à travers les mots la dimension sonore de l'expérience sensorielle du personnage. L'allitération en [b] reproduit le bourdonnement de l'abeille. Tout le paragraphe vibre sous l'effet de cette plosive allitérée : « a fabulous **bee** [...], **blotting out**

²⁶⁸ *Ibid.* 86

²⁶⁹ Dans « The Flowering of the Rod », dernier volet de *Trilogy*, H.D. associe à nouveau le trope de la loupe et vision (voyance). Lorsqu'il rencontre la Mary syncrétique, Kaspar est saisi d'une vision dont la netteté est comparée à celle d'un objet vu à travers une loupe : « And he saw it all as if enlarged under a sun-glass ; / he saw it all in minute detail, // the cliffs, the wharves, the citadel, / he saw the ships and the sea-roads crossing » (H.D., *Trilogy*, *op. cit.* 155).

²⁷⁰ H.D., *Hermione*, *op. cit.* 13.

the edge of the stables [...] underbelly [...] booming [...] ».

Cette abeille est « fabuleuse », elle est extraordinaire parce qu'elle a marqué l'imaginaire du personnage, mais elle est fabuleuse aussi parce qu'elle est digne d'un récit, d'une *fable*. H.D. fait apparaître le spectre du médium que Hermione n'a pas encore élu à ce moment de la narration et renvoie à l'art qu'elle-même a choisi. L'écrivain exploite les dimensions orale et visuelle de l'écriture. Lorsqu'on prononce « the boom of the bee », on entend la répétition des sons. Lorsqu'on lit, on observe la répétition des signes. Il y a une recrudescence de lettres, non seulement les deux b, mais également les deux o et les deux e. Le passage fait montre de richesse visuelle et ainsi reproduit ce que voit Hermione. Les deux o de *boom* ouvrent dans le texte deux cercles, comme deux yeux grand ouverts sur le monde ou plutôt dans ce passage, deux loupes braquées sur cette abeille. Le participe passé « magnified » suggère le trope de la loupe à nouveau et est répété, avec variation, dans « magnificent ». Le ventre de l'insecte est comme vu à la loupe, *magnifying glass*, et est donc magnifié, magnifique. Les mots (sons et lettres) reproduisent la richesse sonore du bourdonnement de l'insecte que Hermione cherche à se représenter, ainsi que sa présence visuelle écrasante. L'abeille remplit son champ de vision. L'hyperbole domine tout le passage. L'abeille est vue de si près, de façon imaginaire ou non, que le soleil pourrait disparaître derrière elle. Les deux disques que sont les o de *boom* sont transférés à l'échelle cosmique.

Dans les passages de cette veine, *Hermione* tient du baroque. Nous sommes dans l'excès visuel. La sensibilité de Hermione, sa « façon de voir », sont singulières (« odd way of seeing »), c'est-à-dire étranges, à part ; mais l'un des sens premiers de *odd* concerne un nombre qui reste en trop à la fin d'un calcul (« that is one in addition to a pair, or to an even number; remaining over after distribution or division into pairs; constituting a unit in excess of an even number. »)²⁷¹ *Hermione* est un roman de la vision et, plus particulièrement, de l'excès de la vision. Il y a une « folie du voir »²⁷² dans ce roman non destiné à la publication. Perle irrégulière, ce *Künstlerroman*-à-clefs, nous donne à lire et à imaginer des bouffées d'images. Magie des mots et des hasards interlinguistiques, la loupe est également une

²⁷¹ Définition de *odd* dans le *Oxford English Dictionary* en ligne : www.oed.com (page consultée le 27 octobre 2014).

²⁷² L'expression est empruntée à Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, *op. cit.*

« excroissance de matière nacrée, située sur la face interne d'une coquille d'huître perlière »²⁷³, une perle baroque en somme. Dans *Hermione*, elle sert à de multiples reprises de trope dans la mise en mots et en images de ce que voit Hermione. Son regard agrandit les choses. Elle jette un regard baroque sur le monde. Un regard cosmique et pélagique.

Hermione let octopus-Hermione reach out and up and with a thousand eyes regard space and distance and draw octopus arm back, only to replunge octopus arm up and up into illimitable distance²⁷⁴.

La méduse est devenue pieuvre. L'Hermione-pieuvre a mille yeux. Mieux dotée qu'Argos, ses tentacules s'étendent et ouvrent grand les yeux. En compagnie de George Lowndes, Hermione développe son goût pour la littérature²⁷⁵. Mais l'écriture est étroitement liée à l'intensité de son regard. Si, lors du passage de l'abeille magnifiée, Hermione n'avait pas encore songé à mettre ces images par écrit, plus tard dans le roman, la pulsion scopique finit par déclencher l'acte d'écrire. « Writing had no mere relationship with trees on trees and octopus arms that reached out with eyes, too all over-seeing. » *Too, all, over-*. L'excès visuel nourrit le texte. L'image des arbres revient ; le *pattern* des ramures des mélèzes et des tulipiers dans lesquelles se perdait le regard d'Hermione est reproduit dans les lignes des tentacules. Au fond d'une cave océanique et psychique, le rhizome refait surface.

Under the sea, deep down in her deep-sea consciousness, she was putting out premature feelers; octopus became potato in a cellar²⁷⁶.

Ces images de pieuvre et de pommes de terre sont surprenantes. « [*P*]otato in a cellar » combiné aux tentacules de la phrase précédente esquisse l'image d'une pomme de terre en train de germer, développant des rhizomes dans le noir. Objet organique isolé, en

²⁷³ <http://www.cnrtl.fr/definition/loupe> (page consultée le 25 octobre 2014).

²⁷⁴ H.D., *Hermione*, op. cit. 71).

²⁷⁵ La voix narrative émet toutefois des réserves sur l'importance du rôle qu'il a joué dans l'éveil littéraire de l'artiste en devenir. « Writing had somehow got connected up with George Lowndes who even in his advanced progress could make no dynamic statement that would assure her mind that writing had to do with the underside of a peony petal that covered the whole of a house like a nutshell housing woodgnats. » (*ibid.*). On retrouve ici l'agrandissement d'un détail, le dessous d'un pétale de pivoine, vu de très près, mis à l'échelle d'une maison, et la démesure de l'abeille sous la loupe tropique.

²⁷⁶ *Ibid.* 71 ; 72.

transformation, Hermione est une patate. La critique spécialiste de H.D., Susan Stanford Friedman, voit dans *Her* « a gestational narrative »²⁷⁷, un récit gestationnel dans lequel H.D. accouche d'elle-même ; on retrouve le même schéma dans *Trilogy* : « beget, self-out-of-self »²⁷⁸, comme l'huître et la perle. Mais avec l'image des tentacules et, dans une certaine mesure, des germes de la pomme de terre, la circularité close de l'auto-accouchement ne fonctionne pas. C'est avec des éléments extérieurs, si infimes soient-ils que la loupe ou la perle se forment dans l'huître. Le devenir-artiste d'Hermione dépend du regard qu'elle jette sur le monde, des tentacules, ces *feelers*, outils organiques sensoriels et imaginaires dotés d'yeux. La vision, toute psychique qu'elle puisse être chez H.D., est haptique ; elle touche à la matière.

Dans sa « folie du voir », *Hermione* multiplie les yeux, les loupes, les miroirs, les lentilles, les microscopes. La « conscience précinématographique » de Her construit son regard à l'aide d'outils alors à la disposition de son imagination. Tous ces dispositifs donnent un cadre à son regard. Des images se constituent. Des images déjà constituées viennent enrichir sa perception, ainsi que son imagination. Et notamment des images issues du médium pictural. Hermione se défait peu à peu de la « définition biologico-mathématique de l'univers » qu'on a tenté de lui inculquer. L'« œil du texte » est grand ouvert. Le tableau de sa mère, « *green on green* » ou « *trees on trees* » lui ouvre des perspectives. La peinture, en tant que médium de référence dans l'imagination du personnage, alimente et satisfait son appétit d'images.

- **Perception, imagination, écriture picturales**

Dans *L'œil du texte*, Liliane Louvel appelle « iconotexte » l'insertion verbale de l'image picturale dans un texte fictionnel, par le biais d'une description, d'une référence brève à un tableau, ou à un genre pictural (le portrait, la nature morte, le paysage, etc.) ou d'autres formes d'interpicturalité. L'iconotexte est un mouvement infini du texte vers l'image, mais qui n'aboutit jamais à la fusion totale des deux média puisqu'ils restent irrémédiablement différents. Dans *Hermione*, mise à part l'évocation fragmentaire du tableau exécuté par la

²⁷⁷ Susan Stanford Friedman, *Penelope's Web*, op. cit. 101.

²⁷⁸ H.D., *Trilogy*, op.cit. 9.

mère, la relation inter picturale ne naît pas de la description de tableaux vus par le personnage ou par l'instance narrative. Dans une certaine mesure, les iconotextes dans *Hermione* résultent de « substituts » du tableau²⁷⁹ : reflets sur l'eau, miroirs, lentilles, loupes, microscopes, qui délimitent des cadres à la perception tous azimuts d'Hermione, mais aussi la transforment.

Le rôle prépondérant de la peinture provient de l'œil interne de l'héroïne. Nous nous rappelons que, dans *Tribute to Freud*, dans l'écriture du souvenir qu'elle avait de son père, elle le comparait à des figures d'hommes barbus issus de l'imaginaire collectif et, en particulier, de tableaux de Jacques-Louis David ou d'amphores grecques. L'analogie servait de canal à l'expression de l'imaginaire mythopoétique de l'auteur et permettait au lecteur de se représenter le père de Hilda Doolittle ou, au moins, la façon dont elle le percevait. La pulsion scopique de Her Gart introduit dans le texte des références à la peinture. Si nous avons remarqué dans *Tribute to Freud* que la perception de l'auteur apparaissait comme déjà imaginaire : « Yofi sits as usual on the floor, emblematic, heraldic » ; ici, dans *Hermione*, la perception de l'identité fictionnelle de H.D. apparaît comme déjà picturale.

Dans le passage qui suit, Her rentre chez elle. Dans le vestibule, son regard est attiré par un vase qui contient des lys. Cette image déclenche des remarques sans conséquence sur les fleurs, leur disposition, le vase²⁸⁰. Mais sans crier gare, ses yeux s'écarquillent, se brouillent. Tout à coup, elle perçoit le monde à travers le filtre de différentes écoles de peinture. Le regard pictural prend le dessus. La crise ne sera que temporaire ; l'accès de « picturalité » est protéiforme et inexplicable mais seules quelques lignes de l'écrit en sont affectées.

Her eyes, too wide, opened, blurred over the impression. Like the first colour-impressionist she saw blobs, perceived matte colour as pure tone. The wood-lilies were thumbed in from a laden palette. Orange was put in, with a thumb, against Van Dyke [*sic*] brown of seasoned woodwork. Her let eyes refocus saw things clearly, mid-Victorian "interior." The mid-Victorian "interior" became again classic, Flemish, something out of a long gallery, "Flemish school" from those eternal volumes laid flat, with charts and

²⁷⁹ Cf. Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit. 120-130.

²⁸⁰ Le vase est en forme de fruit de lotus.

diagrams, on a carpet, threadbare upstairs, downstairs with woolly fringes before an open fireplace. Every sort of school of painting must sustain Her²⁸¹.

Par un excès de regard (« too wide »), le texte prend de la texture, des pigments, empruntés à divers styles picturaux, comme l'impressionnisme (« the first colour-impressionist » renvoie très certainement à Claude Monet, mais pourrait-il également s'agir de J. M. W. Turner ?), le portrait baroque (avec Antoon Van Dyck) ou l'école du Nord (« Flemish school »). La succession inopinée de ces trois iconotextes imprécis (aucun tableau en particulier n'est convoqué à l'esprit du lecteur) est assortie de détails picturaux comme la texture (« she saw blobs »), le geste d'un peintre imaginaire (« thumb in ») ou la matérialité lisse d'un tableau flamand reproduit dans un livre et la « réalité » ou les souvenirs qui entourent ce livre imaginé (ouvert sur un tapis usé à l'étage ou bordé de franges en laine devant la cheminée au rez-de-chaussée). Au cours d'une lecture elle-même contaminée par la picturalité de la représentation, le bois du meuble sur lequel est posé le vase aux lys pourrait également être confondu avec le support d'un tableau peint non pas sur toile mais sur bois (« seasoned woodwork »). Les références picturales prêtent au texte, par le truchement de l'imagination du lecteur, de la texture, des couleurs, des lumières et des finis. Notons que le jeu de langage sur Her (à la fois diminutif et adjectif possessif ou pronom objet) se fait ici entre deux phrases impliquant le regard : « Her eyes, too wide », puis « Her let eyes refocus ». Au cours de la crise picturale, Her perd le contrôle de ses yeux ou en acquièrent une paire supplémentaire, la seconde phrase suggérant qu'ils ne sont plus les siens. Hermione voit le monde (le vestibule de la maison de ses parents à Upper Darby) avec les yeux d'un peintre, à moins que le monde lui-même, les lys de prairie, l'« intérieur victorien », les meubles en bois, aient été « picturalisés ».

L'imaginaire mythopoétique de H.D., qui cherche l'analogie entre ses personnages et elle-même, entre ses personnages et des figures légendaires, ici s'imprègne d'images diverses. Les

²⁸¹ H.D., *Hermione*, *op. cit.* 23.

tentacules optiques et imaginaires d'Hermione dans le passage ci-dessus vont chercher l'inspiration du côté de la peinture. Hermione se met à voir avec l'œil d'un peintre, comme si elle portait des lentilles picturalisantes. Quand H.D. écrit « she saw blobs », il est difficile de déterminer où commence l'analogie et où s'arrête l'étrangeté. La picturalisation du monde semble jouer un rôle ambivalent dans le rapport de l'héroïne au monde perçu. La peinture, art maternel, nourrit l'écriture, voire l'existence même du sujet sensible et écrivain : « Every sort of school of painting must sustain Her. » Mais sommes-nous là vraiment devant la manifestation d'une pulsion scopique ?

La multiplication des références picturales place le texte dans cette dynamique de l'excès que nous avons pu observer auparavant. Et pourtant, à la lumière d'iconotextes postérieurs, nous pouvons nous demander si la peinture ne fait pas office de bouclier psychique et imaginal contre l'intensité du « réel ». « Her eyes, too wide, opened, blurred over the impression. » Le flou de la vision est-il une manifestation de son excès scopique ou s'inscrit-il en fait en réaction contre cet excès scopique ? Hyperscopie et cécité semblent aller de pair dans cette description picturale.

Plus loin dans le roman, un échange entre Her Gart et George Lowndes éclaircit le rôle de la peinture dans l'imagination de l'artiste en devenir. Dans le dialogue, Hermione déclare de but en blanc : « “Heavy clots of paint should be smeared on everything.” “What, graceless hamadryad?” “Am I graceless? Am I a hamadryad? I mean I thought thought should be smeared over with paint. It's too unthinkable.” »²⁸² Gardons à l'esprit que ce texte est un *Künstlerroman*, un roman de formation²⁸³, où Hermione cherche le meilleur moyen de composer avec sa singulière façon de voir, mais aussi de la cultiver et de l'exprimer. La peinture sert de modèle. Le regard picturalisant de Her donne un cadre au « réel », ce qui lui permet de surmonter l'impensable de la pensée. Une fois transformés en nature morte, les *lilia*

²⁸² *Ibid.* 107.

²⁸³ *Hermione* est un roman de formation, mais il est lui-même encore en formation et n'est pas prêt pour la publication selon H.D..

philadelphica (« *wood-lilies* ») sont circonscrits, ils deviennent pensables et donc potentiellement scriptibles.

Dans *S/Z*, Roland Barthes propose l'idée que tout acte d'écriture est précédé d'un cadrage, l'écrivain doit d'abord peindre le « réel » avant de pouvoir le « dépeindre en mots ». La section intitulée « Le modèle de la peinture » (section XXIII) commence par l'affirmation suivante : « Toute description est une vue. » Et selon Barthes, le point de départ d'une description mimétique et réaliste est la copie écrite d'une copie peinte : « ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole »²⁸⁴. Dans la scène encore peinte de *Hermione*, le « réel », encore effrayant et impensable, est bien enrobé de sa « gangue picturale » quand il est soumis à la parole. À ceci près que, dans le texte de H.D., la gangue picturale n'est pas monocouche, mais composite ; elle contient toutes les couches de peinture qui ont peut-être jamais marqué l'imaginaire du personnage principal²⁸⁵, dont la perception est mise en mots ici. De plus, la scène n'est jamais « dé-peinte » ; c'est la gangue picturale elle-même qui fait l'objet de l'écriture. H.D. s'intéresse au stade d'avant la production artistique, dans lequel perception et imagination sont inextricablement liées. Hermione est un sujet percevant moderne. Elle n'est pas un regard désincarné et neutre. Sa perception est conditionnée, exacerbée, protégée par des représentations antérieures.

Les références picturales jouent un double rôle dans *Hermione*. On a l'idée comme chez Barthes, que l'on ne peut aborder le « réel » sans fard. Les références picturales canalisent la perception et donnent un cadre aux yeux grand ouverts de l'héroïne. De par leur manifestation dans le texte (inopinée, momentanée), les images fonctionnent comme une crise, un accès, une perturbation (« blurred », « too wide »). Mais selon Her, la peinture, sa substance même, joue un rôle protecteur ; la pensée étant trop impensable, il vaut mieux la recouvrir de gros

²⁸⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1976. 61.

²⁸⁵ Nous retrouvons ici le motif du palimpseste, qui informe toute l'écriture de H.D.

paquets de peinture. En picturalisant une pensée inconcevable, Her lui permet de prendre forme. Elle l'agglomère dans ses rhizomes et, en la faisant passer par divers courants, Her la concrétise. En l'enroband d'une gangue picturale qui trouble la perception et nourrit l'imagination, Hermione / H.D. se donne aussi des mots pour écrire. Néanmoins, s'agissant d'un *Künstlerroman*, la picturalité à l'œuvre dans le texte de *HERmione* s'inscrit dans une évolution. D'indispensable (« must sustain Her »), elle se fait plus accessoire, comme le démontre le passage suivant, dans lequel Hermione est invitée à prendre le thé chez la mère de George :

The room was filled with skirts brushing a square of bright carpet. Sunlight fell like clotted Matisse paint along the violet edge of a rich carpet. [...] Sunlight fell (now she saw it) straight out of a French picture²⁸⁶.

Si avec cette figure à mi-chemin entre la comparaison et la métaphore, « straight out of a French picture », la perception d'Hermione semble encore marquée par la peinture, nous sommes tout de même passés à une forme beaucoup plus circonscrite et maîtrisée de picturalité. Tandis que les références picturales étaient multiples et enrobaient parfaitement le « réel » de l'entrée de la maison à Upper Darby, affectant l'ensemble de la vision, ici elles ne tiennent plus qu'à un fil, celui, ténu, d'une comparaison, « like clotted Matisse paint ». Par le truchement de « like », l'image est mise à distance, la peinture n'est plus immédiate. La scène est dépeinte. L'interpicturalité est décrochée de la perception ou, en tous cas, la gangue picturale semble laisser entrevoir le « réel ». La peinture a satisfait un temps la pulsion scopique, mais l'image qui en résulte est imparfaite.

Le courant qui relie la peinture à l'écriture est réglable dans son intensité. Lorsque le levier est enfoncé jusqu'au bout, le flot de matière picturale déversée sur la vision est tel qu'elle en est perturbée, empêchée (« blurred ») et cela implique que le personnage doit refaire le point (« Her let eyes refocus »). Mais le flot peut être contrôlé. Quel qu'en soit le

²⁸⁶ H.D., *Hermione*, *op. cit.* 107.

degré, la peinture joue un rôle maïeutique, elle nourrit l'imagination et permet l'écriture. Elle est tout simplement une source. Mais comme pour beaucoup de choses chez H.D. et, en particulier, dans *Hermione*, l'ambivalence est le maître mot. Y compris en ce qui concerne les mots, qui deviennent pourtant son médium privilégié. H.D. écrit : « Words were her plague and words were her redemption. »²⁸⁷ Ils permettent l'expression de sa pulsion scopique, mais sont aussi des outils imparfaits. L'artiste en devenir qu'est Hermione choisit la littérature et s'émancipe de ses aïeux picturaux.

- ***From poor to pure reflection – Vers une mécanisation du regard***

Un jour, pour éviter de croiser sa belle-sœur, Minnie, Her prend un raccourci pour rentrer chez elle. En chemin, elle s'arrête à la *springhouse*, une petite cabane construite au-dessus d'une source dont la fraîcheur garantit en été la bonne conservation de certains aliments comme la crème ou le lait. L'eau de la source canalisée lui renvoie un piètre reflet (« poor reflection »²⁸⁸). Dans le roman, H.D. montre comment, de façon inconsciente²⁸⁹, Her est en quête du reflet parfait, d'un mode de perception, mais aussi, de représentation, pur. Or, si Hermione a besoin d'image, quelle qu'en soit la nature (« no matter how fluid, how inchoate »), en parallèle, elle exprime la nécessité de voir plus grand et plus clair. À de nombreuses reprises, les épisodes de pulsion scopique sont suivis par l'expression de son

²⁸⁷ *Ibid.* 67. H.D. revient à cette idée tout au long de sa carrière. Les mots sont à la fois miracle et malédiction. Dans *Trilogy*, elle proclame la victoire du mot (*word*) sur la violence, symbolisée par l'épée (*sword*). Les mots sont sa rédemption dans *Hermione*. Plus tard, son rôle assumé de poète lui permet de participer à la rédemption du monde. Mais tout aussi sacrés qu'ils soient, ils sont aussi difficiles à manipuler, potentiellement hermétiques. Dans « The Walls Do Not Fall », premier volet de trilogie, elle les compare à des boîtes renfermant un message secret : « they are anagrams, cryptograms, / little boxes, conditioned // to hatch butterflies... » (H.D., *Trilogy*, *op. cit.* 53).

²⁸⁸ H.D., *Hermione*, *op. cit.* 11.

²⁸⁹ Soulignant constamment l'écart de conscience entre, non pas le « je narré » et le « je narrant », mais leur équivalent dans un récit à la troisième personne (entre le personnage « à l'époque » et le personnage « évolué », le tout étant compliqué par le fait qu'il s'agit d'un roman autobiographique), H.D. marque l'évolution du personnage propre au *Künstlerroman*.

aspiration à une plus grande clarté de vision : « if she could see clear for one week, for one day »²⁹⁰.

Fayne Rabb joue un rôle fondamental en ce sens. De façon partielle, provisoire et progressive, cette autre « jeune fille singulière » aide notre artiste en devenir dans sa quête d'un reflet plus pur. Avec Fayne Rabb, est introduit dans le texte un nouveau dispositif imaginal : le miroir.

A convex Victorian mirror above the head of the girl opposite showed Nellie and Hermione tilted sidewise, making an exaggerated puffed out little Dutch group of them [...]²⁹¹.

Nous voici revenus à la rencontre de Fayne Rabb et Hermione Gart. Nous sommes chez Nellie, une jeune fille de Bryn Mawr, dont Hermione considère les aspirations artistiques avec un certain dédain. Elle n'a que du mépris pour le conformisme de ce monde-là. Or la scène est fondamentale car la jeune fille assise en face d'elle n'est autre que Fayne Rabb, une autre jeune fille qu'Hermione qualifie elle-même de *odd*, sans pair²⁹².

Sur la surface bombée du petit miroir victorien, l'image de Her est déformée, de travers, étrangère. Ce reflet, cadré et difforme, baroque dans une certaine mesure, évoque dans l'imagination du personnage un tableau hollandais. Dans la typologie établie par Liliane Louvel dans *L'œil du texte*, le miroir est classé parmi les substituts du tableau dans l'écriture picturale. Le tableau et le miroir ont en effet des caractéristiques communes dont la principale est le cadre. En outre, dans le passage cité précédemment, l'analogie est faite avec un tableau. Toutefois, par la suite, le miroir, et surtout la combinaison de deux miroirs, engagent le texte dans une toute autre dynamique. Assise sous le miroir, Fayne Rabb est, elle aussi, un reflet d'Hermione, mais en quelque sorte, un reflet bien plus fidèle. Leur amitié, leurs amours

²⁹⁰ *Ibid.* 54.

²⁹¹ *Ibid.* 51.

²⁹² H.D. avait déjà décrit la scène de la rencontre entre H.D. et Frances Gregg dans *Paint It Today* ; elles étaient alors respectivement représentées sous les traits de Midget Defreddie et Josepha. Le miroir apparaît dans *Hermione* et semble signaler la réécriture. Le récit de leur rencontre se tient à l'intersection des deux fils narratifs que suivent ces deux romans privés.

gémellaires, que George Lowndes qualifie de narcissiques, marque dans le récit une étape dans la construction identitaire et artistique de l'héroïne. Au-delà de son importance diégétique, la scène introduit le miroir comme motif dans le roman. La quête inconsciente que mène Hermione vers une « vision plus large » et plus pure s'accompagne de tropes de neutralisation et de mécanisation du regard.

Diverses épiphanies ponctuent le récit, à la suite desquelles le personnage franchit une étape et satisfait partiellement sa pulsion scopique. Ces révélations ont beau relever du mystique, elles sont étonnamment exprimées en termes mécaniques, de déclic, au sens propre. Ainsi, après avoir reçu une lettre de Fayne Rabb l'invitant à un concert et une pièce de théâtre, Her a un premier déclic :

Things making parallelograms came straight suddenly. Vibrations beating in the air outside her, stopped beating suddenly. [...] Parallelograms came almost with a click straight and she saw straight²⁹³.

La géométrie qui l'avait étourdie, représentée ici par les parallélogrammes, est dépassée. De même, les vibrations de l'air autour d'elle font penser à ces moments de grossissement scopique comme le passage de l'abeille sous le trope de la loupe ; cette façon de voir semble aussi dépassée. Son regard adopte un nouveau mode et s'ajuste. Métaphoriquement, Hermione devient machine / instrument et va désormais pouvoir procéder aux bons réglages et refléter le monde de façon satisfaisante. À la moitié du roman, la quête d'Hermione semble avoir abouti : « once one sees a thing and it goes click into place, it becomes by the very act of its so falling with its click into its right perspective, great. » Ce « click » jalonne la page suivante : « Click. Those really sophisticated two men on the wide stair [...] had brought things together (things out of focus) [...]. » « Affection brought things with a click right, brought odd distorted images [...] into perspective. Click... »²⁹⁴ La clé est dans la mise au point du regard. Hermione se fait machine optique. Et grâce à Fayne Rabb, la machine trouve

²⁹³ H.D., *Hermione*, op. cit. 128.

²⁹⁴ *Ibid.* 138-139.

le bon réglage. D'inchoatives et pulsionnelles au début du roman, les images de Her se mettent au point.

Tout le travail de l'apprenti écrivain dans *Hermione* (mais aussi de l'écrivain confirmé qui, plus tard, cherche auprès de Sigmund Freud une autre forme d'ajustement) consiste à trouver l'équilibre entre d'une part l'hyperesthésie, un excès scopique (« eyes that stared and stared » ; « too all over-seeing »), une sorte de panavision, de regard de pieuvre porté sur le réel, et d'autre part l'anesthésie, un aveuglement qui peut lui-même être déclenché par un trop-plein d'images. L'excès scopique phagocyte le regard comme le suggère l'accumulation de « too », « all » et « over- » devant « seeing ». L'hybridation imaginaire d'une vision organique et d'une vision instrumentale / mécanique semble alors être la clé. Dans « Pontikonisi (Mouse Island) »²⁹⁵, le personnage de Madelon Thorpe est en proie à une profonde introspection, qui trouve un apaisement dans la conclusion suivante : « She had her formula, she was platinum sheet-metal over jelly-fish. »²⁹⁶ La solution réside dans l'hybridation. Dans *Hermione* dix ans plus tôt, l'image des yeux au bout des tentacules est remplacée par des miroirs dans la tête à la fin du roman :

she had realized her head—the bit here, the bit there, the way it fitted bit to bit—was two convex mirrors placed back to back. The two convex mirrors placed back to back became one mirror...as Fayne Rabb entered.

Figure de cyborg, Her est une machine à écrire en devenir. Grâce à Fayne Rabb, un déclic se produit, les images se mettent en place. De la singularité aliénante de Her, d'une part, et de

²⁹⁵ H.D. fait publier la nouvelle « Pontikonisi (Mouse Island) » en 1936 ; elle y fictionnalise son voyage en Grèce de 1920.

²⁹⁶ H.D., « Pontikonisi (Mouse Island) », *Narthex and Other Stories*, Toronto, BookThug, 2011. 39. Le platine est un métal hautement conductible. Nous retrouvons le motif de la superposition (semblable à celui du palimpseste) auquel H.D. avait recours pour expliquer la perception de sa protagoniste dans « Hesperia ». Associé à l'idée de répétitions des figures (ici, littéralement, des visages), il apparaît également dans un passage de « Murex », une des trois nouvelles de *Palimpsest*. Le personnage principal, Raymonde Ransome, voit des visages se superposer : « faces overlaid one another like old photographic negatives and faces whirled on and on, like petals down, down, down as if all those overlaid photographic negatives had been pasted together and rolled off swifter, swifter, swifter from some well controlled cinematograph. » (H.D., « Murex », *Palimpsest*, *op. cit.* 157.) Publié en 1926 pour la première fois, *Palimpsest* offre ici une imagerie cinématographique. Composé à la même époque, *Hermione* souligne le changement qui attend la « conscience » de la protagoniste une fois que le cinéma fera partie de son imaginaire.

son excès scopique, d'autre part, on passe à l'appariement de deux jeunes filles étranges et à la réduction de ce deux dans la fusion des deux miroirs qui n'en forment plus qu'un.

Curieusement, H.D. met en place un imaginaire inspiré des sciences et de la technique. Après avoir rejeté le « définition biologico-mathématique » du monde, Hermione semble l'intégrer à son regard. Si elle ne voit pas des triangles et des molécules, la description de deux miroirs convexes fondus en un seul fait penser au fonctionnement du cristallin dans l'œil. Après avoir envoyé ses tentacules optiques tous azimuts, Hermione opère une concentration imageante. « Art was the discriminating and selecting and bringing odd distorted images into right perspective. »²⁹⁷ Avec cette maxime aux accents de manifeste artistique, H.D. pose l'image comme source d'énergie de son art et définit le travail de l'écrivain comme simple sélection et mise au point, à la manière d'un biologiste mettant au point son microscope, d'un astronome son télescope, ou d'un cameraman sa caméra, avant d'observer les beautés bizarres et profanes d'un morceau de monde. Mais en définissant ainsi l'art, H.D. ne semble plus établir de distinction entre la création artistique et le regard scientifique / technique. Sa définition de l'art renvoie assez littéralement à des activités scientifiques dont elle a été témoin et partie prenante dans son enfance et son adolescence. Son père était en effet directeur de l'observatoire astronomique Flower de l'Université de Pennsylvanie et son grand-père maternel, Francis Wolle (qu'elle appelait Papalie), devint un spécialiste de micro-botanique reconnu internationalement. Francis Wolle observait de minuscules algues à l'aide du microscope²⁹⁸.

Dans *The Gift*, mémoires de son enfance, H.D. présente ses souvenirs du microscope :

When Papalie lifted us, one by one in turn, to kneel on the chair by his worktable, we saw that it was true what he said, we saw that where there is nothing, there is something. We saw that an empty drop of water spread out branches, bright green or vermilion, in shape like a branch of a Christmas tree

²⁹⁷ *Ibid.* 138 ; 139.

²⁹⁸ H.D. participe à la transmission de ces découvertes, elle encre les planches où son grand-père trace des nouvelles espèces d'algues qu'il a découvertes.

or in shape like squashed peony or in shape like a lot of little green-glass beads, strung on a thick stem²⁹⁹.

Les connaissances scientifiques que Hermione reçoit à Bryn Mawr l'ont fâchée avec la biologie, mais l'imaginaire de Hilda Doolittle est profondément marqué par ces découvertes de petite fille. Dès son enfance, elle est sensibilisée à la possibilité de rendre visible l'invisible (trop loin ou trop petit pour être perçu par l'œil humain) et cette prise de conscience est fondamentale dans son œuvre. La lentille du microscope et du télescope offre un modèle imaginal pour H.D.³⁰⁰ Le miroir se transforme en lentille. L'art est la mise au point de la lentille convexe de l'imagination et de la perception sur le monde. Hermione serait-elle donc en fin de compte un sujet observant cartésien ? Non, car justement ce qui est exprimé est la nécessité de procéder à cette mise au point. De plus, le monde observé et écrit par H.D. et ses personnages n'est pas classique. C'est un monde en quatre dimensions. Et la « bonne perspective » n'est pas la perspective cartésienne dont parlait Martin Jay. Enfin, il ne faut pas laisser de côté l'imaginaire rhizomatique : les yeux tentaculaires, les germes de pomme de terre dans la cave de l'imagination, le lotus, tous restent prégnants. Jusqu'à la fin de sa carrière, H.D. continue d'agrandir son réseau de correspondances et construit des chaînes analogiques, nous l'avons vu avec *Helen in Egypt*, par exemple. De la même façon, elle n'abandonne pas le paradigme pictural. *Paint It Today*³⁰¹ s'ouvrait sur le besoin énonciatif de peindre le monde (« it ») de façon moderne (« today »). Dans « The Moment » (1926), nouvelle issue du même recueil que « Hesperia », la peinture et, en particulier Léonard de Vinci, sont intégrés à la perception d'un des personnages : « Vanna saw a forgotten Leonardo. The line of Myra's black head continued the line of the poised hand [...] »³⁰² ; son regard suit

²⁹⁹ H.D., *The Gift*, éd. Jane Augustine, Gainesville, University Press of Florida, 1998. 42.

³⁰⁰ Pour plus de détails sur l'enfance scientifique d'Hilda Doolittle, cf. Charlotte Mandel, « Magical Lenses : Poet's Vision Beyond the Naked Eye », *H.D. Woman and Poet*, éd. Michael King, Orono, National Poetry Foundation, 1986. 301-317 ; H.D., *The Gift*, *op. cit.* 41-42.

³⁰¹ Composé en 1920, ce roman n'est pas destiné à la publication par l'auteur.

³⁰² H.D., « The Moment », H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 24, Box 37, Folder 978. 1.

les lignes d'une composition picturale imaginée, superposée au « réel », qui semble être toujours déjà une image. Mais les références picturales n'occupent une place importante dans la prose de H.D. que dans les années 1920. Une autre tendance s'affirme ensuite. *Hermione* le montre bien. L'optique en général et la lentille convexe en particulier deviennent un modèle de plus en plus visible chez H.D.

Dans « Advent »³⁰³ (deuxième volet de *Tribute to Freud*), H.D. revient sur l'image de la lentille et en fait la synthèse : elle subsume les lentilles du télescope de son père, qui leur était fourni par un fabricant juif, comme l'est Freud, un casque de scaphandrier et l'« expérience médusée » (« jelly-fish experience ») qu'elle avait eue sur les îles Scilly en 1919 :

There was another, a Mr. Brashauer, a famous lens-maker who fitted the lenses to my father's Zenith telescope. Was this the lens I imagined in the Scilly Isles or the two convex lenses that I called bell-jars ?

H.D. mentionne ensuite ses voyages en Grèce et en Egypte et continue de rassembler les images de lentille : « I saw the world through my double lens ; it seemed everything had broken but that I watched snow-flakes through a magnified pane of glass. »³⁰⁴ La lentille est à nouveau double mais agrandit un monde brisé. La lentille qui manque dans cette synthèse est celle de la caméra. De façon inaboutie peut-être, *Hermione* suggère qu'il y a une continuité entre ces différents instruments optiques dans l'imaginaire de H.D. À ce moment-là de sa vie et de son développement artistique, sa « conscience » est encore « précinématographique »³⁰⁵. Dans « Magical Lenses », Charlotte Mandel souligne le lien entre les trois lentilles (télescope, microscope, caméra) dans l'imaginaire de H.D. Ce sont des lentilles « magiques » parce que, bien que servant un regard scientifique, H.D. les attache à son œil interne de « voyante ».

³⁰³ Composé en 1948, à partir de notes prises en 1933, « Advent » paraît pour la première fois en 1956. Nous y reviendrons plus longuement.

³⁰⁴ H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 118.

³⁰⁵ « Precinematographic conscience didn't help Her. » (H.D., *Hermione*, op. cit. 60)

2. Images du cinéma

En 1918, H.D. donne naissance à Perdita. Alors qu'elle est gravement malade et court le risque de perdre la vie et son bébé, elle reçoit le soutien d'une jeune femme, qui admire son travail et aspire à devenir elle aussi écrivain. Il s'agit de Winnifred Ellermann, surnommée Bryher, héritière d'une des plus grandes fortunes britanniques de l'époque. H.D. se rétablit. Dès lors, les deux jeunes femmes commencent une vie commune. H.D. est toujours officiellement Mrs. Richard Aldington mais elle forme un ménage avec Perdita et Bryher. Elles s'installent en Suisse, non loin de Lausanne et multiplient les déplacements (Égypte, Grèce, Allemagne, Angleterre). H.D. peut à nouveau se concentrer sur la littérature. Bryher finance la publication de maints auteurs modernistes à travers les éditions Contact : outre H.D., Gertrude Stein, Mina Loy, Ernest Hemingway, et d'autres qui en bénéficient, la fortune des Ellermann subvient également aux besoins de James Joyce et Dorothy Richardson.

En 1925, H.D. et Bryher vont voir *La rue sans joie* (G. W. Pabst, Allemagne, 1925). Ce film fait naître chez les deux femmes un vif intérêt pour le cinéaste allemand d'abord, puis, plus largement, pour le cinéma en tant que tel. Bryher fait la rencontre d'un jeune écrivain britannique, Kenneth Macpherson, qu'elle présente à H.D. Leur intérêt pour le cinéma grandit lors de voyages à Berlin, Paris et Londres. En 1927, Bryher, H.D. et Macpherson annoncent la formation du groupe Pool, qui remplira les trois fonctions de maison d'édition, de comité de rédaction d'un magazine consacré au cinéma et de maison de production de films. Pool publiera huit livres, produira trois courts (*Wing Beat*, *Foothills* et *Monkey's Moon*) et un long (*Borderline*)³⁰⁶. Dans une lettre envoyée à Viola Jordan que nous avons citée dans l'introduction, H.D. annonce la parution du magazine et expose rapidement des points qu'elle développera dans ses articles, comme la censure américaine qui « mutile » les films, l'argent gâché sur des productions à gros budget et de mauvaise qualité, le nombre insuffisant de bons films, mais surtout l'avènement du cinéma comme art ultime. « Yes I do care, écrit-elle. I feel

³⁰⁶ Ces films sont tous réalisés par Kenneth Macpherson, à qui Bryher offre sa première caméra.

it is the living art, the thing that WILL count but that is in danger now from commercial and popular sources. »³⁰⁷ Malgré le désir qu'elle exprime par ailleurs de ne pas être trop « *highbrow* », trop intellectuelle, elle estime que le grand public représente un danger pour l'art. Il faut également retenir que H.D. voit dans le cinéma un art « vivant » dès le début de l'aventure *Close Up*. Le cinéma lui apparaît comme le médium le plus à même de représenter la Vie, dans toutes ses dimensions. Ses écrits cinématographiques mêlent vitalisme et célébration du potentiel réaliste du film.

Le magazine, *Close Up* (« a splendid title I think »³⁰⁸) commence à paraître en 1927. Macpherson, Bryher et H.D. sont rédacteurs en chef ; de nombreux correspondants à Berlin, Londres, Paris, New York et Los Angeles leur permettent d'avoir un point de vue international, ou du moins transatlantique, sur le cinéma. Dorothy Richardson et Bryher y publient régulièrement des articles et le magazine obtient la collaboration plus ponctuelle de Gertrude Stein, Marianne Moore, ou encore du psychanalyste freudien Hanns Sachs. Neuf traductions de textes du cinéaste soviétique Sergueï Eisenstein paraîtront dans *Close Up*. Destiné à un lectorat anglophone et distribué dans diverses librairies de grandes villes européennes, ainsi qu'à New York et Los Angeles, *Close Up* s'inspire des revues françaises consacrées au cinéma, qui faisaient la part belle aux points de vue littéraires (comme *Le film* ou *Cinéa* qui publiaient des articles de Colette, Guillaume Apollinaire ou Louis Aragon). *Close Up* se présente comme « le seul magazine consacré au cinéma en tant qu'art » et offrant « théorie et analyse, mais pas de ragots »³⁰⁹.

Les grosses productions, hollywoodiennes, britanniques ou italiennes, font l'objet de vives critiques, tandis que les cinéastes russes ou du réalisme social allemand sont présentés

³⁰⁷ H.D., lettre du 7 juin 1927, Viola Baxter Jordan Papers, *op. cit.*

³⁰⁸ *Ibid.* Nous retrouvons ici le grossissement, attaché aussi bien à l'image de la loupe, qu'au microscope du grand-père et au télescope du père.

³⁰⁹ Un bandeau auto-promotionnel décrit le magazine comme suit : « The only magazine devoted to films as an art – Interesting and exclusive illustrations – Theory and Analysis – No gossip », *Close Up*, vol. 3 / 4, octobre 1928. La couverture et le bandeau sont reproduits dans *Close Up 1927-1933 : Cinema and Modernism*, éd. James Donald, Anne Friedberg et Laura Marcus, Princeton, Princeton University Press, 1998. 8.

comme des modèles à suivre. Même si certains articles font entrer dans la réflexion sur le cinéma des considérations politiques et sociales (notamment à travers Bryher), le magazine promeut l'art pour l'art et exalte l'universalité du film muet qui transcende les frontières linguistiques. Lorsque le premier film parlant est présenté au public, les réactions parmi les collaborateurs de *Close Up* sont diverses mais le ton est globalement dépité. En 1931, le magazine passe d'une publication mensuelle à une publication trimestrielle, en partie parce que le parlant recrée des barrières linguistiques qui amenuisent les sources de réflexion pertinentes pour l'ensemble de leur lectorat. Le nombre d'articles diminue peu à peu, remplacés par des photographies de tournage. En 1933, le groupe Pool met un terme à la publication de *Close Up*.

H.D. participe de façon très active à l'élaboration du magazine, elle collabore à la rédaction de divers numéros avec des articles mais aussi des poèmes. Elle publie onze textes dans *Close Up* entre 1927 et 1929. À l'occasion de la sortie de *Borderline*, le long métrage produit par POOL et réalisé par Macpherson dans lequel elle joue un des rôles principaux, H.D. rédige également un long texte de présentation destiné à accompagner la projection du film, organisée dans des ciné-clubs et des séances privées pour des lecteurs et collaborateurs du magazine. Les textes que H.D. compose pour *Close Up* sont majoritairement en prose. Ses articles sont hybrides, mêlant critique, préconisations et récits de ses expériences personnelles en tant que spectatrice. Elle publie également deux poèmes dans les pages du magazine, « Projector » et « Projector II », offrant une vision poétique et mythopoétique du projecteur cinématographique.

C'est le cinéma comme objet direct de l'écriture de H.D. qui nous intéressera ici. Nous nous pencherons sur les textes qu'elle fait publier dans *Close Up*, prose comme poésie, sur *Borderline* (1930), ainsi que sur un extrait de *Bid Me to Live* (publié en 1960). Nous allons nous tourner ici vers les tropes auxquels H.D. a recours pour parler de cinéma, ce qui comprend son expérience de spectatrice, les acteurs et la technique cinématographique elle-même. Écrire sur ce médium, et sur le film de Macpherson en particulier, l'amène à intégrer à

son imaginaire des références qu'elle avait rejetées par ailleurs, tout en continuant à solliciter le panthéon grec.

- **Un cadeau des dieux**

Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin développe le concept de l'aura. Selon le philosophe, l'art prend originellement racine dans le magique. L'art permet l'expression d'un sentiment religieux et est intégré à des pratiques rituelles. Benjamin prend l'exemple des icônes dans les églises, des peintures qui sont parfois voilées toute l'année pour n'être montrées que lors de fêtes saintes. L'œuvre d'art est cachée et visible de façon exceptionnelle pour un petit nombre de personnes. L'œuvre d'art possède un caractère unique ; c'est ce « *hic et nunc* » qui crée une aura autour d'elle. Or, à mesure que les évolutions techniques rendent plus faciles le transport (il est plus aisé de déplacer et de montrer à un plus grand public un portrait peint qu'une statue colossale dans un temple), puis la reproduction des œuvres d'art, leur aura déperit. Avec l'avènement de la photographie, suivi de celui du cinéma, des média dont la notion d'original est totalement absente selon Benjamin, le divorce entre la création artistique et sa « valeur rituelle » est définitif : « pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel. »³¹⁰ Il salue la fonction destructrice, voire « cathartique », du film et exprime son désaccord avec les critiques qui célèbrent le caractère magique et le potentiel sacré de la représentation cinématographique.

Lorsque Abel Gance s'écriait avec enthousiasme en 1927 : « Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma. [...] Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religions et toutes les religions elles-mêmes [...] attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer » (Abel Gance, « Le temps de l'image est venu », *L'art cinématographique II*, Paris, 1927, p. 94-96), il nous conviait sans s'en douter à cette vaste liquidation³¹¹.

³¹⁰ Walter Benjamin, *Œuvres. Tome III*, trad. Rainer Rochlitz, Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000. 77.

³¹¹ *Ibid.* 74.

Pour Benjamin, les dieux ne peuvent survivre sur pellicule ; il applaudit leur « liquidation » dans la désacralisation de l'œuvre d'art que représente l'avènement de sa reproduction mécanique. Mais Benjamin n'est pas représentatif de l'ensemble des réflexions menées sur le cinéma au cours des décennies qui suivent sa naissance ; nombre d'entre elles perçoivent le cinéma comme un mode d'expression magique. Comme Abel Gance, H.D. exprime sa foi dans le pouvoir résurrecteur de la lumière du projecteur. Ses écrits cinématographiques montrent une profonde révérence pour le septième art. Si certains produits s'avèrent ne pas être à la hauteur de ses exigences (les films hollywoodiens, les grosses productions italiennes), les possibilités ouvertes par ce nouveau mode d'expression sont présentées comme providentielles. Le cinéma est un « cadeau des dieux ». Un film peut être « auratique » selon H.D.

Dans *Bid Me to Live*, le personnage de Julia Ashton se rend à une séance de cinéma. Celle-ci fait l'objet d'une description détaillée qui annonce, ou rappelle les présentations de films que H.D. a vus et dont elle rend compte dans *Close Up* de 1927 à 1929. Le roman n'est quant à lui publié qu'en 1960. Mais il n'est pas certain que l'écriture de la scène au cinéma dans le roman soit postérieure aux descriptions de films dans le magazine. Dater les textes de H.D. est une entreprise assez hasardeuse, tant sa pratique créative était fondée sur l'écriture et la réécriture. Ainsi, pour *Bid Me to Live*, il lui a fallu de nombreuses versions pour arriver à celle qui sera publiée en 1960. « I worked on & off at M. [*Madrigal* – l'autre titre de *Bid Me to Live*] for many years, rough sketch was really begun *in situ*, Cornwall, 1918. Just before I made plans to return to London for War II, summer 1939, at Kenwin, this version “wrote itself” »³¹², explique-t-elle à Norman Holmes Pearson, l'année précédant la publication de ce nouveau roman à clef. Par conséquent, il est difficile de savoir quand la séquence au cinéma a

³¹² Lettre du 14 septembre 1959, H.D., *Between History & Poetry*, *op.cit.* 244-245. L'idée qu'un livre s'est écrit « tout seul » devient récurrente chez H.D. dans la dernière partie de sa carrière. Nous analyserons cette tendance dans la dernière partie de cette thèse.

été composée (avant ou après la période *Close Up*)³¹³. L'ekphrasis filmique de *Bid Me to Live* présente de nombreux points communs avec les thèmes abordés et les avis développés par H.D. dans le magazine. Elle continue d'explorer le rapport entre texte et image au sein d'une nouvelle configuration, tout en gardant des termes déjà connus.

L'image cinématographique est un point de connexion dans son imaginaire réticulaire. Le sujet est particulièrement moderne. Le cinéma, ou une forme primitive équivalente, n'existait certes pas dans l'Antiquité grecque ou égyptienne et pourtant il ne provoque pas une rupture nette dans son imaginaire. Écrire cette image, en prose fictionnelle ou non fictionnelle, en poésie, représente pour H.D. une nouvelle opportunité de tisser des liens entre passé et présent. Le grand écran (qui est d'argent, dans la métonymie anglaise) inspire sa pensée mythopoétique ; l'ombre et la lumière sont le point de rebond entre l'antique et le contemporain. Les acteurs focalisent sa réflexion sur l'image, le rapport entre visible et invisible. La séance de cinéma est religieuse ; le film renferme un enseignement, qu'il faut deviner, au sens occulte du terme³¹⁴. Dans les pages qui suivent, nous allons prendre en considération les poèmes « Projector » et « Projector II (*Chang*) » ainsi que la séquence cinématographique de *Bid Me to Live* pour déterminer comment H.D. transmute une forme de divertissement extrêmement populaire en objet de culte, avant de nous tourner vers la fonction dont sont investis les acteurs dans cette pratique rituelle.

Dans le premier numéro de *Close Up*, H.D. publie deux textes : un article intitulé « Beauty », qui inaugure une série d'articles portant sur le rapport entre le cinéma et l'art classique, et un poème, « Projector ». Celui-ci sera suivi par un deuxième volet quelques mois plus tard, « Projector II (*Chang*) ». Les deux poèmes convoquent Apollon, dieu de la lumière

³¹³ Pour une étude génétique du roman, cf. Caroline Zilboorg, « Introduction » dans H.D., *Bid Me to Live*, éd. Caroline Zilboorg, University Press of Florida, Gainesville, 2011 (1960). xv – li.

³¹⁴ Rachel Connor (*H.D. and the Image*), François Bovier (*H.D. et le groupe Pool*), Charlotte Mandel (« Garbo / Helen : The Self-Projection of Beauty by H.D. » ; « Magical Lenses : Poet's Vision Beyond the Naked Eye ») ont fait remarquer également le lien entre cinéma et spiritisme. Connor affirme : « Like the spiritualist seance, film involves the making visible of the 'mysterious' or the invisible to an assembly of people. » (Rachel Connor, *H.D. and the Image, op.cit.* 1.)

et de la poésie lyrique. Elle utilise le terme « Pythian » pour le désigner, faisant référence à sa victoire sur le serpent Python à Delphes. Le sanctuaire qui y est construit abritait la Pythie et des pratiques rituelles tournées vers la communication d'oracles. H.D. en fait un dieu dialectique, d'ombre et de lumière, d'antiquité et de modernité. La lumière du projecteur est apollinienne : « This is his gift ; / light, / light »³¹⁵ répète-t-elle à deux reprises dans « Projector II ». Dans la vision mythopoétique adoptée par l'auteur, ce dieu est syncrétique. Un des attributs qu'elle lui prête rappelle un autre dieu de son panthéon, Hermès. Dans « Projector », Apollon est dieu de la danse, de la poésie, mais aussi des portes, des marchés et du carrefour³¹⁶. Sa lumière est transcendante, le Tout s'y dissout ; le passage du temps y est aboli. « Your souls upon the screen / live lives that might have been / live lives that ever are »³¹⁷.

Le ton que H.D. adopte est révérencieux (« his mighty rays »). Elle succombe aux pouvoirs de l'image et attribue à la fiction un pouvoir guérisseur. Le cinéma vient se superposer au « réel » et le transforme. Sa présence visuelle se communique à tout le corps : « tired feet that never know a hill-slope / tread / fabulous mountain sides »³¹⁸. Comme dans *Hermione*, le visuel est aussi haptique et kinétique, il touche et met en mouvement. L'immobilité du spectateur de cinéma n'est pas prise en considération un seul instant. H.D. traduit la représentation de la mobilité à l'écran en déplacements imaginaires et élévations psychiques. La stagnation des images qu'elle redoutait dans « Hesperia » est ici conjurée par cet art littéralement appelé « écriture du mouvement ». L'image cinématographique est totémique. Elle protège l'âme de celui qui la contemple. Le titre de « Projector II (*Chang*) » fait référence à un film sorti en 1927. Tourné dans la jungle thaïlandaise, *Chang* met en scène

³¹⁵ H.D., « Projector II (*Chang*) », *Close Up*, vol. 1 / 4, novembre 1927, 35-44. 35 ; 37.

³¹⁶ H.D. pose en équilibre les attributs antiques du dieu « lord as he was of the heiratic [*sic*] dance, / of poetry / and majesty / and pomp, / master of shrines and gateways / and of doors, / of markets / and the crossroad / and the street » et l'attribut qui transcende tout : la lumière (H.D., « Projector », *Close Up* vol. 1 / 1, juillet 1927, 46-51. 46).

³¹⁷ H.D., « Projector II (*Chang*) », *op. cit.*, 43.

³¹⁸ H.D., « Projector », *op.cit.* 49 ; 50.

aventure et images documentaires³¹⁹. Dans son poème, H.D. évoque des images du film, en particulier, des scènes avec des animaux. Par le pouvoir d'Apollon, la communion avec la nature sauvage devient possible. La lumière transcendante du projecteur fait entrer le spectateur dans la jungle.

with marvellous creature [we] rise
from shadow-stream
and sea-tide ;
with wondrous creatures leap
from tree to tree
or creep
sinuous
along
the river-bed
and freshet ;
blest
with rare suppleness
we bound
aloft
rapturously,
or rest
beside the river-head
and lap
waters
of holiness³²⁰.

Les images font bien référence à *Chang*, mais il ne s'agit que de références, H.D. reporte le lecteur au film, sans décrire celui-ci de façon détaillée. Les vers accompagnent les mouvements intra-diégétiques des animaux à l'écran ; les enjambements et la brièveté des vers semblent reproduire les bonds de la panthère, la souplesse du lynx et les ondulations du serpent. Mais davantage que la célébration du mouvement animal, c'est l'élévation de l'âme du spectateur que H.D. encense. Certes, la représentation de ces animaux à l'écran semble la fasciner, mais ils deviennent des symboles, des totems, de l'esprit du spectateur. « [Y]ou are not anymore, / being one with snake and bear, / with leopard / and with panther ; / you have

³¹⁹ Merion C. Cooper et Ernest B. Schoedsack sont les réalisateurs. Le film marque les esprits à sa sortie car ils y offrent une vision inédite de la nature sauvage. Le film contient des plans spectaculaires d'animaux à une époque où le zoom ou les effets spéciaux ne permettaient pas de garder une distance raisonnable. Le film est un immense succès, y compris auprès de la critique d'avant-garde. En 1933, le même duo de réalisateur sortira *King Kong*.

³²⁰ H.D., « Projector II (*Chang*) », *op. cit.* 36-37.

no life who taste / all-life, / with bear and lynx »³²¹. La voix poétique est celle d'Apollon s'adressant au spectateur. Dans ses écrits cinématographiques, H.D. présente inlassablement le cinéma comme une forme d'expression intellectuelle et spirituelle. Ainsi que nous l'avions remarqué auparavant, son imaginaire est mythopoétique et synchrétique. Ici, elle fait se rencontrer les animaux sauvages de Thaïlande et le dieu grec Apollon. La vision totémique qu'elle adopte se superpose à la dimension mystérieuse et oraculaire qu'elle attache à ce dieu-lumière païen et technologique. Par conséquent, lorsque H.D. demande « Is Art religion ? Is religion art ? »³²² dans un article de 1928, la réponse apparaît évidente.

Pour H.D., le cinéma ne procède pas à une liquidation du sacré, quoi qu'en ait Walter Benjamin, mais bien au contraire à une réactivation de la pertinence du panthéon grec dans l'imaginaire moderne. Cette croyance persiste, bien longtemps après son travail pour *Close Up*. Près de trente ans après le dernier texte qu'elle écrit sur le cinéma, H.D. fait paraître un nouveau roman à clefs, *Bid Me to Live*. Dans ce livre, sur lequel elle a travaillé pendant quarante ans, H.D. réitère sa foi en la puissance spirituelle du cinéma.

Dans *Bid Me to Live*, H.D. revient sur sa vie à Londres pendant la Première Guerre mondiale³²³. Le roman est marqué par une atmosphère sépulcrale et un étouffement des sens, qui transcrit l'état psychique de H.D. pendant ces années³²⁴ – le récit se déroule en 1917. H.D. apparaît sous les traits fictionnels de Julia Ashton. Son mari Rafe Ashton (Richard Aldington)

³²¹ *Ibid.* 40-41. Dans sa correspondance privée, H.D. adopte une identité féline, elle est « Kat » ; les lettres qu'elle échange avec Macpherson, Bryher et leur cercle plus étendu d'amis contiennent parfois des dessins de leurs animaux totems ou bien ils remplacent souvent également leur nom par leur nom animal. Macpherson est « Dog », « Rover » ; Bryher se fait aussi appeler « Fido ». Perdita est « Pup ». H.D. est « Kat », mais aussi « Lynx » ou « Horse ». Hanns Sachs est « Turtle ». Dans son introduction à *Collected Poems 1912-1944*, Louis Martz affirme que « Projector II (*Chang*) » était dédié à Bryher puisque « Chang » (qui signifie « éléphant » en thaï) était un des surnoms de la compagne de H.D. Aux identités fictionnelles créées dans ses romans semi-autobiographiques, sa correspondance ajoute une strate imaginaire.

³²² H.D., « Expiation », *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 127.

³²³ « Murex » (une des trois nouvelles parues dans *Palimpsest*) traitait de la même période. L'identité fictionnelle de H.D. dans ce texte s'appelait Raymonde Ransome.

³²⁴ Dans une lettre à Amy Lowell datant de mars 1917, D. H. Lawrence écrit : « Hilda Aldington seems very sad and suppressed, everything is wrong. » (D. H. Lawrence, lettre du 28 mars 1917, *The Letters of D. H. Lawrence, Volume 3 – Part 1 : 1916-1921*, éd. James T. Boulton, Andrew Robertson, Cambridge, Cambridge University Press, 1984. 105.)

s'est engagé. Le récit de leur désunion se fait au rythme lancinant des permissions. Toute la première partie du roman se passe dans l'appartement de Julia, rideaux tirés, volets fermés. Les scènes d'extérieur sont analeptiques ; des souvenirs de voyages en Italie et en France ou d'une sortie dans Londres avec ses amis d'alors semblent ouvrir des perspectives dans l'enfermement de la protagoniste. Même les livres rangés sur les étagères demeurent fermés. Peu de choses s'offrent au regard de Julia, si ce n'est ses amis, qui se donnent en spectacle. Rico (D. H. Lawrence) et Rafe (Aldington) jouent des rôles, ils semblent débiter leur texte. Leur amante, leur femme³²⁵ entrent en scène, prennent la pose sous le regard de Julia. Londres sous les bombes sert de cadre apocalyptique à ce jeu de charades en action. La vie n'est qu'une pièce de théâtre sinistre et prévisible, qui anesthésie les sens et menace la protagoniste de destruction. Le roman est traversé par trois images de trous noirs. Dans les premières pages de *Bid Me to Live*, H.D. signale : « a gap in her consciousness, a sort of black hollow, a cave, a pit of blackness ; black nebula was not yet concentrated out into clear thought. »³²⁶ De façon caractéristique, H.D. multiplie les formulations pour expliquer l'état mental de la protagoniste et propose pas moins de cinq tropes différents bien qu'apparentés : un trou abstrait / un vide, une cavité, une grotte, un gouffre et un amas d'étoiles. Le dernier, l'oxymore de la nébuleuse noire, annonce toutefois l'espoir (« not yet ») que représentera une autre alliance d'ombre et de lumière. Mais avant d'accéder à cette révélation, la métaphore du vide dans sa conscience est filée avec l'évocation terrible du Trou noir de Calcutta, nom donné à une salle de gardes d'un fort de la ville indienne, dans laquelle des dizaines de prisonnier de guerre britanniques avaient été enfermés et étaient morts, asphyxiés, écrasés. D'une guerre à l'autre, le black-out menace ; la vue, les corps, les esprits sont au bord de l'anéantissement. « It was annihilation itself that gaped at her. »³²⁷ Puis plus loin, l'image du trou noir réapparaît ; Julia se tient à nouveau au bord d'un abîme. Mais dans une répétition avec variation typique de H.D., le

³²⁵ Arabella Yorke, maîtresse de Richard Aldington pendant la Première Guerre mondiale, apparaît sous les traits de Bella Carter et Frieda, l'épouse de Lawrence, sous ceux d'Elsa.

³²⁶ H.D., *Bid Me to Live*, *op. cit.* 4.

³²⁷ *Ibid.* 4-5.

trope est retourné, rédimé. Croyant se trouver au bord d'un gouffre infernal, la fosse d'une salle de cinéma³²⁸, Julia pénètre en réalité dans un lieu sacré.

La protagoniste a finalement quitté son appartement pour aller dîner avec un ami, Cyril Vane³²⁹. Il l'a invitée à venir s'installer avec lui dans sa résidence en Cornouailles, en attendant la fin de la guerre. Une brèche s'ouvre dans l'enfermement, mais Julia hésite. À la fin du repas, Vane lui propose d'aller au cinéma.

Pictures ? He was offering her pictures, he was offering another dimension, the actual black and white of screen-projection. But he was offering her other things to look at, vista of blue sea, gulls. Pictures ? It would be better to go anywhere than back to that room³³⁰.

Julia poursuit : « It would be madness to reject this gift, this gift of the gods [...]. » La séance de cinéma est présentée comme un cadeau des dieux. En acceptant de l'accompagner, Julia a l'impression de recevoir un objet magique qui, bien qu'il soit bidimensionnel et en noir et blanc, va lui permettre d'entrer dans un monde tridimensionnel où le bleu existe et où elle va pouvoir se servir à nouveau de son regard. En s'approchant du bord de l'abîme (le mot *pit* revient à plusieurs reprises dans la séquence pour désigner la fosse de la salle de cinéma³³¹), Julia retrouve des « choses à regarder », « de l'image », pourrions-nous dire, en souvenir d'*Hermione*. La lumière du projecteur vient percer le trou noir de sa « conscience » et lui rendre la vue.

Lorsque la séquence ekphrastique commence, H.D. confirme le statut divin de la séance. La salle, comparée à un gouffre (qui pourrait tout aussi bien être l'Enfer que les Enfers),

³²⁸ Nous pouvons remarquer qu'il s'agit d'une salle de cinéma des années 1910 et donc, d'un ancien théâtre transformé pour passer des films. Là encore, un trope se métamorphose et réapparaît en une image positive. Ses amis qui se mettaient en scène et faisaient de leur vie à tous une mascarade sans humour sont remplacés par de vrais acteurs.

³²⁹ Cyril Vane est l'identité fictionnelle de Cecil Gray [1895-1951], l'homme avec qui H.D. part s'installer quelques mois en Cornouailles, où elle tombe enceinte de sa fille Perdita.

³³⁰ H.D., *Bid Me to Live*, *op. cit.* 72.

³³¹ « The pit beneath them », « the pit of inferno » (*ibid.* 73, 76) désignent l'« orchestre » de la salle, le parterre.

baigne dans la fumée de cigarette « that wafted a cosmic brew, a sort of narcotic dope. »³³²
Cet encens rituel prépare la candidate à l'initiation, la myste qu'est Julia, à la révélation du mystère. Lorsque Julia et Vane entrent dans la salle, le film est déjà commencé. S'ensuit une séquence cinématographique dans le roman, au cours de laquelle le film est décrit de façon détaillée. L'exercice de l'ekphrasis (filmique), sur laquelle nous reviendrons plus longuement ultérieurement, se double d'un travail d'interprétation du « mystère » qui se déroule sous ses yeux. Le film imaginé par H.D. met Julia en transe. « The car swept on. She was dragged forward with the car and the voices rose up in rhythm to the inevitable. » Le mystère filmique est une expérience collective. Julia et le reste des spectateurs font corps avec l'objet en mouvement à l'écran. L'image est une incantation ; le mouvement de la voiture à l'écran contrôle le corps (l'esprit ?) des spectateurs. Et le texte, de par ses répétitions, traduit cet effet hypnotique. « The car would swerve, would turn, it swerved, it turned, they swerved, they turned with it [...]. The car swept on. »³³³

Les enjeux narratifs du film décrit ne sont pas élucidés puisque Julia demande à quitter la salle à l'entracte. À défaut d'une compréhension rationnelle et linéaire du film, la protagoniste retire de ce fragment de film un enseignement qui ravive sa force spirituelle : « Beauty was not dead. It emerged unexpectedly in the midst of this frantic maelstrom. »³³⁴ L'immersion dans la nébuleuse précipite la beauté. H.D. apparie l'actrice de ce film non identifié et une déesse, plus précisément une double-déesse : le couple mère-fille Déméter-Perséphone. La protagoniste applique une lentille grecque à l'interprétation du film dont elle n'a pas vu le début. « The flowers were large (magnified under a glass) in her hands, Persephone in Enna. She turned and a wind caught the fluttering stuff of her scarf. She twisted it suddenly round her head. Now she was a hooded woman, Demeter, looking out. »³³⁵ Les deux divinités se manifestent dans l'image à l'écran, elles sont incarnées par l'héroïne en noir et blanc, une

³³² *Ibid.* 73.

³³³ *Ibid.* 74.

³³⁴ *Ibid.* 76.

³³⁵ *Ibid.* 75.

actrice peut-être imaginaire d'un film mystérieux, vaisseau d'un faisceau de figurations. À Éleusis, le rite antique des mystères était lié au culte de Déméter. Dans les mystères, « la connaissance mystérique (*to telestikon*) a un caractère visionnaire fulgurant : passe par la vue, non par l'entendement. »³³⁶ Ainsi en va-t-il du film muet dans *Bid Me to Live*. La révélation ne vient ni du son, ni de la compréhension de la trame narrative du film, mais bien de l'image dans sa matérialité.

The Greek messenger will convey all that, presently entering with ghost-gesture, indicating with ghost-gesture, the solution of the mystery. [...] Beauty was not dead. It emerged unexpectedly in the midst of this frantic maelstrom. The Spirit moved, gestured. The smoke from the thousand cigarettes was incense [...]³³⁷.

Mais nous voici en présence d'un autre type de mystère. Synchrétique, le mystère cinématographique selon H.D. se tient dans un temple infernal rempli d'anges prêts à mourir (les soldats en permission du public) et convoque à la fois Perséphone et l'Esprit chrétien. L'enseignement que Julia retire de l'expérience mystérique est d'ailleurs plus propre au mystère chrétien primitif qu'aux mystères éleusiniens. Hilda Doolittle vient de Bethlehem, une ville de Pennsylvanie, fondée par un groupe de missionnaires moraves au milieu du XVIII^e siècle³³⁸. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, les rituels moraves ne comprennent pas de mystères mais, dans l'esprit de H.D., cette communauté religieuse est liée à des formes de christianisme primitif, dont le *musterion* fait partie. Le mystère chrétien fait dialoguer l'ombre et la lumière, le caché et le manifesté. L'Esprit permet la révélation. « Le voile se déchire par la présence de l'Esprit ; sinon tout est illusion »³³⁹. L'initié est transformé. « La véritable connaissance révélée par l'approche des mystères apparaît salvatrice, elle est passage de

³³⁶ *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1998. 889.

³³⁷ *Ibid.* 75-76.

³³⁸ L'héritage morave participe d'un sens fort de la famille et de la communauté, qui se manifeste dans *The Gift* notamment. H.D. y évoque des célébrations à l'église, des pratiques rituelles auxquelles prenaient part des membres de sa famille. Pour une étude approfondie des rapports de H.D. à la religion, cf. Elizabeth Anderson, *H.D. and Modernist Religious Imagination : Mysticism and Writing*, Londres, Bloomsbury Academic, 2013 ; Tony Trigilio, « The Measure of Deplorable Gaps in Time », « *Strange Prophecies Anew* » : *Rereading Apocalypse in Blake, H.D. and Ginsberg*, Cranbury, Associated University Presses, 2000. 83-124.

³³⁹ *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, *op. cit.* 885.

l'existence à l'essence, de l'illusion à la réalité, du mental au cœur, du visible à l'invisible. »³⁴⁰ Une fois que le voile-écran est recouvert par le rideau de velours, Julia Ashton ressort du temple avec l'esprit clair. La nébuleuse noire de sa conscience s'est concentrée en pensée claire. Elle est transformée, convertie. « Ténèbres et lumière s'imbriquent mais la nuit devient lumineuse. »³⁴¹

La révélation attend Julia au bout du voyage, lorsque dans la film la voiture s'arrête. L'homme qui était au volant rejoint une jeune femme.

This was the answer to everything, then, Beauty, for surprisingly, a goddess-woman stepped forward. She released from the screen the first (to Julia) intimation of screen-beauty. Screen? This was a veil, curiously embroidered, the veil before the temple³⁴².

L'image cinématographique, alliance de noir et de blanc, dialectique de l'ombre et de la lumière, suscite l'émergence de figures divines. L'actrice dans son rôle est une « femme-déesse » et transmute la toile de l'écran en voile sacré. Dans le rite filmique, on ne lève pas le voile sur le mystère, la révélation n'est pas littérale ; elle s'opère, elle se « brode » même, comme dit H.D., directement sur le voile, projetée en noir et blanc sur le grand écran (*silver screen*). Myste profane, Julia commet l'acte interdit de révéler à son tour la solution du mystère : c'est la Beauté, l'assurance que la beauté existe toujours, même au milieu de la guerre. La beauté est avant tout visuelle et elle trouve sa forme parfaite au cinéma³⁴³.

- **L'acteur astérisque**

Le film anonyme décrit dans *Bid Me to Live* et l'effet qu'il a sur la protagoniste anticipent ou réécrivent une anecdote similaire que H.D. rapporte dans *Close Up*. La révélation esthétique qui se manifeste devant les yeux de Julia rappelle celle qu'a eue H.D. en voyant Greta Garbo pour la première fois dans *La rue sans joie* de Pabst. Dans l'article qu'elle fait

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.* 886.

³⁴² H.D., *Bid Me to Live*, *op. cit.* 75.

³⁴³ Nous verrons que, pour H.D., le cinéma aurait dû rester le royaume de l'image.

publier dans le premier numéro du magazine, H.D. s'élève contre la censure et le mauvais goût, déplore que Hollywood avilisse le potentiel miraculeux du septième art et salue les réalisateurs qui utilisent ce médium à des fins artistiques et esthétiques. Comme dans *Bid Me to Live*, c'est une providence divine qui mène la spectatrice à une séance de révélation filmique : « At least the divine Chance or classic Fortune that more or less guides all of us, led me one day to worship. » H.D. entre dans la salle sans attente particulière et c'est en voyant le film de Pabst qu'elle dit avoir compris pour la première fois ce qu'était et ce que pouvait accomplir l'art cinématographique : « [...] and so in Montreux, Switzerland, I happened (as it happened) to see my first real revelation of the real art of the cinema. » Et plus loin, « Greta Garbo, as I first saw her, gave me a clue, a new angle, and a new sense of elation. This is beauty [...]. »³⁴⁴ La scène décrite dans *Bid Me to Live* se passe en Italie ; de plus, Julia va voir ce film en 1917, il ne peut donc s'agir de *La rue sans joie* puisque celui-ci se déroule à Vienne et qu'il est sorti en 1925. Mais, les spectatrices réelle et fictionnelle sont en accord. Leur fulguration est provoquée par l'apparition d'une femme sublime à l'écran.

Dans l'article « Cinema and the Classics I – Beauty », l'actrice est un totem de la beauté³⁴⁵. Greta Garbo est la manifestation d'une idée. Dans *Totem et tabou*, Sigmund Freud propose la définition suivante du totem : « Le totem est [l']esprit protecteur [du groupe] et son bienfaiteur qui envoie des oracles »³⁴⁶. Freud emprunte aux travaux de plusieurs anthropologues et, notamment à ceux de James George Frazer. Il reformule ainsi plus loin

³⁴⁴ H.D., « The Cinema and the Classics I – Beauty », *Close Up*, vol. 1 / 1, juillet 1927, dans *Close Up 1927-1933 : Cinema and Modernism*, *op. cit.* 106, 107.

³⁴⁵ À la fois le grand public, l'« ogre » d'Hollywood et la poète veulent de la beauté et vouent un culte à son totem qu'est la belle actrice. Dans « Beauty », H.D. compare le grand public à une boule de pâte à pain (« lump ») et les intellectuels à du levain (« leaven »), à même d'élever le niveau général des productions cinématographiques. La boule et le levain se rejoignent dans leur désir de voir du beau à l'écran : « the leaven and the lump are in this at one. The lump really wants beauty or this totem of beauty would not be set up by its astute leaders. » (H.D., « The Cinema and the Classics I – Beauty », *op. cit.* 106.)

³⁴⁶ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, Paris, PUF (Quadrige), 2015. 7

dans son ouvrage : « Un totem [...] est un objet matériel auquel le sauvage³⁴⁷ témoigne un respect superstitieux, parce qu'il croit qu'entre sa propre personne et chacun des objets de cette espèce existe une relation particulière. »³⁴⁸ H.D. n'utilise pas strictement cette définition du totem, mais la façon dont elle parle des acteurs dans ses écrits cinématographiques est construite sur la notion de totem. Ils représentent plus que leur personne, non seulement parce qu'ils jouent un rôle, mais aussi parce que H.D. les investit d'une valeur, au sens stylistique du terme, qui dépasse le monde du film et les transforme en outil de communication. Toujours en paraphrasant Frazer, Freud ajoute : « Le totem se distingue du fétiche en ce qu'il n'est jamais un objet unique, comme ce dernier, mais toujours le représentant d'une espèce, animale ou végétale, plus rarement d'une classe d'objets inanimés, et plus encore d'objets artificiellement fabriqués. »³⁴⁹ Et encore plus rarement, d'êtres humains exerçant l'activité d'acteur de cinéma. Greta Garbo semble en effet ne pas faire l'objet d'une adoration fétichiste puisqu'elle représente une classe plus vaste, dont l'actrice du film imaginé par H.D. dans *Bid Me to Live* est une autre incarnation. Par ailleurs, ce n'est pas Greta Garbo en tant que Greta Garbo qui intéresse H.D. mais ce qu'elle représente. Ainsi, lorsque l'actrice commence à tourner dans des films américains et est avalée et défigurée par « l'ogre hollywoodien », elle perd son aura³⁵⁰. Dans *La rue sans joie*, elle était non seulement la beauté, mais aussi le bon, en vertu du *kalon* grec, désignant à la fois ce qui est beau et ce qui est bon moralement. Une belle actrice dans un bon film est totémique ; elle protège la spectatrice en l'assurant de la

³⁴⁷ Dans « The Cinema », un essai de 1926, Virginia Woolf compare le spectateur de cinéma à un « sauvage » envoûté par la magie des images animées à l'écran (Virginia Woolf, « The Cinema », *The Essays of Virginia Woolf, volume IV, 1925-1928*, éd. Andrew McNeillie, Londres, The Hogarth Press, 1994. 348-353.

³⁴⁸ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.* 126-127. Freud propose ici une synthèse de *Totemism*, que Frazer fait publier en 1887, puis republier dans son plus grand ouvrage sur le sujet, *Totemism and Exogamy* (1910).

³⁴⁹ *Ibid.* 127.

³⁵⁰ « In the meantime, I had seen Greta Garbo, deflowered, deracinated, devitalized, more than that actively and acutely distorted », écrit H.D. à propos de *Le torrent* (Monta Bell, Etats-Unis, 1926), le premier film américain dans la carrière de l'actrice suédoise. (H.D., « The Cinema and the Classics I – Beauty », *op. cit.* 106.)

persistance du *kalon* dans un monde marqué par la guerre (soit Londres en 1917, soit le Vienne de l'après-guerre figuré dans *La rue sans joie*).

Charlotte Mandel propose de rapprocher plusieurs figures de belle femme chez H.D. : la Greta Garbo de « Beauty », Hélène de Troie dans *Helen* (poème de 1923), Hipparchia dans la nouvelle éponyme extraite de *Palimpsest* et Hedylé dans le roman *Hedylus* (publié en 1927 et dédié à Macpherson). Mandel suggère de voir en cette constellation de belles femmes (auquel elle ajoute H.D. elle-même) un hiéroglyphe, un symbole, ou encore un *eidolon* :

the accurate presentation of Beauty is a sacred trust ; to H.D., a “silver goddess” image [une déesse présentée sur *silver screen*, sur grand écran] could function as an eidolon, a mystical evocation of deeper meanings, an inner reality, the “something beyond something”³⁵¹.

Le film montre davantage que le visible. En accord avec Charlotte Mandel, il nous apparaît que l'actrice incarne plus que son personnage chez H.D. Elle est imaginale, elle est une « image » au sens où H.D. l'entend dans « Hesperia » par exemple, c'est-à-dire du visible qui suscite des connexions et convoque d'autres images, d'autres temps, d'autres lieux. En d'autres termes, elle est une *idole*, au sens multiple du mot : représentation d'une divinité et vedette de spectacle. L'actrice se tient à la jonction du visible et de l'invisible, là où le magique est possible. Mais nous aimerions ajouter à l'étude de Mandel l'idée que cette lecture n'est pas restreinte à la belle actrice. Si l'on peut en effet voir un parallèle entre le traitement que fait H.D. de Garbo dans l'article de *Close Up*, d'Hélène dans le poème et d'autres belles femmes, l'idole (le totem) de beauté n'est pas seule à renfermer des « significations plus profondes ». Une actrice, que H.D. compare à une gargouille, et un acteur, dont elle ne loue pas la beauté physique, sont présentés également comme des idoles par H.D. car ils tramettent un message qu'il appartient à l'auteur de déchiffrer, qui n'est pas lisible par tous.

La fascination qu'éprouve H.D. pour Greta Garbo dans *La rue sans joie*, et dont elle choisit de parler dans le premier article qu'elle écrit pour le nouveau magazine qu'est *Close*

³⁵¹ Charlotte Mandel, « Garbo / Helen : The Self-Projection of Beauty by H.D. », *Women's Studies*, vol. 7, 1980, 127-135. 134.

Up, s'étend à d'autres acteurs. Falconetti dans *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Dreyer, France, 1927), Louise Brooks dans *Loulou* (G. W. Pabst, Allemagne, 1929), Conrad Veidt dans *L'étudiant de Prague* (Henrik Galeen, Allemagne, 1926), Aleksandra Khokhlova dans *Dura Lex* (Lev Kouléchov, Union soviétique, 1926) et Paul Robeson dans *Borderline*, retiennent l'attention de H.D. Tous sont au cœur de l'évaluation que H.D. fait du film. Mais les deux derniers en particulier, Veidt, acteur allemand et Khokhlova, actrice russe, suscitent chez H.D. une réflexion qui s'articule autour de l'image. Tous deux sont transformés en des signes à lire, à la lisière entre l'image à l'écran et autre chose, « something beyond something ». Leur dimension augurale semble liée aux conditions dans lesquelles H.D. voit leur film respectif. H.D. fait la critique du film *L'étudiant de Prague* dans l'article intitulé « Conrad Veidt – The Student of Prague »³⁵² dans le numéro de *Close Up* de septembre 1927. Elle parle de Khokhlova l'année suivante dans « Expiation »³⁵³, titre du film en anglais, dans le numéro de mai 1928. Tout comme Julia Ashton lorsqu'elle se rend au cinéma dans *Bid Me to Live*, H.D. a manqué le début de ces deux films. C'est tout à fait clair en ce qui concerne *Dura Lex* dans « Expiation » : « I had arrived when *Sühne (Expiation)* was about one third over. »³⁵⁴ Pour ce qui est de *L'étudiant de Prague*, si H.D. a vu le film depuis le début, sa confusion laisse penser que le film est à déchiffrer, qu'il lui manque des éléments pour le comprendre directement : « There's something wrong and I have seen those horses making that idiotic turn on the short grass at least eight times. What is it ? »³⁵⁵ Le compte rendu qu'elle fait de chacun des deux films implique ignorance, visionnage, décodage, imagination (association d'idées, activation du réseau de correspondances).

Comprendre un film apparaît dans ses comptes rendus comme une activité mystérique. La présentation que H.D. fait de *L'étudiant de Prague* allie sens caché et évidence. Le début de

³⁵² H.D., « Conrad Veidt – The Student of Prague », *Close Up*, vol. 1 / 3, septembre 1927, dans *Close Up 1927-1933, op.cit.* 120-124.

³⁵³ H.D., « Expiation », *Close Up*, vol. 2 / 5, mai 1928, dans *ibid.* 125-130.

³⁵⁴ *Ibid.* 125.

³⁵⁵ H.D., « Conrad Veidt », *op. cit.* 120.

son article est marqué par des interrogations, suivies bien vite par une soudaine révélation, exprimée à travers la catachrèse antédiluvienne du comprendre et du voir. « For I see now »³⁵⁶. Deux éléments sont déclencheurs. L'acteur, Conrad Veidt, et un arbre qui apparaît dans le film dédoublent l'expérience que H.D. fait de ce dernier. Sa soudaine compréhension active son imaginaire réticulaire. Elle se souvient avoir vu ce même acteur dans *La rue sans joie* et l'arbre se tient à un carrefour, lui rappelant le conte faustien³⁵⁷. Elle se met donc soudain à apprécier le film car elle prend conscience qu'il y a « une histoire enchâssée dans l'histoire » – « This has something behind it, in it, through it. » La qualité du film est mesurée à l'aune de sa capacité à receler des sens cachés et donc à justifier une activité de déchiffrement. « That little man means much more than that. [...] He is a symbol, an asterisk, an enigma. »³⁵⁸ Nous trouvons ici un exemple caractéristique du style de H.D. Une phrase offre plusieurs possibilités apposées les unes aux autres, proposant une variation sur une même idée, celle de l'image au sens large : un item renvoyant à un autre, dans un rapport de substitution ou de similarité. L'astérisque est particulièrement opératoire. Conrad Veidt est métaphoriquement ce signe graphique en forme d'étoile « pouvant prendre plusieurs valeurs conventionnelles. »³⁵⁹ Habituellement, il sert à indiquer dans le corps du texte un renvoi à une remarque annexe. Mais il se substitue parfois également à un nom dans un récit qui veut cacher l'identité de ses protagonistes. Dans ce cas, l'astérisque est synonyme d'astéronyme³⁶⁰. Dans l'article de H.D., l'acteur est un astérisque qui renvoie à d'autres choses et se substitue à l'individu. Il est le masque du théâtre antique³⁶¹. « He is and isn't just this person sitting under

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ « The little tree twists and bends and makes all the frantic gestures of the little tree at the cross-roads under which Faust conjured devils. » (*Ibid.*)

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ <http://www.cnrtl.fr/definition/ast%C3%A9risque> (page consultée le 28 juillet 2015).

³⁶⁰ L'étoile est capitale chez H.D., notamment dans «Hesperia», *Trilogy*, *Hermetic Definition*, ainsi que dans *The Gift*. La ville natale de l'auteur, Bethlehem, devenue « ville de Noël », est également connue pour son étoile, une décoration de Noël en verre que l'on peut suspendre au plafond ou placer en haut du sapin.

³⁶¹ Nous verrons que H.D. revient de façon plus explicite sur le lien entre acteur du muet et masque du théâtre antique grec, la *persona*, lorsqu'elle aborde la question du film parlant deux mois plus tard.

a tree. »³⁶² Cette contradiction, définition de l'image, ouvre une porte sur le sens caché du film, qui devient alors « évident ». L'adjectif *obvious* et l'adverbe qui en dérive jalonnent le récit que H.D. fait de son expérience de spectatrice. « The story is obvious. » ; « There is, as is obvious, the really clever stalking of the shadow and the merging and cross-currents of two images. »³⁶³ L'évidence avec laquelle l'histoire se déroule sous ses yeux, son absence d'originalité (le récit est façonné d'après l'histoire de Faust) ne sont pas des défauts. Nous savons à quel point l'idée du *pattern* tient une place importante dans l'imaginaire et l'écriture de H.D.

De façon similaire, Pete, le personnage principal de *Borderline*, joué par Paul Robeson, est un véhicule. Il représente le *kalon*, le bon et le beau ; H.D. l'associe naturellement à la nature. Prenant une expression figurée au pied de la lettre, nous dirons qu'il est le seul à avoir les pieds sur terre. Il est la terre (« very earth giant » ; « the ground under all their feet »³⁶⁴) mais il est aussi le ciel (atmosphérique et sacré). Pour présenter l'environnement narratif du film, H.D. file la métaphore de la terre. Et sur cette terre, se dessinent les ombres projetées par les nuages de la calomnie et de la haine : « the fretting provincialism of small-town slander and small town menace move like shadows from high clouds »³⁶⁵. Les habitants de la petite ville dans laquelle vont se rencontrer le couple noir formé par Pete et sa femme Adah et le couple blanc formé par Thorne et Astrid (joué par H.D.) sont racistes. Et H.D. de jouer sur la symbolique du noir et du blanc. Abandonnant l'image de la terre pour monter au ciel, l'auteur poursuit : « The giant negro is in the high clouds, white cumulous cloud banks in a higher heaven. » Il faut préciser ici, bien que H.D. n'y fasse pas référence, qu'une séquence du film offre au regard du spectateur le visage de Paul Robeson, arborant une expression douce et

³⁶² H.D., « Conrad Veidt », *op. cit.* 121. *L'étudiant de Prague* s'intègre particulièrement bien à la réflexion de H.D. sur l'image puisque ce film réécrit le mythe de Faust. Contre de l'or, l'étudiant du titre, joué par Conrad Veidt, vend son reflet. Le méchant matérialise le reflet, qui devient son double maléfique. Dans son article, H.D. raconte le dénouement du film : « évidemment », lorsque le héros parvient à détruire son reflet démoniaque, c'est en fait son propre sang qu'il fait couler.

³⁶³ *Ibid.* 121, 123.

³⁶⁴ H.D., « *Borderline* », *op. cit.* 223 ; 224.

³⁶⁵ *Ibid.* 224.

heureuse. L'acteur est filmé en contre-plongée, donnant en effet l'impression qu'il est littéralement dans les nuages. Le plan n'a d'autre arrière-plan que le ciel traversé de gros nuages blancs. En écrivant « [t]he giant negro is in the high clouds », H.D. explicite le symbolisme muet du film et file la métaphore. « Conversely, his white fellow-men are the shadows of white, dark, neurotic ; storm brews ; [...] » L'image cinématographique suscite l'image symbolique. Nous reviendrons sur cette séquence plus en détails dans la partie suivante car H.D. y fait directement référence lorsqu'elle aborde des questions de montage dans le film. Paul Robeson est le seul acteur professionnel que H.D. ait côtoyé de près. Il lui inspirera le poème « Red Roses for Bronze », publié dans le recueil éponyme en 1931, ainsi qu'une nouvelle intitulée « Two Americans ».

Les acteurs incarnent au plus haut degré la possibilité rhizomatique qu'elle recherche dans la mythologie, dans sa vie et dans son écriture. L'astérisque figure cette ramification (les branches qui partent dans toutes les directions), qui est aussi une ouverture à la réécriture (au palimpseste). Ce signe typographique ouvre dans le texte un espace dans lequel l'imagination du lecteur a un rôle à jouer. H.D. adore pouvoir « parler » à la place du film muet et écrire ses propres intertitres. Elle deviendra elle-même cet astérisque en interprétant Astrid, femme « borderline », étoile noire et image de la névrose.

En découvrant le sens des images de *L'étudiant de Prague* dans son article « Conrad Veidt », H.D. fait à nouveau advenir la révélation qu'elle avait eue devant *La rue sans joie* et que Julia Ashton avait eue devant le film imaginé dans *Bid Me to Live* : le cinéma est le médium le plus à même de représenter la beauté dans sa forme la plus pure. « The screen has purified and idealized, is a medium for purity and idealization »³⁶⁶, écrit-elle dans « Conrad Veidt », qu'elle conclut sur l'affirmation suivante : « A small voice, a wee voice [...] will whisper there within me [...], "it must come soon : a universal language, a universal art open

³⁶⁶ *Ibid.* 123.

alike to the pleb and the initiate.”³⁶⁷ H.D. exprime ici des aspirations partagées par les collaborateurs de *Close Up*. Les pages du magazine acclament l’universalité présupposée du cinéma muet. Et plus largement, H.D. célèbre l’avènement de ce nouvel art, qui catalyse nombre de ses points de réflexion sur l’image, comme la perception, la représentation du réel et la création artistique.

Pour terminer notre analyse de la sacralisation du cinéma dans les écrits cinématographiques de H.D., revenons brièvement à cet autre article et cette autre actrice qui a retenu l’attention de H.D., Aleksandra Khokhlova. Dans « Expiation », H.D. fait le compte rendu de la séance au cours de laquelle elle a vu *Dura Lex*, dont l’intrigue se déroule au Canada. Un groupe de cinq chercheurs d’or ont enfin trouvé un filon ; mais, rendu fou par la cupidité et les conditions de travail, l’un d’entre eux se met à tuer ses camarades. Les deux survivants, un homme et une femme, parviennent à le maîtriser. Ils décident de faire justice eux-mêmes et le condamnent à mort. Mais lorsqu’ils croyaient l’avoir pendu, le condamné réapparaît, la corde cassée à la main. Comme nous l’avons expliqué plus tôt, H.D. commence son article en signalant qu’elle a manqué le début du film. Encore une fois, le texte qu’elle écrit pour *Close Up* ignore les conventions du genre et propose certes une critique du film et de son style, mais met au premier plan son expérience de spectatrice. H.D. accorde presque deux pages au déchiffrement d’un film incomplet. L’écriture de l’image prend le pas sur le pragmatisme attendu dans un compte rendu de cinéma. À nouveau, l’auteur assimile la séance à un rite. L’écran est comparé à un autel : « one of them [the audience] whispered like someone before the high altar explaining to a neophyte “it’s Russian – it’s Alaska”. »³⁶⁸ Les lignes qui suivent cherchent à percer le mystère : « someone, something “intended” that I should grasp this, that some mind should receive this series of uncanny and almost psychic sensations in order to transmute them elsewhere ; in order to translate them. » H.D. se destine à transformer du visible en lisible. Les images de *Dura Lex* deviennent du signe, un message

³⁶⁷ *Ibid.* 124.

³⁶⁸ *Ibid.* 125.

divin à interpréter³⁶⁹. « Someone had apparently killed someone. »³⁷⁰ Nous étudierons ultérieurement et plus en détails le descriptif dans cet article, un mode d'écriture peu habituel chez H.D. ; nous nous concentrons pour le moment sur la façon dont l'actrice est perçue. Comme Conrad Veidt, Aleksandra Khokhlova est un signe, augural et sémiotique.

« The gestures of this woman are angular, bird-like, claw-like, skeleton-like and hideous. She has a way of standing against a sky line that makes a hieroglyph that spells almost visibly some message of cryptic symbolism. »³⁷¹ Aux yeux de H.D., la posture et la gestuelle de l'actrice composent un « hiéroglyphe », c'est-à-dire un caractère sacré (*hiéro-*) employé dans un système linguistique figuratif qui se donnait une valeur magique. H.D. transforme l'image cinématographique en support d'un symbolisme qu'il lui incombe de déchiffrer. Elle double le visible d'une signification invisible. Pour elle, l'art cinématographique de Kouléchov est médiumnique³⁷². H.D. assimile totalement le travail du cinéaste russe, quitte à effacer par là même l'originalité de celui-ci. Dans son étude du groupe Pool et des articles de H.D. pour *Close Up*, François Bovier démontre que H.D. plaque son imaginaire et son psychisme sur *Dura Lex*. Il souligne notamment que « H.D. inscr[it] résolument le film dans le registre de l'allégorie³⁷³. » Selon lui, la façon dont H.D. sémiotise Khokhlova en hiéroglyphe rend manifeste un « déni du caractère mimétique du film » de la part de l'auteur.³⁷⁴ Elle mène une « entreprise de distorsion et de superposition des codifications ». Bovier souligne que les « chaînes comparatives » que H.D. construit mêlent mythologie, théâtre et rites de la Grèce antique, culture égyptienne, et imagerie animale, etc. : elle compare Khokhlova à Perséphone, à Pallas Athéné, à un hiéroglyphe, à un oiseau, à une sauterelle et même à une gargouille. Elle

³⁶⁹ Nous retrouvons la même concomitance de l'image, du signe, de l'oracle et du cinéma dans le compte rendu qu'elle fait dans « Writing on the Wall » des visions qu'elle a eues en 1920 à Corfou.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.* 126.

³⁷² « [T]he Russian (L. Keleschow [Kuleshov]) uses the screen almost as a psychic medium. » (*Ibid.* 127)

³⁷³ François Bovier cite notamment le fait que H.D. se réfère aux mystères d'Eleusis et au théâtre d'Eschyle.

³⁷⁴ François Bovier, *H. D. et le groupe Pool : des avant-gardes littéraires au cinéma « visionnaire »*, Lausanne, l'Age d'homme, 2009. 156.

lui évoque une lignée de femmes allant de Jeanne d'Arc à Charlotte Corday. Khokhlova est à la fois, un ange, un démon, une fée ailée, etc. H.D. absorbe l'actrice et le film dans son imaginaire. La reconfiguration suivante de l'actrice par H.D. dans l'article, « one woman, a sort of winged sprite, an angel and a sort of devil of remorseless justice »³⁷⁵ fait penser à la figure ailée qu'elle nomme Niké (la Victoire) dans le récit de son épisode visionnaire de Corfou dans « Writing on the Wall ». Nous sommes d'accord avec François Bovier lorsqu'il affirme que, une fois transformée en « [s]igne lisible, Khokhlova devient un support identificatoire pour H.D. » Mais c'est précisément ce que H.D. recherche et adore dans le cinéma muet. Quelques mois plus tard, lorsqu'elle aborde le sujet du parlant, elle regrette que le rôle de son imagination soit moindre. L'image est alors d'emblée doublée d'un discours qui semble entraver la dynamique ramifiante de son imaginaire.

À travers cette multiplication de tropes, Bovier avance l'idée que « H.D. ressaisit, à travers le détour de la métaphore, les caractéristiques du jeu du “modèle” Khokhlova dans le film : son corps est appréhendé comme une mécanique articulée, ses mouvements sont décomposés et ses gestes se détachent avec une telle précision dans l'espace que l'écran s'assimile à une grille métrique. »³⁷⁶ Bovier fait ici référence à la théorie de Lev Kouléchov sur le jeu d'acteur. Il précise que H.D. n'avait sûrement pas pu prendre connaissance des écrits du réalisateur à ce sujet mais qu'une théorie similaire développée par Jean Prévost dans une série d'articles intitulée « La face humaine à l'écran » paraît dans *Close Up* (septembre, octobre, décembre 1927 et janvier 1928). Bovier explique que Jean Prévost « préconise de faire jouer indépendamment les différents muscles faciaux à travers une série d'exercices physiques. Cet idéal d'automatisation des différentes parties anatomiques et de décomposition de l'expression doit beaucoup à la physiognomie – qui est aussi à l'arrière-plan de la conception du “modèle” chez Kouléchov et des pratiques du théâtre d'avant-garde soviétique. » Il ajoute que la méthode adoptée par Sergueï Eisenstein, grand favori à *Close*

³⁷⁵ H.D., « Expiation », *op. cit.* 128.

³⁷⁶ François Bovier, *H.D. et le groupe Pool*, *op. cit.* 157.

Up, combinait ce modèle « biomécanique » et des techniques inspirées des théâtres japonais et chinois.

Par ailleurs, Khokhlova est un signe que H.D. peut assimiler et recopier. Elle le réécrit dans son interprétation scripturale du film. Elle le reproduit également dans son interprétation cinématographique. « If this is Russian, then I am Russian »³⁷⁷, écrit-elle dans « Expiation » à propos de *Dura Lex*. H.D. s'est-elle inspirée du travail de Khokhlova pour élaborer sa propre technique dans le film de Macpherson, *Borderline*, quelques années plus tard ? Bovier fait remarquer les similarités entre le jeu de l'actrice soviétique et celui de H.D.³⁷⁸ dans le rôle d'Astrid. La ressemblance physique entre H.D. et Khokhlova est remarquable (grande taille, corps mince et anguleux, traits émaciés) ; la nature violente de leur personnage et le style de jeu accentuent davantage les ressemblances. Le personnage joué par H.D. est une femme mariée, vivant dans un village suisse. H.D. la décrit comme névrosée et susceptible dans son opusacle accompagnant le film. Son mari, Thorpe, est animé par des désirs adultères lorsque un couple joué par Paul et Eslanda Robeson fait son apparition dans la communauté. Le portrait que l'actrice H.D. donne de son personnage est celui d'une femme amenée au bord d'une hystérie presque meurtrière. Pour Bovier, le jeu de H.D. et le style cinématographique adopté par Macpherson dépeignent Astrid en « harpie déchaînée »³⁷⁹. Nous remarquons dans le film l'importance donnée aux objets, filmés en gros plans ; le montage associé au personnage d'Astrid est saccadé (multiplication de plans courts) et accompagne son agitation psychique. La caméra est centrée sur des parties du corps isolées, les mains de H.D. en particulier, accentuant l'« effet de décomposition des mouvements ». Son corps en est comme mécanisé.

L'organique, l'oraculaire et l'automate se rencontrent à l'écran pour H.D. L'isolement des gestes par la caméra illustre le fonctionnement psychique du personnage. En cela aussi, le

³⁷⁷ *Ibid.* 126.

³⁷⁸ H.D. est en réalité créditée sous le pseudonyme de Helga Doorn.

³⁷⁹ François Bovier, *H.D. et le groupe Pool*, op. cit. 282.

cinéma est un art miraculeux. Creuset du *kalon* et du divin, l'image cinématographique, résultat de la distance auratique entre le voile mystérique qu'est l'écran et la source de lumière divine qu'est le projecteur, auxquels s'ajoute l'opération magique de captation du réel par la caméra, permet de représenter la psyché humaine de façon inédite, selon H.D. Cadeau des Dieux, il est un art providentiel qui dépasse tous les autres arts. Dans ses écrits cinématographiques, il est frappant de voir la façon dont la littérature passe totalement au second plan pour H.D. Nous verrons comment elle exhorte même les écrivains à s'inspirer du cinéma pour révolutionner l'art de l'écrit. Ses textes sur le cinéma sont traversés par une admiration sans faille pour le médium. Dans « *Restraint* », elle proclame : « A perfect medium has at last been granted us. Let us be worthy of it. »³⁸⁰ Nous l'avons vu avec « *Projector* », avec *Bid Me to Live* et son approche de *La rue sans joie* et de Greta Garbo, H.D. adopte un vocabulaire religieux. Elle se présente comme adoratrice et prêtresse d'un culte ancien et moderne à la fois : « Here is our medium [...], insiste-t-elle dans le même article, a subtle device for portraying of the miraculous. Miracles and godhead are *not* out of place, are not awkward on the screen. »³⁸¹ H.D. semble ici s'opposer à la posture de Walter Benjamin et affirme le caractère sacré de l'œuvre d'art, même reproductible. Le fait est que, à l'époque où H.D. voit des films (et c'est encore vrai une dizaine d'années plus tard lorsque Benjamin écrit son essai sur la fin de l'aura), il est difficile d'avoir accès à tous les films ou de les revoir. Du point de vue du spectateur et dans une certaine mesure seulement, la séance de cinéma garde bien un caractère unique. Les films passent en effet plusieurs fois, mais leur temps à l'affiche est limité et il n'est alors pas suivi par une sortie sur un support qu'on peut avoir chez soi ou un passage à la télévision³⁸². C'est finalement l'imprimé (les présentations et critiques de film,

³⁸⁰ H.D., « *Restraint* », *Close Up*, vol. 1 / 2, août 1927, *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 112.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² À la suite de « *Projector* », une note non signée, intitulée « *Comment and Review* », propose une réflexion sur l'accès restreint aux films. L'auteur déplore les grandes difficultés à revoir un film et propose des solutions qui sont de nos jours partie intégrante de l'industrie du cinéma (large commercialisation des copies et démocratisation des supports). « The public of the future should be

les reproductions d'arrêts sur image) qui contribue à la diffusion la plus forte des œuvres cinématographiques. L'ubiquité d'un film projeté dans plusieurs salles sur la planète n'est pas la marque pour H.D. d'une désacralisation mais, au contraire, d'une opération magique qui unit l'humain en créant un langage universel³⁸³ et permet de représenter le miraculeux, les dieux, c'est-à-dire la Pensée ou la Vie. Dans sa présentation dithyrambique du travail de Macpherson dans *Borderline*, H.D. poursuit sa glorification de l'art cinématographique. Une des entreprises qu'elle mène dans les articles qu'elle écrit pour *Close Up* vise à faire voir le cinéma comme un art classique, à le placer de façon définitive parmi les beaux-arts. Dans *Borderline*, elle va plus loin et affirme que le cinéma dépasse le théâtre, la peinture, la sculpture, la musique la littérature : « An advanced and intellectual film director [...] may not himself, personally, draw, paint, sculpt, yet instinctively in his outlook, he must maintain sympathy with all these art-facets and with music, drama, and every form of writing. For in the film alone to-day, may these allied arts be welded. »³⁸⁴ Selon H.D., le cinéma permet l'union intime des arts classiques. Elle démontre par la suite la façon dont cinéma et théâtre, cinéma et musique, cinéma et peinture, etc. sont des arts sœurs. Elle conclut son argumentation en comparant le cinéma au rêve ou à la représentation du rêve. Elle insiste alors sur la nature mythopoétique d'un septième art de qualité. Le cinéma transcende non seulement l'espace et la séparation entre les différents média, mais aussi le temps. Le film est la forme d'art la plus apte à représenter la vie : « Film is art of another dimension, including not only all art but including all life. » écrit H.D.

Art and life walk hand in hand, drama and music, epic song and lyric rhythm, dance and the matter of science here again, as in some elaborate "allegory" of the Florentines, take hands, twine in sisterly embrace before their one God, here electrically incarnated, LIGHT. Before the high-powered effect

able to buy or borrow films as it now buys or borrows books. » (« Comment and Review », *Close Up*, vol. 1 / 1, *op. cit.* 51.

³⁸³ Les collaborateurs de *Close Up* voient une mise à mort de cette universalité dans l'avènement du parlant.

³⁸⁴ H.D., « *Borderline* : A Pool Film with Paul Robeson », *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 221-236. 226.

of [the] lamp [...] we have the whole run of antiquity, the whole run of nature, the whole run of modernity³⁸⁵.

L'écrivain inscrit résolument le cinéma dans son approche mythopoétique. Le cinéma est présenté comme un art total et satisfait donc son mode de pensée holiste. Les ramifications du rhizome de l'imaginaire se trouvent transcendées et dissoutes dans l'union parfaite que permet la lumière du projecteur. Sa déification dans l'extrait ci-dessus rappelle « Projector ». H.D. a recours ici à un discours allégorique classique comparant les arts à des sœurs. Elle remplace ainsi l'image de la soudure qu'elle employait quelques pages plus tôt (« For in the film alone to-day, may these allied arts be welded. »). L'auteur fait cohabiter imagerie classique et imagerie industrialo-chimique. Sa vision mystique de l'image cinématographique inclut la dimension technique de celle-ci. Le dieu-lumière qu'est le projecteur est une machine et le grand prêtre qui le sert, le réalisateur, est un artiste total. Le cinéaste d'avant-garde répond à l'idéal de l'artiste de la Renaissance qui maîtrise toutes les formes d'expression, à l'instar de Léonard de Vinci, auquel H.D. compare Macpherson. Il se doit, en outre, d'être mécanicien. H.D. a beau convoquer les arts classiques et le panthéon grec pour faire l'apologie du cinéma, elle n'en évacue pas pour autant la dimension mécanique. La machine fait l'objet d'une divinisation dans les deux parties du poème « Projector », nous l'avons vu. Nous allons à présent nous tourner vers la façon dont le corps humain se voit mécanisé dans les écrits cinématographiques de H.D. Tantôt désirée, tantôt diabolisée, cette mécanisation est ambivalente. L'imagerie mécanique agglomère la tendance à la saturation imaginaire et une tendance qui apparaît comme inverse, ouvrant par là une voie alternative au style littéraire de H.D.

- **L'avènement de la machine**

³⁸⁵ *Ibid.* 232-233.

Dans « *Turksib* »³⁸⁶, H.D. exalte le traitement fait du chemin de fer dans un film du même nom, *Turksib* (1929) de Victor Tourine. Elle commence par évoquer un autre film, *Le Mécano de la « General »*, de et avec Buster Keaton, sorti deux ans plus tôt. L’auteur exprime la sympathie qu’on y ressent pour la locomotive, une machine devenue personnage. Après avoir dénigré le traitement réservé dans d’autres films aux trains, réduit à des engins sans personnalité symbolisant la menace de la machine et du monde moderne sur l’humain, H.D. porte aux nues *Turksib* et sa glorification toute soviétique d’un train transsibérien : « *Turksib, a railway, an engine, seems a being almost in this film, god or goddess, having power to inspire awe, love, a subtle innovation, the very silver belly of Venus and the helmet of modernized Mars, welded, a thing of destruction, of creation.* » Comme dans « *Projector* », la machine se voit déifiée. Par le truchement de la métaphore, elle devient une figure double, résultat de la soudure³⁸⁷ entre l’argent du ventre de Vénus (qui est aussi l’argent du *silver screen*) et le métal du casque du dieu de la guerre. Cet alliage de la mort et de l’amour, de la « destruction » et de la « création » permet de « projeter » la « Pensée ».

Here you have a film of a railroad, of the making of an engine, perfect in nuance of superimposition, drawing-board trceries, abstraction of T-square and ruler, numerical statistics, dotted lines. “Thought,” one wanted to shout aloud, “is here for the first time adequately projected.”³⁸⁸

On retrouve ici le langage mathématico-scientifique disputé dans *Hermione* ; ici, il est bienvenu. L’ingénierie derrière la création du train, les outils (équerre en T, règle, statistiques) qui ont servi à son dessin ne sont plus humains mais divins. Depuis son entrée filmée en gare de La Ciotat, le train est en fait synecdoque du cinéma³⁸⁹. En épousant la vision glorifiée d’un

³⁸⁶ H.D., « *Turksib* », *Close Up*, vol. 5, juillet-décembre 1929, 488-492.

³⁸⁷ Autre exemple de la pensée évolutive, sinon contradictoire de H.D. : dans « *The Mask and the Movietone* », son article sur le parlant que nous étudierons ci-dessous, H.D. déplorait que le son et l’image ne soient que « soudés » ensemble et non pas « mariés » (« Her voice [the actress’s] and herself moving with so finished artistry were welded not [...] wedded. » (H.D., « *The Mask and the Movietone* », *Close Up*, vol. 1 / 5, novembre 1927, dans *Close Up 1927- 1933, op. cit.* 115.

³⁸⁸ H.D., « *Turksib* », *op. cit.* 491.

³⁸⁹ Dans *The Tenth Muse*, Laura Marcus souligne la relation intime entre le train et le cinéma à ses débuts. Cf. Laura Marcus, « *The Things That Move* », *The Tenth Muse, op. cit.* 42-99. Voir aussi

train, H.D. ne fait pas autre chose que réitérer l'expression de sa passion pour le cinéma. La soudure terrible de Vénus et de Mars qui permet de projeter la Pensée dans *Turksib* est le travail du dieu des alchimistes, Hermès³⁹⁰. Il apparaît à la fin de l'article et H.D. place « l'écran d'argent » sous son égide. Si elle se concentre sur la nature fraudeuse, farceuse et géniale (*trickster, daemon*) du dieu, l'image du carrefour se lit en creux. À l'aide du panthéon grec, H.D. intègre à son imaginaire un langage qui semblait lui être étranger. L'introduction du cinéma comme objet d'écriture dans son œuvre s'accompagne d'une évolution de son imagerie. Nous allons voir ici comment, dans ces écrits cinématographiques, H.D. utilise l'image de la machine et comment ils marquent un tournant dans son œuvre.

Hermione remplaçait la métaphore des yeux au bout des tentacules par l'image de deux miroirs placés dos à dos dans le cerveau de la protagoniste. Elle était transformée de cette façon en être hybride, humaine greffée d'un instrument d'optique double. On retrouve une image similaire de cyborg dans *Borderline*. Comme nous l'avons vu dans notre développement précédent, H.D. présente le cinéma comme un médium providentiel, enveloppant « tous les arts », « toute la vie ». Dans l'œuvre de H.D., il vient couronner un certain nombre d'aspirations et relancer sa quête d'images et de beauté. Les dieux grecs et l'imagerie florale trouvaient toute leur place dans la célébration du cinéma par H.D. Dans sa démarche holiste, elle inclut dans son imaginaire une imagerie qui lui était étrangère. Ses écrits cinématographiques sont à la fois totalement cohérents avec le reste de son œuvre et l'idée qu'on se fait de ce qu'est H.D., et extrêmement surprenants. Ils sont parfois tout à fait dissonants dans cette partition parfois répétitive qu'est l'œuvre de H.D.

Dans les années 1920, les artistes de l'avant-garde sont nombreux à exprimer leur fascination pour la machine, à réfléchir à l'aliénation de l'homme et à imaginer des hybrides

Lynne Kirby, *Parallel Tracks : The Railroad and Silent Cinema*, Durham, Duke University Press, 1997.

³⁹⁰ H.D. ne mentionne qu'en passant le réalisateur, Victor Tourine.

humains-mécaniques. Adalaide Morris³⁹¹ prend en exemple *Le ballet mécanique*, mis en images par Fernand Léger et en musique par George Antheil, *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, ou les photomontages de l'artiste Dada, Hannah Höch. Nous pouvons également penser à *Metropolis* de Fritz Lang. L'éloge que H.D. fait du travail de Macpherson dans « *Borderline* » emprunte à cet imaginaire. Loin d'exprimer des peurs, le texte est teinté d'un certain masculinisme eugéniste et d'un machinisme accompagné d'imagerie martiale. D'autres articles écrits pour *Close Up* contiennent un répertoire semblable. Dans le panégyrique qu'elle compose pour Macpherson, H.D. développe un discours aux accents vorticistes. Elle y compare la caméra Debrie à un monstre, puis elle file la métaphore du monstre en transformant la caméra en un hybride métallo-organique : « that renowned Debrie [...] is all sinew and all steel. »³⁹² Parallèlement, l'auteur sensibilise le lecteur à la dimension physique de l'art visuel qu'est le cinéma. Art total, il repose sur des instruments qui requièrent l'engagement du corps tout entier des hommes qui les manient. « The camera is no one-man job. » H.D. rapporte avoir vu qu'il fallait une demi-douzaine d'hommes pour déplacer et actionner la Debrie, « this bulky monster », sur les plateaux de tournage d'un film de G. W. Pabst. Macpherson, lui, ne bénéficie pas d'une telle équipe et H.D. craint parfois pour son intégrité physique. Elle loue son courage et simultanément le virilise et le déshumanise. « Macpherson, at work, is a hard-boiled mechanic, as if he himself were all camera, bone and sinew and steel-glint of rapacious grey eyes. »³⁹³ Il est un mécanicien froid, dur, voire sans-cœur. « *Borderline* » foisonne de métaphores et de comparaisons. Ce passage est particulièrement riche en imageries. Les tropes mécaniques et métalliques côtoient des images corporelles, humaines et animales (os, tendons/muscles, yeux, « rapacious »), tantôt appliqués à la caméra cinématographique, tantôt au caméraman/réalisateur. Plus tôt dans le livret, H.D. comparait Macpherson à un artilleur (mitrailleur ?) ; l'observer à l'œuvre est aussi haletant

³⁹¹ Adalaide Morris, *How to Live / What to Do*, *op. cit.* 117 (n. 5). Voir également l'étude que fait Laura Marcus dans *The Tenth Muse* des automates au XIX^e siècle, *op. cit.* 27-29 ; 37.

³⁹² H.D., « *Borderline* », *op. cit.* 226.

³⁹³ *Ibid.*

que regarder un mitrailleur isolé (« like watching a young gunner alone with his machine gun »³⁹⁴). On retrouve l'appariement de l'homme et de la machine, la fusion des deux dans le terme « gunner » qui dit la prédominance de la machine, l'humain relégué au rang de suffixe.

Le propos de H.D. dans « *Borderline* » est extrêmement syncrétique / mythopoétique au point d'être paradoxal. Elle manie plusieurs jeux d'images. Macpherson est l'artiste ultime, le Léonard de Vinci des temps modernes. Et cette modernité semble impliquer des « métaphores guerrières ». L'artiste de la Renaissance, tel Léonard, se devait d'être polyvalent. La réalisation d'un film en 1930 permet et requiert la même polyvalence ; un cinéaste digne de ce nom se doit d'avoir une sensibilité pour différents arts (musique, sculpture, peinture, danse, théâtre, littérature) mais aussi pour la machine. Nous l'avons vu, H.D. écrit dans « *Borderline* » : « An advanced and intellectual film-director must be mechanic, must be artist, must be man, must be warrior. » Et d'ajouter, « He can be no spiritual anaemic, no physical weakling. »³⁹⁵ Ce discours guerrier, voire eugéniste, discordé avec sa posture habituelle. Le « mode mineur » qui régit les voix poétiques et fictionnelles chez H.D. ne favorise pas les grandes déclarations à la manière d'Ezra Pound dans *Blast* ou de F. T. Marinetti. Par ailleurs, son œuvre de *Sea Garden* à *Helen in Egypt* est traversée par une condamnation de la guerre.

Le lecteur est frappé par le changement de ton qui s'opère dans certains articles de *Close Up*. Aux critiques de films qui retracent les hésitations, contradictions, incompréhensions et fragilités spirituelles suscitées par le cinéma chez la spectatrice, nous pouvons ajouter des observations cinglantes et des semonces données fermement aux responsables de films jugés insatisfaisants. H.D. adopte ce ton dans « *Borderline* » pour promouvoir Macpherson. Susan Stanford Friedman fait remarquer l'écart tropique entre *Notes on Thought and Vision*, autre texte théorique, et « *Borderline* » : alors que le premier s'employait à mettre par écrit le corps de la femme en développant une « gynopoétique », l'écrit cinématographique remplace la

³⁹⁴ *Ibid.* 225.

³⁹⁵ *Ibid.* 226.

« conscience utérine » (*womb consciousness*) par une pensée phallique³⁹⁶. Nous sommes en effet bien loin des images « médusées » et végétales. Le cinéma dans l'écriture de H.D. s'apparente à un grand maelström (un vortex, peut-être ?), attirant et regroupant tous les centres d'intérêt de l'auteur, tous ses thèmes de réflexion et ses images de prédilection, ainsi que de nouvelles images, de nouveaux discours.

Quelques années auparavant, en pleine Première Guerre mondiale, H.D. refusait l'idéologie martiale et l'imagerie métallique et guerrière. Dans un article qu'elle écrit à propos d'un recueil de poème de W. B. Yeats, intitulé *Responsibilities and Other Poems* (1916), H.D. exalte l'auteur irlandais et sa poésie tournée vers la nature et le folklore. C'est pour elle l'occasion de formuler une condamnation de la modernité technologique, qu'elle associe à la guerre et à la mort de l'art³⁹⁷. « For us the enemy [...] is the great overwhelming mechanical daemon, the devil of machinery, of which we can hardly repeat too often, the war is the hideous offspring. »³⁹⁸ Elle reformule son accusation à l'aide d'un langage géométrique et déplore la défaite de ses pairs contre le monstre moderne : « some Juggernaut of planes and angles »³⁹⁹. Il a été montré que la position pacifiste de H.D. dans « *Responsibilities* » s'accompagne d'un rejet du vorticisme⁴⁰⁰. En effet, H.D. condamne la guerre et, de façon plus implicite, le développement de discours belliqueux en art. Gary Burnett, notamment, propose de voir dans les parallèles que H.D. établit entre la guerre et un langage géométrique (« planes » renvoie conjointement aux avions militaires et aux surfaces planes de la géométrie) un rejet de l'art vorticiste. Le manifeste vorticiste que constitue la revue *Blast*

³⁹⁶ Friedman fait remarquer que H.D. compare la modernité du travail de Macpherson à l'image phallique du gratte-ciel, emblème de la modernité américaine. Susan Stanford Friedman, *Penelope's Web*, *op. cit.* 17. Toutefois, nous remarquons que les deux essais partagent des propos eugénistes similaires.

³⁹⁷ La revue pour laquelle elle fait office de rédactrice en chef par intérim pendant que Richard Aldington est engagé, *The Egoist*, recense et publie les décès des poètes et artistes britanniques tombés au front.

³⁹⁸ H.D., « [Notes on] *Responsibilities and Other Poems* by William Butler Yeats », YCAL MSS 24, Box 35, Folder 915, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. 4 pages. 68.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Cf. Gary Burnett, *H.D. Between Image and Epic*, *op. cit.* 9-10.

fournit un exemple parlant du vocabulaire guerrier employé par les vorticistes et donne à voir les lignes et « angles » de leurs œuvres graphiques. Dans *The Geometry of Modernism*, Miranda Hickman remet en question l'idée que H.D. ait rejeté en bloc le discours vorticiste et décèle dans un de ses romans des années 1930 une appropriation du vocabulaire géométrique typique de ce mouvement, en faisant dialoguer *Notes on Thought and Vision*, manifeste de la « gynopoétique » de H.D. selon Susan Stanford Friedman, et *Nights*, roman dans lequel la protagoniste cherche à effacer son corps dans la quête d'une disposition d'esprit qui lui permettrait d'atteindre la voyance. H.D. mêle fantasme de destruction, érotisation d'un corps féminin non charnel et non maternel et menace du corps masculin. Elle fait publier ce roman en 1935. Nous proposons de voir une corrélation entre la glorification de la machine et la mécanisation du corps masculin dans « *Borderline* » d'une part et, d'autre part, l'abstraction et l'électrification du corps féminin dans *Nights*. Parallèlement à la géométrisation du corps, H.D. développe en effet une imagerie électrique, déjà présente dans *Notes on Thought and Vision*⁴⁰¹, et que nous retrouverons dans « *Writing on the Wall* » ou dans *The Gift*. Dans *Notes on Thought and Vision*, après avoir comparé le sur-esprit à une méduse, elle a recours à un trope télégraphique comparant les bons cerveaux à des « receiving centres for dots and dashes »⁴⁰². Dans *Nights*, l'électrification pousse le corps vers l'automatisation ; l'image électrique n'est pas contrebalancée par l'imagerie organique des méduses. L'orgasme sexuel de Natalia Saunderson est comparé à un courant électrique en même temps que son corps est déssexualisé et privé de sa chair :

[A]s the radium gathered electric current under her left knee, she knew her high-powered deity was waiting [...] [S]he would hold muscles tense, herself only a sexless wire that was one wire for the fulfilment [sic]. She was sexless, being one chord, drawn out, waiting for the high-powered rush of the electric

⁴⁰¹ Dans *Notes on Thought and Vision*, H.D. imagine un mode idéal de réception des visions en des termes électriques et télégraphiques : « If we had the right sort of brains, we would receive a definite message from that figure, like dots and lines ticked off by one receiving station, received and translated into definite thought by another telegraphic centre » (H.D., *Notes on Thought and Vision and The Wise Sappho*, op. cit. 26.

⁴⁰² H.D., *Notes on Thought and Vision*, op. cit. 26.

fervour [...] she wanted the electric power to run on through her, then out, unimpeded by her mind⁴⁰³.

Un changement s'opère à la fin des années 1920 et au cours des années 1930 ; l'imagerie électrique et mécanique (vorticiste d'une certaine façon) prend de l'ampleur dans l'imaginaire de H.D. Quelle est en la raison ? Nous ne pouvons apporter que des hypothèses. Miranda Hickman avance l'idée que H.D. cherche à transcender la vulnérabilité du corps féminin et, en particulier, du corps de la femme enceinte. La critique rappelle que, dans les années 1930, H.D. suit plusieurs cures psychanalytiques, qui lui font revivre les traumatismes de la guerre⁴⁰⁴ (fausse couche en 1915, adultère d'Aldington, mort au combat de son frère, Gilbert, puis de son père, grossesse menacée par la contraction de la grippe espagnole en 1919). Selon Hickman, les images d'un corps géométrique ou électrique sont rassurantes pour H.D. Comme elle le fait remarquer, il faut toutefois prendre garde de ne pas confondre « intention » présumée de l'auteur et psychologie du personnage. L'ambivalence de *Nights*, et notamment de ses multiples voix narratives laisse ouvertes les interprétations quant à la distance prise ou à prendre avec la protagoniste. Les propos et imageries contradictoires sont fréquents chez H.D.

Ainsi, la célébration des innovations techniques de l'art cinématographique connaît ses limites dans les textes de H.D. sur le septième art. Dans le troisième article de la série « Cinema and the Classics », intitulé « The Mask and the Movietone », H.D. s'interroge sur les bienfaits de la technologie qui permet de synchroniser son et image. Dans l'article, elle rend compte d'une séance de démonstration du « movietone » à la Nouvelle Galerie à Londres. Ce dispositif permettait d'enregistrer le son directement sur la pellicule, en transformant un signal sonore en signal optique. H.D. ne rend pas compte de ces particularités techniques et choisit de se concentrer sur ses impressions de spectatrice. Afin de les partager,

⁴⁰³ H.D. (John Helforth), *Nights*, New York, New Directions, 1986 (1935). 51.

⁴⁰⁴ Sa première psychanalyse est menée par Mary Chadwick en 1931, suivie de séances avec Hanns Sachs, le psychanalyste de Bryher et collaborateur du magazine *Close Up*. C'est ce dernier qui recommande H.D. à Sigmund Freud.

l'auteur compare les acteurs et actrices du muet à des poupées et par conséquent l'activité d'aller voir un film muet à un jeu d'enfants, une forme d'expression relativement primitive, mais qui laisse place à l'imagination. Bien que l'imagerie employée diffère des articles qu'elle écrit sur Conrad Veidt ou Aleksandra Khokhlova, nous retrouvons le même désir de faire marcher son imagination pour comprendre un film. En tant que spectatrice, H.D. veut être stimulée intellectuellement.

Our hero with sombrero, our heroine with exactly set coiffure, each in himself, in herself a mask of himself or herself, [...] so many dolls, are treasures [...] are they to be discarded, are we going to be asked to discard them for another set of boxes, containing such intricate machinery, such suave sophistication of life that we wonder if we really want them ?⁴⁰⁵

Le parlant fait avancer ces poupées bien-aimées à un stade plus avancé mais aussi effrayant de l'évolution et les transforme en machines. Parallèlement, H.D. prête au cinéma muet une aura, un caractère sacré, qui est mis en danger, si ce n'est détruit par le parlant.

The cinema has become to us what the church was to our ancestors. We sang, so to speak, hymns, we were redeemed by light literally. We were almost at one with Delphic or Elucianian [*sic*] candidates, watching symbols of things that matter, accepting yet knowing those symbols were utterly divorced from reality⁴⁰⁶.

Nous retrouvons ici le culte de la lumière, que H.D. rendait dans « Projector I » et « II ». H.D. établit un parallèle entre le muet et des mystères grecs, qui mêlaient théâtre et religion. Elle utilise une métaphore similaire à la toute fin de l'article : « We hesitate to relinquish our old ideals and treasures, fearing we may lose our touch with mystery by accepting this new (this sort of Euripidean sophistication) in place of the old goat-herd and his ribald painted chorus. »⁴⁰⁷ L'enjeu du mystère⁴⁰⁸, s'il n'est pas explicitement dévoilé ici, est l'art et la beauté. La révélation de l'ekphrasis filmique était rendue possible par une actrice de film

⁴⁰⁵ H.D., « The Mask and the Movietone », *op. cit.* 114.

⁴⁰⁶ *Ibid.* 116.

⁴⁰⁷ *Ibid.* 120.

⁴⁰⁸ Remarquons que le mystère est à nouveau syncrétique. Le cinéma est une église chrétienne primitive et un temple grec.

muet. C'est aussi la collectivité de l'expérience qui est mise à mal par le parlant. Voir un film muet implique une coopération entre le film et le spectateur. Selon H.D., le spectateur du parlant n'a plus aucun rôle à jouer, il peut être totalement passif. Le son intradiégétique du film est perçu comme une intrusion, une violence faite à l'imagination du spectateur. La réalité devient trop directement palpable.

« Is our temple, our inner place of refuge, to be crowded out with gods like men, not masks, not images, that are so disguised, so conventionalized that they hold in some odd way possibility of some divine animation ? »⁴⁰⁹ Nous avons la confirmation ici que l'« image » est spirituelle chez H.D. Elle dote l'image cinématographique de la même profondeur imaginaire dont elle investit sa perception dans *Tribute to Freud* ou « Hesperia ». Les acteurs et actrices du muet participent d'un rituel oraculaire, dans lequel le spectateur joue le rôle d'interprète des signes. Ils sont des « masques » du théâtre ancien, des « images », et l'espace entre leur « vraie » figure et le masque / l'image à l'écran ouvre un intervalle herméneutique pour le spectateur. Ils sont « déguisés », dissimulés, masqués, mais relèvent de la « convention », c'est-à-dire, ici, un système qui permet la figuration et le déchiffrement de l'« image » au sein d'une communauté imaginaire⁴¹⁰. C'est dans cet intervalle imaginal que les dieux se manifestent pour H.D. dans « The Mask and the Movietone ». L'image chez H.D., et en particulier l'image cinématographique a un « devenir oraculaire »⁴¹¹. Or l'avènement du parlant endommage les images. L'innovation technique qu'est le « movietone » vient empiéter sur le territoire du visuel. Et par conséquent, l'espace divin des images est comme menacé par une force diabolique.

« It seemed to me, astonished as I was at both (beauty of face and mellow finish of song) that each one in some diabolic fashion was bringing out, was under-stressing mechanical and

⁴⁰⁹ H.D., « The Mask and the Movietone », *op. cit.* 119.

⁴¹⁰ Nous ne nous attardons pas ici sur cette notion de « convention » chez H.D. ; « Writing on the Wall » sera l'occasion d'y revenir plus longuement.

⁴¹¹ François Bovier, *H.D. et le groupe Pool*, *op. cit.* 133.

artificial traits in the other. »⁴¹² Nous retrouvons ici la diabolisation de la machine présente déjà dans l'article de H.D. sur *Responsibilities* de Yeats. Le son synchronisé à l'image lui inspire de l'horreur en révélant les dessous mécaniques de l'image. « A doll [...] became a sort of robot. » La beauté divine du masque muet est remplacée par l'image horrifique de poupées qui deviennent autonomes. L'émerveillement que H.D. rapporte avoir ressenti bascule dans le cauchemar. « And then wonder of wonders, the doll actually lifts its eyes, it breathes it speaks – it *speaks*. »⁴¹³ La description de cette scène rappelle l'éveil de l'androïde dans *Metropolis* de Fritz Lang, mais en la transformant en scène de film d'horreur. La poupée qui se met à parler fait penser à l'éveil du monstre dans *Frankenstein*⁴¹⁴. H.D. suggère que, dans sa volonté d'imiter la vie au maximum, l'industrie cinématographique fait preuve d'un orgueil démesuré qui la conduit à détruire l'essence sacrée de sa création. En faisant tomber les masques, le cinéma découvre ses entrailles mécaniques, perd son âme et éteint l'activité imaginative.

Mais H.D. ne semble pas résister totalement à cette nouveauté technique. Une partie de l'article expose les aspects positifs du parlant. Elle ne voit certes pas d'avantage artistique à synchroniser le son et l'image, mais elle considère que, dans un emploi documentaire principalement, cette nouveauté technique pourrait représenter des opportunités politiques et notamment diplomatiques non négligeables. Ainsi, le film parlant contribuerait à construire

⁴¹² H.D., « The Mask and the Movietone », *op. cit.* 115.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Ces remarques relèvent de l'impression personnelle. *Metropolis* était déjà sorti en Europe lorsqu'elle écrit et fait publier son article dans *Close Up*, mais nous ne disposons pas de document prouvant le fait qu'elle ait vu le film de Fritz Lang à ce moment-là. Dans *The Tenth Muse*, Laura Marcus suggère que l'imaginaire des poupées mécaniques et des automates est dans l'air du temps. Dès 1886, Villiers de L'Isle-Adam marie voyance et nouvelles technologies dans *L'Ève future*. Dans *La Montagne magique* (1924), Thomas Mann ne voit dans le cinéma de cette époque qu'un simulacre de vie, une danse macabre. Cf. Laura Marcus, « The Things that Move », *The Tenth Muse : Writing about Cinema in the Modernist Period*, *op. cit.*

Quant à la créature de Frankenstein, en 1927, elle n'a pas encore été figurée au cinéma. Les expériences électriques de Victor Frankenstein créent un monstre composite mort-vivant. Les automates et cyborgs de la fin du XIX^e siècle / début du XX^e en sont les descendants. Le « *it speaks* » de H.D. semble annoncer le « *It's alive* » de Victor Frankenstein dans l'adaptation du roman en film par les studios Universal (*Frankenstein*, James Whale, États-Unis, 1931).

une amitié durable entre les peuples⁴¹⁵. Le réalisme grandissant de ce médium constitue une avancée acceptable pour le film documentaire et les actualités. Mais, en ce qui concerne la création artistique cinématographique, le parlant représente un danger. Ses arguments s'appuient sur un rejet du réalisme qui apparaît paradoxal dans le contexte de ses écrits cinématographiques qui, en général, louent la capacité inédite du cinéma à représenter le réel⁴¹⁶. Par ailleurs, la réaction ambivalente de H.D. au parlant s'inscrit dans la ligne rédactionnelle du magazine, qui adopte la position du puriste et maintient que le cinéma est avant tout un art visuel.

L'avènement du parlant marque un tournant dans l'existence de *Close Up*. La collaboration de Dorothy Richardson avec le magazine s'arrête lorsque le débat sur le parlant commence à prendre une place centrale. En 1963, lorsque Bryher fait publier ses mémoires, elle continue de percevoir la popularisation du parlant comme un coup fatal porté à une forme artistique alors en plein âge d'or⁴¹⁷. Après « The Mask and the Movietone », H.D. n'abordera plus la question du parlant. Les films qui retiennent son attention sont tous muets : *Dura Lex*, *La Passion de Jeanne d'Arc*, *Loulou*, *Turksib*, *Borderline*. Il est à noter que *La Passion de Jeanne d'Arc* a la particularité d'avoir été conçu comme un parlant mais que, pour des raisons budgétaires, il a finalement été réalisé sans son. H.D. ne fait aucune remarque à ce sujet. H.D. ne commente pas non plus le choix de faire de *Borderline* un film muet. On peut imaginer que les modèles que sont les films de Pabst et les films russes de la fin des années 1920 ont poussé Macpherson et le reste du groupe Pool à écrire et préparer un film sans piste sonore.

⁴¹⁵ « If it were used properly there would be no more misunderstandings for instance (or there shouldn't be) of nations. » (H.D., « The Mask and the Movietone », *op. cit.* 117)

⁴¹⁶ Par exemple, dans le premier article de la série « Cinema and the Classics », H.D. fustige les spectateurs qui ne vont pas voir *La rue sans joie* de G. W. Pabst car, selon elle, ils refusent d'affronter la réalité, que donne à voir ce film. Dans « Russian Films », elle écrit : « the world of the film to-day [...] is no longer the world of the film, it is *the* world. » (135) Nous reviendrons sur le lien que H.D. établit entre le « réel » et l'image à l'écran.

⁴¹⁷ Cf. Bryher, *The Heart to Artemis : a Writer's Memoirs*, Londres, Collins, 1963. 247-248. Laura Marcus fait remarquer que malgré ce changement vécu comme une catastrophe, Bryher ne cesse pas d'étudier le cinéma, notamment sa portée politique et didactique. Cf. *Close Up 1927-1933*, note 30, p. 329.

Si le rejet du parlant est définitif dans les écrits cinématographiques de H.D.⁴¹⁸, le rejet de la machine et du réalisme demeure ambivalent. Dans la présentation de *Turksib* (1929), elle salue l'union de la création et de la destruction en utilisant l'image de la soudure. Mais en 1927, comme nous l'avons déjà mentionné, elle rejetait le parlant, déplorant que voix et visage ne soient unis que par une « soudure » et non un « mariage » (« welded not [...] wedded. », l'auteur souligne⁴¹⁹). L'imagerie mécanique semble opérer un va-et-vient entre les *do* et les *don't*. De la même façon, le réalisme grandissant du parlant est perçu comme une innovation diabolique de la technique ; mais elle fustigeait les spectateurs qui ne se rendaient pas aux projections de *La Rue sans joie*, les accusant de manquer de courage pour affronter la réalité. Ses écrits cinématographiques ne sont pas épargnés par les ambivalences. Sa foi en la force du cinéma comme médium demeure, elle, intacte.

3. Écrire le cinéma

Ce médium, en tant qu'objet d'écriture, est un point de connexion dans son imaginaire. H.D. rassemble des images variées, si ce n'est diamétralement opposées : la machine et l'automate côtoient les dieux grecs, le mysticisme apollinien, Léonard de Vinci, etc. H.D. embrasse la modernité et l'intègre à son imaginaire mythopoétique. Le passé classique se superpose à ce qu'elle considère comme l'avant-garde de la Pensée contemporaine. « [T]rue modernity approaches more and more to classic standards », écrit-elle dans « Restraint » en 1927⁴²⁰. Nous avons vu quelles images H.D. développait pour parler du cinéma comme médium. Nous allons à présent nous tourner vers la façon dont H.D. met en mots l'image cinématographique elle-même. Ses articles pour *Close Up* sont constitués de critiques de films

⁴¹⁸ De fait, elle n'écrit plus de textes non-fictionnels portant sur le cinéma après 1930 et l'ekphrasis filmique que contient *Bid Me to Live* (1960) est issue de l'ère muette.

⁴¹⁹ H.D., « The Mask and the Movietone », *op.cit.* 115.

⁴²⁰ H.D., « Restraint », *op. cit.* 112.

et d'un certain nombre de prescriptions⁴²¹ mais présenter des images à l'écran et en débattre (images qui ne reçoivent pas autant de publicité et qui ne sont pas aussi faciles d'accès qu'aujourd'hui) conduit H.D. à décrire. Au début de ce chapitre, nous faisons remarquer que les écrits semi-fictionnels de H.D., bien que très inspirés par les arts picturaux, ne contiennent pas d'ekphrasis de tableau. H.D. fait souvent référence à des peintures sur toile, sur amphores, à des gravures, des statues, etc., pour suggérer l'apparence d'une personne de son entourage ou les contours d'une scène ; elle contourne souvent la description au moyen d'une évocation brève ou d'une constellation de détails et d'impressions dispersés dans le récit.

La relative rareté du descriptif chez H.D. accompagne son style subjectif. Bien qu'elle ait recours le plus souvent à une narration à la troisième personne, la compréhension du lecteur est limitée à la conscience du personnage principal. Peut-être s'agit-il également d'un débordement de la poétique imagiste dans les textes en prose ? Par ailleurs, H.D. s'inspire de la poésie antique. Or celle-ci n'est pas dépourvue de descriptif puisqu'on trouve l'exemple le plus célèbre d'ekphrasis (la description du bouclier d'Achille) dans l'*Illiade*. Mais H.D. travaille essentiellement avec les poètes lyriques et les dramaturges. Ce n'est que quand elle se met à rendre compte de cette forme d'art « ultra-moderne » qu'est le cinéma que H.D. se prête à l'exercice de la description, en l'occurrence de l'ekphrasis filmique. En nous appuyant sur les travaux de Liliane Louvel sur l'ekphrasis picturale et de Philippe Hamon sur le descriptif, nous allons étudier de quelles façons H.D. met en mots l'image cinématographique et quels effets ces « iconotextes » bien particuliers ont sur le texte.

- **Copier le cinéma ?**

⁴²¹ Ses recommandations concernent principalement les films se déroulant dans l'Antiquité, comme les péplums hollywoodiens et italiens. Son ton prend des atours poundiens lorsqu'elle appelle à un grand dépouillement de l'art cinématographique. Dans « Restraint », ses exhortations à se débarrasser du superflu, à effectuer des coupes et à « présenter » une situation par le truchement d'un détail rappellent fortement la théorie imagiste développée par Pound. On retrouve aussi la H.D. de la période où elle dirigeait la rédaction de *The Egoist*, lorsqu'elle poussait William Carlos Williams à se débarrasser de cette touche étrangère à son art (« hey-ding-ding touch ») qu'elle détectait dans son poème « March ».

Dans ses écrits cinématographiques, H.D. s'émerveille des possibilités offertes par le cinéma. L'image à l'écran devient supérieure au langage des mots. Le travail des grands cinéastes surpassent toute autre forme d'expression artistique. Ainsi, G. W. Pabst, dont H.D. admirait les choix artistiques et politiques dans *La rue sans joie*, offre à nouveau dans *Loulou*⁴²² (1929) un exemple de l'avènement de l'art cinématographique. L'auteur affirme que le cinéma a altéré les attentes du spectateur, rendant le théâtre, notamment, déficient. Elle explique qu'elle ne peut plus se satisfaire d'un point de vue unique sur une scène. Elle prend pour exemple une scène extraite de *Loulou* dans laquelle le personnage principal joué par l'actrice Louise Brooks se tient en bas d'un escalier.

We must see a woman at the foot of a staircase, Lulu, for instance, in Pabst's *Pandora's Box*, and then we must see the entire stair case, perhaps slightly tilted, to give effect of dizzy eminence or of the state of mind of that woman, say, in the case of Lulu, waiting to fly up it.

La multiplication des angles de vue rendue possible par le montage devient un besoin (« must »). La position et l'angle de la caméra permettent de « rendre l'effet » voulu pour une scène ou de traduire visuellement l'état d'esprit du personnage. L'emploi de l'expression « fly up it », reformulation de « fly upstairs », déclenche alors une réflexion sur son sens et sur la force du langage figuré. De façon surprenante, H.D. affirme que les mots ont perdu de leur pouvoir évocateur, leur « vertu ». « Words are all alike now, the words even one feels sometimes of a foreign language have lost "virtue". »⁴²³ H.D. déplore l'usure des mots et des métaphores en employant elle-même une image d'effacement : « words [...] have become weathered, the old stamp is obliterated ». En d'autres termes, elle compare la perte de sens des mots à la catachrèse. Selon elle, la force « figurale » du verbe est diminuée.

Dans *La Parole singulière*, Laurent Jenny, après Jean-François Lyotard, propose une nouvelle exploration du figural. Il définit ce concept comme un événement dans le texte ou la

⁴²² Le titre anglais est *Pandora's Box*. H.D. parle du film de façon plus développée et de sa rencontre avec le cinéaste dans H.D., « Appreciation », *Close Up 1927-1933*, op. cit. 139-148.

⁴²³ H.D., « *Borderline* », *Close Up 1927-1933*, 231.

langue au cours duquel « la langue ne semble pas seulement “mise en œuvre”, mais aussi retrempée à son origine, restaurée dans une puissance première d’apprésentation, reforgée en des signes neufs. »⁴²⁴ H.D. aspire à une « refiguralisation » des mots. Elle n’explique pas davantage pourquoi elle ressent cette perte de signification. Mais la solution réside dans le cinéma selon elle. Elle prête aux grands artistes qui utilisent ce médium le pouvoir de rendre du relief aux mots.

We take so for granted the use of the term for instance, “flying upstairs”, that we do not realize how apt and arresting that phrase really is, until the camera shows us that, actually, in vision or in retrospection or in anticipation, we “fly upstairs” at a given warning or a given signal.

La caméra rend possible la résurrection du figural dans l’esprit de H.D. Elle redécouvre la « puissance » de l’expression « flying upstairs ». Avec force, l’image cinématographique rend du relief aux images éculées de la langue. Et reprenant plus bas l’expression « fly upstairs » à laquelle Pabst a rendu vie dans *Loulou*, H.D. confirme : « [t]he film brings words back [...]. Words become “winged” again indeed. We “fly” upstairs with Lulu. » Ici H.D. fait référence à la formule répétée dans l’*Iliade* et l’*Odyssée*, les « paroles ailées ». De façon caractéristique, H.D. fait appel à l’Antiquité grecque, ici Homère, pour louer le mode d’expression moderne qu’est le cinéma. Le film rend des ailes aux mots. L’espace ouvert entre l’écran et l’œil du spectateur rend possible la refiguralisation de la langue.

Le pouvoir évocateur des images verbales est de la plus haute importance pour H.D. ; dans une volonté de représenter le « réel » de façon adéquate, elle s’attache dans son œuvre à maintenir la tension figurale de la langue, tant dans sa poésie que dans ses textes en prose. Pour donner de la force à sa *phanopoeia*⁴²⁵, autrement dit, pour garantir l’*enargeia*⁴²⁶ de sa

⁴²⁴ Laurent Jenny, *La parole singulière*, op. cit. 20.

⁴²⁵ Selon la théorie de Pound, la *phanopoeia* est une des trois façons de « charger » la langue, de lui donner du poids, en poésie. Elle consiste en la projection d’images sur l’imagination du lecteur : « You use a word to throw a visual image on to the reader’s imagination » (Ezra Pound, *ABC of Reading*, op. cit. 37.)

prose, H.D. crée des connexions intermédiales ; elle relie également des événements de sa vie à des événements mythiques. Mais elle s'applique aussi à donner du poids aux mots individuellement. Ainsi, elle crée de nombreux composés pour exprimer des idées et concepts qu'elle ne pourrait exprimer autrement⁴²⁷. Nous avons remarqué cette tendance dans *Trilogy* notamment, dans lequel on découvre des composés comme « octopus-darkness » et « ocean-weight »⁴²⁸. Elle présente ces concepts sans plus de préambule, confrontant le lecteur simultanément à « une sortie périlleuse de la langue ; un accès tensionnel à l'intelligible »⁴²⁹ et à une idée devenue générique par la grâce du trait d'union. On trouve cette pratique dans sa poésie, mais aussi dans sa prose. H.D. semble ici soutenir un effort paratactique, en communion avec sa pratique imagiste. Lorsqu'elle loue les pouvoirs résurrecteurs du cinéma sur les mots, H.D. le transforme en modèle pour la littérature. Il devient l'art fondamental. Elle regrette que la majorité des spectateurs cherche du réconfort, une forme de sédation, dans le fait d'aller voir un film, mais elle ajoute que, une fois ce moment dépassé, les écrivains pourront renouveler leur esthétique.

« [W]e will perhaps begin, “write” our novels and plays in “pictures”. That is the aim psychologically to be striven toward. »⁴³⁰ Elle recommande aux écrivains de procéder à un transfert, non pas de technologie, mais de « psychologie ». Il faudrait « écrire » en « images ». Le fait qu'elle emploie le terme *pictures* plutôt que *images* est significatif car *pictures* renvoie à une des dénominations populaires du cinéma. Mais dans la profondeur sémantique du mot, il y a également les arts visuels statiques, ainsi que les expériences visionnaires, dans le contexte de l'œuvre de H.D. Bien qu'il renvoie au cinéma, *pictures* convoque de prime abord des

⁴²⁶ L'*enargeia* est une technique rhétorique, une *dunamis* ou force, qui consiste à « faire percevoir par les sens ce qui est dit », selon la définition donnée par Denys d'Halicarnasse ; « the capacity of words to describe with a vividness that, in effect, reproduces an object before our very eyes (i.e. before the eyes of the mind). » (Murray Krieger, *Ekphrasis*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992. 68.)

⁴²⁷ Cf. Lucie Petitjean, « Le trait d'union chez H.D. », *op. cit.*

⁴²⁸ H.D., *Trilogy*, *op. cit.* 9

⁴²⁹ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.* 13.

⁴³⁰ H.D., « Borderline », *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 231.

images individuelles, statiques, des instants plutôt que des moments. L'expression brève de ce manifeste « picturiste » semble concorder avec les exhortations imagistes. On pourrait lire dans l'objectif qu'elle détermine un encouragement à la parataxe. Or, lorsque H.D. se met à écrire sur le cinéma, c'est une tendance inverse qu'elle développe.

- **Relance du mouvement et réveil du visuel**

Hermione ou *Paint It Today* présentaient tous deux un imaginaire fortement inspiré par la peinture. Le moment le plus « pictural » offert par H.D. était la description du vestibule de la maison familiale dans *Hermione*, composée d'images empruntées au vocabulaire technique et critique de la peinture. Mais ni dans ce roman, ni quand elle proposait de « peindre à la manière d'aujourd'hui », ne s'est-elle prêtée à l'exercice de l'ekphrasis. Aucune description détaillée d'un tableau fictionnel ou réel n'existe chez H.D. En revanche, ses articles sur le cinéma contiennent des descriptions détaillées de scènes de film, que nous appellerons ekphrasis filmiques. Les spécialistes de l'ekphrasis picturale ont dégagé un certain nombre de caractéristiques et décrivent les effets de l'introduction de l'image dans un récit (parmi lesquels le ralentissement, voire l'arrêt du récit). En nous appuyant sur deux textes de H.D., nous montrerons que l'ekphrasis filmique a des caractéristiques différentes. Nous reprendrons notre analyse de la séquence cinématographique que l'on trouve dans *Bid Me to Live* et son rôle narratif et intradiégétique, avant de nous tourner vers le développement du descriptif dans l'article intitulé « Expiation », que H.D. fait paraître dans *Close Up* en 1928.

Il ressort des études sur le rapport entre texte et image et, plus particulièrement, entre littérature et peinture, que lorsque celles-ci se rencontrent, on est toujours face à une relation d'altérité. Elles peuvent être présentées comme des « arts sœurs ». Ainsi, Simonide de Céos, poète grec fréquemment cité dans ces études, voyait la poésie comme une peinture parlante et la peinture comme de la poésie muette. Horace reprend ce point de vue dans son *Art poétique* avec la formule devenue incontournable : « ut pictura poesis ». Cette mise en parallèle est reprise plus tard et transformée pour tantôt affirmer la supériorité de la poésie sur la peinture

et tantôt l'inverse. Même lorsque l'image vient s'insérer dans le texte par le biais de l'ekphrasis (description détaillée d'une œuvre d'art) ou de toute autre manifestation iconotextuelle⁴³¹, leur « hétérogénéité fondamentale »⁴³² est irréductible. Philippe Hamon parle de « discours de l'autre »⁴³³. Nous sommes en présence de deux systèmes de représentation et de signification différents. Par conséquent, comme Liliane Louvel le démontre, en s'appuyant sur les travaux de Murray Krieger⁴³⁴, l'ekphrasis est un événement dans le texte. À l'instar de la fameuse description du bouclier d'Achille dans l'*Illiade*, les ekphrasis opèrent une suspension de l'action dans la narration. L'insertion de l'image dans le texte se fait sur le mode de l'interruption. Elle développe une « esthétique du suspens »⁴³⁵ et constitue un « morceau détachable » du récit, pour le dire avec Roland Barthes⁴³⁶. Comme nous l'avions montré à propos de la description de l'entrée de la maison familiale dans *Hermione*, ce moment « picturalisant » est une crise. Le passage était introduit comme un trouble de la vision passager et demeurait inexplicé. L'ekphrasis crée une délimitation dans le texte ; la pause descriptive, associée à l'oscillation entre les deux champs sémiotiques qui s'opèrent lorsque le romancier se prête à cet exercice, interrompt le flux narratif. Comme pour renforcer la relation d'analogie entre les deux arts, certains critiques parlent d'effet de cadrage.

Lessing, le critique et dramaturge allemand, a également pris part au *paragone*, la comparaison multi-séculaire du scriptural et du pictural. Dans *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la peinture et de la poésie*⁴³⁷ (1766), Lessing expose sa théorie du beau. Il remet en question l'égalité des arts exprimée dans la formule *ut pictura poesis*. L'esthétique

⁴³¹ Voir Louvel également pour les différents degrés de picturalité d'un texte dans Liliane Louvel, « Iconotextualité et intertextualité : Essais de typologie », *L'œil du texte, op. cit.*

⁴³² *Ibid.* 87.

⁴³³ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

⁴³⁴ Murray Krieger, *Ekphrasis, op.cit.*

⁴³⁵ Liliane Louvel, *L'Œil du texte, op. cit.* 95.

⁴³⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1982. 84.

⁴³⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. de l'allemand par Charles Vanderbourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802.

poétique et l'esthétique visuelle ne peuvent être analysées avec les mêmes termes puisqu'elles appartiennent à deux champs très distincts. Avec une sculpture (ou une peinture), l'artiste s'adresse à l'œil du spectateur, qui peut embrasser d'un seul regard toute la scène. Avec un poème, l'artiste parle à l'imagination du lecteur, qui reconstruit une scène au fur et à mesure des vers. Les arts visuels sont dominés par la notion d'espace, tandis que l'écrit est gouverné par le temps. Qu'en est-il de l'ekphrasis, ce mode littéraire qui entend introduire la peinture dans le texte ? Pour Louvel, « [l']insertion, l'inclusion dans le flux de la narration, d'un objet spatial, bouclier, urne, tableau, spatialise l'art du temps qu'est le récit et brouille les distinctions nettes effectuées par Lessing »⁴³⁸.

Si l'on exacerbe ces caractéristiques, la distance et le statisme semblent être les notions les plus importantes de l'iconotexte. L'ekphrasis suspend le flot de la narration et ouvre un intervalle dans le texte, dans lequel celui-ci cite un mode de représentation non-verbale. L'écart s'agrandit entre le texte et l'objet issu du réel qui faisait l'objet de la représentation initiale. « L'œil du texte » oscille entre les deux pôles intermédiaires, sans jamais que l'iconotexte ne redevienne pleinement image, *picture*. L'ekphrasis est une méta-représentation. Louvel le résume ainsi : « Représenter les œuvres d'art par le langage, c'est un sur-codage, présenter une seconde fois le monde sensible déjà représenté. »⁴³⁹

L'ekphrasis filmique présente certaines de ces caractéristiques mais de par la nature sémiotique autre du cinéma, a des effets distincts sur la narration. L'ekphrasis filmique désignera donc ici⁴⁴⁰ la description détaillée d'une œuvre cinématographique, ou d'une scène qui en serait extraite. Le film en question peut être réel ou fictif. Nous n'aborderons dans les pages qui suivent que des configurations sans équivoque. Les séquences de *Bid Me to Live* et « Expiation » que nous allons étudier sont clairement des descriptions de film, c'est-à-dire

⁴³⁸ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit. 75.

⁴³⁹ *Ibid.* 78 ; Voir aussi Liliane Louvel, « Disputes intermédiaires : le cas de l'ekphrasis. Controverses », *textimage : revue d'études du dialogue texte-image*. Article en ligne disponible ici http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel1.html et consulté le 16 octobre 2015.

⁴⁴⁰ Une autre branche de recherches a dénommé également « ekphrasis filmique » les ekphrasis de tableau conduites par le cinéma.

d'une œuvre allographe, enregistrée sur pellicule, réalisée à l'aide d'une caméra, d'acteurs, de décors, consistant en un montage, résultat de prises diverses, de mouvements de caméra, etc. Nous nous intéresserons ultérieurement à l'hypotypose cinématographique, qui repose sur une relation plus lâche avec le septième art.

H.D. offre deux ekphrasis filmiques majeures, l'une dans « Expiation », l'article dans lequel elle présente le travail d'Aleksandra Khokhlova, l'autre dans *Bid Me to Live*. Les paramètres de chacune de ces deux descriptions sont donc sensiblement différents, notamment du point de vue de la narration. Dans « Expiation », le film fait l'objet de l'intégralité du texte (environ 4 pages). Sa description ne vient donc pas interrompre un récit plus grand. Toutefois, il ne s'agit pas d'un article classique sur le cinéma et le texte n'est pas dépourvu de certains traits narratifs. H.D. donne son avis sur le film, elle partage ses impressions lorsqu'elle l'a vu, une première fois puis une deuxième fois, elle exprime son admiration pour le jeu de l'actrice, mais elle fait précéder la présentation du film lui-même par un paragraphe très introspectif, qui décrit son arrivée à la salle de cinéma. L'ekphrasis de *Dura Lex* semble ainsi venir s'inscrire malgré tout dans un récit personnel plus vaste, mené dans les autres articles que H.D. compose pour *Close Up*, mais aussi dans le reste de son œuvre.

En ce qui concerne *Bid Me to Live*, nous avons montré précédemment que H.D. développait une mystique de l'image cinématographique, fondée sur l'alliance de l'ombre et de la lumière. L'image tient du sacré. En plaçant la séquence au centre du récit et en la faisant correspondre à un moment de révélation diégétique pour le personnage, H.D. adjoint à l'image cinématographique un caractère mystérieux, si ce n'est miraculeux. La lumière du projecteur fait l'objet d'un culte et les figures qu'il projette sur l'écran sacré offrent « quelque parallèle mythique »⁴⁴¹. Dans « Projector » et « Projector II (*Chang*) », publiés dans *Close Up* en 1927, le projecteur était un dieu grec (avatar d'Apollon) qui dispense la lumière. La

⁴⁴¹ « Some parallel in myth », H.D., *Bid Me to Live*, *op. cit.* 89.

persona y saluait le retour de la vision, l'avènement d'une nouvelle vision. Dans *Hermione*, l'idéal de perception était le miroir, la tête de la *persona* se métamorphosait, le temps d'une brève image fantastique, en instrument d'optique à deux miroirs convexes. Dans *Bid Me to Live*, on ne trouve pas de fusion hybride entre le sujet et un instrument, seulement l'expression d'une mystique de l'image cinématographique avec le projecteur comme médiateur du divin, la distance entre le spectateur et l'écran et entre le spectateur et l'appareil de projection étant conservée.

Est donnée au lecteur une description du film entre les deux bornes arbitraires de l'entrée tardive des protagonistes dans la salle et leur départ avant la fin du film. L'ekphrasis filmique commence avec la progression d'une voiture sur une route sinueuse en Italie. Quand la voiture s'arrête devant une grande propriété, un homme en sort. Il rentre chez lui, traverse un long corridor. Il y aussi une femme dans un jardin, elle est très belle. Elle attend l'homme. Il y a un autre homme, un « ennemi », qui emprunte la même route, il représente une menace. La jeune femme se réfugie à l'intérieur parce qu'il se met à pleuvoir, elle se regarde dans le miroir et se coiffe d'un diadème, dont les brillants rappellent les gouttes de pluie qui lui couvrent le corps. Julia Ashton, le personnage principal du roman, exprime ensuite le souhait de quitter la salle, juste au moment où les lumières se rallument pour l'entracte.

Le film demeure non identifié, il ne s'agit pas d'en faire la revue, ni d'en raconter l'histoire. Il est même possible que H.D. l'ait inventé ou ait créé cette séquence à partir de plusieurs films. Cela importe peu. Le rôle de la séquence est narratif. Comme dans *Hermione*, l'image nourrit l'évolution du personnage. Le film provoque le réveil du visuel dans le roman. Nous avons indiqué que, jusqu'à la séance de cinéma, le roman était marqué par l'enfermement, l'absence de perspective, la menace perpétuelle de la mort et de l'anéantissement. L'invitation à aller au cinéma (pour regarder des images, *pictures*) est perçue comme « un cadeau des dieux » par la protagoniste. L'écran ouvre la possibilité d'une échappée. Nous avons vu que le spectacle du film était transformé en mystère syncrétique, mêlant divinités éleusiniennes et révélation à la manière du mystère chrétien. Le travail de

déchiffrement de ce rite initiatique double l'ekphrasis filmique. Outre la description des actions des personnages à l'écran et la signification spirituelle que Julia/la voix narrative lui attache, la séquence cinématographique de *Bid Me to Live* contient de nombreuses références aux paramètres propres à une séance de cinéma.

Les premiers paragraphes de la séquence insistent sur les conditions du spectacle. Tout d'abord, voir un film est nécessairement une expérience collective dans les années 1910. Or, les spectateurs ne sont pas aussi policés qu'aujourd'hui et il était permis de fumer. Ainsi, la voix narrative décrit l'attitude turbulente des soldats venus se divertir pendant leur permission. L'ekphrasis est entrecoupée de bribes de chansons entonnées par ces jeunes hommes prêts à retourner au front : « But no, *good-bye Leicester Square*, the car swept on. » ; « *Good-bye, Picadilly*. No, it swerved, it bent [...]. » ; « But soon there would be some unravelling of this mystery, *it's a long way to go*. » ; « The voices rose again from the pit, voices of heroic angels, surging on toward their destruction, *pack all your troubles in your old kit bag and smile, smile, smile*. »⁴⁴². L'importance donnée à la séance exagère « symboliquement » la présence des militaires (« it seemed that all the soldiers in the world, symbolically, were packed into this theatre »⁴⁴³). L'hypersensibilité de Julia est également exacerbée par une autre sorte de musique. Le film qu'ils sont venus voir est muet, mais sa projection est accompagnée par un musicien qui joue dans la salle. La musique est si forte qu'elle semble la toucher, la submerger comme un torrent : « There was music, too near, pouring at them from an organ »⁴⁴⁴. De la même façon, la fumée qui flotte dans la salle semble provenir d'« innombrables cigarettes ». L'hyperbole sert la comparaison mystérieuse. En comparant la fumée à « une infusion cosmique » (« a cosmic brew »), la protagoniste lui donne une épaisseur à la fois matérielle et spirituelle. Cet excès de perceptions marque un net contraste avec la torpeur qui régnait dans le roman avant que Julia n'entre dans la salle. Elle

⁴⁴² (H.D., *Bid Me to Live*, *op. cit.* 74 ; 75 ; 76.) Il s'agit d'extraits d'une chanson militaire extrêmement populaire pendant la Première Guerre mondiale (« Pack Up Your Troubles »).

⁴⁴³ *Ibid.* 74.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

franchit un seuil sensible. Le spectacle de l'image cinématographique engage tous les sens. Le rite filmique auquel Julia se sent conviée est une expérience sensorielle totale. Mais le rôle principal dans la transformation du personnage est tenu par l'image.

La perception qu'a Julia du film est conditionnée par son angle de vue, dans son sens littéral. Julia et son ami Vane ont pris les derniers sièges disponibles, dans un des balcons sur le côté ; par conséquent, ils voient l'écran de biais. « They were seated at an awkward angle in the corner of a box [...]. They peered down on the screen, they were too near and too high. [...] They peered over the edge of the box and a foreshortened car dashed round a sunlit cliff. »⁴⁴⁵ « [A]wkward », « too near », « too high », « foreshortened », l'angle de vue est imparfait ; l'image est déformée, elle nécessite un travail d'accommodation et d'interprétation. Ce n'est pas l'œil de Julia qui doit faire le point, mais son imagination. Elle ne voit d'abord que la matière de l'écran, des mouvements argentés informes. Puis, comme dans une anamorphose, l'image change et prend alors forme, mais aussi matière : « adjusting to the angle, she realised that the silver wavering was the very shape and texture of olive-leaves, flickering in the wind. »⁴⁴⁶ Le visuel est encore une fois doté de qualités haptiques. Pour le double fictionnel de H.D., l'écran en deux dimensions permet de ressentir le monde représenté avec tous ses sens. Nous retrouvons ici les mêmes configurations que dans « Hesperia », lorsque Margaret Fairwood était saisie d'« image » et que le monde prenait alors à la fois sens et matière sous ses yeux. L'apparition de l'actrice à la fin de la séquence dans *Bid Me to Live* n'est plus simplement une image en deux dimensions. L'image réalise la « Beauté » pour Julia ; elle l'incarne. « There she was exactly incorporated, no screen-image. Here was Beauty [...]. »⁴⁴⁷

Une fois que Julia a procédé à la mise au point qui lui permet de regarder le film, l'ekphrasis elle-même commence. Le choix qu'a fait H.D. d'ouvrir la séquence sur la

⁴⁴⁵ *Ibid.* 73-74.

⁴⁴⁶ *Ibid.* 74.

⁴⁴⁷ *Ibid.* 76.

description du déplacement vertigineux d'une voiture le long de routes de montagnes est significatif. Comme nous l'avions dit, la voiture, de même que le train, est un sujet très littéralement *cinématographique* puisqu'elle représente le *mouvement* (ainsi que la modernité technologique). La description du déplacement de la voiture ouvre le texte à la relation intermédiaire. Dès lors, l'œil interne du lecteur oscille, pour le dire avec Liliane Louvel, entre l'hypo-monde et l'hyper-monde, c'est-à-dire le monde représenté dans le film (la voiture, la maison au bout de la route, l'actrice sublime, etc.) et le monde représenté dans le roman (Julia dans la salle de cinéma, les soldats, etc.). La description n'est jamais simple description pour très longtemps ; H.D. a recours au vocabulaire du cinéma et rappelle qu'elle fait référence à un autre médium.

Now as she runs back to the house, the screen darkens, she peers through a window; outside, rain twists the branches of palm-trees. A stone-pine stands immovable through the tempest. Ghost-wind, a ghost banging of a casement-window is seen, not heard, while the cinema-organ breaks into operatic aria. Love-motive. She is watching for the first young man – the hero ? – while another – the enemy ? – rounds the same curves, projects himself forward toward the same inevitable screen-destruction⁴⁴⁸.

Nous voyons bien ici l'alternance entre l'hyper-monde et l'hypo-monde. L'attention du lecteur est régulièrement ramenée à la salle de cinéma et aux artifices de la représentation cinématographique dans les années 1910, comme la musique jouée à l'orgue dans la salle. À ce moment de l'ekphrasis, H.D. insiste sur l'écart entre l'expérience visuelle et l'expérience auditive. S'agissant d'un film muet, la musique ne peut être qu'étrangère au film, mais des phénomènes manifestement sonores dans le monde du film demeurent silencieux. Le claquement du volet ne peut être qu'imaginé, il hante l'image sans pouvoir se manifester complètement, à moins que la qualité onomatopéique de la langue utilisée pour les transcrire ne leur donne de la voix. *Bang*. Les spécialistes de l'ekphrasis rappellent l'étymologie du mot. *Ek-phraso* signifie « ex-primer », donner voix. L'ekphrasis classique « dotait un objet muet de

⁴⁴⁸ *Ibid.* 75.

la capacité de la parole [...] ; la peinture muette commençait à parler. »⁴⁴⁹ Dans la séquence de *Bid Me to Live*, H.D. donne la parole à l'image cinématographique muette.

Dans l'extrait ci-dessus, outre la question du son, nous voyons également que H.D. souligne la présence de l'écran ; « the screen darkens », « screen-destruction ». H.D. rappelle le support de l'image, l'écran, et souligne que l'hypo-monde appartient pleinement à ce support. Il en est typique. Avec « screen-destruction », H.D. crée un composé qui lui permet de transformer en concept établi l'idée qu'il existe une destruction typique de l'écran, c'est-à-dire d'un film. La façon dont elle présente le film suggère qu'il n'est pas des plus originaux. Comme elle a manqué le début du film, elle se met à l'interpréter pour essayer de comprendre l'essentiel. L'intrigue est réduite à de grands archétypes / stéréotypes : le héros, l'ennemi, la belle femme. Le héros a des « bottes-de-héros » (« [s]triding forward with hero-boots »⁴⁵⁰). La musique d'accompagnement renforce cette lecture ; l'organiste joue des airs standards, trop entendus, clichés (« Love-motive », « the tune of the outmoded aria »⁴⁵¹). La « destruction typique de l'écran » laisse entendre que H.D. associe à « écran » une certaine espèce de films populaires, qui plaît à la « masse » (elle employait le mot « lump » dans l'article intitulé « Beauty »). Le film remplit une fonction sacrée mais celle-ci est détachée de la qualité de l'intrigue. Ainsi, vers la fin de la séquence, lorsque l'actrice du film est perçue comme une manifestation de la Beauté, la distinction est nettement faite entre la « réalité » de ce qu'elle incarne et l'artifice du monde cinématographique dont elle est issue. « There she was exactly incorporated, no screen-image. » L'« écran » qualifie l'« image » et lui adjoint ses

⁴⁴⁹ Liliane Louvel, « Disputes intermédiales : le cas de l'*ekphrasis*. Controverses », *op. cit.* 3 ; Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington, Ashgate, 2009 ; Murray Krieger, *Ekphrasis, op. cit.*

⁴⁵⁰ H.D., *Bid Me to Live, op. cit.* 75.

⁴⁵¹ *Ibid.* 75 ; 76. Il est intéressant de voir que la musique clichée jouée par l'organiste pour accompagner la projection du film est présentée comme étrangère non seulement au film, mais aussi plus largement au cinéma. Elle ressort non pas du septième art, mais de l'opéra (« operatic aria »). La salle de cinéma est en réalité un théâtre. Le musicien présent dans la salle doit venir de ce monde, comme c'était souvent le cas à l'époque.

caractéristiques artificielles. Ce n'est pas ce type d'images-là que H.D. et ses doubles fictionnels recherchent.

La séquence fait donc référence au support de l'image et rappelle qu'elle représente une représentation. Le texte montre l'écran du doigt. Il signale aussi les instruments à l'origine de l'image, en particulier la caméra et le projecteur. L'ekphrasis de film révèle et fait parler la cinématographie, la technique de réalisation, notamment les mouvements de caméra : rotation (« The camera swerves ») et zoom (« at still closer range »). L'image de la loupe dans la description suivante – « The flowers were large (magnified under a glass) in her hands » – peut désigner un gros plan ou rappeler la déformation de l'image due à la place de la spectatrice dans la salle. L'ekphrasis insiste sur le mouvement (des acteurs, de la voiture à l'écran et de la caméra), comme pour prendre la langue au mot. L'ekphrasis devient écriture du cinéma, qui est lui-même écriture du mouvement. Cette mise en abyme est mise en mots dans le texte avec l'utilisation que H.D. fait du terme « projection ». Il fonctionne dans plusieurs dimensions lorsqu'elle écrit : « A swift turn, a sudden slide of scenery, a landslide of scenery projected the car [...] onto a smooth road. »⁴⁵² En utilisant ce trope cinématographique, H.D. rend inséparable le déplacement de la voiture filmée et le parcours de la lumière entre le projecteur et l'écran. Jusque dans la description de la voiture, H.D. rappelle le support de l'image qu'elle veut décrire. Il n'y a pas de confusion entre le « réel » et le cinématographique. L'ekphrasis est appuyée.

Par bien des aspects, l'ekphrasis filmique dans *Bid Me to Live* opère une rupture dans le récit. Elle introduit dans le texte les traces mises en mots d'une technique de représentation autre. Elle est délimitable dans le texte. Son début et sa fin sont clairement identifiables. Elle commence de façon significative par « [i]t was all clear now »⁴⁵³ et se termine en même temps que le chapitre lorsque le rideau tombe pour l'entracte et que Julia demande tout à coup à

⁴⁵² *Ibid.* 75. Nous reviendrons sur les termes « project » et « projection » et leur signification chez H.D. En empruntant à Roland Barthes, la spécialiste de H.D., Adalaide Morris, a interprété le terme comme un « mot-mana ».

⁴⁵³ *Ibid.* 73.

quitter la salle. La séparation nette entre l'ekphrasis et le reste du récit est accentuée par l'ellipse temporelle que H.D. fait au début du chapitre suivant. Ainsi, l'ekphrasis filmique correspondrait aux grandes caractéristiques de l'ekphrasis picturale, en cela qu'elle crée un intermède dans le texte, un moment pendant lequel l'écrivain se tourne vers un autre médium.

Toutefois, avec la description approfondie d'images en mouvement, c'est la temporalité de l'ekphrasis qui est elle-même altérée. Dans *L'œil du texte*, Liliane Louvel montre que l'ekphrasis classique « suspend [...] le temps »⁴⁵⁴ du récit. L'art de l'espace qu'est la peinture selon Lessing produit du statisme dans le déroulement du temps qui caractérise la littérature. Mais le cinéma rebat les cartes en mariant l'espace et le temps. Comme nous l'avons rappelé, le cinéma est art du mouvement. À son tour, l'ekphrasis filmique traduit le mouvement et, de ce fait, le passage du temps. L'irruption du cinématographique dans la narration marque une rupture mais ne constitue pas une interruption. La séance de cinéma provoque un changement chez le personnage et opère une ouverture dans le texte ; les perspectives s'ouvrent à nouveau. D'un point de vue diégétique, elle marque un tournant. Après être allée au cinéma, Julia Ashton finit par quitter Londres pour aller s'installer quelques temps en Cornouailles avec Cecil Vane. Ses tourments psychologiques ne disparaissent pas mais les images de tombeau et la peur des bombardements sont remplacées par l'observation de la nature et des descriptions de promenade dans la campagne anglaise. Comme une main agile qui prolonge le tournoiement de la toupie, l'ekphrasis relance le mouvement dans *Bid Me to Live*.

Ainsi, nous aimerions voir le cadre imaginaire qui entoure l'ekphrasis filmique non pas comme une frontière infranchissable, mais comme une lisière. Nous empruntons cette distinction entre les deux termes au poète et essayiste Emmanuel Hocquard. Dans un texte intitulé « La frontière, la limite et la lisière », il affine la définition des trois termes du titre qui, dans le langage courant, se superposent et se confondent. Il crée ainsi un paradigme qu'il

⁴⁵⁴ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit. 15.

entend appliquer au travail du traducteur, mais qui fournissent à notre réflexion sur l'ekphrasis filmique des outils intéressants :

Une frontière sépare deux espaces préexistants (par ex. deux pays). Quand on passe une frontière, on quitte un territoire pour entrer dans un autre.

Une limite désigne le bout, les confins d'un territoire : la limite d'un champ. Elle est considérée depuis l'intérieur et ne prend pas en compte ce qui est au-delà : le hors-limite, le hors-champ. [...]

Une lisière est une bande, une liste, une marge entre deux milieux de nature différente, qui participe des deux sans se confondre pour autant avec eux. La lisière possède son autonomie, sa vie propre, sa spécificité. La lisière d'une forêt. Une haie⁴⁵⁵.

Où l'on retrouve l'imagerie végétale. La description détaillée d'images issues du cinéma dans un récit, tel l'exemple que nous fournit *Bid Me to Live*, est une lisière, une haie entre deux continents : la page et l'écran. Elle possède son autonomie mais participe tout de même des deux. Dans *Ma haie*, Hocquard prône la lisière en traduction. Dans un autre texte publié⁴⁵⁶ dans le même livre, il développe avec la « tache blanche » un concept similaire. Nous voyons cette tache blanche chez H.D. dans la lumière du projecteur, qui permet la fusion de l'antique et du moderne, du mystique et du populaire, et dans sa transformation verbale, de l'image et du texte.

Lisière. Tache blanche. Nous ajoutons des tropes au catalogue d'images employées pour décrire l'œuvre de H.D. Mais elle représente la même dynamique que le réseau, le rhizome, la tapisserie ou la toile. L'intérêt soudain dont se prend H.D. pour le cinéma ne crée pas une rupture dans son œuvre. Les élans mythopoétiques demeurent similaires. Son travail sur l'image trouve un nouveau terreau mais ses fondements n'en sont pas bouleversés pour autant. Une seule chose change. Pour mettre en mots le cinéma, H.D. développe une pratique rare par ailleurs dans son œuvre : la description.

⁴⁵⁵ Emmanuel Hocquard, *Ma haie. Un privé à Tanger II*, Paris, P.O.L, 2001. 244-45.

⁴⁵⁶ Emmanuel Hocquard, « Tache blanche », *Ma haie, op. cit.* 401-413.

- **Développement de la description**

Dans sa prose narrative, les descriptions sont rares. En cohérence avec la technique du *stream-of-consciousness*, ses romans semi-autobiographiques procèdent par touches, par remarques subjectives. Les personnages ne sont pas découverts, ils sont connus de la protagoniste qui sert de focalisation du récit. Le lecteur ne dispose souvent que de fragments épars (ici, les yeux, là, la taille, plus loin, les mains ou l'allure). Ou alors, une comparaison à une figure extra-diégétique sera utilisée en guise de description. Dans *Hermione* ou dans *Tribute to Freud*, elle fait appel à des références picturales qui servent de prosopographies (description de l'apparence extérieure) des personnages ou des lieux et paysages (topographie). Nous avons étudié les images mythopoétiques que l'auteur superposait au souvenir de son père (homme barbu que l'on trouve dans des tableaux de David ou sur les amphores grecques). Dans *Hermione*, de façon similaire, elle ne « dépeint » pas de scène. Les autres protagonistes ne sont pas décrits en détails. George Lowndes est également comparé à un personnage de tableau (un Gozzoli, peintre de la Renaissance italienne), sans que soit précisé quel tableau. Son visage nous semble connu car nous y mettons les traits d'Ezra Pound, dont le portrait photographique accompagne souvent les études du roman.

Les voix narratives (tout comme les voix poétiques) chez H.D. répondent à un « mode mineur », c'est-à-dire qu'elles expriment des hésitations, des contradictions, confessent leur incompréhension, leur sentiment d'inadéquation ou profèrent leur manque d'originalité⁴⁵⁷. Ses personnages et *personae* sont des chercheurs, davantage que des savants. Or nous l'avons signalé plus haut, H.D. abandonne ce mode mineur dans ses écrits cinématographiques et, en particulier, dans les articles qu'elle écrit pour *Close Up*. Sa prose se fait prescriptive. H.D.

⁴⁵⁷ Le « je » dans *Trilogy* est ambivalent. D'une part, il alterne avec une voix collective (« we ») ; d'autre part, dans « The Wall Do Not Fall », « I » se compare à un mollusque insignifiant, puis à un asticot ou ver de terre (« In me (the worm) », H.D., *Trilogy, op. cit.*, 11), mais ce moi invertébré n'est pas exclu de la compagnie des dieux.

donne des conseils, exprime son souhait de voir à l'écran une cinématographie dépouillée. Elle critique vertement les films qui exploitent la matière antique sans respecter l'esprit classique. Elle adopte une posture de savante, plutôt que de chercheuse. Ce changement de ton accompagne un changement dans l'écriture. Ses revues cinématographiques contiennent des ekphrasis filmiques ; elles réservent des moments, plus ou moins longs, au cours desquels H.D. s'attache à rendre visibles à l'œil interne du lecteur les films dont elle parle. Philippe Hamon voit dans le descriptif une compétence spécifique du texte ; le « descripteur » aurait une posture distincte de celle du narrateur. Il compare le narrateur à un conteur et le descripteur à un savant. Le descripteur est en position de savoir, de pouvoir sur le texte, et il va *expliquer* quelque chose au lecteur. Hamon écrit : « Le système descriptif est [...] explication (*ex-plicare*), dépli d'une liste en attente dans la mémoire du lecteur, exhaustion plus ou moins saturée d'une somme. »⁴⁵⁸

« Expiation », un article publié en 1928, offre le meilleur exemple de ce mode nouveau chez H.D. Elle y fait la présentation du film éponyme, réalisé par Lev Kouléhov⁴⁵⁹, et s'emploie à exposer en quoi il constitue une œuvre majeure de l'art cinématographique. H.D. admire le travail d'actrice d'Aleksandra Khokhlova, qui tient le rôle principal. Elle loue également la réalisation de Kouléhov. Elle convoque le théâtre grec antique afin d'exprimer à quel point le film lui a plu, sur un plan artistique et intellectuel. Dans la première moitié de l'article, bien qu'elle ait manqué le début du film, H.D. affirme que le niveau de réalisme de *Dura Lex* est tel qu'il l'a touchée, non seulement émotionnellement mais aussi psychiquement. Dans la seconde moitié, elle est retournée voir le film et peut alors compléter sa présentation ; elle inclut le nom des personnages et étoffe sa lecture mythopoétique. Mais la majorité de l'article est en réalité descriptive.

⁴⁵⁸ Philippe Hamon, *Du descriptif*, 4^e éd., Paris, Hachette supérieur, 1994. 41.

⁴⁵⁹ Pour rappel, le film se passe sur les terres glaciales du nord de l'Amérique. Les protagonistes sont un groupe d'orpailleurs. Rendu fou par les conditions de travail, l'un d'entre eux se met à assassiner ses compagnons d'infortune. Un homme et une femme (jouée par Aleksandra Khokhlova) décident de faire justice eux-mêmes et condamnent le meurtrier à la pendaison.

La structure d'« Expiation » n'est pas parallèle à celle d'*Expiation* puisque le premier reproduit fidèlement l'expérience de la spectatrice devant le second. Le lecteur commence donc à lire l'ekphrasis au deuxième tiers de l'œuvre représentée, avant d'en découvrir le début puis de revenir au point de départ. H.D. parfait alors ses commentaires et ajoute des détails sur la fin. L'article n'est donc pas circulaire mais forme une boucle. H.D. raconte l'intégralité du film. Le mode descriptif que l'auteur met en place sous-tend une volonté exhaustive, comme si l'ekphrasis qu'elle conduit dans l'article devait pouvoir remplacer le visionnage du film. La première image que donne H.D. du film est la suivante : « Someone was heaving a weight of something and against an upright ledge of mud, the rain poured and soaked and ran and gorged runnels in the already over-soaked bit of bed earth. »⁴⁶⁰ La description contient ici une part d'interprétation. Le savant est encore partiellement herméneute. L'écrivain entend transcrire l'atmosphère du film, répète sa description de la pluie et de son effet sur la terre. Comme nous l'avions montré plus haut, l'actrice principale fait l'objet d'une lecture hiéroglyphique ; elle n'est pas précisément décrite mais est transformée en signe mythopoétique. Elle déclenche l'interprétation. Mais la description reprend ensuite.

The two return to find the murderer half slipped out of his bonds, lying physically exhausted, practically frozen to death, beside the steps of the woodshed or cabin. They probe him back, lunge with him as they had lunged lately with those two bodies indoors. The half-dead is propped up against the log-wall, the girl guards him with a gun, the man busies himself with clearing up the remains of the interrupted dinner⁴⁶¹.

Pourquoi H.D. décide-t-elle de décrire le film avec tant de détails ? D'autres passages décrivent d'autres scènes, jusqu'à la fin même du film. Un de ses objectifs est peut-être de donner envie à ses lecteurs de voir ce film ou un autre film de Kouléchov, s'ils en ont l'occasion. Il y a de l'argumentation dans son article. Mais ses descriptions semblent trop exhaustives pour simplement soutenir le mode épideictique d'« Expiation ». En nous appuyant

⁴⁶⁰ H.D., « Expiation », *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 125.

⁴⁶¹ *Ibid.* 126.

sur l'étude d'Hamon sur le descriptif, nous avons identifié deux fonctions supplémentaires⁴⁶² : les moments descriptifs rempliraient une fonction poétique ainsi qu'une fonction simplement référentielle.

« I personally must frankly acclaim this [film] profoundly as moving and touching a drama as I have seen on the stage or screen »⁴⁶³, écrit H.D. dans la première moitié de la boucle. Elle exalte la puissance psychique que Kouléchov a su donner au film selon elle ; il est du même rang que le cinéaste autrichien G. W. Pabst ou que le dramaturge grec Eschyle car il sert la « Beauté », une beauté qui relève davantage de réalisme et de la justesse spirituelle et non pas une beauté agréable, qui flatte l'œil (elle compare l'actrice à une gargouille et les paysages du film à un champ de bataille). Hamon rappelle que, dans l'Antiquité, la description est liée au genre épideictique. Elle a quelque chose du « contredon sémiologique »⁴⁶⁴, de l'action de grâces rendue à un dignitaire, une divinité, la nature. Ici, l'ekphrasis de film à laquelle procède H.D. illustre les arguments qu'elle donne dans son éloge du cinéaste. Remarquons que cette ekphrasis-là n'insiste pas sur la nature filmique des images qu'elle décrit. H.D. ne mentionne pas de mouvements de caméra, de techniques de montage. Le lecteur peut déduire de la description le cadrage de certains plans. Ainsi, dans la description suivante : « The ice breaks, the river rises, the hut is flooded and here in a heroic series of sequences we find the girl and the man wading about, knee-deep, in icy water while great chunks of rock-like edges of icebergs bump and grind against the frail sides of the little cabin »⁴⁶⁵, on peut imaginer un montage rapide de plans courts, l'alternance de plans sur la rivière et la glace et de plans sur les personnages. Mais, il est difficile de déterminer quels angles de caméra Kouléchov a choisis, par exemple, ou quelles techniques il a employées pour « rendre » la crue qui emporte presque la cabane (prises réelles ? maquette ?).

⁴⁶² Nous faisons ici référence avec Hamon aux fonctions du langage définies par Roman Jakobson. Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 1963. 2 vol.

⁴⁶³ *Ibid.* 127.

⁴⁶⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.* 11.

⁴⁶⁵ H.D., « Expiation », *op. cit.* 126.

De façon similaire, le poème « Projector II (*Chang*) » évoque des scènes du film *Chang*. Transformé en divinité apollinienne, le projecteur du poème enveloppe d'un halo mystique les images du film et les détache de leur circonstance technique. Le titre du film devient sous-titre du poème et les réalisateurs (Schoedsack et Cooper) se dissolvent dans la lumière du projecteur.

light from his bounty
proffers exquisite things,
quivering of day-light,
rush of delicate wings,
exotic flower
and reed
and underbrush,
tenuous fern
and bush⁴⁶⁶.

Le style paratactique du poème donne l'effet d'une liste, qui relève également du mode descriptif, et offre une série d'instantanés. L'accumulation des produits de la munificence du projecteur crée une succession d'images individuelles qui semblent transpercer l'écran et se confondre avec le réel initialement représenté. On ne peut strictement parler d'ekphrasis filmique ou de description détaillée. Ici, l'objectif premier du poème ne semble pas être de rendre « visible » le film à l'œil du lecteur. En outre, l'accent n'est pas mis sur le rôle des créateurs du film. Sa paternité leur est ôtée et conférée à « *Apollo projector* ». Si le poème s'apparente à une action de grâces, elle n'est pas adressée aux réalisateurs, mais à l'effet qu'a eu le film sur la spectatrice et, plus largement, l'impact qu'a eu l'art cinématographique sur l'auteur. Le poème chante les louanges du projecteur, qui éclaire le « retour des dieux » et réveille le visuel. Le choix que fait H.D. d'adopter une forme versifiée est significatif. Il semble indiquer l'effervescence artistique que suscite le cinéma chez elle. Souvenons-nous du passage de « *Borderline* » dans lequel elle encourageait les écrivains à écrire (leurs romans) en « images » (*pictures*). Ici, elle revient à la poésie et s'essaye à une autre façon d'écrire l'image cinématographique.

⁴⁶⁶ H.D., « Projector II (*Chang*), *op. cit.* 39.

Nous voulons avancer l'idée que la relation intermédiaire entre texte (poème ou article) et film apaise la quête d'image qui anime l'œuvre de H.D. Assez directement, le poème célèbre cette satiété visuelle : « vision returns / and with new vision / fresh / hope / to the impotent »⁴⁶⁷. Le visuel revient et nourrit le scriptural. Le texte ouvre un nouvel œil. Que ce soit de façon fragmentaire dans le poème ou de façon plus développée dans l'article, l'écriture de l'image cinématographique est aussi simplement écriture et peut-être pur plaisir du texte. Avec la description de scènes de *Dura Lex* dans « Expiation », H.D. expérimente avec la littérature. Elle développe un mode du texte qu'elle n'avait que peu exploré jusqu'alors. H.D. s'adonnerait-elle à la description pour le simple plaisir de la description ? Hamon propose de voir dans le descriptif la manifestation d'une forme de plaisir du texte ; il parle d'« exultation descriptive »⁴⁶⁸. Malgré l'atmosphère désolée du film que H.D. transcrit, une certaine « exultation » est palpable dans l'article. Les phrases sont courtes, le rythme est enlevé. Le ton est vigoureux. H.D. a recours à des répétitions, des appositions, des interrogations ; certains mots sont en italiques, pour signaler l'intonation appuyée avec laquelle il faut les penser. Mais peut-être « Expiation » apparaît-il comme un texte particulièrement animé parce qu'il s'ouvre sur une scène de cavalcade. L'article ne commence pas tout à fait avec la description du film ; H.D. consacre un long paragraphe à son arrivée à Lausanne.

Ce prélude retrace le tourbillon visuel qui saisit H.D. juste avant d'entrer dans la salle de cinéma. L'auteur joue avec l'idée d'irrégularités, du bouleversement des repères.

I was precipitated suddenly, after the sinuous run along the edge of Lake Geneva, unto the cobbles of the formal irregularities of the Square of Saint Francis at Lausanne. Thence, informed that the car couldn't take the little steep down-drop of the street of Saint Francis, I was tumbled out dazed and exulted at the head of a sort of dimensional dream-tunnel⁴⁶⁹.

La route était sinueuse, les pavés de la place privent ses pieds de la stabilité qu'aurait dû offrir la terre ferme, puis elle se retrouve en position de déséquilibre au bord d'un rêve. Le premier

⁴⁶⁷ H.D., « Projector », *op. cit.* 50.

⁴⁶⁸ Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.* 72.

⁴⁶⁹ H.D., « Expiation », *Close Up 19127-1933*, *op. cit.* 125.

paragraphe d'« Expiation » fonctionne dans un régime de l'excès, de la « folie du voir ». Pourtant, en descendant la rue Saint-François à Lausanne, H.D. trouve le point focal de sa vision ; les irrégularités de sa vision baroque s'arrangent en lignes droites. Les petits magasins, les motifs géométriques que forment les pavés, la façade du cinéma lui offrent de l'ordre. Mais cette composition du regard, le sens qu'elle parvient à donner au réel qu'elle voit, ne calment pas la spectatrice ; au contraire, son exultation en est exacerbée. Elle se réjouit de découvrir « just how those shadows cut just that block (and that block) into perfect design of cobbled square and square little doorway till I found myself at the entrance of a slice of a theatre, the Palace of Lausanne. »⁴⁷⁰ Sa quête d'image l'oblige à « re-visualiser » la composition du réel qu'elle a mis en relief et bien qu'elle soit déjà en retard pour le film, elle remonte la rue en courant et la redescend. Grâce au déplacement de son corps, elle reproduit en fait le déroulement d'une bobine et réalise son propre film. Saisir du regard cette rue et les gens qui y évoluent lui apporte une satisfaction esthétique, une plénitude psychique. Elle donne quelques aperçus de la scène (un apprenti-boulangier, un chat qui refuse de descendre du haut d'une étagère, les fleurs printanières) et conclut son paragraphe introductif sur l'affirmation que ce qu'elle vient de voir est de l'ordre de la beauté pure. L'association des couleurs des pétales de fleurs à celles de la rue fait à nouveau presque perdre le sens commun à la spectatrice : « yellow and blue make the grey and yellow of the street come back at one, back-fire again at one in its hectic over-done insistence on the raw reality of beauty. »⁴⁷¹ Tout le paragraphe est marqué par l'entrelacement de l'excès et d'une forme d'ascétisme (alignement classique et caractère brut de la beauté qui émane de la scène aux yeux de H.D.). La perception du réel est rendue possible par son agitation kinétique et psychique, mais nourrit celle-ci en retour. L'adjectif « raw » dans l'expression « the raw reality of beauty » contient cette dialectique ; il signifie à la fois le caractère pur, brut, de la beauté du réel dans toute sa simplicité mais aussi les aspérités, le relief, que produit la vue de cette petite rue

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*

pleine de joie sur la psyché de H.D. La beauté est représentée sans détours, elle est à vif. La versatilité du terme nous autorise à voir dans l'expression « the raw reality of beauty » un hypallage, « the raw beauty of reality ». Plus loin dans l'article, lorsque H.D. présente le film à proprement parler, l'adjectif « raw » réapparaît lorsque H.D. loue la beauté « à vif » du film, son réalisme forcené : « This sort of raw picked beauty must of necessity destroy the wax and candy-box "realism" of the so much so-called film art. »⁴⁷²

Dans ses articles pour *Close Up*, H.D. loue le réalisme des réalisateurs allemands et soviétiques comme Pabst et Kouléchov et déplore le manque de réalisme de nombreux films, notamment les grosses productions hollywoodiennes, mais aussi italiennes et britanniques. Dans « *Restraint* » notamment, elle développe une théorie du film qui place un signe « = » entre classicisme et réalisme. Ainsi, les films qui exploitent la matière antique et n'adoptent pas une esthétique classique sont jugés ridicules⁴⁷³ : « We want to do with the crinolined Phaedras of this latter day and get back to stark reality. » Le beau réside dans la représentation juste de la « réalité » : « *What* do you know of beauty, of life, of reality should be the first questions that a manager or producer asks his scenic artist. »⁴⁷⁴ Comme nous l'avons mentionné à propos de « *Expiation* », H.D. ne précise pas de quelle nature sont les décors dans *Dura Lex*. Mais le simple fait qu'elle ne commente pas la qualité des décors laisse penser qu'aucun artifice de reconstruction n'est venu encombrer inutilement la « présentation » du « réel » par Kouléchov.

Nous voulons avancer l'idée que H.D. suit les propres conseils qu'elle formulera dans son essai de présentation de *Borderline* et tente d'appliquer à son écriture les principes qu'elle respecte dans la cinématographie du film *Dura Lex*, c'est-à-dire réalisme et dépouillement de

⁴⁷² *Ibid.* 127.

⁴⁷³ Elle recommande une esthétique simple, « pure », dépouillée : « to present the "classic" it is not necessary to build up paste board palaces, the whole of Troy, the entire over-whelming of a battle fleet. The "classic" as realism could be better portrayed by the simplest of expedients. A pointed trireme prow nosing sideways into empty space, the edge of a quay, blocks of solid masonry, squares and geometric design would simplify at the same time emphasize the pure classic note. » (H.D., « *Restraint* », *Close Up 1927-1933*, op. cit. 110)

⁴⁷⁴ *Ibid.* 113.

la représentation. D'où le recours à la description. Au début de son étude de la description, Hamon fait

l'hypothèse que le descriptif est un mode d'être des textes où se manifeste une théorie plus ou moins implicite, plus ou moins « sauvage » de la langue, où notamment transparait et se met en scène une utopie linguistique, celle de la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, d'une langue monopolisée par sa fonction référentielle d'étiquetage d'un monde lui-même « discret », découpé en « unités »⁴⁷⁵.

La fonction première de la description serait donc référentielle ; tourné vers le monde extérieur, le langage est employé pour en rendre compte. Scène après scène, sans toutefois faire référence au découpage propre à la représentation cinématographique, comme pour se défaire de l'intervalle qui la sépare de la « réalité » originellement captée par la caméra, H.D. « désigne terme à terme » les gestes des acteurs, leur environnement. L'auteur veut retrouver cette « vérité » et la transcrire telle quelle dans son article. Bien sûr, les moments descriptifs s'accompagnent de remarques mythopoétiques qui placent le film et ses personnages dans un réseau imaginal et ne font que mettre en relief la justesse de ses choix esthétiques et narratifs, mais la façon inédite dont H.D. développe le descriptif dans « Expiation » suggère que le réalisme cinématographique marque bien une évolution dans son écriture.

Comme nous l'avions remarqué plus tôt, quoi qu'en dise Walter Benjamin dans son essai sur la reproduction mécanique de l'œuvre d'art, les films demeurent difficiles d'accès au public. Ils ont beau être techniquement reproductibles à l'identique et à l'infini, le temps à l'affiche est limité et le coût des bobines demeure trop élevé pour permettre une large diffusion. On pourrait dire que l'aura de l'œuvre cinématographique est en fait mise à mal par l'écrit, qui entend étendre l'accessibilité des films. Ainsi, H.D. arrache le voile qui dissimulait *Dura Lex* à l'œil des lecteurs et le rend « visible », de façon permanente, dans les pages

⁴⁷⁵ Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit. 5.

techniquement imprimables à l'infini de *Close Up*⁴⁷⁶. La description de *Dura Lex* dans « Expiation » remplit finalement deux fonctions linguistiques : référentielle et poétique. À cela s'ajoute la portée épictique du texte dont participe la description détaillée des images réalisées par Kouléchov. Il y a un plaisir du texte dans « Expiation » en particulier, mais aussi dans « Projector » et dans *Bid Me to Live*. La mise en mots des images s'accompagne d'exultation. H.D. développe une voix prosaïque en « mode majeur », dont la description est la manifestation.

Embranchements

Avec « *Borderline* », H.D. s'approche de l'exercice ekphrastique, sans jamais s'y adonner complètement. Lorsqu'elle aborde les images du film (non pas le travail du réalisateur ou les miracles de l'art cinématographique), l'écriture de H.D. demeure allusive. Les descriptions détaillées de scènes apparaissent dans des miroirs du film. Tout d'abord, H.D. inclut dans son texte un extrait du script de Macpherson. Elle a sélectionné six « *descriptive captions* » parmi les 910 rédigées par le réalisateur. Il s'agit de légendes d'un storyboard composé d'environ mille illustrations tracées à l'encre par le cinéaste polyvalent. Elle cite la description de trois plans : « He writes (I choose at random) : “13. Interior, Astrid's Room. Close up. Fade in. A door is flung open, and for a fraction of a moment, Astrid's shadowy face is seen. The impression must be of covertness and speed [...]” »⁴⁷⁷ Le lecteur est amené à considérer un autre régime d'écrit et à imaginer des scènes qui n'existaient pas encore, à l'aide des indications de cadrage et de mouvements de caméra. Il se peut néanmoins que le lecteur découvre ce script après avoir vu le film. Les images produites dans son imagination sont

⁴⁷⁶ Bien évidemment, en réalité, l'infinie reproductibilité du magazine est entravée par le coût de l'impression et le lectorat limité.

⁴⁷⁷ H.D., « *Borderline* », *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 234.

donc le résultat hybride des souvenirs du film et de la stimulation imaginaire provoquée par le script.

H.D. ajoute des ramifications à ce processus imaginaire et visuel quand elle rappelle la co-présence du texte et de l'image dans le script de Macpherson et se prête à son tour à la description rapide du storyboard. Elle cite à nouveau le détail de trois plans : une scène à l'intérieur de la chambre de Pete est constituée d'un gros plan sur le visage de ce dernier, puis d'un autre sur Thorne (le mari d'Astrid), suivi d'un plan américain de Pete. Comme dans l'extrait cité ci-dessus, le script offre des indications sur les émotions qui doivent être représentées et les gestes des acteurs, tout autant que sur la composition du plan, le cadrage, l'angle et les mouvements de la caméra. À cette seconde série d'images, H.D. ajoute une ekphrasis des images dessinées à l'encre dont le script constitue la légende. H.D. double cette première écriture de l'image d'une seconde description :

We have here an exquisite pen and ink sketch of a negro head almost filling the space of the little frame allotted. (There are about six of these drawings to a page.) Below it, three quarters, gazing out of the opposite side of the following "frame" or "shot", we have a balancing white face, suggesting almost equal mobility and suggestiveness. Beneath that again is the semi-shot of the standing negro, with suggested café-background and an indefinite woman form⁴⁷⁸.

L'objectif de cette ekphrasis-là diffère de celui du script de Macpherson. Dans son entreprise de justification artistique du réalisateur britannique, H.D. veut montrer au lecteur l'ampleur de ses talents. Mais en exposant sa versatilité à travers l'ekphrasis de son storyboard, H.D. décrit une nouvelle sorte d'images et nourrit ainsi son propre texte. Pour employer à nouveau un trope connu, « *Borderline* » devient ici un carrefour ; le texte combine deux mises en mots des mêmes images. L'oscillation intermédiaire entre le texte et le storyboard est amplifiée par la pluri-médialité de ce support. À la lisière du cinéma, des arts visuels et de la littérature, le storyboard imagine et décrit le film avant le tournage et le montage. Un carrefour ouvre sur un autre embranchement. Au contraire du script dont l'aboutissement est le tournage du film, le

⁴⁷⁸ *Ibid.* 235.

dessein de l'ekphrasis du storyboard n'est pas de faire oublier le dessin mais bien d'attirer l'attention sur son exécution. À la différence du script et du film, dont les « images » se découvrent l'une après l'autre, le storyboard présente dans un seul temps plusieurs images fixes. Certes, comme pour une bande dessinée, la « lecture » détaillée du storyboard se fera de façon linéaire, image après image mais H.D. encourage le lecteur à imaginer la page remplie de dessins, en indiquant qu'il y en a souvent six par page. Sa description suit la position des dessins dans l'espace de la feuille : « We have here », « below it », « beneath that again ». H.D. consacre quelques lignes à cette description relativement détaillée afin que le lecteur prenne la mesure du travail effectué par le cinéaste pour parvenir au produit final qu'est le film projeté. Un résultat collatéral de cette ekphrasis est la multiplication iconotextuelle dans « *Borderline* », un texte qui porte en lui, dès son titre, la lisière avec un autre du texte.

Dans son écriture, H.D. veut rendre possible le mariage des différents média : écrit, dessiné, filmé. « Kenneth Macpherson has [...] achieved a sort of dynamic picture writing », avance-t-elle, avant d'ajouter « [his] camera has recorded his pen and ink sketches with fluidity and precision. »⁴⁷⁹ L'écriture de H.D. appelle de ses vœux une relation poreuse entre les différents supports artistiques. Pour l'écrivain, le storyboard est si proche du résultat final que le réalisateur semble avoir directement filmé ses croquis. La fusion imaginaire du storyboard et du film rend possible l'avènement d'une « pictographie » (*picture-writing*). La métaphore de l'enregistrement (« recorded ») crée une immédiateté entre l'objet à représenter et la représentation. Le discours que H.D. tient sur le cinéma met souvent en avant cette notion d'immédiateté⁴⁸⁰. Tout en exposant les nombreuses étapes nécessaires à la confection d'un film et en révélant les dimensions non seulement artistique mais aussi artisanale du

⁴⁷⁹ *Ibid.* 236.

⁴⁸⁰ Très tôt, un des lieux communs qui se développent à propos du cinéma consiste à affirmer que les films présentent la réalité ; le cinéma montrerait la vie sans artifice de représentation. Les comptes rendus de séances aux débuts du cinéma insistent souvent sur la réaction des spectateurs, dupés par le réalisme du médium. De nombreuses projections de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, le court-métrage des frères Lumière, auraient ainsi été perturbées par l'effroi des spectateurs, qui s'enfuyaient de peur d'être écrasés par la locomotive.

métier de cinéaste / monteur / caméraman, H.D. intègre également à sa réflexion l'illusion de l'immédiateté.

À travers l'ekphrasis, H.D. satisfait sa quête d'image et agrandit son réseau de correspondances. La pratique de l'ekphrasis met l'image « à la croisée des chemins », des chemins imaginaires, des chemins intermédiaires, du passé et du moderne, du visible et de l'invisible, du muet et du parlant. Dans ses écrits cinématographiques, l'écrivain poursuit le régime de saturation par l'image que nous avons étudié jusqu'à présent. De *Sea Garden* à *Helen in Egypt* et de *Palimpsest* à *Bid Me to Live*, en passant par « Projector » ou « Expiation », H.D. procède par addition, par ramification, par répétition. Les images visuelles auxquelles elle fait brièvement référence, les effets picturaux de *Hermione* ou *Paint It Today*, les instruments d'optique présents dans le texte comme objets de la représentation ou comme tropes, et, enfin, le cinéma, contribuent à construire une esthétique de la profusion visuelle. H.D. inscrit résolument le septième art dans son réseau de correspondances.

Le projecteur entre au panthéon assemblé par H.D., aux côtés de Greta Garbo et de G. W. Pabst, Aleksandra Khokhlova rejoint la Niké. Le projecteur est apollinien, le grand écran vénusien, l'image cinématographique hermétique. Elle suscite l'image tropique, métaphorique, faisant de l'iconotexte un astérotecte qui irradie tous azimuts. Elle ouvre aussi une voie vers un autre régime de l'écrit, dont la caméra devient le modèle. Dans la troisième partie de cette thèse, nous nous tournerons vers l'étude de cet héritage filmique dans l'œuvre de H.D. Nous essaierons de déterminer dans quelle mesure l'admiration de l'auteur pour « l'immédiateté » de la représentation cinématographique inaugure une nouvelle tendance dans son écriture, qui consisterait à tirer son écriture vers une forme d'immédiateté, à l'éloigner de la re-présentation.

III. L'écrivain-enregistreur

Dans les première et deuxième parties de cette thèse, nous avons étudié la place centrale de l'image chez H.D. Nous avons montré qu'elle développe une poétique de saturation visuelle et imaginale dans l'ensemble de son œuvre ; du début à la fin de sa carrière, H.D. est en quête d'images. Dans « Hermetic Definition » (poème en trois parties composé entre 1957 et 1960), H.D.⁴⁸¹ revient sur *Red Roses for Bronze* (recueil datant de 1930). Elle propose une nouvelle évaluation de ces poèmes qui n'avaient pas reçu un accueil critique très favorable. Dans ce recueil, elle suggère que ce texte antérieur était prophétique, qu'il annonçait des changements dans la vie de H.D., qui se sont en fait produits trente ans plus tard. Sans ces dizaines d'années et les changements dans sa propre vie, le poème n'aurait pas pu « trouver l'image exacte » :

So my *Red Roses for Bronze* (1930)
bring me to-day, a prophecy,
so these lyrics that would only embarrass you,

perhaps reach further into the future ;
if it took 30 years for my *Red Roses for Bronze*
to find the exact image,

perhaps in 30 years,
life's whole complexity will be annulled,
when this *reddest rose unfolds*⁴⁸² ;

Nous voyons que ce terme continue d'avoir une place centrale dans la pensée de H.D., que la quête d'« image » alimente toujours ses réflexions sur l'écriture.

« Image » est un vocable doté d'une épaisseur qui transcende la bi-dimensionnalité de sa signification picturale et devient synonyme d'image verbale, bien sûr, et de trope, mais aussi de sens profond et de mot juste. L'« image », c'est le foisonnement, qui confine souvent à

⁴⁸¹ Le poème est ouvertement autobiographique.

⁴⁸² H.D., « Hermetic Definition », *Hermetic Definition*, New York, New Directions, 1972. 1-56.
16.

l'excès, dans l'œuvre de H.D. Les instruments optiques, les visions, les arts visuels et le cinéma étanchent et entretiennent la soif d'images. L'imaginaire réticulaire et mythopoétique, les figurants fictionnels, les glissements phonétiques, la pratique de la réécriture produisent un régime textuel foisonnant et ramificateur. Nous pourrions poursuivre dans cette voie et étendre notre étude au nouveau paradigme qui entre dans son imaginaire. Nous en avons fait mention en passant jusqu'à présent, mais l'ésotérisme présente un autre arc de réflexion très important pour comprendre l'œuvre et l'imaginaire de H.D. De plus, les « sciences occultes » participent du foisonnement visuel et renforcent l'imaginaire réticulaire. La figure tutélaire des alchimistes et des devins, ancêtres des adeptes du spiritisme, est Hermès Trismégiste. Personnage mythique ou divinité, combinaison de Hermès et de Thot, il représente le paroxysme mythopoétique. Dans les années 1930, en même temps qu'elle se plonge dans la psychanalyse et après qu'elle a fait ses armes dans le milieu du cinéma, H.D. commence à poser des questions aux sciences occultes. Ses pratiques ésotériques couvrent une large gamme d'activités et de croyances, allant du spiritisme à la cartomancie, de la numérologie à l'hermétisme. Dans ses écrits, H.D. ne trace pas de ligne nette entre la communication avec les esprits, ses visions ou la psychanalyse. Ainsi, lors de l'analyse avec Freud, H.D. rapporte qu'à un moment où ils rencontrent un obstacle, elle pense que le chaînon manquant dans leur interprétation est « astral » (« *star-stuff* ») ; Freud pousse un grognement de dédain :

as S.F. once or twice has given such a snort when I have gone into star-states, it sorts of cripple me. But I think that is it. I am not, as you know a sloppy theosophist or horoscope-ist, but as you know, I do believe in these things and think there is a whole other-science of them. And that is where, in a way, S. F. and I part company⁴⁸³.

H.D. considère les sciences occultes comme une science précisément ; certes, elles sont « alternatives » (« *other-science* ») mais elles n'en sont pas moins légitimes. Le savoir qu'elle découvre lui apporte des voies d'interprétation dans son travail d'analyse personnelle. Elle

⁴⁸³ Lettre du 28 mai 1933, dans Susan Stanford Friedman, éd., *Analyzing Freud : Letters of H.D., Bryher, and Their Circle*, New York, New Directions, 2002. 331.

s'en saisit et le place dans son réseau de correspondances. L'ésotérisme vient donc renforcer son imaginaire réticulaire. Mais le rôle que joue ce champ de connaissances / croyances dans l'œuvre de H.D. est bien plus important.

L'expérience directe que H.D. a du spiritisme, du tarot, de la numérologie, etc., pendant la Seconde Guerre mondiale, est à l'origine de nombreux textes des années 1940 et 1950. Toute la fin de sa carrière est baignée d'ésotérisme. Certaines figures de *Trilogy*, certaines références contenues dans *Helen in Egypt*, sont empruntées à des cosmologies chrétiennes alternatives ou présentent des similitudes avec des « esprits » avec lesquels H.D. a conversés ou qui se sont présentés à elle dans ses rêves. *End to Torment*, un journal tourné vers Ezra Pound, repose en partie sur une lecture ésotérique de la relation entre les deux poètes. D'autres livres, *Majic Ring*, *The Sword Went Out to Sea*, tirent leur substance de séances spirites que H.D. a conduites dans les années 1940. Des études approfondies ont été menées sur le rapport de H.D. à l'occulte. Il ne s'agira pas pour nous d'identifier les références ésotériques dans son œuvre ou de montrer que le rhizome continue à s'agrandir.

En effet, nous avons remarqué un changement significatif dans ses textes des années 1940 et 1950. D'une part, certains font preuve d'une plus grande réflexivité ; H.D. est plus encline à proposer un commentaire sur son œuvre, comme dans « H.D. by Delia Alton », ou encore dans *Thorn Thicket* ou *Compassionate Friendship*. D'autre part, son écriture prend une tournure plus franchement autobiographique. Elle l'a toujours été mais le dernier mouvement de sa carrière est marqué par une inflexion générique. « H.D. by Delia Alton », *Thorn Thicket*, *Compassionate Friendship*, *End to Torment* sont tous des journaux, écrits au jour le jour. Un mot se fait insistant : *record*.

Verbe et substantif, ce terme apparaît à maintes reprises dans les écrits de H.D. Il n'est pas aisé de traduire ce mot, à cheval entre les catégories verbale et nominale. Le nom « *record* » désigne le fait d'avoir mis par écrit un verdict, un témoignage, d'avoir consigné une preuve, dans un cadre judiciaire. Le « *record* » (pièce à conviction, témoin) mène à la vérité, à ce qui s'est passé et a été dit, vu, entendu. L'expression *God is my record* est employée par

l'énonciateur en signe de sa bonne foi. *A record* est donc aussi utilisé en dehors d'un cadre judiciaire, mais continue de désigner la consignation d'une information, d'une connaissance, de faits passés. Le *record* est un document généralement écrit, mais il peut avoir d'autres supports. À partir de la fin du XIX^e siècle, le *record* est cet objet d'abord cylindrique puis circulaire et plat, le disque, qui consigne la voix ou la musique en les gravant dans la cire, puis le vinyle. Ce terme est issu du moyen français mais que son emploi n'a pas survécu à la Renaissance. *Estre recort de quelque chose* ou *recorder* signifie garder en mémoire, se souvenir. Le *recort*, c'est le souvenir, mis par écrit ou non, le témoignage. L'anglais a assuré en son sein la survivance de la corrélation entre souvenir et support de ce souvenir. Un des sens anciens et plus rares aujourd'hui du verbe « *to record* » est se souvenir. Mais l'action de « recorder » peut aussi être accompli par une machine. *To record*, c'est enregistrer, c'est-à-dire, mettre au registre, prendre note, ainsi que « recueillir et conserver des données [...] au moyen d'appareils appropriés », « produire une image en impressionnant une surface sensible » ou « recueillir et conserver des sons sur un support matériel »⁴⁸⁴.

« Kenneth Macpherson called me “recording angel.” », écrit H.D. dans « Advent ».⁴⁸⁵ Cette expression fait référence à un ange judéo-chrétien, en charge d'inscrire tous les faits humains dans un grand livre éternel. L'expression est entrée dans le langage commun en anglais. En français, on parle d'« ange scribe » en théologie islamique, ce qui semble bien traduire l'idée de *recording angel*. La notion d'archivage des vies humaines est répandue dans les trois grandes religions monothéistes. Dans l'*Apocalypse de Jean*, au jour du jugement dernier, le livre de vie est ouvert et les morts sont jugés selon leurs actions consignées dans ce livre. L'expression « *recording angel* » n'est pas employée de façon anecdotique par H.D. En effet, « *record* » entre en résonance avec le travail qu'elle mène sur le cinéma et avec l'approche qu'elle a de certains de ses textes plus tard. Prononcé par Macpherson, qui est lui-

⁴⁸⁴ Définition de « enregistrer » par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, accessible à <http://www.cnrtl.fr/definition/enregistrer> (page consultée le 28 mars 2016).

⁴⁸⁵ H.D., « Advent », *Tribute to Freud*, op. cit. 117.

même devenu un « *master recorder* » en se faisant caméraman et en faisant corps avec sa Debie, ce surnom biblique donné à H.D. acquiert une tournure cinématographique, mécanique. Elle est l'ange-enregistreur. L'expression peut s'expliquer au moyen d'une grille de lecture que nous avons adoptée précédemment ; elle abrite la rencontre du sacré et du mécanique, de l'ancien et du moderne. Mais elle signale aussi une posture nouvelle pour H.D., celle de scribe⁴⁸⁶ ou même d'archiviste. Une grande partie de l'œuvre de H.D. consiste en une écriture de la mémoire. Tandis que mémoire et autobiographie d'une part et imaginaire réticulaire d'autre part ne sont pas antinomiques, nous allons voir comment la notion de « *record* » prend de l'ampleur à la fin de sa carrière et élargit son répertoire d'approches du monde⁴⁸⁷.

La caméra, synecdoque du cinéma, est partie intégrante de cette profusion visuelle et textuelle. Elle donne un surplus d'images à regarder et est incluse dans l'imaginaire mythopoétique. Mais elle sert aussi de modèle à une tendance que nous avons décelée dans l'œuvre de H.D. et que nous percevons comme contraire au régime textuel de la saturation. C'est sur cette seconde tendance que nous allons à présent nous pencher. Nous avons conclu la deuxième partie sur les écrits cinématographiques de H.D., tant sur la façon dont elle parle du cinéma que la manière dont elle met l'image cinématographique en mots. Nous allons ouvrir le dernier mouvement de cette étude avec le cinéma et déterminer dans quelle mesure le cinéma a influencé l'écriture de H.D. en dehors de ses écrits cinématographiques. S'il est difficile d'évaluer l'impact du cinéma sur le style même de notre auteur et de déterminer, par exemple, si telle technique littéraire imite tel effet cinématographique, nous avançons l'idée que le cinéma laisse des traces. Les plus évidentes sont tropiques et terminologiques, le

⁴⁸⁶ Dans *Trilogy*, le poète est aussi scribe. Il joue un rôle fondamental dans le combat contre l'annihilation.

⁴⁸⁷ H.D. emploie à nouveau l'expression « recording angel » dans « Writing on the Wall » : « I purposefully and painfully dwelt on certain events in the past about which I was none too happy, lest I appear to be dodging the analysis or trying to cheat the recorder of the Book of Life, to deceive the Recording Angel, in fact, in an effort to escape the Day of Judgment. » (H.D., « Writing on the Wall », *Tribute to Freud*, *op. cit.* 30) Cette fois, le « recording angel » n'est plus H.D. elle-même mais un tiers – Freud ? une instance supérieure ? À moins qu'elle n'ait intériorisé ce rôle d'auteur du Livre de Vie et préside à son propre jugement.

cinéma servant souvent de comparant. L'émergence du mot *record* pourrait avoir partie liée avec ce médium. Dans « *Borderline* », H.D. encourageait les écrivains et, par conséquent, elle-même, à écrire en « images » (*pictures*), à la manière du cinéma. Cet objectif était intellectuel. L'a-t-elle atteint dans sa pratique ? Nous allons déterminer dans quelle mesure l'écriture de H.D. change dans la deuxième partie de sa carrière. Nous pouvons d'ores et déjà affirmer que, si changement, il y a, le cinéma n'en est pas la seule cause.

1. Quelle influence du cinéma ?

Une fois son travail pour *Close Up* terminé, la passion de H.D. pour les films, continue de s'exprimer au travers de fréquents tropes de caméra, de projecteur, de bobines et autres objets appartenant à cet art. Suite à notre étude de la lentille et l'image de la loupe, nous pourrions être tenté de continuer à chercher les images de loupe et les « effets-loupe » dans l'œuvre de H.D. Après avoir étudié son travail, au sein d'un magazine intitulé *Close Up*, le gros plan, « close-up », serait l'*item* de transition parfait. Dans son article, « Magical Lenses : A Poet's Vision Beyond the Naked Eye », la spécialiste de H.D., Charlotte Mandel, entretient cette confusion. Le trope de la loupe, qui apparaît dans *Hermione*, est transformé en trope cinématographique. Nonobstant l'expression « precinematographic conscience », que H.D. emploie pour communiquer l'état inchoatif de l'imagination de Her, Mandel utilise l'image du gros plan pour illustrer la cohérence entre les diverses lentilles (microscope, télescope, caméra, vision). Selon elle, par exemple, la scène de l'abeille magnifiée comme sous l'effet d'une loupe est un « gros plan »⁴⁸⁸. Elle justifie ce glissement tropique en faisant remarquer que H.D. travaille à la composition de *Hermione* au moment de sa collaboration avec *Close Up*. Les raisons pour lesquelles on peut se laisser aller à adopter une lentille cinématographique dans la lecture de textes de H.D. sont multiples et certains critiques qui se

⁴⁸⁸ Rachel Connor fait le même rapprochement dans *H.D. and the Image, op.cit.* 94.

sont penchés sur les écrits cinématographiques de H.D. et se sont intéressés aux fonctions qu'elle a remplies sur le tournage de *Borderline* ont en effet appliqué l'objet de l'écriture, l'art cinématographique, à une soi-disant technique littéraire.

H.D. elle-même semble apporter des arguments à cette thèse. Souvenons-nous qu'elle exprimait le souhait dans « *Borderline* » de voir les écrivains s'inspirer des films pour faire évoluer la littérature. Par ailleurs, le fait même qu'elle se soit intéressée au cinéma d'un point de vue de spectatrice mais aussi d'artiste rend aisé le transfert de ses propos sur le cinéma vers son écriture. À ce sujet, on a pu remarquer certains points communs entre les prescriptions qu'elle réserve aux films et les préceptes édictés par Ezra Pound au moment de l'imagisme. H.D. intègre pleinement le cinéma à son imaginaire. Nous l'avons vu dans notre analyse de son rapport à l'actrice Aleksandra Khokhlova et au film *Dura Lex*, l'auteur se servait de la première comme support d'identification et de ce dernier comme support de projection de ses préoccupations spirituelles et artistiques. Elle absorbait l'intrigue et le style du film dans son imaginaire marqué par les Antiquités grecque et égyptienne ou la voyance. H.D. elle-même crée de la continuité entre son univers littéraire et les films dont elle admire l'exécution. En écrivant des articles sur le cinéma et des poèmes inspirés du cinéma, elle établit un pont entre deux continents. Nous avons comparé le travail de l'ekphrasis à une lisière, un espace entre-deux, dans lequel texte et image se rencontrent et par le truchement duquel le souvenir qu'elle a d'un film suscite des images dans l'imagination du lecteur. Lorsque H.D. s'intéresse aux spécificités techniques de l'art cinématographique, elle élargit le réseau de correspondances qui constitue son imaginaire mais aussi semble ouvrir la porte à un abus analogique de la part de certains critiques.

Dans son texte d'accompagnement de *Borderline*, H.D. proposait un objectif « psychologique » à suivre pour les romanciers et les dramaturges : la « pictographie » (« we will perhaps begin, “write” our novels and plays in “pictures”. That is the aim psychologically

to be striven toward. »⁴⁸⁹). Au moment où elle envisage cet avenir pour la littérature, n'a-t-elle pas déjà commencé à « écrire » en « images » ? Que signifie « écrire en images » ? L'ekphrasis est-elle une forme de « pictographie » ? Nous avons fait remarquer que la présentation que faisait H.D. du film de Kouléchov, *Dura Lex*, dans « Expiation » ne comportait pas d'analyse filmique à proprement parler. L'auteur expliquait sa réaction en deux temps à un film dont elle avait manqué le début, puis qu'elle était retournée voir. Focalisé par le point de vue de spectateur, l'article mettait en avant les effets qu'ont sur la spectatrice des techniques utilisées par le réalisateur, davantage qu'il n'expliquait leur fonctionnement. H.D. s'appropriait le film en relatant les associations d'idées que celui-ci avait suscitées dans son esprit. L'actrice Khokhlova, interprète du personnage d'Edith, chercheuse d'or dans un environnement presque post-apocalyptique, devenait un double de Charlotte Corday, de Jeanne d'Arc, de Perséphone, d'une *niké*, mais elle était aussi gargouille et sauterelle, des figures qui appartenaient au préalable à l'imaginaire de l'auteur.

Les textes que H.D. écrit pour *Close Up* forment un carrefour dans son œuvre. L'imagisme ne semble pas tout à fait étranger à son approche critique et esthétique de l'art cinématographique. Parallèlement, nous soutenons la thèse que la prose et la poésie qu'elle compose après son travail pour le magazine montrent des signes de transferts de l'espace cinématographique vers l'espace littéraire. La difficulté que l'on rencontre lorsqu'on étudie les textes du groupe Pool est la profusion et parfois la confusion des idées. Nous allons nous concentrer sur la question du montage car elle est aussi un carrefour : objet des théories des cinéastes des années *Close Up*, en particulier Eisenstein, elle est également l'objet des théories psychologico-cinématographiques développées par H.D. et Macpherson, ainsi que le support d'une certaine approche « cinématisante » du modernisme et de l'œuvre de H.D. en particulier.

⁴⁸⁹ H.D., « *Borderline : A Pool Film with Paul Robeson* », *Close Up, 1927-1933, op. cit.* 231.

- **H.D. et le montage**

Dans *The Art of the Moving Picture* (1915), Vachel Lindsay considérait la poésie imagiste comme un exemple à suivre par les cinéastes. Curieusement, il ne citait pas H.D. « An Imagist film would offer a noble challenge to the overstrained emotion, the overloaded splendor, the mere repetition of what are at present the finest photoplays. » affirme-t-il avant d'insister : « The Imagist photoplay will put discipline into the inner ranks of the enlightened and remind the sculptors, painters, and architects of the movies that there is a continence even beyond sculpture and that seas of realism may not have the power of a little well-considered elimination. »⁴⁹⁰ Ezra Pound n'aurait pas renié ces critiques, s'il avait considéré que le cinéma fût digne de recevoir ses conseils. L'intérêt que H.D. porte au cinéma n'a pas été suscité par Pound. L'admiration de ce dernier pour le sculpteur Gaudier-Brzeska avant la Première Guerre mondiale, puis sa collaboration avec l'artiste Wyndham Lewis dans le mouvement vorticiste, l'ont conduit à imaginer des ponts, des croisements d'influences, entre les arts visuels et la poésie. Toutefois, ces ponts ne relient pas poésie et cinéma chez Pound. Il est bien connu que le poète n'a pas embrassé ce nouveau médium associant verbal et visuel qu'est le cinéma. Dans le poème « Hugh Selwyn Mauberley », le « *kinema* » sert de repoussoir. Assimilé aux maux de l'ère moderne, le cinéma représente la paresse intellectuelle que Pound associe à la *mimésis*, aux mouvements « réalistes ». Il convoque l'idéal antique : « The age demanded an image / Of its accelerated grimace, / Something for the modern stage, / Not at any rate, an Attic grace ; [...] » et plus bas, « The “age demanded” chiefly a mould in plaster, / Made with no loss of time, / A prose kinema, not, not assuredly, alabaster / Or the “sculpture” of rhyme. »⁴⁹¹ Pound oppose la grâce des sculptures antiques aux « grimaces » de la modernité cinématographique. En 1918, il refusait toujours de voir le cinéma comme une forme

⁴⁹⁰ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York, Macmillan, 1916. 240 ; 241.

⁴⁹¹ Ezra Pound, « Hugh Selwyn Mauberley » (1920), *Early Writings : Poems and Prose*, éd. Ira B. Nadel, Londres, Penguin Classics, 2005. 128.

artistique : « We hear a good deal about the “art” of the cinema, but the cinema is not Art. Art with a large A consists in painting, sculpture, possibly architecture. [...] Art is a stasis. »⁴⁹²

Au contraire, H.D. n'arrête pas la ligne d'héritage de la beauté classique au cinéma et permet la circularité et la conjonction des théories. Dans leur approche intellectuelle et imaginaire du cinéma, les membres du groupe Pool exhument l'imagisme et explorent l'analogie entre cinéma et littérature. Ainsi, la promotion du court-métrage de Macpherson, *Wing Beat* dans les pages du magazine inscrit le film dans un contexte moderniste. Le court est présenté comme le premier équivalent cinématographique du poème en vers libre : « On the way Wing Beat ! A POOL film. A study in thought. The screen has had all these equivalents : the epic, the novel, the chronicle, the fantasy, the play. But no free verse poem. WING BEAT is the first. »⁴⁹³ Parallèlement, les prescriptions de H.D. pour extirper le cinéma de la dangereuse zone du divertissement populaire mobilisent une argumentation qui rappelle fortement les principes imagistes proclamés par Pound. L'article « Restraint », en particulier, fournit des exemples du ton prescriptif qu'adopte H.D. dans ses articles sur le cinéma.

Cet article d'août 1927 s'ouvre sur la nécessité d'aller vers plus de « retenue » dans la représentation d'histoires antiques au cinéma. H.D. critique avec sévérité les péplums hollywoodiens comme un *Ben Hur* de 1925 (Fred Niblo, Etats-Unis), ou les grosses productions italiennes comme *Les Derniers Jours de Pompéi* (Carmine Gallone et Amleto Palermi, Italie, 1926) ou un *Quo Vadis ?* de 1924 (Gabriellino D'Annunzio et Georg Jacoby, Italie). Elle regrette l'excès de ces adaptations, l'abondance de détails, les décors grandiloquents, les décorations superflues, les costumes trop élaborés et anachroniques, le nombre excessif de figurants, etc. Dès le début de l'article, elle propose de suivre des choix artistiques à l'extrême opposé. Le classicisme qui doit, selon H.D., caractériser la représentation des sujets antiques, peut être mieux transcrit à l'écran par le truchement d'une

⁴⁹² Ezra Pound, « Art Notes. By B. H. Dias. Kinema, Kinesis, Hepworth, etc. », *New Age* vol. 23 / 22, 26 septembre 1918, 352.

⁴⁹³ Publicité de juillet 1927, reproduite dans *Close Up 1927-1933, op.cit.* 18.

esthétique minimaliste, qui relève de l'évocation plus que de la représentation totale. Par exemple, pour la guerre de Troie, il est inutile de construire des palais en carton-pâte ou d'assembler une véritable flotte de guerre. « A pointed trireme prow nosing sideways into empty space, the edge of a quay, blocks of solid masonry, squares and geometric design would simplify at the same time emphasize the pure *classic* note. »⁴⁹⁴ *Less is more*. H.D. aborde son sujet de prédilection, la matière de la plupart des poèmes qu'elle a écrits jusqu'alors. Le passé classique se superpose à son passé imagiste. Le médium qu'elle prend en considération a beau être différent, l'esthétique recherchée est la même. H.D. expose ses prescriptions et, pour ce faire, a bien entendu recours à un mode d'expression verbal. Elle décrit des plans de films imaginaires et idéaux et semble emprunter à son propre fonds imagiste. Plusieurs « images » semblent s'être ressemées à partir de *Sea Garden*.

Comparer deux textes peut s'avérer périlleux, d'un point de vue rigoureusement critique. Nous allons montrer brièvement les points de connexion qui existent entre le travail de H.D. sur le cinéma et le reste de son œuvre. En dernier lieu, nous ne pouvons perdre de vue l'idée que cela ne justifie pas tout rapprochement et toute analogie. Mais le cinéma est partie prenante de son réseau de correspondances. Ainsi, dans « *Restraint* », les rhizomes de son imagination font ressurgir des images parentes du jardin près de la mer. Ainsi, pour remplacer la flotte superfétatoire apparemment présente à l'écran dans un *Hélène de Troie*⁴⁹⁵, H.D. pense qu'il serait préférable de l'évoquer à l'aide d'un détail de cette supposée flotte : la proue d'une trirème qui s'avance dans un cadre vide. L'auteur fait suivre ce premier détail d'un autre « plan rapproché », développé en apposition (« the edge of a quay, blocks of solid masonry, squares and geometric design ») ; notons que cette apposition peut tout aussi bien compléter la description du premier « plan » ou constituer l'évocation d'un deuxième « plan » du film idéal que H.D. imagine et « monte » au moyen des mots. Or, l'image fragmentaire d'un bateau rappelle l'évocation en trois détails du naufrage d'un bateau dans « *Sea Gods* » : « the broken

⁴⁹⁴ H.D., « *The Cinema and the Classics II – Restraint* », *Close Up 1927-1933*, op. cit. 110.

⁴⁹⁵ Probablement une production allemande, réalisée par Manfred Noa en 1924.

hulk of a ship, / hung with shreds of rope, / pallid under the cracked pitch, / [...]»⁴⁹⁶. La représentation du bateau, victime du courroux de ces « dieux marins », est condensée en deux groupes adjectivaux à la composition symétrique (adjectif, préposition et groupe nominal). De la même façon, un autre plan imaginé par H.D. dans « *Restraint* » nous ramène à *Sea Garden*. Dans « *Evening* », la poète suivait du regard la progression des ombres au coucher du soleil : « [...] shadows dart / from the cornel-roots — / black creeps from root to root, / each leaf / cuts another leaf on the grass, / shadow seeks shadow, / then both leaf / and leaf-shadow are lost. »⁴⁹⁷ Comme de nombreux autres poèmes de *Sea Garden*, « *Evening* » n'est pas distinctement helléniste. L'époque et le lieu importent peu dans ce poème. Or, afin de mieux représenter le « classique » au cinéma, H.D. conseille, un peu plus de dix ans plus tard, de porter à l'écran des éléments universels, qui ne sont pas attachés à une époque ou à un lieu particuliers. Les corps presque nus des acteurs et les plantes sont les objets filmiques idéaux en ce sens. Elle écrit dans « *Restraint* » :

Laurel trees still exist outside suburbia and a classic laurel grove for instance is easy to represent ; one branch, placed against a soft back drop, or against a wall of any empty room, with suitable cross-effect of shadow. The fascinating question of light could occupy one for ever ; this edge of a leaf and this edge of a leaf ; [...]»⁴⁹⁸.

Le dédoublement de la feuille de laurier présenté dans le plan imaginaire que H.D. crée dans ses prescriptions renvoie à l'image double de la feuille et de son ombre changeante et projetée sur l'herbe par les derniers rayons du soleil dans « *Evening* ».

« *Restraint* » et certains poèmes de la période imagiste de H.D. concordent sur un plan thématique. En outre, nous décelons des ressemblances intrigantes entre l'esthétique cinématographique que H.D. prescrit et des principes imagistes. En effet, la démarche esthétique promue dans l'article s'apparente au traitement que réserve Pound aux premiers poèmes de H.D. Pour rappel, selon la fameuse anecdote rapportée par H.D. dans *End to*

⁴⁹⁶ H.D., « *Sea Gods* », *Collected Poems 1912-1944*, *op. cit.* 29-31. 29.

⁴⁹⁷ H.D., « *Evening* », *ibid.* 18-19. 18.

⁴⁹⁸ H.D., « *Restraint* », *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 111.

Torment, Pound avait rayé certaines parties au crayon et conseillé à H.D. : « “Cut this out, shorten this line.” »⁴⁹⁹ Dans « *Restraint* », H.D. appelle de ses vœux un cinéma plus intellectuel ; plus précisément, elle veut qu’un « intellect » plus clair et plus précis sous-tende les productions cinématographiques : « one centralizing focus of thought cutting and pruning the too extraneous underbrush of tangled detail. Someone should slash and cut. »⁵⁰⁰ Nous retrouvons ici une imagerie végétale, qui avait été prédominante dans *Sea Garden*. La célébration d’une nature sauvage, plus belle et plus précieuse parce que soumise à la fureur des éléments ne semble pas tout à fait compatible avec le désir de faire intervenir un jardinier armé de cisailles et de sécateurs. Mais ici, c’est le geste poétique qui compte, non pas le jardin censé résulter d’un tel traitement. H.D. célèbre l’absence de contrôle sur la nature / les femmes et une poésie libérée des contraintes de la versification mais sa technique n’est pas pour autant « sauvage ». Comme l’expliquait Richard Aldington dans ses mémoires et comme nous l’avons constaté avec les deux versions du poème « *The Pursuit* », H.D. procède par élimination dans l’élaboration de ses poèmes imagistes. En accord avec les recommandations que Pound lui avait faites, elle a « coupé et taillé ». Au moment où elle souhaite que le cinéma s’élève vers des sphères plus artistiques et plus intellectuelles, elle reprend la même imagerie et la même gestuelle.

Dans « *Restraint* », H.D. donne des conseils sur les sujets à filmer et sur la composition du cadre. Dans les exemples que nous avons présentés, ainsi que dans la majeure partie de l’article, elle aborde en creux la question du montage. Elle n’en traite pas directement, excepté, brièvement, lorsqu’elle donne des recommandations sur la coiffure des personnages. Elle prend l’exemple d’une scène de *Hélène de Troie*, dans laquelle une actrice est censée représenter la folie qui s’empare d’un personnage. Pour ce faire, ses cheveux ont été détachés. H.D. sous-entend que si l’objectif est de représenter la folie à l’écran, d’autres moyens existent, comme le montage : « if madness is indicated, make it a psychic manifestation done

⁴⁹⁹ H.D., *End to Torment*, *op. cit.* 18.

⁵⁰⁰ H.D., « *Restraint* », *op. cit.* 111.

with intricate but simple fade-outs or superimposed impressions. »⁵⁰¹ Elle ajoute que, en cela la caméra surpasse tous les autres moyens de représentation. C'est bien sûr tout le propos des articles que H.D. rédige pour *Close Up*. Elle soutient l'idée que le cinéma permet de représenter des choses comme jamais auparavant. Ici, des fondus au noir et surimpressions (images impressionnées sur la même pellicule) « simples mais complexes » sont perçus comme la meilleure technique pour représenter l'état mental des personnages⁵⁰². Elle préfère donc exploiter les possibilités techniques du médium que se contenter d'effets que d'autres modes d'expression artistique peuvent utiliser tout autant.

Dans « *Borderline* », elle poursuit sa réflexion sur le montage. Comme nous l'avons vu, le texte qui accompagne le film de Macpherson à sa sortie a pour objectif de présenter ce dernier comme un cinéaste complet et accompli, un « auteur » comme on dira plus tard avec Godard et la Nouvelle Vague. Macpherson est si dévoué à son art qu'il semble faire corps avec la caméra. Sous la plume de H.D., il est un artiste complet, un Léonard de Vinci des temps modernes. Nous avons étudié les différentes facettes de son travail que H.D. présentait dans « *Borderline* ». Il peut diriger des acteurs, surpassant le travail de tout metteur en scène de théâtre. Il peut manier une caméra, cet objet miraculeux, et ainsi représenter ce que la littérature ou la peinture n'ont jamais pu représenter. À ces multiples talents, il faut ajouter ceux de story-boarder, qui associent dessin et prémices de montage. Macpherson a en effet composé lui-même le storyboard, qui comprend des milliers de croquis de scènes selon H.D. Nous avons laissé de côté une comparaison, celle que notre auteur fait entre le cinéma et la musique / entre le cinéaste et un compositeur. H.D. compare le montage à une partition. « The film relates to set measures and beat ; it moves rhythmically or unrhythmically to certain measures, one-two-three or one-two-three-four or one-one or two-two, etc. »⁵⁰³ La vitesse à laquelle l'assistant ou le caméraman tourne la manivelle de la caméra ou la rapidité de

⁵⁰¹ *Ibid.* 112.

⁵⁰² Les cinéastes expressionnistes ont notamment eu recours aux surimpressions pour transcrire les pensées des personnages (exemple dans *L'Aurore*, F. W. Murnau, États-Unis, 1927).

⁵⁰³ H.D., « *Borderline : A Pool Film with Paul Robeson* », *Close Up 1927-1933*, *op. cit.*

mouvement des acteurs constitue une première couche rythmique. Après les prises de vue, au moment de découper puis de réassembler la pellicule, le vrai travail de composition rythmique commence.

H.D. veut mettre en évidence le travail que cela représente. Elle précise que Macpherson, à l'instar des maîtres russes et allemands (sous-entendu Pabst et Eisenstein), s'occupe lui-même du montage. Remarquons que sa volonté de présenter le jeune réalisateur britannique comme un artiste total l'empêche de nuancer son propos. En réalité, le cinéaste n'est pas seul à œuvrer sur le tournage de *Borderline*. Il reçoit l'aide de son père, John « Pop » Macpherson. Par ailleurs, hors plateau, H.D. et Bryher continuent à travailler sur le film, notamment sur son montage. Dans ses « Autobiographical Notes », elle écrit : « When finished [shooting *Borderline*], K[enneth Mcpherson] develops bad throat and Bryher and I work over the strips, doing the montage as K indicates. It is very hard work but we do not want the film wasted. »⁵⁰⁴ Elle a donc une compréhension personnelle, manuelle, pourrions-nous dire, du montage. Nous avons remarqué que H.D. n'insistait pas sur les paramètres proprement cinématographiques de *Dura Lex* lorsqu'elle en faisait la présentation dans « Expiation ». Si elle a rendu compte du montage, ce n'est qu'indirectement, à travers la description qu'elle fait de certaines scènes. Et alors, le « montage » scriptural et imaginaire qui en résulte est tout à fait subjectif. Avec « *Borderline* », nous allons voir comment H.D. transcrit le montage de façon délibérée. Outre la description, a-t-elle recours à des figures de style spécifiques, qui lui permettent de mettre en mots ce phénomène visuel ?

H.D. se réfère à deux scènes : « the negro and the waterfall » et « Astrid with the knife »⁵⁰⁵. Notons qu'elle ne décrit pas ces scènes ; nous allons donc les présenter brièvement.

⁵⁰⁴ H.D., « Autobiographical Notes », H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Box 47, Folder 181.

⁵⁰⁵ Pour rappel, « the negro », Pete, est joué par Paul Robeson. Pete est marié à Adah. Leur arrivée dans un petit village suisse réveille des pulsions sexuelles et violentes chez les habitants, en particulier Astrid (jouée par H.D.) et Thorne, son mari.

Dans la première séquence⁵⁰⁶, Pete et Adah se promènent dans la campagne. Des plans larges sur une rivière, sur des arbres, sur une cascade, alternent avec des plans du couple ; le visage de Pete exprime un bonheur simple. La nature semble représenter ce qui est sain, beau et bon. À l'arrière-plan du couple, désormais immobile, de gros nuages blancs et cotonneux soulignent la pureté et l'élévation d'esprit des personnages. Vers la fin de la séquence, le rythme du montage s'emballe. Pendant quatre secondes, au moins dix plans séparés par un écran noir se succèdent : le visage de Pete en plan rapproché alterne extrêmement rapidement avec différents plans de la cascade ainsi que quelques plans de coupe sur des arbres. L'effet produit contraste fortement avec les plans qui les précèdent et qui sont relativement longs, avec peu de mouvement dans le cadre. Le montage de Pete et de la cascade est immédiatement suivi par un plan plus long, dans lequel il tient Adah dans ses bras. En un mouvement panoramique vertical, la caméra passe du visage épanoui de Pete à l'expression tourmentée / sournoise de sa femme blottie contre sa poitrine. Le montage rapide de Pete et de la cascade semble souligner son assimilation à la bonté / beauté de la nature tout en présageant une agitation émotionnelle, un destin tragique.

Pour ce qui est de la scène d'« Astrid et le poignard », elle survient lorsque celle-ci comprend que son propre mari, Thorne, est sur le point de la quitter. Le montage s'accélère alors également, ainsi que les mouvements à l'écran. Les deux personnages sont dans leur appartement. Ils s'affrontent du regard. Puis Astrid s'approche et elle remarque un couteau posé sur la table entre Thorne et elle. Le montage est régulier et relativement calme. Quand elle se saisit du couteau, le rythme s'accélère. Des plans rapprochés de la main d'Astrid agitant l'arme sous le nez de son mari et lui tailladant les mains sont entrecoupés de plans sur les mains et le visage de ce dernier et de plans fixes sur un vase contenant un bouquet de jonquilles. Les plans continuent à se succéder à un rythme enlevé pendant environ trente

⁵⁰⁶ Kenneth Macpherson, *Borderline*, DVD n°2 dans le coffret *Paul Robeson : Portraits of the Artist* [4 DVD], Irvington, Criterion Collection, 2007. Les deux séquences que nous étudions commencent à 00 : 19 : 00 et 00 : 50 : 00 respectivement.

secondes, jusqu'au moment où Astrid entaille la joue de son mari. Thorne parvient alors à s'emparer du couteau. Le montage ralentit tandis qu'ils se battent pour la possession de l'arme. Au cours de l'altercation, le couple tombe au sol et renverse une table. Les plans fins de la séquence s'allongent et se stabilisent. Thorne se redresse et les plans fixes sur le bouquet de jonquilles et d'un encrier renversé symbolisent la mort d'Astrid.

Dans « *Borderline* », H.D. précise qu'on pourrait avoir le sentiment qu'il s'agit de surimpressions. Il n'en est rien. « An effect almost that of super-imposition but subtly differing from it is achieved by the meticulous cutting of three and four and five inch lengths of film and pasting these tiny strips together. The same sort of jagged lightening effect is give [*sic*] with Astrid and her dagger. »⁵⁰⁷ À travers la description lacunaire de ces scènes, H.D. révèle l'effet désiré par les artisans du film : « The white is here, there, everywhere, the dagger is above, beneath, is all but in her heart or in the heart of her meretricious lover. »⁵⁰⁸ L'objectif visé par le « montage-éclair » consiste donc à représenter l'ubiquité du poignard et de la mort, la tragédie inéluctable à laquelle les deux personnages se sont condamnés. H.D. nomme l'effet obtenu « effect of immediacy ». Est immédiat le danger mortel, il est partout, imminent. Le mot « effect » est très important car il s'agit bien d'un effet, d'une illusion. Lorsque H.D. explique toutes les étapes qui précèdent ce résultat, elle souligne la complexité et donc la « médiateté » de l'art cinématographique.

Nous reviendrons à cette notion d'immédiateté par la suite car selon nous, elle joue un rôle majeur dans l'évolution de l'écriture de H.D. Auparavant, nous allons nous arrêter sur la façon dont H.D. transcrit cet effet. Comme nous l'avons fait remarquer, l'auteur n'offre pas d'ekphrasis des séquences en question. Si le lecteur n'a pas (encore) vu le film ou s'il n'a plus les scènes en tête, le seul rappel que H.D. donne est contenu dans les expressions citées ci-dessus, « the negro and the waterfall » et « Astrid with her dagger ». H.D. traduit l'effet visuel grâce à une figure de style : l'accumulation. L'apposition de « here, there, everywhere » puis

⁵⁰⁷ H.D., « *Borderline* », *op. cit.* 230.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

de « above, beneath » repris par « is all but in the heart » reproduit la vitesse avec laquelle les plans se succèdent. Son style paratactique transcrit plus qu'il ne décrit. Mais le lecteur est en mesure d'imaginer cet effet « éclair ». L'écriture de H.D. se fait « immédiate » elle aussi. Pound dirait qu'elle se défait de la « rhétorique ». Peut-on voir là un exemple de *phanopoeia*, lorsque le poète projette des images sur la rétine de l'œil interne du lecteur ? Dans ce passage de « *Borderline* », H.D. met à nouveau en parallèle le choix artistique de Macpherson avec celui des cinéastes russes et allemands qu'elle admire. Elle développe ensuite son argumentation en prenant l'exemple d'une scène tirée de *Octobre : Dix jours qui ébranlèrent le monde* (Sergueï Eisenstein, Union soviétique, 1928). H.D. a recours à la même figure de style pour transcrire la technique de montage que le cinéaste russe adopte dans ce film.

Selon notre auteur, la technique de montage qu'elle veut présenter est le mieux illustrée par une scène en particulier : « the most perfect and now almost historical example of creative originality and technical ingenuity is that in *Ten Days*, the soldier, the gun, the lightning-like effect of repeated firing. » Puis elle reprend, en changeant légèrement de point de vue : « The lift, fire, pause, lift, fire, etcetera, were repeated in metronomic precision. » Enfin, elle offre une autre variation et met en avant les « secrets » de fabrication du film : « The almost instantaneous effect was Eisenstein's meticulous innovation – the cutting and fitting of minute strips of soldier, gun, gun-fire, soldier, gun. »⁵⁰⁹ Graduellement, H.D. révèle l'élaboration des plans. Elle commence par le résultat visuel (similaire à un éclair), puis introduit l'idée que les images ont été assemblées en suivant un rythme et qu'il y a eu montage, avant d'emmener le lecteur derrière l'écran, avant le film, et de lui montrer les gestes qui ont permis l'assemblage d'images individuelles et ont créé cet effet « instantané » ou immédiat. À nouveau, un style paratactique par apposition sert à traduire l'effet visuel du montage rapide choisi par Eisenstein. H.D. s'en tient aux noms, dépourvus d'adjectif, allant même jusqu'à leur faire partager le même article défini ou à les en priver (« [t]he lift, fire, pause », « soldier, gun, gun-

⁵⁰⁹ *Ibid.*

fire, soldier, gun »). Hormis la comparaison à un éclair, la transcription des images ne passe par aucun autre détour que celui des mots et de l'imagination du lecteur. H.D. n'active pas ici son réseau de correspondances. L'auteur essayait-elle d'imiter par son écriture les possibilités techniques et artistiques du cinéma ? L'écrit et le filmé sont deux média bien distincts. L'imitation de l'un par l'autre ne peut appartenir qu'au langage figuré.

Pour transcrire les effets visuels produits par une technique de montage d'avant-garde, H.D. semble dépouiller son écriture. Les mots sont progressivement réduits à leur essence idéelle. Avec « the soldier, the gun », H.D. désignait des entités spécifiques, l'arme à feu et le soldat du film, un personnage appartenant à une histoire, l'intrigue du film *Octobre* et aussi plus largement les événements historiques que le film raconte. Puis, dans la deuxième étape, le soldat s'abstrait – il existe par ses mouvements métronomiques, voire mécaniques, répétés à l'infini (« lift, fire, pause, [...], etcetera »). Finalement, de spécifiques, le soldat et son arme deviennent génériques. Les substantifs défaits de tout article (« soldier, gun, gun-fire, soldier, gun ») transforment le référent en concept. Les images cinématographiques elles aussi changent de statut. D'animées et formant un flot continu à l'écran, elles sont sorties du projecteur et débobinées ; les photographies individuelles sont désormais immobiles – le mouvement qu'elles sont censées représenter est décomposé, abstrait. Les ciseaux achèvent de les séparer du tout spécifique. L'auteur observe que ses explications sont sûrement « évidentes » (« obvious »⁵¹⁰), ce par quoi elle entend « inutiles », « redondantes », « peu originales ». Elle rappelle que la qualité du montage repose sur le fait qu'Eisenstein a un sens du rythme et une vraie sensibilité musicale. Sa description – nous voulons presque dire, sa décomposition scripturale – de la scène du soldat et de son arme dans *Octobre*, transforme la séquence en unités individuelles, comparables à des notes de musique ou aux battements d'un métronome.

⁵¹⁰ *Ibid.* 231.

Nous voyons ici que H.D. a une compréhension intime des spécificités techniques du montage. Elle traite directement de cette question avec ses mots et, nous l'avons vu, avec ses mains. Pour elle, cette technique propre au cinéma permet de créer des effets d'immédiateté ou d'instantanéité. Elle n'explique pas davantage, comme souvent, mais nous allons garder ses notions en tête. La réflexion de H.D. sur les techniques cinématographiques et, en particulier, sur le montage s'inscrit dans des discussions menées au sein du groupe Pool, qui dépassent le cadre strict de l'art et incluent la psychologie. Les articles et théories sur le montage relayées par *Close Up* ont des échos parfois surprenants avec la pensée de H.D. Sergueï Eisenstein compare, par exemple, le montage à un idéogramme ou à un hiéroglyphe. Ces circonstances ont pu servir de fondations à l'élaboration de certaines critiques de l'œuvre de H.D. qui y voient des effets « cinématisants ». Toutefois, une des raisons pour lesquelles il faut user de ce genre d'analyses avec parcimonie est la confusion qui règne dans certaines théories sur le montage et sur leur transmission dans les pages du magazine.

Les membres du groupe Pool se sont intéressés de près aux premières théories de l'art cinématographique. Dès la fin de l'année 1928, à travers un article de Robert Herring, le magazine propose une analyse de l'« imagerie »⁵¹¹ des films de Sergueï Eisenstein. *Close Up* commence à publier des traductions de ses essais⁵¹² en mai 1929. La présence des théories d'Eisenstein dans l'espace intellectuel du groupe Pool est à la fois directe (leur magazine

⁵¹¹ Robert Herring, « Film Imagery : Eisenstein », *Close Up* vol. 3 / 6, décembre 1928, 20-30. Herring tente une approche analytique de deux films du réalisateur soviétique, *Le Cuirassé Potemkine* et *Octobre : dix jours qui ébranlèrent le monde*, et dégage trois types d'images : ornementale, symbolique et dramatique. Il opère une distinction entre « image » et « symbole » et fait remarquer que ce sont les objets qui sont symboliques, métaphoriques ; les sujets ne sont que des « images dramatiques » (26), ils ne font que « faire avancer l'histoire ». On retrouve dans le cinéma de Macpherson et dans l'analyse qu'en fait H.D. des considérations proches. L'objet, particulièrement quand il occupe tout l'écran, est métaphorique. Macpherson affirme cependant ne pas avoir eu connaissance de la théorie du cinéaste russe sur le montage contrapuntique (cf. Kenneth Macpherson, « As Is », *Close Up*, vol. 7 / 5, novembre 1930, 236-238.

⁵¹² S. M. Eisenstein, « The New Language of Cinematography », *Close Up*, vol. 4 / 5, mai 1929, 10-13 ; « The Fourth Dimension in the Kino », vol. 6 / 3-4, mars et avril 1930, 184-194 et 253-268 ; « The Dynamic Square », vol. 8 / 1, mars 1931, 2-16 et vol. 8 / 2, juin 1931, 91-94 ; « The Principles of Film Form », vol. 8 / 3, septembre 1931, 167-181 ; « Detective Work in the GIK », vol. 9 / 4, décembre 1932, 287-294 ; « Cinematography with Tears », vol. 10 / 1, mars 1933, 3-17 ; « An American Tragedy », vol. 10 / 2, juin 1933, 109-124.

publie ses textes) et indirecte. De façon indirecte, d'une part, parce qu'il s'agit de traductions, et d'autre part, parce que Macpherson combine son intérêt pour Eisenstein à celui qu'il porte à la psychanalyse et à la psychologie en général. François Bovier remarque ainsi que « Macpherson entretient une curieuse confusion entre le montage contrapuntique théorisé par Eisenstein et l'analyse des actes symptomatiques proposée par Hanns Sachs »⁵¹³. En outre, Macpherson reconnaît faire libre emploi de la terminologie développée par le cinéaste soviétique (« *overtone* », « *overtonal montage* ») et nous remarquons, en effet, que la définition qu'il donne de ces termes ne correspond pas tout à fait à celle qu'en donne Eisenstein⁵¹⁴.

Bovier propose d'opérer une distinction entre « la position d'Eisenstein sur le montage idéogrammatique » et les « spéculations de Macpherson portant sur le modèle d'un cinéma hiéroglyphique »⁵¹⁵. Il ajoute que le réalisateur britannique distord les théories du cinéaste

⁵¹³ François Bovier, « En marge de l'avant-garde américaine : le groupe Pool », *1895*, n° 46, 2005, 5-35. [Article disponible en ligne : <https://1895.revues.org/312#bodyftn50>, consulté le 4 décembre 2015]

⁵¹⁴ Kenneth Macpherson écrit : « Overtone is the cumulative effect of responses continually called into action. A perfectly composed work, examinable and flawless, may leave "a nasty taste in the mouth"..... Overtone is the final dominant. » Selon lui, cette théorie de la dominante place la réaction personnelle du spectateur au centre des objectifs du montage. « The new overtone montage will avoid saturation. It will stimulate and provoke, thwart and incite, until response is absolute. » écrit Macpherson en conclusion de son introduction. Nous retrouvons ici l'attrait pour un cinéma total, partagé par H.D. dans « *Borderline* ». Cf. Kenneth Macpherson, « Introduction to "The Fourth Dimension of the Kino" », *Close Up*, vol. 6 / 3, mars 1930, 175-184. 182-183 ; 184.

« The Fourth Dimension of the Kino », comme son titre l'indique, propose de voir le cinéma comme un art en quatre dimensions. Le montage obertonale en est un élément. L'article n'aura pas manqué de faire vibrer la corde réticulaire chez H.D. L'harmonique visuelle construite par le montage ne devient visible que dans une quatrième dimension du cinéma, c'est-à-dire le temps, mais il semblerait également qu'il s'agisse du for intérieur du spectateur. Par ailleurs, selon Eisenstein, le montage procède par juxtaposition de « parties » ou « morceaux » qui créent un contraste plus ou moins fort. Il explique en quoi le sens à donner à la somme des parties (c'est-à-dire la dominante) n'est pas prédéterminé par le contenu figuratif des plans individuels. Il donne l'exemple de quatre plans successifs (un homme, puis une femme aux cheveux blancs, un cheval blanc, un toit couvert de neige) et indique que la dominante recherchée pourrait aussi bien être la vieillesse que la blancheur. Le sens est déterminé par un indice, « a piece which acts as an indicator », qui « baptise » toute la séquence. Afin de consolider sa théorie, Eisenstein offre une comparaison, qui fait écho à la pensée de H.D., et de Pound. Pour le cinéaste, le « cadre » s'apparente à un hiéroglyphe. La signification d'un plan ne peut être unique. « The cadre never becomes a letter, but always remains a hieroglyph having a number of meanings. » Le cinéaste poursuit sa comparaison et explique que le sens du hiéroglyphe repose sur un signe, une clé. De même, le sens d'une séquence dépend d'un plan. Cf. Sergueï Eisenstein, « The Fourth Dimension of the Kino », *op. cit.* 186 ; 187.

⁵¹⁵ François Bovier, *H.D. et le groupe Pool*, *op. cit.* 310.

soviétique en les mariant / soudant aux « réflexions de H.D. sur les images poétique, visionnaire et filmique. »⁵¹⁶ Selon Bovier, les membres du groupe Pool s'approprient les théories du montage développées par Eisenstein par le prisme du travail de Pound sur l'écriture chinoise et le théâtre japonais (nô, mais aussi kabuki), ou du moins ce que H.D. en a retenu. Nous voulons ajouter qu'il existe une confusion dans les textes d'Eisenstein lui-même (à moins qu'il ne s'agisse de problèmes de traduction), qui emploie de façon interchangeable les termes « hiéroglyphe » et « idéogramme », qu'il appelle « hiéroglyphe japonais »⁵¹⁷.

François Bovier s'intéresse précisément à l'étude du nô menée par Ezra Pound et Ernest Fenollosa dans « *Noh* » or *Accomplishment*⁵¹⁸. Le critique souligne les points communs entre l'interprétation que fait Pound du nô et le cinéma, en particulier la séance de cinéma, à la même époque. Il insiste notamment sur le parallèle entre l'importance que Pound accorde au visuel dans le théâtre nô et le concept d'« image ». « The better plays are all built into the intensification of a single Image. », écrivent Pound et Fenollosa dans « *Noh* »⁵¹⁹. L'« image » dont parle Pound englobe le verbal, le visuel, le kinesthésique, le nô étant une forme de théâtre dansé. Dans une note, Pound remarque que, en tant qu'imagiste, il trouve ces pièces particulièrement intéressantes parce qu'elles constituent une réponse à la question suivante : « “Could one do a long Imagiste poem, or even a long poem in vers libre ?” »⁵²⁰. Malgré le mépris que Pound paraissait avoir pour les films, Bovier a trouvé des points communs entre l'esthétique du poète et le septième art. Pour Vachel Lindsay, les poèmes imagistes étaient l'expression littéraire la plus adéquate de l'art cinématographique. Nous avons vu avec H.D. que les préceptes imagistes et sa propre pratique poétique semblaient avoir inspiré ses recommandations pour la production cinématographique. Il y a donc des échanges entre la

⁵¹⁶ *Ibid.* 311.

⁵¹⁷ Eisenstein emploie l'expression de « Japanese hieroglyphics » dans l'article « Principles of Film Form », *op. cit.* 174.

⁵¹⁸ Ernest Fenollosa et Ezra Pound, « *Noh* » or *Accomplishment : A Study of the Classical Stage of Japan*, Londres, Macmillan, 1916.

⁵¹⁹ *Ibid.* 46.

⁵²⁰ *Ibid.* 45.

littérature et le cinéma, chez H.D. et d'autres auteurs modernistes, parfois au corps défendant de l'auteur.

- **Métaphores cinématographiques et critiques modernistes**

Nous voulons tenter de déterminer dans quelle mesure H.D. s'est inspirée du cinéma pour écrire. Des études ont déjà été menées sur les rapports de l'œuvre de H.D. au cinéma. Les travaux de Charlotte Mandel (en particulier, « The Redirected Image : Cinematic Dynamics in the Style of H.D. » et « Magical Lenses : Poet's Vision Beyond the Naked Eye »), Susan Edmunds (*Out of Line. History, Psychoanalysis, and Montage in H.D.'s Long Poems*⁵²¹), Susan McCabe (*Cinematic Modernism : Modernist Poetry and Film*) ou de Rachel Connor (*H.D. and the Image*) proposent des analyses approfondies d'éléments caractérisés comme « cinématiques », c'est-à-dire des phénomènes scripturaux qui semblent imiter ou même reproduire des techniques ou des effets propres au cinéma.

L'écrit est un art du temps, selon Lessing. Nous avons remarqué que, si nous prolongeons la théorie de l'art que ce dernier développe dans *Laocoon*, le filmé a ceci de commun avec l'écrit qu'il se découvre et se comprend dans le temps. Romans et films narratifs⁵²² présentent des caractéristiques communes – structure, sujets, possibilités narratives – qu'ils n'ont pas avec la sculpture, la peinture ou même le théâtre. L'adaptation littéraire à l'écran est aujourd'hui florissante mais a toujours existé. Les premiers réalisateurs vont très vite puiser dans la littérature (ainsi que dans le théâtre) pour leurs scénarios. Sergueï Eisenstein lui-même voulait ancrer le cinéma dans une lignée artistique principalement littéraire et faire du pont entre septième et sixième arts une voie à double sens. Les études critiques du rapport entre

⁵²¹ Susan Edmunds, *Out of Line. History, Psychoanalysis, and Montage in H.D.'s Long Poems*, Stanford, Stanford University Press, 1994. Ce livre s'appuie sur les théories du montage développées par Eisenstein et le travail de Freud sur l'hystérie et le complexe d'Œdipe pour proposer une analyse de l'ambivalence de *Helen in Egypt*. Elle reprend la théorie de la dominante dans le montage eisensteinien notamment pour expliquer comment la fragmentation du récit/poème n'est pas une manifestation hystérique mais plutôt une recherche d'harmonique à travers la succession (relativement) inexplicitée d'images.

⁵²² Nous parlons ici des romans et films narratifs en particulier mais nous verrons que poèmes et films expérimentaux font l'objet de rapprochements également.

modernisme littéraire et cinéma (y compris celles conduites par les spécialistes de H.D.) ont pu emprunter ce pont dans les deux sens, parfois de façon abusive. Nous allons nous concentrer ici sur un élément important de ces rapprochements, qui nous semble problématique.

L'historien du cinéma Ian Christie voit en Charles Dickens, Léon Tolstoï, Jules Verne (mais aussi Richard Wagner ou J. M. W. Turner) des précurseurs du cinéma. Eisenstein partage ce point de vue dans « Dickens, Griffith and the Film Today »⁵²³. Le cinéaste soviétique y rejette la vision d'un cinéma uniquement héritier d'une invention technologique. Laura Marcus, qui a étudié la rencontre entre cinéma et littérature moderniste dans *The Tenth Muse*, souligne que Sergueï Eisenstein se démarque de Dziga Vertov (réalisateur de *L'Homme à la caméra*, Union soviétique, 1929), qui voulait se débarrasser de la littérature comme modèle, et préfère inscrire le cinéma dans une histoire culturelle plutôt que technologique. Ainsi, il salue les nouvelles techniques littéraires que le modernisme propose. En 1934, il donne une conférence à l'Institut cinématographique d'État de Moscou au cours de laquelle il célèbre *Ulysse* de James Joyce⁵²⁴ ; la technique du *stream-of-consciousness*, en particulier, lui semble des plus révolutionnaires. Selon lui, le cinéma doit s'en emparer et aller encore plus loin, notamment grâce au montage. Il affirme que le cinéma peut transcender les limites verbales de la littérature. Tout en inscrivant résolument le cinéma dans une lignée culturelle dans laquelle la littérature occupe une place de choix, il considère le cinéma comme un art plus complet, capable de mieux représenter le monde.

En retour, dans d'autres textes, Eisenstein s'aventure lui-même sur le terrain littéraire pour mieux exposer sa théorie. Dans « The Principles of Film Form » (publié dans un numéro de *Close Up* de 1931), il joue avec la forme classique de l'article théorique et emprunte aux

⁵²³ Sergueï Eisenstein, « Dickens, Griffith and the Film Today » (1944), *Film Form. Essays in Film Theory*, éd. et trad. Jay Leda, San Diego, Harcourt Inc., 1977 (1949). 195-255.

⁵²⁴ Emily Tall, « Sergei Eisenstein on Joyce : Sergei Eisenstein's Lecture on James Joyce at the State Institute of Cinematography, November 1, 1934 », *James Joyce Quarterly*, vol. 24 / 2, hiver 1987, 133-142.

avant-gardes littéraires⁵²⁵. Le cinéaste a écrit sur de nombreux sujets. À propos des critiques de cinéma, par exemple, il veut qu'elles s'inspirent de la technique du gros plan. D'après lui, un bon article examinera un film de près afin de mieux en analyser le style et les effets. Il utilise le gros plan ici comme un trope. « This is an examination of the film itself in close-up : through a prism of firm analysis the article “breaks down” the film into its parts, resolves its element, to study the whole [...] », ⁵²⁶ explique-t-il. Un article doit prendre garde de bien varier les angles de vue : plan large, plan rapproché, gros plan, ce dernier devant être privilégié.

Eisenstein file une métaphore que nous allons retrouver dans certaines études du rapport entre cinéma et littérature chez H.D., mais qui, dans le contexte d'une analyse littéraire, tient davantage du glissement analogique. Nous avons vu et nous voulons démontrer qu'il y a une connexion entre le travail de H.D. sur le cinéma et le reste de son œuvre. Les théories imagistes et les poèmes que H.D. écrit à cette période semblent influencer ses inclinations esthétiques en termes de cinématographie. Mais l'inverse est-il vrai ? Jusqu'où doit-on chercher les influences du cinéma sur son œuvre ? Nous allons prendre trois exemples d'études qui illustrent que tout rapprochement n'est pas bon à faire.

Dans *Cinematic Modernism*, Susan McCabe observe l'œuvre de H.D. par le prisme cinématographique. Son livre est l'un des premiers à s'intéresser de près à « *Borderline* » et au rapport de H.D. au cinéma. Mais la critique utilise parfois à tort les ponts existant entre le cinéma et la poésie de H.D. Certains poèmes de *Sea Garden* notamment pourraient être lus comme des plans de cinéma, selon McCabe. La critique parle de mise-en-scène et de

⁵²⁵ « The limit of organic form
(the passive Existence-principle) *is NATURE.*
The limit of rational form
(the active Production-principle) *is INDUSTRY.*
AND :
On the point of intersection between
Nature and Industry stands *ART.*
The logic of Organic form against
The Logic of Rational form. » (Sergueï Eisenstein, « The Principles of Film Form », *op. cit.* 169.)

⁵²⁶ Sergueï Eisenstein, « A Close-up View » (1945), *Film Essays and a Lecture*, éd. Jay Leyda, Princeton, Princeton University Press, 1982. 152. Cité dans *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 1.

« cinematic portraits » à propos de « Loss » et « The Contest »⁵²⁷, elle avance également l'idée que *Sea Garden* ne serait pas simplement imagiste ; le recueil aurait des affinités avec le cinéma expressionniste allemand. Faisant abstraction de toute considération chronologique, elle compare « Oread » et « Pool » à *L'Aurore* de F. W. Murnau. Elle voit notamment une parenté entre la façon dont le cinéaste allemand a travaillé la lumière dans son film et les deux poèmes de H.D. : « Murnau's use of low-level lighting and chiaroscuro creates a bodily reality even as it dematerializes it : the glowing moonlight reflected in the marsh disperses its light so that bodies lose their outlines within the energized natural elements, an activity reminiscent of "Oread" and "The Pool". »⁵²⁸ Or ces deux poèmes ne peuvent être expressionnistes puisqu'ils précèdent ce mouvement d'environ dix ans. Par ailleurs, McCabe compare la structure d'« Eurydice », poème divisé en sections, à un découpage en scènes successives. Or, les textes ainsi interprétés ne contiennent pas d'éléments objectivement cinématiques.

Les critiques de H.D. se tournent souvent vers le montage pour construire leur interprétation cinématique de ses textes. Dans « Redirected Image : Cinematic Dynamics in the Style of H.D. », Charlotte Mandel s'emploie à exposer les influences du cinéma sur l'écriture de H.D., notamment dans *Helen in Egypt* et *Trilogy*. La critique fait reposer son analyse sur sept techniques cinématographiques que H.D. aurait transposées à son style dans ses longs poèmes. Elle attire l'attention sur le fait que H.D. transcrit ses perceptions de spectatrice dans ses revues de film. La présentation de l'intrigue du film s'accompagne d'un récit personnel qui rappelle constamment son statut de spectatrice comme, par exemple, dans ses articles « Conrad Veidt – The Student of Prague » ou « Expiation ». De façon convaincante, Mandel compare cela à la structure double de *Helen in Egypt* (alternance de la

⁵²⁷ Susan McCabe, *Cinematic Modernism*, op. cit. 149-150.

⁵²⁸ *Ibid.* 153. D'une façon similaire, Rachel Connor détecte une véritable « cinématique » dans *Sea Garden* et elle compare le recueil de poèmes à une technique de montage continue, « which aimed to give the impression of seamless narrative flow. » (Rachel Connor, *H.D. and the Image*, op. cit. 37.) Connor compare également *Nights* (roman paru en 1935) à un film noir (mouvement qui se développe au sortir de la Seconde Guerre mondiale).

« voix » en prose et des strophes versifiées). Les réflexions métopoétiques que donnent à lire les parties en prose au début de chaque section du long poème seraient similaires à la conscience que le spectateur a d'être spectateur, au commentaire continu, conscient ou inconscient, qui accompagne notre visionnage d'un film⁵²⁹. Si le rapprochement paraît ici convaincant, d'autres parallèles établis entre les longs poèmes et le cinéma semblent relever de l'analogie abusive.

Mandel détecte en effet des fondus-enchaînés, des flashbacks et des gros plans dans l'écriture de H.D. Elle cite le passage de *Trilogy* dans lequel H.D. passe de *marah* à *mother*, en glissant de phonème en phonème, comme illustration de l'application du fondu-enchaîné à la littérature. Elle voit des gros plans dans les *non sequitur* fréquents de *Helen in Egypt* : « The close ups are part of a montage – images of persons, places, objects juxtaposed without chronological explanation. »⁵³⁰ Cette réflexion par analogie nous semble fautive mais nous ne pouvons qu'être d'accord avec la conclusion que tire Mandel de son étude : « Film art was peculiarly adapted to H.D.'s mode of perception. She thought pictorially. She looked for meaning in images – an object, person, landscape or mythical figure might be seen as hieroglyph, a form of picture-writing to be deciphered. »⁵³¹ H.D. pensait « par images ». Son œuvre consiste en grande partie à lire entre les lignes, à découvrir les significations et les connexions cachées par le temps et l'espace. L'auteur moderniste cherche à écrire en « images » ; le hiéroglyphe est une source d'inspiration et fait l'objet de son écriture. Le récit qu'elle fait de ses visions, par exemple, témoigne de sa croyance en l'existence d'une autre dimension, « au-delà » du monde tangible et visible par tout un chacun. Cependant, nous ne trouvons pas moins importante la réserve que Mandel exprime au début de son article : « it is

⁵²⁹ De façon tout aussi convaincante, Adalaide Morris compare *Helen in Egypt* à un film muet, « a kind of Eisenstein for the ear », propose-t-elle : « an acoustical collage, a montage, a fading, clashing, and blending of sounds. In the last stage of composition, H.D. gave each section of the poem a headnote that functions as a kind of voice-over, an introduction to and meditative guide through the mix of sounds to come. » Adalaide Morris, *How to Live / What to Do*, *op. cit.* 70.

⁵³⁰ Charlotte Mandel, « Redirected Image », *op. cit.* 40.

⁵³¹ *Ibid.* 44.

not the purpose here to assert that H.D. deliberately incorporated cinematic techniques into her language. This analysis discovers word tension and action that is controlled by analogous techniques. »⁵³²

- **Irréductibles différences médiales**

Comme le rappelait Liliane Louvel à propos de l'ekphrasis de tableau, « [l]a relation entre le pictural et le scriptural demeure une relation d'analogie, elle ne sera jamais une relation d'identité »⁵³³. Nous pouvons remplacer ici « le pictural » par « le cinématographique ». Le texte peut tendre vers le film. Lorsque le texte met en mots l'image cinématographique, il n'est lui-même qu'une image et ne peut être exactement la même chose que ce qu'il a pour but de représenter ou d'imiter. La relation analogique est d'autant plus lâche lorsque le texte ne fait pas objectivement référence à un film ou à tout autre élément cinématographique. Nous l'avons vu, parmi les critiques qui étudient le rapport de H.D. au septième art, il existe une tendance à utiliser de façon abusive le cinéma comme grille de lecture. La même tendance se retrouve chez les spécialistes d'autres auteurs modernistes.

Dans *Cinema and Modernism*, David Trotter regrette la façon dont le cinéma sert de puits analogique injustifié dans des analyses des œuvres de James Joyce, T. S. Eliot et Virginia Woolf en particulier. Tout en reconnaissant des affinités certaines entre le modernisme littéraire et les films qui lui sont contemporains, il appelle à une plus grande rigueur dans l'emploi des termes et rejette la prédominance d'analogies trop approximatives. Il regrette précisément la prédominance de l'analogie dans ces rapprochements, au détriment des spécificités médiales de chaque art.

The great majority of the enquiries into literary modernism's relation to cinema undertaken during the past thirty years have been committed implicitly or explicitly to argument by analogy. The literary text, this argument goes, is *structured like a film*, in whole or in part: it has its "close-ups", its "tracks" and "pans", its "cuts" from one "shot" to another. Writers and film-makers

⁵³² *Ibid.* 37.

⁵³³ Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit. 377.

were engaged, it would seem, in some kind of exchange of transferable narrative techniques⁵³⁴.

Nous retrouvons ici les points de comparaison que nous avons considérés comme fautifs chez les critiques de H.D. Si Trotter ne s'intéresse pas à cette dernière, les outils de réflexion qu'il développe dans ses analyses de Joyce, Eliot ou Woolf sont pertinents pour évaluer l'influence du cinéma sur les textes de H.D., au-delà de ses écrits cinématographiques (« *Borderline* », *Close Up* ou la séquence de *Bid Me to Live*).

Trotter insiste sur les spécificités médiales qui séparent littérature et cinéma de façon irréductible. « Literature is a representation medium, film a recording medium. »⁵³⁵ Les films enregistrent le réel et les livres le représentent. Ici, Trotter prend en considération les caractéristiques techniques fondamentales de chacun des deux média. Trotter souligne la distinction entre art et médium. Le montage, les mouvements de caméra, toute intervention humaine en somme, font passer le film du statut de médium à celui d'art. Sans conteste, les films peuvent aussi être de l'ordre de la représentation. Mais, Trotter va se concentrer sur leur « neutralité » potentielle. Pour lui, la part centrale que joue l'instrument (un agent non-humain) dans la capture et la reproduction de l'image fait du cinéma (ou de la photographie) un médium « neutre », qui ne fait qu'enregistrer.

Il juge qu'il est impossible d'évaluer l'influence du montage dans la façon dont les modernistes ont développé leur écriture (monologues intérieurs, *non-sequitur*) et défend l'hypothèse que les auteurs modernistes (représentés par Joyce, Woolf et Eliot) s'inspirent davantage de la neutralité, illusoire ou non, du cinéma. Trotter rappelle que la naissance du cinéma est accompagnée d'une croyance en la capacité sans précédent du médium à enregistrer et aussi à représenter le réel tel quel. Malgré l'évolution rapide / contiguë du cinéma en forme artistique, cette croyance persiste. Souvenons-nous que, en 1930, H.D. loue l'aptitude miraculeuse du septième art à contenir non seulement tous les arts mais toute la vie.

⁵³⁴ David Trotter, *Cinema and Modernism*, Malden, Blackwell (*Critical Quarterly*), 2007. 1.

⁵³⁵ *Ibid.* 3.

En dépit de sa connaissance de toutes les étapes de fabrication d'un film, l'auteur n'abandonne pas l'idée que la caméra et le projecteur sont d'incroyables outils de captation et de monstration du réel. Ainsi, les modernistes préfèrent voir le cinéma d'abord comme un médium et non comme un art. L'enregistrement l'emporte sur la représentation, l'automatique sur l'artistique, selon Trotter. Et il entend démontrer que les auteurs s'en inspirent pour élargir leur éventail d'approches du monde. Trotter souligne qu'ils ont conscience des limites du médium, de ce qui reste hors-cadre ou est coupé au montage. La captation totale n'existe pas. Le regard moderniste tourné vers le cinéma est critique mais avide : « [They were] convinced that the camera's eye-view—the reenactment, artfully or not, of film's neutrality as a medium—would prove a fruitful addition to the repertoire of ways in which the world might be known. »⁵³⁶ Cette idée de « *repertoire* » ou d'éventail de façon de connaître le monde est extrêmement intéressante. H.D. participe de cette quête de connaissance du réel / des réels et offre des approches très différentes : poésie et prose, fiction et non-fiction, mais aussi saturation imaginaire et recherche de l'immédiateté. En nous appuyant sur Trotter, nous allons voir quel rôle le cinéma joue dans cette tension vers une écriture que nous pourrions cette fois-ci qualifier d'anti-imaginaire.

La question que Trotter se pose dans son étude des rapports entre cinéma et modernisme est la suivante : « To what extent [...] did these writers succeed in disintegrating their own literary art back into (the fantasied trace of) text's original neutrality as a medium? And how? »⁵³⁷ Pour répondre à cette question, il emploie deux concepts qui nous seront utiles également : « immédiateté » et « hypermédiateté »⁵³⁸, le premier étant censément l'apanage du cinéma et le second la modalité incontournable de la littérature. « Désintégration »,

⁵³⁶ *Ibid.* 10

⁵³⁷ *Ibid.* 5.

⁵³⁸ David Trotter oppose « *hypermediacy* » et « *immediacy* » à des fins dialectiques. En s'inspirant du cinéma, médium de l'immédiateté (on remarquera l'oxymore), les modernistes conduisent la littérature, art de la médiateté, vers plus de « transparence ». Mais Trotter veut montrer que, simultanément, les modernistes mènent une réflexion sur la représentation dans leur texte, qui met en avant l'opération mimétique, au lieu de la faire oublier.

« neutralité », « origine » et donc stade primitif vont faire partie de cette nouvelle approche littéraire du monde. Nous allons poser des questions similaires à propos de l'œuvre de H.D. De quelles façons notre auteur devient-elle un « écrivain-enregistreur » ? Dans quelle mesure s'inspire-t-elle de la neutralité du cinéma et de son aptitude fantasmée à enregistrer le réel pour faire évoluer son écriture ? Tout en nous tenant à l'écart des analogies injustifiées, nous allons montrer que certains de ses textes, après les années *Close Up*, tendent à se défaire de l'excès imaginal qui caractérisait une autre partie de son œuvre, qu'ils jouent l'absence d'élaboration artistique et semblent préférer l'« enregistrement » à la « représentation ».

Nous allons laisser de côté toute tentation de voir des empreintes cinématographiques là où elles n'existent pas objectivement. H.D. s'est intéressée de près à la technique de représentation cinématographique, au montage en particulier. Elle a écrit sur ce sujet directement. Elle y a vu des affinités avec sa propre approche de l'image. Des critiques se sont penchés sur la question. Nous n'essaierons pas de développer davantage cette réflexion. En outre, le montage appartient au cinéma-art et non au cinéma-médium. Il aide à construire la représentation ; il intervient après l'enregistrement. De même, les acteurs ou les réalisateurs vont disparaître de notre étude. Le cinéma va devenir désincarné, un principe réduit aux mécanismes de la captation et de la projection.

2. H.D. devenue instrument : écritures visionnaire et spirite

La notion d'immédiateté est hautement problématique. En matière de cinéma, comme en matière de littérature, l'immédiateté est impossible car nous avons affaire à des média. Ils forment un espace au milieu, entre l'objet à représenter et le spectateur. L'espace ainsi formé n'est jamais tout à fait transparent, sans quoi il n'y aurait pas de *médium*. L'« objet » se reflète dans des miroirs, orientés par la main de l'homme, l'image est imprimée sur une pellicule, l'« objet » passe au tamis de la perception / de l'imagination, puis du langage (ou vice-versa),

l'imaginaire et la culture de l'artiste l'enveloppent ; de l'autre côté de l'espace intermédiaire, l'imaginaire et la culture du spectateur / lecteur enveloppent à leur tour cet objet qui est désormais filmique / littéraire / etc. L'immédiateté dans les média ne peut exister. H.D. emploie néanmoins ce mot et le présente comme un horizon désirable. Bien qu'impossible à atteindre, l'immédiateté demeure un objectif.

Aux yeux de H.D., l'espace médial cinématographique qui sépare le spectateur de l'objet original apparaît moins grand, moins semé d'obstacles, que l'espace médial littéraire. L'intervalle de re-présentation est minimal ; l'action de l'artiste est réduite, si ce n'est annulée ou consiste à se faire oublier. Certes, H.D. exprime son admiration pour le travail des cinéastes et des acteurs ; elle a une connaissance intime de toutes les étapes de fabrication d'un film avant que les bobines n'arrivent entre les mains du projectionniste. Cependant, ce qu'elle admire le plus chez Eisenstein, par exemple, c'est l'immédiateté avec laquelle ses films donnent à voir la réalité. À propos de la *La Rue sans joie*, elle déplorait le fait que le public rechigne à se confronter à la réalité. *Dura Lex (Expiation)* de Kouléchov l'a profondément marquée parce que l'intensité psychique du film lui a fait vivement ressentir les actions dépeintes. La quête d'immédiateté s'associe donc à une quête réaliste, ainsi qu'à une recherche d'intensité psychique et émotionnelle. En écrivant du point de vue de la spectatrice pour *Close Up*, H.D. s'est peut-être également sensibilisée à la question de la réception. Le lecteur prend-il une place plus importante dans l'esprit de l'écrivain au(x) moment(s) de la rédaction ? Les articles de *Close Up* sont intrinsèquement destinés à un lectorat, qui attend la parution du magazine et a payé pour lire son contenu. Nous pouvons prendre en compte également l'influence de Norman Holmes Pearson, qui incarne le lectorat de H.D. à partir des années 1940, et transforme peut-être sa façon d'envisager l'écriture. H.D. lui fait lire ses romans, mémoires et poèmes, en cours d'élaboration. Notons qu'elle fait de même avec Bryher ou d'autres membres de son cercle d'amis. Mais Pearson représente un plus large lectorat, il extrait l'œuvre de H.D. de l'intimité et la fait pénétrer dans l'espace public. Il se fait également agent de la postérité quand il commence à rassembler ses manuscrits pour créer

des archives H.D. à la bibliothèque Beinecke de l'université de Yale⁵³⁹. Nous allons voir dans quelle mesure et de quelles façons l'écriture de H.D. se tourne vers la figure du lecteur et comment elle redéfinit le rôle de l'auteur. La recherche d'immédiateté semble annoncer un retrait de l'action auctoriale. Un tel phénomène est-il même envisageable ? C'est une des directions que H.D. semble vouloir donner à son œuvre à partir des années 1940.

H.D. n'est pas un écrivain postmoderniste. Les guillemets que nous avons utilisés autour des mots « réel » et « réalité » ne transcrivent pas la distance que H.D. aurait prise avec le concept de réalité, mais notre propre cadre de pensée postmoderne. Elle ne remet pas en cause de façon systématique la notion de « réel » ou d'auteur. Fiction et réalité sont deux entités identifiables. Souvenons-nous que la « réalité » chez H.D. recouvre des phénomènes variés ; le réel est constitué du tangible, de l'expérience partageable par plusieurs individus, ainsi que de visions et de communications occultes. L'intervalle entre fiction et réalité(s) rend possible l'imitation de la seconde par la première. Au début de sa carrière, tout en fondant ses écrits sur sa vie, elle créait de la distance fictionnelle en ayant recours à des masques ou en changeant la chronologie des événements. À partir des années 1940, avec « *Writing on the Wall* », elle commence à se rendre publique. Le pseudonyme « H.D. » reste en place, le titre oriente / attire l'attention du lecteur sur Sigmund Freud mais « je » est H.D. La figure de l'auteur prend chair et entre en communication avec le lecteur.

Les textes que nous allons étudier sont autobiographiques. Nous allons nous concentrer sur « *Writing on the Wall* », *End to Torment*, *Majic Ring* et *The Gift*. Grâce à ces quatre textes, nous allons montrer de quelles façons H.D. tente de mettre en œuvre une plus grande immédiateté dans son écriture, premièrement, dans son rapport au lecteur, deuxièmement,

⁵³⁹ Norman Holmes Pearson l'encourage également à enregistrer une lecture de *Helen in Egypt*. En compagnie d'Erich Heydt, son médecin et thérapeute devenu ami, H.D. se rend à un studio d'enregistrement à Zurich. Le son de sa voix lisant des extraits de *Helen in Egypt* est gravé dans le vinyle. L'expérience la ravit et lui donne l'idée d'ajouter des « *captions* », ces passages en prose qu'elle place en tête de chaque section de *Helen in Egypt* (cf. lettres adressées par H.D. à Norman Holmes Pearson les 3 février et 26 novembre 1955 dans *Between History and Poetry*, op. cit. 176-180).

dans la défictionnalisation de son autobiographie et troisièmement, dans ses recherches ésotériques et la transformation de l'auteur en simple canal de communication avec des instances paranormales. Nous terminerons notre étude de la figure de l'écrivain-enregistreur chez H.D. par une étude génétique visant à évaluer le degré de soustraction de l'auteur dans la composition de textes des années 1940 et 1950.

- **Écrire l'image visionnaire dans « Writing on the Wall » : le cinéma comme trope de la normalité ?**

Commençons notre étude du lien entre cinéma et recherche d'immédiateté chez H.D. en nous arrêtant sur « Writing on the Wall ». Dans la deuxième partie de cette thèse, nous nous sommes intéressés à l'ekphrasis filmique. Il s'agissait d'une adaptation d'une pratique classique à un mode d'expression moderne. Mais il était toujours question d'une œuvre d'art. Dans cette étude de « Writing on the Wall », nous allons étendre la définition de l'ekphrasis à la description d'images statiques et animées issues non pas d'une œuvre d'art à proprement parler mais d'une vision, c'est-à-dire un phénomène *a priori* entièrement psychique et non perceptible par autrui. H.D. consacre environ quinze pages à l'ekphrasis des visions de Corfou dans « Writing on the Wall ». Même si l'écriture en est particulièrement digressive, la séquence décrivant les images des visions est un « morceau détachable » du texte. En outre, la connaissance que l'auteur a de ses visions et le fait qu'elle en ait déjà parlé, bien que brièvement dans « Advent », instaure cette même vision en œuvre, voire en texte, préexistant. Dans son étude du descriptif, Philippe Hamon affirme qu'« un savoir (de mots, de choses) est non seulement un texte déjà appris, mais aussi un texte déjà écrit ailleurs, et la description peut donc être considérée toujours, peu ou prou, comme le lieu d'une réécriture, comme un opérateur d'intertextualité » et de rappeler l'étymologie du terme, « *de-scribere* [...], c'est

écrire *d'après* un modèle. »⁵⁴⁰ Nous pouvons donc voir l'objet de la description, la vision, comme une œuvre à part entière, qui peut faire l'objet d'une ekphrasis.

Comme dans *Bid Me to Live*, ce passage s'appliquant à décrire de façon détaillée une « œuvre » apparemment allographe est totalement intégré à l'imaginaire de H.D. Si H.D. opère bien alors une mise en abyme et donc un décrochage dans le texte, de par ses habitudes d'écriture, elle étend sa « toile » jusque dans l'ekphrasis. Nous avons vu qu'elle incluait dans le même réseau de correspondances le « je » de *Tribute to Freud* et ses « identités fictionnelles », Her Gart (*Hermione*), Hipparchia (nouvelle éponyme), Helen et Margaret Fairwood (« Secret Name » et « Hesperia »), Midget Defreddie (*Paint It To-Day*), Julia Ashton (*Bid Me to Live*), etc. Le « je » autobiographique fait donc partie de l'imaginaire réticulaire et du principe de réécriture développés dans son œuvre.

Nous retrouvons dans la description qu'elle fait de visions dans cet essai autobiographique une dynamique de l'excès que nous avons détectée dans *Hermione* et qui se manifestait à nouveau dans l'expérience visuelle ultra-sensible qu'étaient les projections cinématographiques dans *Bid Me to Live* et dans « Expiation ». Les visions participent de la profusion imageante et imaginaire que nous avons mise en évidence dans la deuxième partie de cette thèse. Expérience extralucide, les visions de Corfou sont une succession d'images hétéroclites, d'abord statiques, puis animées. Difficiles à soutenir physiquement et psychiquement, elles amènent H.D. au bout de ses forces. Quand H.D. ne peut plus soutenir l'effort, Bryher, qui était à ses côtés, se met à voir les images projetées et peut témoigner de la fin de la séquence. D'après H.D., l'expérience n'est donc pas individuelle et nécessite l'entrée en jeu d'une seconde personne.

Les visions de Corfou, qui relèvent de l'extraordinaire et de l'explicite et que H.D. compare à une prophétie biblique, mais aussi à un film, sont qualifiées de « images » ; cependant, de façon plus surprenante, elles sont aussi des « pictures », que l'auteur s'applique

⁵⁴⁰ Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit. 48.

à faire entrer dans le cadre de la vie quotidienne et de références communes avec le lecteur. Le terme est simple, domestique, presque enfantin. Il évoque les livres d'images, *picture-books*, qu'on aime à feuilleter, enfant. Il est aussi synonyme de *movies* et renvoie donc au divertissement et à la culture populaire. De façon sous-jacente aussi, « pictures » rappelle son origine étymologique dans la peinture et le pigment, la matière. « *Pictures* » n'est pas un parfait synonyme d'« *image* », qui renvoie à des problématiques différentes : le pouvoir des images, l'adoration des icônes, le sacré, la spiritualité imaginaire. Cette définition bicéphale correspond à un traitement double de l'image visionnaire chez H.D., et dans « *Writing on the Wall* », en particulier : elle est partageable, ordinaire et déjà vue (*picture*) mais aussi extraordinaire et mystique (*image*).

La description de l'épisode visionnaire de Corfou suscite de nouvelles réflexions sur l'image chez H.D. ; elle reprend le dialogue commencé entre l'antique et le moderne, le visible et l'invisible, le visuel et le scriptural, le spirituel et le mécanique et y ajoute de nouveaux paramètres inattendus. Nous allons étudier comment H.D. choisit de décrire cette expérience extra-ordinaire, « inhabituelle », provenant d'une autre « dimension »⁵⁴¹. Dans « *Writing on the Wall* », H.D. intègre le cinéma sous forme d'imagerie, mais les implications qu'elle en déduit s'écartent de la vision du cinéma qu'elle expose dans ses écrits cinématographiques. L'ekphrasis de vision présente une certaine ambivalence vis-à-vis du caractère sacré, voire messianique, du cinéma, qui reflète l'ambivalence propre à son œuvre mais aussi celle des discours de l'époque sur le septième art. Ce nouveau type d'images « à la croisée des chemins » nous ouvre la voie d'une autre poésie dans l'œuvre de H.D. Partie intégrante de l'imaginaire réticulaire, la description que H.D. fait de l'image visionnaire se tourne aussi vers une forme de dépouillement associé à la représentation cinématographique. Nous allons ici nous concentrer sur cette tendance, qui participe selon nous d'une quête d'immédiateté chez H.D.

⁵⁴¹ « [M]y head [...] is warning me that this is an unusual dimension, an unusual way to *think* », souligne H.D. dans le récit de son expérience visionnaire (H.D., *Tribute to Freud*, *op. cit.* 47).

« I saw a dim shape forming on the wall »⁵⁴², écrit H.D. au début de son ekphrasis. D'un magma informe, d'une tache faiblement lumineuse, jaillissent des images. Au cours de sa relation, H.D. prend le temps de nous guider, de transcrire ses souvenirs du moment double de la vision puis de l'analyse, ce qu'elle avait cru voir et les associations d'idées déclenchées par telle ou telle forme lumineuse. Si l'on extrait la description des images de la quinzaine de pages d'interprétation, elle se résume en trois phases. On a d'abord trois images statiques : la silhouette d'un buste d'homme, les contours d'un calice et deux cercles mis en perspective et reliés par trois lignes. Après une pause dans la vision et dans le récit, H.D. perçoit un « bourdonnement pictural » (« a pictural buzzing »), une nuée de petits êtres noirs. Enfin, les images s'animent. Des lignes se tracent sous ses yeux. « The moving finger writes. »⁵⁴³ Elles forment peu à peu une échelle, avant que n'apparaisse une figure ailée. Se dessinent ensuite une série de S inversés, ainsi que des triangles, avant que H.D. ne ferme les yeux, incapable de supporter la force psychique de l'expérience. « [A]s I relaxed, let go, from complete physical and mental exhaustion, she saw what I did not see. »⁵⁴⁴ C'est Bryher qui voit la dernière image, un disque solaire contenant un homme tendant la main à la figure ailée pour qu'elle le rejoigne dans le cercle.

La description du vestibule de la maison à Upper Darby dans *Hermione* transcrivait la pictorialisation du regard de l'héroïne, sujette à une hyperesthésie lui rendant difficile l'appréhension du réel. Elle développait un régime imaginal combinant vue et toucher, vision, tentacules et rhizomes de pomme de terre. Les problématiques liées au regard dans le roman semblaient se résoudre dans le déclic dialectique d'un imaginaire mécanique du regard. Mais le roman se déroulait dans une période pré-psychanalytique et pré-cinématographique, ces deux paradigmes étaient donc absents de l'imaginaire du roman. Lorsqu'elle a ses visions en 1920, H.D. est encore dans une période pré-cinématographique, du moins en ce qui concerne

⁵⁴² *Ibid.* 51.

⁵⁴³ *Ibid.* 52.

⁵⁴⁴ *Ibid.* 56.

son écriture. Le cinéma est toutefois en train de devenir une forme d'expression majeure et de divertissement extrêmement populaire. Quand H.D. se rend à Vienne en 1933-1934, puis quand elle décide d'écrire « Writing on the Wall », le cinéma est entré dans son cadre de références. Elle a écrit une dizaine d'articles sur le cinéma pour le magazine *Close Up*, joué dans un film et participé à son montage. « Writing on the Wall » présente des enjeux similaires à ceux présentés dans *Hermione*, mais la période dans laquelle elle écrit son récit est désormais « cinématographique ».

Le « mécanisme »⁵⁴⁵ à l'origine des images est comparé à un projecteur. La description des images de Corfou commence ainsi : « The series of shadow- or of light-pictures I saw projected on the wall [...] »⁵⁴⁶ ; par la suite, en alternance avec « the writing » et « pictures » (ou encore, « picture-writing »), H.D. emploie le terme de « projection »⁵⁴⁷. Plusieurs autres termes renvoient par ailleurs à une imagerie cinématographique. La séance visionnaire est divisée en deux phases : l'une est composée d'images statiques, la seconde d'images animées. Dans son analyse de la projection dans « Writing on the Wall », Adalaide Morris assimile la première partie de la vision à des plaques de lanterne magique (un des ancêtres du cinématographe) et les dernières images à des films « primitifs » : « the later ones, which draw themselves in dots of light elongating into lines, resemble primitive "moving pictures" »⁵⁴⁸. Le mot composé est employé par H.D. pour décrire une des images qu'elle voit projetées devant elle. Le terme, bien que moins usité de nos jours, est un synonyme de « movie » ou de « motion picture ». Une figure ailée (Victoire grecque et ange judéo-chrétien)

⁵⁴⁵ « [T]he *mechanism* of their projection (from within or from without) had something to do with, or in some way was related to my feelings for the shrine at Delphi. » (*Ibid.* 49 ; je souligne.)

⁵⁴⁶ *Ibid.* 41.

⁵⁴⁷ « Projected » et « projecting » sont également récurrents. Cf. exemple *Tribute to Freud*, *op.cit.* 46. Dans un article qu'il écrit pour *Close Up*, Robert Herring s'émerveille devant le dispositif cinématographique et emploie l'expression « writing on the wall » : « There is the screen, and you know the projector is at the back of you. Overhead is the beam of light which links the two. Look up. See it spread out. It is wider and thinner. Its fingers twitch, they spread in blessing or they convulse in terror. [...] Magic fingers writing on the wall, and able to become at will [...] a sword or an acetylene drill, a plume or waterfall. » (Robert Herring, « A New Cinema, Magic and the Avant-Garde », *Close Up*, vol. 4 / 4, avril 1929, dans *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 54.

⁵⁴⁸ Adalaide Morris, *How to Live, What to Do*, *op. cit.* 94.

devient ce film : « She is a moving-picture. »⁵⁴⁹ Par le truchement du discours analogique qu'elle applique à ses visions, H.D. se transforme elle aussi en être semi mécanique, cyborg mi femme, mi projecteur. *Hermione* offrait une image hybride semblable de la protagoniste⁵⁵⁰. Dans « Writing on the Wall », le trope est plus clairement cinématographique. H.D. créait une image similaire de cyborg dans « *Borderline* », le texte accompagnant le film éponyme, pour décrire Kenneth Macpherson à l'œuvre ; il était un homme-caméra, fait de tendons, de muscles et d'acier.

Au cours de la description sur le mur, l'auteur développe une imagerie cinématographique, qu'elle intègre à sa pensée mythopoétique et à son grand réseau de correspondances imaginaires. L'objet principal de la description est la vision, non pas un film à proprement parler. Par conséquent, dans « Writing on the Wall », le recours à des analogies cinématographiques relève de l'hypotypose. L'hypotypose cinématographique diffère de l'ekphrasis filmique : « Contrairement à l'ekphrasis filmique, [...] l'hypotypose cinématographique ne nécessite pas la présence effective du médium cinématographique dans l'univers diégétique du roman. Elle établit un lien analogique *in absentia* [...]. »⁵⁵¹ L'hypotypose cinématographique peut consister en l'évocation du souvenir d'un film, mais aussi en une description qui semble tendre à reproduire des techniques cinématographiques. On peut citer les effets de montage, mais ces impressions sont liées à la culture du lecteur et nous avons mis en garde contre les dangers associés à l'utilisation abusive des analogies cinématographiques dans les études littéraires. L'un des signes les plus objectifs d'une hypotypose cinématographique est « l'utilisation du lexique technique du cinéma »⁵⁵².

⁵⁴⁹ H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 55. Les mouvements de cette Victoire cinématographique sont projetées sur un écran : « this black-board (or light-board) or screen » (*ibid.*).

⁵⁵⁰ Pour rappel, « she [Her] had realized her head [...] was two convex mirrors placed back to back ». (H.D., *Hermione*, op. cit. 138.)

⁵⁵¹ Laurent Tamanini, « Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans *Outremonde* de Don DeLillo », *Loxias*, vol. 22 / Doctoriales V, septembre 2008. 3.

⁵⁵² *Ibid.* 8.

H.D. se sert de ce trope pour introduire dans la description d'une expérience extraordinaire une référence qui peut permettre au lecteur de comprendre le « mécanisme de la projection » de ces images. Car l'ekphrasis de sa vision semble tournée de façon résolue vers le lecteur. Lorsqu'elle fait référence à l'écrit sur le mur du Livre de Daniel, H.D. semble poursuivre la visée sacralisante de son récit. Mais l'auteur a recours à une grande diversité d'imageries dans « Writing on the Wall », y compris dans l'ekphrasis de la vision. Le discours analogique qu'elle développe alors est particulièrement hétéroclite. Ainsi, elle fait à la fois appel à la culture antique grecque et à la culture populaire américaine et à des objets de la vie quotidienne. L'ekphrasis de vision mêle « *highbrow* » et « *lowbrow* » dans une démarche qui vise à rendre accessible l'expérience occulte de l'auteur. L'imagerie cinématographique joue un rôle significatif dans cette démarche et se place à la jonction de deux visées contraires : sacralisation et normalisation.

La description est un acte de partage avec le lecteur. H.D. décrit, de façon très délibérée et très détaillée, une série d'images qu'on dirait projetées. Et comme pour l'ekphrasis filmique dans l'article « Expiation », la fonction que remplit l'ekphrasis de vision est incertaine. Elle vient après la thérapie. L'imagerie cinématographique pourrait être perçue comme un signe d'exacerbation de sa nature artistique. Dans *L'œil du texte*, Liliane Louvel souligne la différence entre la simple description et l'ekphrasis picturale, dont la fonction première ne semble pas didactique ou pédagogique, mais bien poétique. La visée de la description d'images artistiques est elle-même esthétique. Pour Louvel, la description picturale relève du langage figural, du trope et se rapproche de ce que Laurent Jenny appelle la « parole singulière ». Ainsi, ce qui est en jeu dans ces passages est « [n]on pas la langue dans ce qu'elle a de nomenclature du réel, mais d'ouverture esthétique à l'imaginaire par la médiation d'une parole singulière. »⁵⁵³ Cette parole singulière, telle qu'elle est conceptualisée par Laurent Jenny, correspond à « l'événement figural » dans le texte, ces moments où l'écriture « associe

⁵⁵³ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit. 95.

une puissance de désignation à une réouverture des écarts de la langue. » « Lorsque le figural paraît, écrit Jenny, [l]es signes sont devenus incertains dans leurs contours, mobiles dans leurs assemblages, problématiques dans leur valeur. »⁵⁵⁴

Or, de façon assez inattendue en ce qui concerne l'écriture de H.D., l'ekphrasis de visions dans « Writing on the Wall » semble s'attacher à ne pas ouvrir d'écarts dans la langue justement mais, au contraire, à garantir la compréhension par le lecteur, de la façon la plus directe possible, et à faire prévaloir la fonction référentielle du texte. Le ton adopté pour introduire la description est professionnel, scientifique. H.D. explique que, puisque Sigmund Freud a préféré se concentrer sur l'« écrit sur le mur », bien qu'elle ait eu d'autres « expériences étranges »⁵⁵⁵, elle va s'atteler à la description de cet événement en particulier. Sa formulation est la suivante : « we will review it here. »⁵⁵⁶ Le verbe « review » suggère un traitement non-esthétique, l'examen professionnel du texte officiel de sa vision, l'inspection des troupes imaginaires⁵⁵⁷. Après quelques digressions, suit une liste exhaustive des images de cette vision. Le verbe être est utilisé de façon prédominante : « There were wings », « [t]he pictures on the wall were like [...] », « [t]he first was [...] », « the figure was [...] », « there was [...] », « [t]hen there was [...] », « it was [...] », « it is [...] »⁵⁵⁸. Plus loin, lorsque les images s'animent, H.D. ajoute à ce verbe d'état des verbes d'action et adopte le présent simple pour sa description : « this picture or symbol begins to draw itself before my eyes. »⁵⁵⁹ H.D. décrit sa vision de façon très linéaire ; les deux phases (images statiques, puis images animées) ne sont séparées que par une pause au moment de la vision, pendant laquelle H.D. demande à Bryher, qui est alors à ses côtés, si elle doit maintenir son « regard ». L'auteur reproduit l'échange verbal avec sa compagne sous la forme d'un dialogue. Ce suspense est

⁵⁵⁴ Laurent Jenny, *op. cit.* 20.

⁵⁵⁵ H.D., *Tribute to Freud*, *op. cit.* 41. « [O]f a series of strange experiences, the Professor picked out only one as being dangerous [...] ».

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ De façon intéressante, *review* met également en avant l'idée que ce « texte » a déjà été vu.

⁵⁵⁸ *Ibid.* 44-45.

⁵⁵⁹ *Ibid.* 52.

accompagné d'une courte digression au sein de la description, qui vient ajouter un commentaire rappelant le cadre psychanalytique dans lequel elle a décrit cette vision pour la première fois. Cette interruption dans la description maintient sagement l'attention du lecteur, tout en faisant varier le régime d'écriture. Paradoxalement peut-être, le récit de cette « expérience étrange » n'est lui-même pas étrange. L'écriture est conciliante, « conventionnelle ». Philippe Hamon définissait « le descriptif » comme « un mode d'être des textes [...] où notamment transparait [...] une utopie linguistique ; celle de la langue comme nomenclature »⁵⁶⁰. L'ekphrasis de vision dans « Writing on the Wall », comme celle du film dans l'article « Expiation », remplit une fonction référentielle. L'objectif est de rendre cette expérience unique « visible » et imaginable par le lecteur. Sa vision appartient au « réel ». Le mode descriptif du texte et certaines images que H.D. emploie contribuent à banaliser ce moment extraordinaire. Elle en fait un moment universel.

Au cours de la description qu'elle fait de ses images visionnaires, H.D. s'applique, pour chacune d'entre elles, à proposer une comparaison. Ces comparaisons peuvent être rassemblées en deux grandes catégories : images domestiques et références à l'art et à la mythologie. Ainsi, la figure ailée qui apparaît dans la dernière partie de la vision devient bien vite « Niké, Victory »⁵⁶¹ (divinité souvent représentée dans la statuaire grecque). H.D. compare son état visionnaire à la subjugation des victimes de Méduse⁵⁶². À diverses reprises, elle rapproche sa condition de *médium* de celle de la Pythie de Delphes. Cela lui permet de souligner le rapport entre oracles et arts, et en particulier entre prophétie sibylline et musique puisque le temple de Delphes était dédié à Apollon (dieu de la musique et de la poésie)⁵⁶³.

⁵⁶⁰ Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit. 5.

⁵⁶¹ *Ibid.* 54.

⁵⁶² « My facial muscles seem stiff with the effort and I may become frozen like one of those enemies of Athené, the goddess of wisdom, to whom Perseus showed the Gorgon head. [...] Or am I myself Perseus, the hero who is fighting for Truth and Wisdom ? », *ibid.* 52. De façon caractéristique, H.D. poursuit les associations d'idées et envisage tout autant d'être victime de la Méduse que d'être son vainqueur, Persée.

⁵⁶³ Delphes allie divination, création artistique et médecine, selon H.D., qui rappelle qu'Asclépios est le fils d'Apollon.

Comme dans les poèmes « Projector » et « Projector II (*Chang*) », H.D. associe cinéma (ici sous forme tropique) et mystique de la lumière. Il n'est donc pas surprenant que son répertoire analogique inclue d'autres formes d'expression artistique (peinture et musique, plus particulièrement).

Mais il est plus surprenant de constater que, dans son analogie, H.D. choisit de prendre en considération non seulement les questions de création mais aussi les aspects plus pratiques de la création, comme le bon moment qu'un interprète doit trouver avant de tourner la page de la partition afin de ne pas perdre le rythme du morceau. Ce comparant lui sert à expliquer le moment de suspens dans sa vision : « it was as if [...] a musician had paused at the music-stand, perhaps for a moment, in doubt as to whether he could continue his theme, or wondering perhaps in a more practical manner if he could himself turn the page on the stand before him without interrupting the flow of the music. »⁵⁶⁴ D'une façon similaire, « Niké, Victory », la figure ailée hellénisante, se transmue ou se dédouble en ange, un ange banal, commun : « She is a common-or-garden angel, like any angel you may find on an Easter or Christmas card. »⁵⁶⁵

Remarquons que le recours à l'analogie est appuyé ; les outils de comparaison sont employés de façon très visible et, de fait, H.D. n'emploie que des comparaisons, aucune métaphore : « it was as if », « like » (de façon répétée), « as if they were », « the exact replica of », « I have the feeling of » ponctuent la description des images. La fonction des comparaisons est référentielle, davantage que poétique. La visée n'est pas esthétique. À travers sa description, H.D. convoque ou construit un « contexte » commun avec le lecteur. « She is a common-or-garden angel » n'est pas une métaphore. Il n'y a pas d'écart ou de transfert entre une teneur et un véhicule. Nous n'assistons pas là à « une sortie périlleuse de la langue », pour reprendre les mots de Laurent Jenny. La Victoire ailée *est* un ange. La comparaison est ensuite faite entre cette figure ailée et les anges de la culture populaire (« like

⁵⁶⁴ H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 46.

⁵⁶⁵ *Ibid.* 55.

any angel you may find »). En décrivant ainsi la figure ailée de sa vision, l'opération que fait H.D. est doublement relationnelle. Comparer une image de sa vision à un ange de Noël⁵⁶⁶ lui permet, d'une part, de « normaliser » sa vision, de l'ancrer dans des références communes. D'autre part, elle inscrit dans une même lignée mythopoétique les anges des décorations de Noël et des cartes de vœux et les représentations de Niké. Dans une démarche similaire à celle de Frazer dans *Le Rameau d'or*, H.D. relève ses propres « nexus » entre les cultures antiques et modernes et continue d'étendre son réseau imaginal. En réalité, nous pourrions suggérer que la frontière entre analogies domestiques et analogies artistiques/mythologiques est bien mince ; les références à la mythologie grecque seraient toujours aussi « domestiques » puisque, comme H.D. l'explique dans « Advent », la Grèce est partie intégrante de son imaginaire depuis qu'elle a sept ans. Une certaine Miss Helen (la Grèce toujours) lisait à la classe les *Tanglewood Tales*, des contes adaptés de la mythologie grecque par Nathaniel Hawthorne : « Those stories are my foundation or background, Pandora, Midas, the Gorgon-head – that particular story of Perseus and the guardian, Athené. »⁵⁶⁷

H.D. insiste sur l'idée que, si l'expérience qu'elle relate est extraordinaire, les images qui se sont présentées à elle ne sont pas hors du commun. Elle indique le caractère « conventionnel » ou familier de chaque image. La première image de la vision, la silhouette de buste masculin, est « impersonnelle », « so impersonal it might have been anyone, of almost any country ». De la même façon, le tracé de la coupe ou du calice est « conventionnel », sa forme est familière : « it was the familiar goblet shape we all know »⁵⁶⁸. Tout au long de sa relation, elle redit la simplicité des images projetées devant elle, leur ressemblance avec des objets de la vie quotidienne. Ainsi, elle souligne les similitudes entre les deux cercles reliés par trois lignes, la troisième image, la troisième « carte » à lire, et le

⁵⁶⁶ H.D. vient de Bethlehem ; cette petite ville de Pennsylvanie est considérée comme la « ville de Noël » aux États-Unis. Des magasins spécialisés vendent des décorations de Noël toute l'année. Les imageries populaires et représentations artisanales ont donc très certainement marqué son imaginaire.

⁵⁶⁷ H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 187.

⁵⁶⁸ *Ibid.* 45.

support métallique de leur lampe à pétrole (« spirit lamp » en anglais). Ce support à trois pieds, dont elle se sert également pour faire réchauffer le thé, lui rappelle le trépied de la pythie à Delphes. « The tripod then is linked in thought with something friendly and ordinary »⁵⁶⁹. L'image revient à son point de départ.

Le lecteur peut identifier les images que H.D. a vues. Elles semblent appartenir à un fonds commun, que H.D. appelle à plusieurs reprises « convention » dans *Tribute to Freud*. La deuxième image de sa vision était qualifiée de « conventionnelle » : « there was the conventional outline of a goblet or cup ». La Victoire était comparée à un ange quelconque, « like any angel you may find ». Dans un autre passage de « Writing on the Wall », elle a recours à nouveau à l'idée de « convention » pour rapporter une autre vision, plus ancienne. Les images de cette expérience extralucide sont un serpent et un chardon.

The vision or picture was simply this: [i]n one half or section, there was a serpent, roughly carved; he was conventionally coiled with head erect; on the other side, there was a roughly incised, naturalistic yet conventionally drawn thistle⁵⁷⁰.

Le serpent est enroulé, la tête dressée, comme le sont souvent les serpents dans les représentations de serpent. Quant au chardon, il est représenté de façon « naturaliste » et habituelle. Plus loin, H.D. le qualifie d'héraldique. Il appartient donc à une catégorie d'images fondée sur la reconnaissance et orientée vers la communication. Si le terme « convention » est parfois employé par H.D. dans d'autres textes dans un sens péjoratif⁵⁷¹, dans *Tribute to Freud*, « convention », et les adjectifs et adverbes dérivés, suggèrent quelque chose de souhaitable. La représentation « conventionnelle » du chardon et du serpent, ainsi que du calice, indique que ces images sont reconnaissables, qu'elles font partie d'un système sémiotique qu'un ensemble de personnes (le monde entier) peut comprendre. L'hommage que H.D. rend à

⁵⁶⁹ *Ibid.* 46.

⁵⁷⁰ *Ibid.* 64.

⁵⁷¹ « Convention » est employé dans *Paint It Today* – « Paint it to-day [...]. Do not paint [...] yesterday's fair convention » (*op. cit.* 3). Le mot semble alors signifier règle ou coutume dans la représentation, réprimant l'originalité. Dans ce roman, la voix narrative cherche à échapper à la convention et à « peindre à la façon d'aujourd'hui ».

Freud est imprégné d'une recherche de l'universel. Or, la convention est aussi littéralement « the act of coming together »⁵⁷². Ainsi l'image visionnaire du chardon, du serpent, de la Victoire ailée, du calice, etc., sont des lieux communs. H.D. veut que l'image soit « conventionnelle ». L'absence d'originalité connotée est riche de connexions. Au cours de la description de sa vision, sans toutefois préciser à quelle image elle fait référence, H.D. affirme : « [t]he original or basic image [...] is common to the whole race and applicable to almost any time »⁵⁷³. H.D. emploie le verbe « review » pour introduire son ekphrasis de vision. Nous avons remarqué que le choix de ce terme place la description dans une démarche presque scientifique. Mais « review » suggère également que ces visions ont déjà été vues. C'est le cas puisque H.D. en fait un récit *a posteriori*. Mais les images des visions proviennent aussi de ce fonds commun et ne sont donc pas inédites. L'auteur exprime sa croyance en une communauté imaginale, une communauté qui « vient ensemble » (*convening*) dans l'image (de la vision, de l'imagination, de l'inspiration, de la folie, des rêves, de l'art). Dans « Advent », à propos des visions qu'elle a eues sur les îles Scilly, H.D. demandait : « Are we psychic coral-polyps ? [...] Did I die in my polyp manifestation and will I leave a polyp skeleton of coral to blend with this entire myriad-minded coral chaplet or entire coral island ? » Ces questions font penser qu'elle envisageait déjà les expériences extralucides non point comme des moments de séparation mais comme des possibilités de connexion. Le nous est comparé à un « chapelet de corail » et à une île. Bryher et H.D. pourraient être les seuls polypes de ce « nous » corallien, mais l'analogie semble indiquer que « nous » est bien plus vaste et « contient une multitude », pour le dire avec Walt Whitman. Nous retrouvons la même « éthique de la connexion »⁵⁷⁴ dans son travail ésotérique. La possibilité d'entrer en communication avec des esprits renforce la croyance de H.D. en l'interconnexion de tous les temps et de tous les êtres.

⁵⁷² C'est le premier sens listé par le *Oxford English Dictionary* et le *Webster Dictionary*.

⁵⁷³ H.D., *Tribute to Freud*, *op. cit.* 51.

⁵⁷⁴ Expression empruntée à Adalaide Morris dans *How to Live / What to Do*.

Ses visions appartiennent à une communauté et leur description est adressée à une communauté. L'imagerie cinématographique participe de cette « éthique de la connexion » que H.D. déploie dans son œuvre en général et dans l'ekphrasis de l'écrit sur le mur en particulier. Dès 1895, les frères Lumière imaginent une technique d'enregistrement et de projection des images qui permet à des dizaines de personnes de regarder un film en même temps⁵⁷⁵. Le cinéma devient rapidement une forme de divertissement populaire. Certes, lorsque H.D. compose « Writing on the Wall », le film est aussi devenu un support d'expérimentations artistiques, mais l'imagerie cinématographique qu'elle emploie dans l'ekphrasis de vision ne renvoie pas à cet aspect du médium. Contrairement à *Bid Me to Live*, aux poèmes « Projector » ou à « Expiation », le cinéma s'insère dans une imagerie mécanique, domestique, collective et ludique, et non pas mystique, élitiste et sacrée.

L'éventail d'analogies déployé dans l'ekphrasis de vision dans « Writing on the Wall » tend à normaliser cette expérience extraordinaire et même à saper son caractère unique. Au milieu de sa description, H.D. fait remarquer qu'il y a eu d'autres « écrits sur le mur ». Cela prête une dimension mythopoétique à son œuvre et à sa vie, mais, associée à des images de copie et de reproductibilité, cette remarque fait pencher l'esthétique de H.D. plus loin dans la recherche de la répétition. Lorsque les images de sa vision sont statiques, elle les compare à des cartes à jouer, ainsi qu'à des décalcomanies en noir et blanc, « colorless transfers or 'calcomanias, as we pretentiously called them as children »⁵⁷⁶. Les deux analogies appartiennent au domaine du jeu et de l'enfance et relèvent donc aussi de l'imagerie domestique que crée H.D. En outre, les cartes à jouer et les décalcomanies, les objets en eux-mêmes, sont produites pour être reproduites, à tout le moins de façon manuelle. Ces images ont été imprimées et peuvent l'être à nouveau. De la même façon, la silhouette du soldat (la toute première image de la vision de Corfou) est comparée à un tampon (le dispositif servant à imprimer ou à encreur), suggérant que l'image peut être à nouveau tamponnée de façon

⁵⁷⁵ Thomas Edison avait fait le pari d'un visionnage individuel avec le Kinétoscope.

⁵⁷⁶ H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 45.

identique. Enfin, l'hypotypose cinématographique filée tout au long de l'ekphrasis complète la « destruction de l'aura » de la vision. Quand, dans *Bid Me to Live* ou dans « Projector », elle entretenait l'aura du cinéma, H.D. préfère atténuer le caractère mystique de son expérience occulte. « *Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le "sens de l'identique dans le monde" (Joh. V. Jensen) s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique.* »⁵⁷⁷ Ainsi, pour Walter Benjamin, le film est le médium le plus à même de défaire l'art de sa valeur rituelle/culturelle, en d'autres termes de son caractère sacré. Quand H.D. compare son épisode visionnaire à une projection cinématographique, elle continue de développer un « sens de l'identique dans le monde » et veut rendre accessible la relation de sa vision.

La dynamique créative de son œuvre est fondée sur la répétition, la réécriture presque obsessionnelle de schémas narratifs et d'identités fictionnelles inspirées de sa vie. *Tribute to Freud*, de par sa structure même (un récit à double perspective), participe de cette esthétique de la redite, jusque dans la façon dont H.D. décrit l'épisode visionnaire qu'elle a eu à Corfou. La façon dont l'auteur présente ses visions suggère qu'elle croit en l'existence d'un fonds commun de l'humanité. H.D. emprunte à son tour à ce fonds commun pour décrire les images qui lui apparaissent. L'imaginaire de H.D. est religieux parce que son œuvre fait sans cesse appel à des systèmes de croyance mais aussi parce qu'elle cherche à établir un lien, à créer une communauté. En 1945-1946, H.D. décide de publier son « Écrit sur le mur » et de le partager avec son lectorat. Elle y parle de son travail personnel avec un homme dont le nom est sur toutes les lèvres mais dont le nombre d'analysants est, bien sûr, limité. Elle aborde des sujets psychanalytiques de plus en plus connus et compris, tels que le rêve, l'inconscient, les complexes, mais consacre une bonne partie de son récit à ses visions, expériences extraordinaires, qui échappent au cadre strict de la psychanalyse. *Tribute to Freud* a des objectifs personnels (écriture du souvenir, composition de la « légende » de H.D., poursuite de

⁵⁷⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, op. cit. 76 (l'auteur souligne).

la thérapie), mais cet hommage rendu à Freud, et « Writing on the Wall » en particulier, est adressé à un lectorat. Nous l'avons vu avec la présentation des images de ses visions, H.D. croit en une communauté imaginale. Outre le fait qu'elle se repose sur la représentation jugée usuelle d'un ange/une victoire ailée, d'un calice, de la silhouette d'un buste masculin, etc., elle a recours à de nombreuses comparaisons. Ce discours analogique vise autant à consigner les souvenirs qu'à permettre au lecteur d'imaginer à son tour ce que H.D. a vu. Le texte est certes marqué par l'ambivalence caractéristique de l'écriture de H.D. Nous avons vu que la nature même de la vision demeurerait indéterminable (poème illustré, reflet d'un reflet, poussée mégalomane, etc.) et l'auteur prolonge l'indétermination dans la description de ses images visionnaires, en mêlant deux approches apparemment contraires. L'une, rappelant *Trilogy*, *Helen in Egypt* ou *Palimpsest*, vise à la sacralisation ou à la « mythopoétisation » ; l'autre semble annuler le caractère sacré de la vision en la comparant à des artefacts de la vie quotidienne, des formes d'expression reproductibles. L'image cinématographique dans l'ekphrasis de vision de « Writing on the Wall » joue un rôle inédit pour l'œuvre de H.D. Plutôt que de servir la sacralisation d'une expérience extraordinaire et de poursuivre une tendance mystique développée ailleurs chez H.D., le cinéma se fait l'agent de la normalité, du commun et du reproductible, ainsi que l'avait présenté Walter Benjamin. « Because it erodes the borderlines between real and imagined, external and internal, the projector is [...] at once magical and intimate, strange and familiar », propose Adalaide Morris⁵⁷⁸. Mais dans le cas précis de « Writing on the Wall », point de dialectique. Le projecteur sert une esthétique de la répétition. H.D. veut faire de sa vision un film visible par tous, domestique, projetable à

⁵⁷⁸ Adalaide Morris, *How to Live, What to Do*, *op. cit.* 92. Le projecteur et la projection représentent une des tendances esthético-éthico-philosophiques prédominantes dans l'œuvre de H.D. Adalaide Morris souligne que la projection relie les visions de Corfou, le travail de H.D. sur le cinéma et son intérêt pour l'alchimie. Empruntant au Roland Barthes de *Roland Barthes par Roland Barthes*, elle définit « projection » comme un « mot-mana ». Barthes se demande : « Dans le lexique d'un auteur, ne faut-il pas qu'il y ait toujours un mot-mana un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne, l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout ? » Les autres « mots-mana » chez H.D. sont le don et la science, selon Morris. Cf. Adalaide Morris, *How to Live, What to Do*, *op. cit.* 89-182.

l'infini. C'est ce qu'elle fait en la relatant et en la comparant à « *a moving picture* ». L'aura de la vision de Corfou est amoindrie par le cinéma-comme-trope.

Dans « *Writing on the Wall* », H.D. se présente à la fois comme prophète et comme appareil. Elle est auteur et victime de sa vision. Elle est interprète et simple relais entre le texte, « *writing* » (envisagé comme préexistant) et le lecteur. Nous avons commencé à voir se dessiner une ligne de séparation entre l'auteur et son imagination, sa conscience, voire son texte. Nous avons examiné la façon dont H.D. traitait la description de sa vision comme une réécriture, tantôt d'une œuvre qu'elle aurait déjà écrite ou décrite, tantôt d'une œuvre presque allographe. La connaissance que l'auteur a de ses visions et le fait qu'elle en ait déjà parlé, bien que brièvement dans « *Advent* » (antérieur à « *Writing on the Wall* »), instaure cette même vision en œuvre préexistante, voire en hypotexte. Dans le petit intervalle ouvert entre ce modèle plus ou moins imaginaire et le récit des visions dans « *Writing on the Wall* », nous voyons apparaître une nouvelle approche de la fonction d'écrivain chez H.D. Cette brèche s'élargit un peu plus dans ses textes ésotériques.

- **Technologie et occultisme – H.D. comme canal**

On retrouve une démarche similaire à la description des visions de « *Writing on the Wall* » dans d'autres textes. « *Writing on the Wall* » paraît en 1945-1946 dans *Life and Letters Today*, une revue acquise par Bryher. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, l'intérêt de H.D. pour l'ésotérisme s'aiguise. Elle devient membre de la Société Internationale de Recherche Psychique à Londres et consulte avec avidité mais désappointement les nombreux comptes rendus de séances spirites que contient la bibliothèque de la Société. Elle assiste également aux conférences organisées par la Société. C'est ainsi qu'elle fait la connaissance de Lord Hugh Dowding, ancien maréchal de l'air de la *Royal Air Force* et figure de proue du spiritualisme londonien pendant la guerre. Héros de la Bataille d'Angleterre, il a mené l'aviation britannique à la victoire contre la *Luftwaffe*. H.D. souhaite faire partie du cercle fermé qu'il réunit autour de lui lors de séances spirites. Lord Dowding lui opposant un refus,

elle commence à organiser ses propres séances⁵⁷⁹. Autour d'elle, elle réunit Bryher, un jeune médium nommé Arthur Bhaduri et sa mère, May. Le cinquième membre de ce groupe spirite est un guéridon. Comme elle l'explique dans son essai-journal « H.D. by Delia Alton », après le décès de son amie, Violet Hunt, H.D. est entrée en possession d'une petite table ayant appartenu au poète britannique William Morris. Elle se sert de cette table à trois pieds (qui rappelle le trépied de la pythie de Delphes, que H.D. évoquait dans « Writing on the Wall ») pour faciliter la communication avec les esprits. Les images et messages sont relayés par Arthur Bhaduri. Mais H.D. n'exclut pas ses propres rêves de l'interprétation qu'elle et son cercle essayent de tirer de leurs séances. De nombreux messages sont adressés à H.D. personnellement. De plus, elle estime souvent que Bhaduri n'a pas les ressources intellectuelles suffisantes pour interpréter les visions qui se présentent à lui. À la manière de Daniel, interprète des songes et des oracles, H.D. (parfois avec l'aide de Bryher) propose des interprétations. Celles-ci font écho à des centres d'intérêts qui l'occupent depuis des années ou à des éléments de son passé, tels que les hiéroglyphes, le lotus, des pratiques ou des figures moraves, des Amérindiens, etc. H.D. se présente donc comme une figure centrale de leur cercle d'activité spirite.

Les esprits cartésiens ne manqueront pas de lever un sourcil incrédule à la lecture des comptes-rendus que H.D. fait de manifestations occultes, comme ici dans *Majic Ring* : « Manisi⁵⁸⁰ asked the table if it liked this hour better than the later one and it danced with joy. It stands on one of its three little feet and twirls in a remarkably graceful and expressive way. Our hands slip and slither about and the table-antics make us laugh. »⁵⁸¹ Le guéridon ayant appartenu à William Morris est doté d'une volonté propre et d'une capacité à se mouvoir, sans

⁵⁷⁹ Les études portant sur l'intérêt que suscite chez H.D. l'ésotérisme se sont multipliées récemment. Pour plus de détails, nous renvoyons le lecteur ici à deux ouvrages de référence : un des premiers en date, *Psyche Reborn : The Emergence of H.D.* de Susan Stanford Friedman ; et le dernier en date, Matte Robinson, *The Astral H.D. : Occult and Religious Sources and Contexts for H.D.'s Poetry and Prose*, New York, Bloomsbury, 2016.

⁵⁸⁰ Dans *Majic Ring* et *The Sword Went Out to Sea*, Ben Manisi est le figurant fictionnel d'Arthur Bhaduri. H.D. est Delia Alton. Bryher est Gareth. Lord Hugh Dowding est Lord Howell.

⁵⁸¹ H.D. (Delia Alton), *Majic Ring*, éd. Demetres P. Tryphonopoulos, Gainesville, University Press of Florida, 2009. 52-53.

qu'une once de doute ne vienne perturber la foi de H.D. Il n'appartient pas à une étude littéraire d'apporter son soutien aux croyances de l'écrivain ou, au contraire, d'exprimer des réserves. La citation ci-dessus illustre avec force la place que prend l'ésotérisme dans l'imaginaire de H.D. à partir de la Seconde Guerre mondiale. Nous avançons la thèse que, en association avec le cinéma, le spiritisme influence l'imaginaire ainsi que la pratique littéraire de H.D.

En effet, dans son exploration d'un nouveau type d'images et une nouvelle aire de connaissance, H.D. ne laisse pas de côté l'écrit. Notre auteur prend des notes pendant et après les séances. Elle explique dans *Majic Ring* qu'elle écrit dans des petits carnets, dans le noir, à la hâte, pendant que Bhaduri relaye les « messages ». Une fois les séances terminées, elle met ses notes au propre et procède à l'interprétation. Une partie de ce travail d'interprétation consiste à partager ses notes dans une correspondance qu'elle engage avec Lord Dowding. Ce dernier remet bientôt en question la légitimité spirite de H.D. et leur correspondance s'interrompt. Elle poursuit néanmoins son « travail de recherche psychique » ou « parapsychique » (dans *Majic Ring*, elle se présente comme « psychic-research worker »⁵⁸²), portée par la croyance que la communication avec les morts et les esprits du passé va contribuer à la guérison du monde, suite aux traumatismes endurés par la planète et l'humanité pendant le conflit mondial. Son « travail de recherches » continue à se faire à l'écrit. *Majic Ring*, *The Sword Went Out to Sea*, « Writing on the Wall » et *The Gift* abordent directement le sujet de l'ésotérisme, mais l'empreinte occulte est discernable plus indirectement dans d'autres textes⁵⁸³.

⁵⁸² *Ibid.* 65.

⁵⁸³ Dans *White Rose and the Red*, H.D. suit la veine pré-raphaélite ouverte par le guéridon de Morris et explore le thème de la réincarnation dans son portrait d'Elizabeth Siddal, artiste et muse pré-raphaélite, épouse de Dante Gabriel Rossetti. Plusieurs critiques ont mis en avant les points communs entre *Majic Ring* et *Trilogy*. Ainsi, Helen Sword met au jour des ressemblances qui laissent peu de doute sur les liens qui unissent le premier texte et le long poème épique. Voir notamment l'image de la « dame » / déesse, une vision qui s'est présentée à H.D. et à son groupe lors d'une séance de novembre 1943, qu'elle rapporte dans *Majic Ring*, et qui réapparaît dans « Tribute to the Angels », le troisième volet de *Trilogy*, publié en 1945. Cf. Helen Sword, « H.D.'s Majic Ring », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 14 / 2, automne 1995, 347-362. 355. Dans *Astral H.D.*, Demetres Tryphonopoulos fait

À la fin des années 1940, H.D. considère *The Sword Went Out to Sea* comme l'aboutissement de sa carrière. Selon elle, ce roman à clefs signé Delia Alton couronne de succès la quête de l'Amant Éternel. Cette quête, poursuivie par Margaret et Helen Fairwood, par Julia Ashton, par Veronica, etc., s'achève avec Delia Alton dans *The Sword*. Le 29 décembre 1949, elle écrit : « *The Sword* traces my intellectual and emotional life to its conclusion or rather to its fulfillment. *The Sword* is the crown of all my effort, the final version or rather the new version of the Greek novel »⁵⁸⁴. Delia Alton est la somme de toutes les « figurantes fictionnelles » que H.D. a créées ; mais elle est aussi le double parfait de l'écrivain. H.D. a utilisé d'autres noms de plume, comme on dit en anglais, mais elle perçoit « Delia Alton » comme la synthèse idéale de ses moi qui écrivent. Le double problématique de *Hermione*, dans lequel la paire (Her / George puis Her / Fayne) laissait espérer une fin à sa solitude mais ne faisait que raviver la singularité de la protagoniste, trouve sa résolution dans *The Sword*.

The Julia Ashton and the Margaret Fairwood of *Madrigal* [*Bid Me to Live*] and « Hesperia » meet in the characterization of Delia Alton. But Delia, unlike Julia and Margaret, is complete in her two dimensions. I feel complete with her. Delia Alton tells the story and Delia Alton signs the book⁵⁸⁵.

Les deux dimensions dont parle H.D. / Delia Alton (l'essai s'intitule « H.D. by Delia Alton ») sont, semble-t-il, la nature double de personnage et d'auteur que H.D. confère à Delia Alton. Le choix du mot « dimension » évoque également les deux « champs de vision »,

une liste de parallèles entre les deux textes (cf. note n°20, *Majic Ring*, *op.cit.* 183-184). Dans son introduction au livre, il propose de voir ce texte comme un « guide » de lecture de *Trilogy*, un compte-rendu en prose de sa « substance » et de son parcours : « [*Majic Ring*] offers a road map for, and a prose record of, the writing process and substance of *Trilogy*. » (Demetres Tryphonopoulos, introduction à *Majic Ring*, *op. cit.* xi-xxxix. Xi). Enfin, *Hermetic Definition* est sans conteste empreint d'ésotérisme.

⁵⁸⁴ H.D., « H.D. by Delia Alton », *op. cit.* 190. « The Greek novel » fait référence à la vision que H.D. a eue à bord du *Borodino*, en 1920, lors de son voyage en Méditerranée. Un soir, alors que H.D. se trouve sur le pont du bateau, en compagnie de Peter Rodeck. Elle croit voir des dauphins et le paysage se transformer légèrement. Mais le lendemain, son compagnon nie avoir vu la même chose. Cet épisode visionnaire demeurera un problème dans sa conscience, qu'elle tentera de mettre par écrit et de résoudre, en vain, jusqu'à *The Sword Went Out to Sea*.

⁵⁸⁵ *Ibid.* 190-191.

les deux « courants de conscience »⁵⁸⁶ de Margaret Fairwood dans « Hesperia ». Delia Alton marque la synthèse parfaite des deux champs de vision, vue et voyance. Tandis que « Hesperia » se concluait dans le doute, le dernier roman à clef exprime une foi immarcescible dans les pouvoirs « psychiques » de la protagoniste.

H.D. crée une téléologie de son œuvre dans « H.D. by Delia Alton ». Elle y affirme que des poèmes écrits dans les années 1930 annoncent des motifs présents dans *The Sword Went Out to Sea*. Par exemple, « Delphi » prophétiserait le guéridon de Morris⁵⁸⁷. Toute sa vie, toute sa carrière, semblent mener à la *Synthèse*, roman à clefs qui exacerbe une nouvelle fois sa pratique de la réécriture et la fictionnalisation de sa vie. H.D. s'exprime en mode majeur. Elle présente ses poèmes, ses romans, ses essais, comme un *opus magnum* et adopte la pose d'un auteur aux commandes d'un grand projet littéraire. Cette pose correspond aussi à la grande entreprise poétique que représente *Trilogy* et que représentera *Helen in Egypt* quelques années plus tard.

Car, en réalité, son entreprise littéraire ne s'arrête pas à cette *Synthèse*, ni en terme de production ni en terme de quête. H.D. commence son projet de long poème, qui deviendra *Helen in Egypt*, en 1952, soit deux ans après avoir fini d'écrire « H.D. by Delia Alton ». Le travail de recherches parapsychiques que mène H.D. se poursuit⁵⁸⁸ après *The Sword*. En outre, bien que, quelques années plus tard, H.D. désavoue l'analyse qu'elle faisait de sa propre œuvre dans « H.D. by Delia Alton », le motif de la quête se répète et Helen, par exemple,

⁵⁸⁶ « [Margaret] has her two visions or her two fields of vision. [...] They are there, the two streams or realms of knowledge or of consciousness. » *Ibid.* 185.

⁵⁸⁷ *Ibid.* 213-214.

⁵⁸⁸ Dans *The Astral H.D.*, Matte Robinson remarque que H.D. n'entreprend rien de majeur entre 1949 (année pendant laquelle elle finit de composer *The Mystery*) et 1952 (année au cours de laquelle elle commence à travailler sur le projet de *Helen in Egypt*). Robinson avance l'hypothèse qu'un livre de Robert Ambelain, intitulé *Dans l'ombre des cathédrales*, suscite la reprise des activités. Le spécialiste de l'intérêt que H.D. porte à l'ésotérisme repère un certain nombre d'images et de motifs qui apparaissent dans *Helen in Egypt*, puis dans « Sagesse » et « Hermetic Definition » et qui proviennent du livre d'Ambelain (ainsi que du *Tarot* de Jean Chaboseau), tels que la femme noire, la rose, etc. Il remarque également que ces motifs pouvaient être présents dans des textes antérieurs mais qu'ils sont réactivés par les lectures occultes dans lesquelles H.D. se plonge dans la dernière décennie de sa vie. Cf. Matte Robinson, *The Astral H.D.*, *op. cit.* 30-32.

n'est pas sans parenté avec Hermione Gart, Julia Ashton, Helen Fairwood, etc.⁵⁸⁹. Outre son œuvre en vers, H.D. continue d'explorer les possibilités que lui offre la prose et d'écrire sa propre « *commedia* », ainsi qu'elle désignait son travail (semi-)autobiographique dans « H.D. by Delia Alton ». La majorité de ces textes ne paraissent pas du vivant de H.D. mais ils montrent que le besoin d'écrire et de réécrire sa vie ne la quitte pas. Ses lectures occultes l'amènent notamment à reconsidérer ses expériences visionnaires antérieures. Elle s'y attelle dans « Writing on the Wall », bien entendu, mais aussi dans *The Gift*, texte autobiographique dans lequel elle revient sur son enfance en Pennsylvanie et son héritage morave. Elle y présente sa famille comme un creuset de connexions culturelles qui expliquent ses propres affinités et dons ésotériques. H.D. réinterprète sa vie à la lumière occulte. Ainsi, *End to Torment*, que l'on connaît pour les souvenirs d'Ezra Pound que H.D. y consigne, envisage sa relation sentimentale avec le jeune poète comme la première manifestation d'une union mystique, qui correspond à une carte d'un jeu de tarot décrit par Jean Chaboseau dans un petit livre intitulé *Le Tarot*⁵⁹⁰. L'ampleur de l'influence ésotérique sur l'œuvre de H.D. dans la dernière décennie de sa carrière littéraire est stupéfiante. On peut comprendre la plupart des textes que nous avons mentionnés et y trouver des axes de lecture pertinents sans s'intéresser à la question occulte. Toutefois, l'intérêt de l'auteur pour la kabbale, l'astrologie, la numérologie, le tarot et le spiritisme est fondamental dans la genèse et l'imagerie de nombre de ses textes (si ce n'est leur intégralité), publiés ou non, entre 1943 et 1961.

Les études de Susan Stanford Friedman et de Matte Robinson plus récemment présentent de façon très approfondie les livres ésotériques qui ont inspiré H.D. Ici, il ne s'agira pas de retracer la genèse de telle ou telle figure ou de telle ou telle image occulte qui apparaît dans

⁵⁸⁹ Cependant, le schéma évolue sensiblement. Comme dans *The Sword Went Out to Sea*, les luttes personnelles et cosmiques de la protagoniste de *Helen in Egypt* se dénouent dans la fusion avec l'autre ; la fin du duel se produit dans la conception d'un enfant, Euphorion, la réconciliation du masculin et du féminin, du présent et du passé, de « L'Amour » et de « La Mort », de la réalité et de l'illusion.

⁵⁹⁰ Matte Robinson explique en détails les références ésotériques contenues dans *End to Torment* dans *The Astral H.D.*, *op. cit.* 51-55.

Majic Ring ou *End to Torment*, mais bien plutôt d'analyser la manière dont elle écrit. Avec « Writing on the Wall », nous avons vu que, dans le but de partager avec un large lectorat une expérience extraordinaire, H.D. a choisi de recourir à de nombreuses analogies, facilement compréhensibles et imaginables pour le lecteur, issues de la vie quotidienne ou de sources littéraires et mythologiques relativement populaires. Les points communs entre la description que H.D. fait de ses visions (dans « Writing on the Wall ») et les comptes rendus des communications établies avec les esprits grâce à Arthur Bhaduri (sujet de *Majic Ring* et de *The Sword Went Out to Sea*)⁵⁹¹ sont nombreux. Ses dons de voyance et ses facultés ésotériques sont deux choses distinctes mais liées. Ils sont deux formes d'« écrit sur le mur », comme elle l'explique dans « H.D. by Delia Alton ». Mais à la différence des visions de Corfou, les séances spiritiques ne sont plus des images mais des messages. Lorsque H.D. écrivait à propos de ses visions, elle transformait un phénomène « visible » en objet lisible ; elle avait recours à une description détaillée. Avec les « messages » de l'au-delà, elle transcrit, elle transforme du verbal en lisible. Son travail de composition consisterait donc en partie en un travail de transcription, de citation.

L'immersion de H.D. dans l'ésotérisme correspond à l'émergence d'une nouvelle pratique littéraire, ou tout du moins à la valorisation d'un mode d'écriture réservé jusqu'alors à un usage privé : le journal. *Tribute to Freud* posait la question du genre ; le texte est hybride, mi-essai, mi-journal. À partir des années 1940, le journal prend une place grandissante dans la pratique littéraire de H.D. Auparavant réservé à un usage personnel, le mode « diaire » se rapproche peu à peu de textes destinés à la publication (restreinte au cercle d'amis de H.D. ou étendue à un plus large lectorat). Ainsi, au moment d'écrire « Writing on the Wall », comme

⁵⁹¹ Notons que le rapport de H.D. au spiritisme est ambivalent. Elle ne s'associe pas complètement à la communauté versée dans le spiritisme. Dans *Majic Ring*, elle écrit : « I had never associated with any of their groups ; like most intellectual, well-informed people, I thought of the movement in general as being illiterate and a little low in tone. » (H.D., *Majic Ring*, *op. cit.* 62) Après la Seconde Guerre mondiale, elle abandonne la communication avec les esprits et tourne son attention vers sa propre existence « astrale » ; elle établit ses propres thèmes astraux et les cartes du ciel correspondant à sa vie, interprétant sa vie à l'aide des cartes du tarot, etc.

nous l'avons indiqué, elle reprend les carnets de notes qu'elle tenait à Vienne en 1933 et 1934. Ces carnets sont tapés à la machine avant d'être adjoints à « Writing on the Wall » pour former *Tribute to Freud* en 1956. L'hommage à Freud est certainement l'exemple le plus connu de cette coexistence de deux textes, l'un écrit sous la forme d'un journal (« Advent ») et l'autre une réécriture sous une forme différente (un essai autobiographique dans le cas de « Writing on the Wall »). D'autres exemples existent pourtant, à ceci près que l'histoire de leur publication est différente. Ainsi, *Majic Ring* prépare la rédaction de *The Sword Went Out to Sea* ; *Compassionate Friendship*, celle de *Magic Mirror*. À la différence d'« Advent », *Majic Ring* et *Compassionate Friendship* ne sont pas publiés avec leurs hypertextes. Ils n'ont d'ailleurs été rendus accessibles au public que récemment. Nous allons pour le moment nous concentrer sur *Majic Ring*, qui est un objet textuel complexe et marque une évolution importante dans la pratique littéraire de H.D.

Majic Ring est un texte hybride et difficile à définir. Composé en 1943-1944, ce livre est, comme *Tribute to Freud*, divisé en deux parties ; la première est une transcription de lettres que H.D. a envoyées à Lord Hugh Dowding. Comme dans nombre de ses textes autobiographiques, H.D. adopte un pseudonyme, Delia Alton, qui est donc aussi un de ses noms de plume. Lord Dowding devient pour sa part Lord Howell. La seconde partie de *Majic Ring* consiste en un journal qui retrace ses impressions et réflexions autour des séances spiritiques auxquelles elle prend part au même moment. L'apparence générique de *Majic Ring* est donc non-fictionnelle, bien que H.D. ait recours à des « figurants fictionnels »⁵⁹². Les deux textes sont similaires en de nombreux points, mais *Majic Ring* et *Tribute to Freud* comptent quelques différences qui justifient une analyse séparée. Outre l'utilisation de pseudonymes, le statut littéraire du premier marque une différence nette avec le second. Le premier consistant en grande partie en une transcription des messages reçus par le médium, nous pouvons nous demander à quel genre de texte nous avons affaire. Épistolaire et diaire, le texte se veut aussi

⁵⁹² Expression empruntée à Maurice Couturier dans *La figure de l'auteur*, Paris, Éd. du Seuil, 1995. 203.

documentaire. On pourrait même aller jusqu'à remettre en question le statut littéraire de *Majic Ring*. Dans *Compassionate Friendship*, un journal qu'elle tient principalement en 1955, H.D. appelle *Majic Ring* « untidy script » ou encore « that difficult record »⁵⁹³. Le critique Demetres Tryphonopoulos parle, quant à lui, du « statut provisoire »⁵⁹⁴ du texte.

« *Record* ». Ce terme devient important à la fin de sa carrière. Elle appelle nombre de ses textes des « *records* » et nous reviendrons sur l'emploi de ce terme ultérieurement. Il laisse penser pour le moment que H.D. n'envisage pas son travail scriptural comme un travail littéraire à proprement parler. H.D. / Delia Alton consigne des dialogues entre Bhaduri / Manisi et les esprits avec lesquels leur petit groupe parvient à entrer en contact. Par conséquent, le travail de création semble minimal. La forme du journal (la deuxième partie de *Majic Ring*) renforce l'impression d'une écriture non préméditée. Son style est transcriptif – mais pouvons-nous parler de style si nous estimons que nous n'avons pas affaire à de la littérature ? Voici un bref extrait de la première partie de *Majic Ring* (il s'agit donc de la copie d'une lettre que H.D. a envoyée à Lord Howell) : « On October 8th, I was given this message or telegram from the table ; 'test of wonderful value. Turning point near. Time to resurrect. Hope reborn. Peace.' [...] »⁵⁹⁵ Nous remarquons que le texte des messages eux-mêmes est télégraphique⁵⁹⁶, leur syntaxe rudimentaire : aucun verbe conjugué ni aucun déterminant n'est employé. Le message est relativement cryptique et la liste de groupes nominaux laisse le champ libre à l'interprétation. Examinons un autre exemple du « style » transcriptif que H.D. adopte dans *Majic Ring* : « Manisi, 'What we want to know is this, is this new Indian one of your tribe ?' K, 'No.' Manisi, 'Is he a North American Indian ?' K, 'No.' Manisi, 'South American ?' K, 'No.' Delia then remembers that (on September 24) there was the sentence

⁵⁹³ H.D., « *Compassionate Friendship* », *Magic Mirror, Compassionate Friendship, Thorn Thicket : A Tribute to Erich Heydt*, éd. Nephie Christodoulides, Victoria, ELS Editions, 2012. 83-160. 136.

⁵⁹⁴ Demetres Tryphonopoulos, « Introduction », H.D., *Majic Ring*, *op. cit.* xi-xxxix, xxiii.

⁵⁹⁵ H.D., *Majic Ring*, *op. cit.* 16.

⁵⁹⁶ Nous reviendrons sur la métaphore du télégramme prochainement.

‘Yucatan a part in plan.’ [...] »⁵⁹⁷ Cette fois, H.D. / Delia Alton reproduit les questions posées par Manisi / Bhaduri. La syntaxe est donc plus élaborée. Le médium adresse ses questions à « K », un esprit qui est entré en communications avec le petit cercle spirite réuni autour de H.D. / Delia et la table de Morris. K répond d’un « non » laconique. Le dialogue est transcrit de façon minimaliste. H.D. indique le locuteur, Manisi ou K, et reproduit au discours direct les paroles échangées. La transcription du dialogue n’inclut pas de travail littéraire « ornemental » de la part de l’écrivain. Au début du livre, H.D. rapporte que, lors des séances, elle a pris des notes dans le noir, laissant tomber les feuilles au sol au fur et à mesure. Par la suite, elle remet ces notes au propre, en s’efforçant d’être aussi fidèle que possible aux paroles transmises par Bhaduri. Lorsqu’elle ajoute son propre commentaire, le style que H.D. adopte à son tour est minimaliste : « Delia then remembers that [...] there was the sentence [...] ». L’écriture est factuelle. Le mot d’ordre de la H.D. spirite et écrivain du spiritisme semble être l’absence d’interférence, tant en matière de réception que de transcription.

Toutefois, comme nous l’avons dit en préambule à cette étude de *Majic Ring*, le texte est complexe. Au moment de taper ses notes, H.D. procède à l’analyse des messages, soit en tentant d’interpréter l’imagerie dominante, soit en remarquant des similitudes avec des messages antérieurs, comme on le voit dans l’exemple ci-dessus – la discussion autour de l’identité d’une des entités qui s’est manifestée lui rappelle un message reçu deux mois auparavant. *Majic Ring* n’est donc pas simplement transcriptif, il est aussi analytique. H.D. vise l’absence d’interférence et de contrôle dans la réception et la transcription des messages mais, dans le but de donner un sens à cette activité spirite, elle complète son travail de collecte de données par un travail d’analyse et de comparaison de ces données. Une de ses méthodes analytiques consiste à trouver une façon d’expliquer ce phénomène extraordinaire.

Dans « Writing on the Wall », H.D. avait recours à l’imagerie cinématographique pour présenter les visions qu’elle avait eues en 1920 à Corfou. Nous avons montré que,

⁵⁹⁷ *Ibid.* 29.

contrairement à la perspective qu'elle avait adoptée dans ses écrits cinématographiques, le cinéma n'était plus nimbé d'une aura sacrée mais consistait désormais en un trope de la normalité et du domestique. H.D. se faisait projecteur et les visions étaient comparables à des diapositives projetées sur le mur ou à un petit film d'animation. Dans *Majic Ring*, H.D. adopte une démarche similaire pour présenter les messages reçus de l'au-delà. Elle a recours à une imagerie technologique. Le cinéma continue de nourrir son imaginaire. Mais elle ajoute à son éventail tropique d'autres modes de communication modernes. Ainsi, le téléphone, le télégramme et la radio apparaissent de façon répétée dans les comptes rendus qu'elle fait des séances spirites. Nous l'avons vu dans le premier extrait cité ci-dessus, elle compare les messages reçus par l'intermédiaire de la table et de Bhaduri à des télégrammes. Le trope illustre notamment le style verbal de ces messages. H.D. y a recours à plusieurs reprises. « The messages that came were varied, tapped out like telegrams. »⁵⁹⁸

Le point de comparaison renvoie à la fois au style et au mode de réception. On retrouve une image similaire avec la radio, par exemple, qui sert à expliquer comment fonctionnent les communications avec les esprits mais aussi dans quel état d'esprit se trouve le médium / récepteur de ces communications. H.D. compare le petit groupe réuni autour du guéridon de Morris et du médium Bhaduri / Manisi à un petit poste radiophonique : « we seemed to have set up a little private wireless station ; sometimes there has been interference or storm in psychic-air, sometimes an unrecognizable entity would come and tell us a story. » Plus tard, elle explique qu'écouter les « histoires » que leur racontent ces « entités » s'apparente au fait d'écouter la radio. On allume la radio (« wireless set ») pour savoir l'heure ou simplement pour écouter les informations, mais on tombe sur une pièce ou un opéra, « and then one may be swept along by the play or the concert and forget the news entirely. »⁵⁹⁹

L'imagerie technologique joue un rôle double ; elle renforce la pose neutre que H.D. met en avant mais participe aussi d'un discours analytique qui vient compléter la collecte de

⁵⁹⁸ *Ibid.* 8.

⁵⁹⁹ *Ibid.* 9-10

données à laquelle l'écrivain a procédé. Dans un premier temps, H.D. se fait le conduit d'une parole occulte (présentée parfois comme divine), qu'elle ne souhaite pas altérer mais sa passivité n'est pas totale. H.D. est oracle et interprète des oracles. La nature double de *Majic Ring* apparaît particulièrement dans le trope du télégramme. En ayant recours à cette comparaison, H.D. souligne qu'elle n'est pas intervenue dans la formulation des messages occultes mais elle les transforme également en objet textuel préexistant. Son travail de transcription s'apparenterait donc aussi à un travail de citation.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, contrairement à la description des visions de Corfou, la transcription des communications spirites ne requiert pas de changement véritable de mode. On passe certes de l'oral à l'écrit, mais on demeure dans le verbal. H.D. cite Bhaduri, qui, lui-même rapporte les réponses de ses « guides » ésotériques. La citation est une pratique littéraire intéressante. Elle a plusieurs facettes. En effet, on peut percevoir la citation comme un phénomène scriptural rudimentaire, qui consiste à « découper » et à « coller » un texte au sein d'un autre texte. Ce « geste archaïque »⁶⁰⁰ se retrouve dans la simplicité du style et la « neutralité » que H.D. développe dans *Majic Ring*. En quelque sorte, la citation réduit l'écriture à une activité manuelle dans laquelle on manipule papier, ciseaux et colle. La littérature n'est alors plus un art mais un artisanat. Antoine Compagnon se réfère à James Joyce et Marcel Proust, qui ont adopté des postures d'artisans pour parler de leur métier d'écrivains : « Celui-là qui faisait figurer les ciseaux et le pot à colle, *scissors and paste*, comme objets emblématiques de l'écriture ; et celui-ci, qui comparait volontiers son travail, lorsqu'il épingleait de-ci de-là ses "paperoles", à celui du couturier qui bâtit une robe plutôt qu'à celui de l'architecte ou du constructeur de cathédrales. »⁶⁰¹

Mais les lectures possibles du travail de la citation couvrent un large spectre. Selon Compagnon, d'un point de vue littéraire, le travail de la citation est à la fois minimal et

⁶⁰⁰ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979. 17.

⁶⁰¹ *Ibid.*

maximal. La citation pourrait même constituer l'essence du littéraire⁶⁰². Compagnon démontre notamment que la citation fonctionne comme une figure. Elle serait fondamentalement métaphorique, reflet d'un autre texte, illustration, reformulation. Selon lui, « [t]oute définition de [la métaphore] conviendrait aussi à la citation, celle de Fontanier par exemple : “Présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie.”⁶⁰³ » Ainsi, nous pouvons voir les paroles occultes que H.D. cite dans *Majic Ring* comme des images, images de l'œuvre même de H.D. En fin de compte, l'auteur répète ses idées en employant d'autres signes. Comme nous l'avons dit précédemment, les exégèses auxquelles se livre H.D. reproduisent des motifs présents dans son œuvre depuis des années. Elle y voit sa prédestination. Par exemple, un des « guides » spirites qui entrent en communication avec Bhaduri/Manisi, qu'ils appellent Zakenuto ou « Z », leur répond que son totem est le « nénufar ». La transcription de H.D. utilise le mot français car l'esprit Indien leur a « épelé » ainsi. L'image du nénufar ne manque pas d'inspirer l'esprit analogique et mythopoétique de notre auteur. Elle tente de réconcilier l'utilisation surprenante d'un terme français par un esprit amérindien (« a nénufar which indeed he could hyphenate into ne-nu-far and we get the effect of an Indian word »), avant d'étendre son interprétation aux hiéroglyphes (« He has given us [...] our familiar Egyptian sun and water symbol, but he has made it “new” for us. »⁶⁰⁴) et au contexte de la Seconde guerre mondiale (la troisième syllabe « far », lue à l'envers, donne « raf » et donc R.A.F., *Royal Air Force*, et les pilotes qui entrent en communication avec H.D.). Si les pilotes de la R. A. F. et la grille de lecture ésotérique sont nouveaux dans le paysage imaginal de H.D., les hiéroglyphes et le lotus nourrissent son imaginaire depuis des années. Même le trope télégraphique n'est en fait pas nouveau

⁶⁰² Antoine Compagnon cite Montaigne qui écrivait dans ses *Essais* « Nous ne faisons que nous entregloser. » (*Essais*, Chapitre 13, Livre 3). Et Compagnon de le paraphraser : « Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète. » (Antoine Compagnon, *La Seconde main*, op. cit. 9)

⁶⁰³ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Champs Flammarion, 1977. 99. Cité par Compagnon, *La Seconde main*, op. cit. 19.

⁶⁰⁴ H.D., *Majic Ring*, op. cit. 19.

puisqu'elle s'en servait dans *Notes on Thought and Vision* pour expliquer sa théorie sur les « sur-esprits » : « We want receiving centres for dots and dashes. »⁶⁰⁵ À la vue téléologique et mystique de H.D., le critique littéraire pourra substituer les notions de cohérence imaginale, de réécriture et de motifs. En citant les messages occultes, H.D. développe un style transcriptif, documentaire mais ces citations constituent aussi une élaboration de son travail littéraire.

Majic Ring est un texte composite et, sans surprise pour un texte de H.D., il est ambivalent de plusieurs façons. Le style et le mode transcriptif de cette étude ésotérique et autobiographique s'accompagnent d'une imagerie technologique (le télégramme) et d'une pratique scripturale (la citation) qui renforce la « neutralité » du texte et, dans le même temps, ouvre la voie au travail littéraire. Cette ambivalence s'exprime également dans l'approche qu'adopte H.D. pour présenter son étude et son rôle dans cette étude : l'auteur pose à la fois comme scientifique et comme artiste. Pour la critique Helen Sword, la combinaison de passivité et d'activité qui régit *Majic Ring* produit une image hermaphrodite, permettant la fusion de la tradition morave et mystique associée à la mère de H.D. et de l'héritage scientifique associé au père (et au grand-père, pouvons-nous ajouter) de H.D.⁶⁰⁶. Souvenons-nous que, dans *Hermione*, la jeune protagoniste était partagée entre le modèle scientifique donné par son père et la voie artistique représentée par sa mère, ainsi que par George Lowndes. L'étude ésotérique que mène H.D. à partir de la Seconde Guerre mondiale lui permet d'aboutir à une synthèse (le roman *The Sword Went Out to Sea*, pendant de *Majic Ring*, est sous-titré *Synthesis of a Dream*), le « mariage du ciel et de la terre », dont elle parlera dans *End to Torment* et qui évoque aussi la réconciliation d'Hélène et Achille à la fin de *Helen in Egypt*. *Majic Ring* met en œuvre cette fusion en réconciliant sciences et arts.

H.D. revendique une démarche scientifique dans *Majic Ring*. Ainsi, elle développe une méthode et s'efforce notamment d'être précise dans ses notes. Par exemple, au début de *Majic*

⁶⁰⁵ H.D. *Notes on Thought and Vision*, *op. cit.* 26.

⁶⁰⁶ Voir Helen Sword, « H.D.'s *Majic Ring* », *op. cit.* 358.

Ring, elle signale que, lors de la prise de notes, elle a utilisé des italiques pour transcrire le ton que Manisi / Bhaduri avait pris pour insister sur certaines expressions⁶⁰⁷. Dans une lettre du 10 décembre 1943, elle se présente comme une exploratrice : « I have been an explorer, a path-finder, rather than a Romantic Lady ; I have made a map or tried to make a map or to give some indication, [...] »⁶⁰⁸ Elle rejette l'image « romantique » de la femme adepte de spiritisme, associée à la vie de bohème et à une esthétique « fin-de-siècle ». Elle préfère se voir en figure de scientifique en expédition, en cartographe, en pionnière. Dans un autre passage, qui reprend également l'image de la radio, H.D. / Delia écrit : « our little wireless-set, our William Morris table and the four of us [...] may be the means of contributing a few psychic-scientific facts or of throwing a little light on the great darkness of the mysteries that surround us. »⁶⁰⁹ Delia et Manisi insistent à plusieurs reprises sur le fait que les messages reçus sont des « faits » (*facts*) et non une illusion ou un trouble mental (*delusion*)⁶¹⁰. L'ésotérisme est appelé science occulte et nombre de ses pratiquants revendiquent cette dimension scientifique. Lord Hugh Dowding ne fait pas exception. Dans une des lettres qu'il a envoyées à H.D., il exprime son espoir de voir un jour les scientifiques parvenir à capter et à projeter les « Annales akashiques » sur un écran de cinéma⁶¹¹. H.D. s'approprie cette culture mais, comme souvent dans sa pensée, l'ambivalence n'est jamais loin.

Ainsi que le souligne Sword, une des stratégies « scientifiques » que H.D. adopte consiste à avouer son ignorance : « We know so little about the actual cross-currents of projected thought and emotion, and in any case, it is not necessary to be a watch-maker in order to tell

⁶⁰⁷ H.D., *Majic Ring*, *op. cit.* 10.

⁶⁰⁸ *Ibid.* 52.

⁶⁰⁹ *Ibid.* 13.

⁶¹⁰ Voir par exemple *ibid.* 9 : « As Manisi had said, “it is N O T delusion. It is fact.” »

⁶¹¹ H.D. n'inclut aucune réponse de Dowding dans *Majic Ring* mais l'éditeur a inclus certains extraits dans les notes, comme celui-ci, provenant d'une lettre du 15 novembre : « It is quite marvellous to be projected backwards through the centuries & to see history repeating itself before our eyes. Perhaps in future years scientists may be permitted to project the Akashic Records on to Cinema screens! » H.D., *Majic Ring*, *op. cit.* 206-207 (note 61).

the time. »⁶¹² De la même façon, quelques années plus tard, dans « H.D. by Delia Alton », elle comparera les messages qu'elle reçoit de pilotes de la *Royal Air Force* (centraux dans *The Sword Went Out to Sea*) à un coup de téléphone ou, encore une fois, à un télégramme. Elle dit ne pas savoir comment un téléphone ou un télégramme fonctionne et donc elle admet ignorer également le fonctionnement des messages venus de l'au-delà mais, ce faisant, suggère qu'à force de recherches, on pourrait finir par comprendre le mécanisme qui rend possible ces communications. Étonnamment, elle préfère également laisser le travail de recherches à d'autres. Les livres portant sur l'ésotérisme sont nombreux ; la tâche lui paraît trop grande. Cependant, H.D. considère que son atout dans le jeu ésotérique est sa sensibilité artistique et créatrice. « Personally, I feel that my peculiar service to this work, lies in the general evocative and creative channels »⁶¹³, écrit-elle dans la première partie de *Majic Ring*. Une partie de son activité ésotérique consiste en effet à interpréter les messages que lui transmet Bhaduri / Manisi, à suivre les « évocations », les associations d'idées, à établir des connexions entre les « images » et donc à créer. Dans la deuxième partie de *Majic Ring*, elle réfléchit à nouveau à sa fonction dans cette entreprise et se compare à William Morris. Le poète devient son parrain ésotérique et justifie le texte même qu'elle est en train d'écrire. Elle insiste sur le fait que de nombreux livres ont été écrits sur l'ésotérisme, mais qu'ils ne sont pas suffisants. Elle suggère que les poètes modernes ont leur pierre à apporter à cet édifice centenaire, voire millénaire, que sont les sciences occultes. « [T]here has been a missing link, a bridge was needed. »⁶¹⁴ Dans le paragraphe dont est extrait cette citation, le chaînon manquant peut être à la fois la poésie et ce qu'elle appelle « les faits », « *fact* », ce qu'on pourrait rapprocher de la pratique du « *record* ». L'ambivalence demeure, à moins que H.D. ne suggère une équivalence entre transcription du fait ésotérique et écriture poétique du fait ésotérique. En s'appuyant sur un article de Norman Holmes Pearson, Adalaide Morris soutient que science et

⁶¹² *Ibid.* 65. Cf. Sword, « H.D.'s *Majic Ring* », *op. cit.* 358.

⁶¹³ H.D., *Majic Ring*, *op. cit.* 52.

⁶¹⁴ *Ibid.* 66.

poésie ne sont pas incompatibles, en particulier dans le contexte du XX^e siècle (avec le développement de nouveaux domaines scientifiques comme la physique quantique, la théorie de la relativité, la psychanalyse, etc.). Morris remarque que H.D. utilise souvent des termes scientifiques dans ses poèmes et met en avant une expression que H.D. emploie dans *Nights* : « a sort of scientific lyrist »⁶¹⁵. Pour Pearson et Morris, les poètes sont des penseurs et contribuent à la quête de connaissance menée par l'humanité.

H.D. embrasse cette quête. Elle observe la nature, explore la quatrième dimension et prête attention à ses rêves. Avec *Majic Ring* mais aussi « *Writing on the Wall* », elle développe un type d'écriture qui vise à transcrire et à transmettre. Sa démarche scientifique et poétique la pousse à viser une certaine neutralité, tout en accompagnant sa collecte de données d'analyses et de commentaires. L'imagerie prédominante à laquelle H.D. a recours pour parler du *travail* de recherches qu'elle mène est paradoxalement celle du conduit. Les câbles télégraphique et téléphonique, les « chenaux » de l'imagination, les ondes radiophoniques sont associés à la posture passive que nous avons évoquée plus haut. H.D. devient elle-même un médium, une voie de passage entre l'invisible et le lisible. Elle se présente comme un instrument qui peut recevoir (et doit le faire sans effort de sa part) et traiter des données. De plus en plus, à partir des années 1940, H.D. perçoit sa pratique littéraire comme une activité de captation et de transcription. Son imagination ou ce qu'elle appelle parfois sa « *conscience* » n'est plus nécessairement sous son contrôle mais un agent indépendant qui lui présente des images et des idées, qu'elle se doit de mettre par écrit le plus fidèlement possible. Le « rêve », activité et terme, prend une place grandissante dans son écriture.

L'idée que l'imagination d'un auteur soit indépendante de celui-ci rappelle la figure de la muse. Mais ici, Calliopé, Clio, Érato, Uranie et leurs sœurs ont été remplacées par le rêve et l'imagination, voire le livre lui-même. H.D. a beau s'être inspirée du monde grec dans sa

⁶¹⁵ Voir Morris, *How to Live / What to Do*, op. cit. 149-180 ; H.D., *Nights*, op.cit. 24. Norman Holmes Pearson, « The American Poet in Relation to Science. » *American Quarterly*, vol. 1 / 2, 1949, 116-126.

poésie, du début à la fin de sa carrière, les muses n'y jouent pas un rôle remarquable. Point de « Ô Calliopé » ou de supplication à Érato. Notons que H.D. ne s'adresse pas non plus à son imagination, au rêve ou au livre – il n'y donc pas de personnification ou d'apostrophe véritables – mais ceux-ci apparaissent, à partir des années 1940 en particulier, comme des entités indépendantes, dotées d'une volonté propre. La psychanalyse et l'ésotérisme ne sont pas étrangers à cette pensée. D'une part, parmi les croyances ésotériques, on trouve les « Annales akashiques », que nous avons mentionnées plus tôt et que l'on pourrait définir comme des dossiers éternels. De façon assez fidèle à sa pensée, quand H.D. en parle dans *Majic Ring*, elle fait un parallèle entre ces chroniques occultes immatérielles et le « Livre du Jugement » que les anges tiennent pour chaque âme dans les croyances judéo-chrétiennes et auquel elle faisait référence dans « Advent » : « We are not re-visualising a scene that is being re-constructed for us from a text-book, though this is a scene being reconstructed from those eternal records that they say are written or stamped indelibly on the atmosphere [...]. »⁶¹⁶

Pour les adeptes de l'ésotérisme, bien qu'éthérées, ces « annales » ou « chroniques » de tous les temps sont bien réelles et, comme indiqué plus haut, Hugh Dowding, le maréchal de la R. A. F., espérait voir un jour ces éléments de la quatrième dimension se matérialiser sur des écrans de cinéma. La croyance aux chroniques akashiques montrent l'importance de la notion de destinée et du déterminisme dans l'ésotérisme tel que le pratique H.D. L'individu fait partie d'un grand système déterminé par les astres ou révélé par le tarot ; il est donc privé d'une part de sa liberté d'action et n'est pas indépendant du destin du reste du monde. Tout est lié, tout communique.

Le terme « *dream* » chez H.D. peut être synonyme de cette vision du monde ; il est ce courant souterrain ou céleste qui traverse l'humanité de part en part et qui unit aussi la vie et donc l'œuvre de H.D. L'autre grand livre ésotérique de H.D., *The Sword Went Out to Sea*, a pour sous-titre *Synthesis of a Dream*. Selon Cynthia Hogue et Julie Vandivere, le rêve en

⁶¹⁶ H.D., *Majic Ring*, *op. cit.* 75-76.

question est multiple, ainsi que l'idée de synthèse le suggère : « the dream [is associated] at once with Sigmund Freud's notion of the unconscious, with mystery play (vision of and union with the divine), with personal healing dream, and finally, with the dream (or fantasy) of healing a war-torn world. » Comme souvent chez H.D., le terme recouvre des notions mouvantes. Il est personnel, ésotérique et bien sûr psychanalytique. Nous avons abordé cette question plus tôt : parmi les théories que Sigmund Freud avance sur le rêve et son interprétation, H.D. choisit de mettre en avant leur dimension universelle. Dans « Writing on the Wall », elle a recours à l'image d'un fonds à la fois marin et commun à toute l'humanité dans lequel toutes les images et tous les schémas oniriques sont puisés⁶¹⁷ et dans lequel tout l'inconscient du monde prend sa source. Or, le rêve nourrit l'imagination (qu'elle appelle « creative idea » dans la citation en note). Selon cette vision de l'inconscient, l'imagination d'un artiste est influencée en partie par quelque chose qui lui est étranger. La vision que H.D. a de l'ésotérisme et du rêve contribue à la construction d'un imaginaire dans lequel l'écrivain n'est plus totalement responsable de son imagination, voire même de ce qu'il écrit. Dans le dernier développement de cette thèse, nous allons nous pencher sur cette tendance qui se développe chez H.D. à la fin de sa carrière.

3. Recherche de l'immédiateté : une dynamique de la soustraction ?

Avec les encouragements de Norman Holmes Pearson, puis d'Erich Heydt⁶¹⁸, l'écrivain poursuit son entreprise autobiographique. *The Gift*, « H.D. by Delia Alton », *End to Torment*,

⁶¹⁷ « He had dared to say that the dream came « from an unexplored depth in man's consciousness and that this unexplored depth ran like a great stream or ocean underground, and the vast depth of that ocean was the same vast depth [...] overflowing in man's small consciousness, produced inspiration, madness, creative idea, or the dregs of the dreariest symptoms of mental unrest and disease. [...] [A]nd even if not stated in so many words, he had dared to imply that this consciousness proclaimed all men one ; all nations and races met in the universal world of the dream [...]. » (H.D., *Tribute to Freud*, *op.cit.* 71).

⁶¹⁸ Erich Heydt [1920-] est le médecin résident de la clinique Brunner, à Küsnacht, en Suisse. H.D. y est admise en 1953 et elle y séjournera jusqu'à sa mort. Le docteur Heydt est son psychiatre et devient bientôt son ami et confident.

Thorn Thicket, *Compassionate Friendship*, reviennent sur sa vie passée et / ou font le récit de son quotidien au moment de l'écriture (les trois derniers titres, en particulier). Pour ce qui est de la prose, la première partie de la carrière de H.D. est marquée par une prédominance de l'écriture fictionnelle. Ses romans à clefs ont beau être largement autobiographiques, les différentes protagonistes ne s'appellent pas Hilda Doolittle. En revanche, dans les articles qu'elle écrit pour *Close Up*, H.D. commence à se prêter à une forme d'écriture autobiographique. Dans « Expiation » en particulier (mais aussi, dans une certaine mesure, dans « Conrad Veidt – The Student of Prague »), l'auteur fait le compte rendu de séances de cinéma, donne son opinion sur le film et précise les conditions dans lesquelles elle l'a vu. Dans la deuxième partie de cette thèse, nous nous étions arrêtés sur l'ouverture de l'article. Elle était consacrée à l'arrivée de la spectatrice à la salle de cinéma. H.D. faisait de sa course folle dans la rue Saint François à Lausanne une préparation psychologique à la révélation d'ordre spirituel que lui réservait *Dura Lex*. En outre, elle fournissait des détails sur la vie personnelle de H.D., qui ne transparaissaient pas par ailleurs dans les textes qu'elle publiait ou avait publiés à l'époque. Dans cette introduction, le lecteur entr'aperçoit le monde dans lequel évolue H.D. : le fait qu'elle habite à proximité de Lausanne et qu'elle s'y rend en voiture, certainement conduite par un chauffeur. Il s'agit de détails mais ils inaugurent l'ère d'une écriture plus directement tournée vers la vie de l'auteur.

En explorant la prose non-fictionnelle avec *Close Up*, H.D. développe aussi une nouvelle façon de s'écrire et de se réécrire. Le « je » ne passe plus par un « elle » fluctuant mais fait directement référence à l'auteur. Nous admettons que l'accès à Hilda Doolittle demeure restreint puisque les initiales H.D. persistent. Néanmoins, les pages du magazine offrent des images brèves de « H.D. » Nous voulons démontrer que le cinéma et l'ésotérisme nourrissent une aspiration à l'immédiateté de l'écriture. Nous avons analysé le rôle de l'hypotypose cinématographique dans « Writing on the Wall ». Nous ne pouvons bien évidemment écarter le rôle que joue la psychanalyse dans le virage que prend l'œuvre de H.D. vers l'autobiographie. L'analyse qu'elle mène avec Sigmund Freud (et avant lui, Mary Chadwick

ou Hanns Sachs) la conduit à faire le récit de sa vie. Récit oral, l'analyse s'accompagne d'un récit écrit, dans le cas de H.D. Comme nous l'avons expliqué, son « hommage à Freud » n'est pas tant tourné vers le « Professeur » que vers l'expérience que H.D. a eue du travail de Freud. « Advent », la deuxième partie de *Tribute to Freud* se présente sous forme de journal. Réécriture de notes prises au moment des faits, « Advent » donne une prise relativement immédiate sur ses sentiments et états d'âme pendant les premiers mois de son analyse. Elle note ce qu'elle a partagé avec Freud mais en omet l'analyse. Il y a une urgence dans son écriture. Les associations d'idées se succèdent. Elle esquisse les lignes du rhizome mais ne complète pas le tableau. Elle veut enregistrer et non représenter. Paradoxalement, dans l'extrait ci-dessous, elle a recours à un trope pictural pour illustrer ce désir de représentation immédiate :

Kenneth Macpherson called me “recording angel.” I will endeavour to record the grain in the painted apple, in the painted basket, hanging to the left of the wooden dresser, directly in line with my eyes, as I glance up from my notebook. The painting is dimmed by smoke and winter damp, but there must be seeds in the painted apples, there must be white wine in the painted jug. I wanted to paint like my mother, though she laughed at her paintings we admired so.

My father went out of doors ; the stars commanded him. Human souls command Sigmund Freud⁶¹⁹.

Nous avons ici un bon exemple de cette écriture de l'urgence. H.D. consigne. Les transitions, les développements viendront à un autre moment. Le crayon doit suivre la pensée et ne laisser sous silence aucun embranchement. On semble passer du coq à l'âne. Il faut tout enregistrer pour se souvenir et pour analyser ultérieurement. Ensuite, le but de cette démarche n'est pas explicité. La nature morte évoquée ci-dessus semble servir de métaphore au travail de l'analyse. H.D. veut se représenter la texture et la profondeur, voir sous la surface, percer l'écran de « fumée et l'humidité hivernale ». Nous retrouvons là l'analogie avec la peinture. L'auteur veut peindre le réel, dans son intégralité. H.D. ne limite pas cette poétique à *Tribute to Freud*. Elle a recours à un style similaire dans *End to Torment*, *The Gift* ou *Compassionate*

⁶¹⁹ H.D., *Tribute to Freud*, op. cit. 117.

Friendship. La pratique psychanalytique, les croyances ésotériques et l'imagerie cinématographique lui inspirent une nouvelle façon de s'exprimer⁶²⁰.

Nous allons nous concentrer sur deux textes principaux, *End to Torment* et « H.D. by Delia Alton ». Nous avons remarqué que la composition de ces deux textes avait été encouragée par des tiers. En 1958, Ezra Pound est autorisé à quitter l'hôpital psychiatrique St. Elizabeth's. H.D. rapporte dans *End to Torment* qu'on la presse alors de toutes parts de livrer ses souvenirs du poète. Elle ne se pliera pas tout à fait à ces requêtes mais se met à écrire un mémoire, composé sous forme de journal, dans lequel elle évoque les moments où leurs vies se sont croisées. *End to Torment* fait écho à *Hermione* (alors inédit) et, en comparant les deux, nous exposerons le tour que prend l'œuvre de H.D. Nous appuierons notre démonstration également sur « H.D. by Delia Alton ». Elle l'écrit sur les conseils de Norman Holmes Pearson, qui souhaite commencer à créer des archives H.D. à la bibliothèque Beinecke à Yale. Cet essai se présente également sous forme de journal et H.D. y commente son œuvre, soulignant, comme nous l'avons vu, les liens très forts qui unissent nombre de ses textes, tant fictionnels et poétiques qu'autobiographiques. Tout en participant de son vaste réseau de correspondances qui inscrit la vie de H.D. dans une constellation mythopoétique, ces textes s'ancrent également dans un « réel » très documentaire, une visée archivale, qui semble absente des textes que nous avons étudiés jusqu'à présent. En nous concentrant sur *End to Torment* et « H.D. by Delia Alton » dans un premier temps, nous allons déterminer dans quelle mesure cette documentalisation de ses textes et de sa vie s'oppose à l'imaginaire réticulaire et à la saturation par l'image que nous avons exposés en première et deuxième parties de cette thèse.

⁶²⁰ De nombreux critiques ont montré les changements que l'apprentissage de H.D. auprès de Sigmund Freud ont entraîné dans son œuvre. Voir notamment Susan Stanford Friedman, *Psyche Reborn : The Emergence of H.D.*, Bloomington, Indiana University Press, 1981 ; Diane Chisholm, *H.D.'s Freudian Poetics : Psychoanalysis in Translation*, Ithaca, Cornell University Press, 1992 ; Claire Buck, *H.D. and Freud : Bisexuality and a Feminine Discourse*, New York, St. Martin's Press, 1991 ; Susan Edmunds, *Out of Line : History, Psychoanalysis, and Montage in H.D.'s Long Poems*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

- **Documentalisation de sa vie – à rebours de l’image ?**

Au cours de notre étude de la picturalité dans *Hermione*, nous nous sommes concentrés sur les relations intermédiales que H.D. tissait entre texte et image. Nous aimerions ici nous tourner à nouveau vers le roman à clef et adopter un nouveau point de vue. La quête d’image anime la protagoniste, Her Gart, et nourrit l’écriture. Le texte embrasse l’hypersensibilité visuelle du personnage et fonctionne sur une esthétique de l’excès et de la saturation. Cela s’accompagne d’une exacerbation du littéraire, que nous avons passée sous silence jusqu’à présent. *Hermione* met en avant sa propre écriture, voire sa propre fiction. Avant de passer à l’étude de *End to Torment*, nous allons exposer brièvement les manières dont le roman joue avec son propre statut d’artefact linguistique.

Pour commencer, H.D. a choisi de nommer son personnage principal Hermione. Ce prénom n’est pas anodin et affecte le texte et le personnage. Son surnom est Her. Le texte anglais frémit en sa présence. Her prête à un jeu grammatical tout au long du roman. Pronom personnel objet et adjectif possessif, il ne manque pas de créer des perturbations dans la syntaxe. Par exemple, H.D. écrit « Her had caught that glimpse of Eugenia as she looked up from her letter. »⁶²¹ La proximité avec la faute grammaticale (on attend « she »), réveille la langue, alerte le lecteur, qui prête attention à l’écriture, au travail poétique.

En outre, *Hermione* est un roman qui met en jeu la réflexivité, c’est une fiction qui parle de la fiction, une forme de métافiction. D’une part, à travers le surnom / pronom du personnage principal. D’autre part, à travers le rapport des deux personnages principaux à la fiction. Hermione est une référence au *Conte d’hiver* de Shakespeare⁶²². Le lien intertextuel est explicité dans le roman : « Almost, almost Hermione was Hermione out of Shakespeare... but not quite. »⁶²³ De la même façon, le personnage de George Lowndes (Ezra Pound) est

⁶²¹ H.D., *Hermione*, op. cit. 28.

⁶²² Hermione est aussi la fille d’Hélène de Troie.

⁶²³ *Hermione*, op. cit. 67.

aussi doublement littéraire. Il est associé à plusieurs reprises à Rolland (de la *Chanson de Rolland*). Son attitude stéréotypée semble tout droit sortie d'un roman ou d'une pièce de théâtre ; Her a l'impression qu'il joue un rôle. « Everything he said was out of a bad novel, out of a play anyhow. »⁶²⁴ H.D. joue donc avec son roman. Ses personnages ont beau être inspirés de sa propre vie, leur fictionnalité est soulignée (à moins que H.D. ne perçoive sa vie à l'époque comme éminemment littéraire ou théâtrale⁶²⁵). Her est une créature linguistique. H.D. à ce moment-là commence à exister par les mots. Quant à Ezra Pound, dont le personnage prend le nom de George Lowndes dans *Hermione*, il n'est pas difficile d'imaginer qu'il ait pu se comporter de façon romanesque ou théâtrale. Beaucoup de critiques de H.D. et d'Ezra Pound se servent de ce roman à clefs pour reconstituer une sorte de réalité biographique. On y cherche un témoignage de ce qu'a pu être leur relation, de la façon dont ils vivaient au tout début du XX^e siècle en Pennsylvanie. La fiction voilée de H.D. se trouve utilisée à des fins documentaires. Une telle démarche semble problématique car la part fictionnelle de *Hermione* est prépondérante. Par ailleurs, comme le souligne Susan Stanford Friedman dans *Penelope's Web*, outre les noms des personnages, H.D. a pris des libertés avec l'autobiographie. Elle a ainsi accentué le sentiment d'échec de Her en ne lui accordant pas la réussite académique dont Hilda Doolittle avait joui aux cours du soir de l'Université de Pennsylvanie. De plus, elle a condensé en huit ou neuf mois (durée symboliquement gestationnelle) une période de sa vie qui s'était étendue sur plusieurs années. Pour Friedman, l'autobiographie pure n'est pas compatible avec le modernisme⁶²⁶. Elle compare H.D. à Virginia Woolf lorsqu'elle écrivait dans *A Room of One's Own* : « Lies will flow from my lips, but there may be some truth mixed up with them »⁶²⁷ « Mensonge » et « vérité » se mêlent dans *Hermione*. L'ambivalence qui en résulte est caractéristique de l'œuvre de H.D.

⁶²⁴ *Ibid.* 169.

⁶²⁵ Dans *Bid Me to Live*, le personnage principal, Julia Ashton, observe ses amis et les compare à des acteurs.

⁶²⁶ Cf. Susan Stanford Friedman, *Penelope's Web*, *op. cit.* 69.

⁶²⁷ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1929. 5.

Conscient de la distance à prendre avec les « mensonges » de ce roman à clefs, le lecteur peut alors choisir de traiter *Hermione* comme de la fiction pure et chercher des informations sur l'auteur dans d'autres textes plus « fiables » (correspondance, journal, mémoire). Cependant, *End to Torment*, duquel la fiction semble être absente, vient authentifier certains éléments énoncés dans *Hermione*. La valeur documentaire⁶²⁸ d'*Hermione* est en quelque sorte validée par son lien intertextuel avec *End to Torment*. Les réécritures transcendent les genres chez H.D.

End to Torment est une réécriture partielle de *Hermione*, réécriture dans laquelle s'opère une défictionnalisation. Le voile de la fiction est levé sur certaines scènes qui sont reprises dans le mémoire de 1958. Ainsi, dans *Hermione*, composé à la fin des années 1920 mais publié bien après la mort de l'auteur, H.D. écrit : « George said you are a poem though your poem's naught. »⁶²⁹ Près de trente ans plus tard, H.D. écrit : « Poetry ? Well I had read enough poetry. "You are a poem though your poem's naught", quoted Ezra. From what ? I did not ask him. »⁶³⁰ George redevient Ezra. Le processus de défictionnalisation consiste également à signaler que le jugement qu'il rend sur H.D. est en réalité une citation, bien que H.D. soit incapable d'en retrouver l'auteur⁶³¹. Ici, H.D. s'attache à donner des informations plus précises. George était devenu l'auteur fictionnel de ces mots. H.D. rétablit les guillemets dans *End to Torment*.

⁶²⁸ Nous avons indiqué que Hermione est la fille d'Hélène de Troie. Or, H.D. est aussi la fille d'Helen. Ensuite, la fille d'Hermione dans *Un conte d'hiver* s'appelle Perdita, comme la propre fille de H.D. Enfin, H.D. se tournera à nouveau vers Shakespeare, avec la publication en 1949 de *By Avon River*. Comme l'indique Claire Conilleau dans son article « "What's in a Name ? H.D.'s Revision of Shakespeare », le barde anglais incarne la jonction entre le réel et le fictionnel, le personnel et le littéraire. Article disponible sur *Transatlantica*, 1, 2010, mis en ligne le 27 septembre 2010 : <http://transatlantica.revues.org/4801>

⁶²⁹ H.D., *Hermione*, op. cit. 212. Cette phrase est reprise dans *Asphodel*, la « suite » de *Hermione*. « George was right, had long ago, been right. *You are a poem though your poem's naught*. Why should she have questioned. » (H.D., *Asphodel*, éd. Robert Spoo, Durham, Duke University Press, 1992. 74) *Asphodel* est également un roman à clefs. Il reprend les personnages de *Hermione* mais est consacré aux premières années de la protagoniste à Londres.

⁶³⁰ H.D., *End to Torment*, op. cit. 12.

⁶³¹ « You are a poem, though your poem's naught. » est extrait d'un poème de Robert Browning intitulé « Transcendentalism : A Poem in Twelve Books », (*Men and Women*, 1855).

Dans *Penelope's Web*, Friedman propose de minimiser les différences entre autobiographies et romans à clefs chez H.D. Elle place sur un même plan *The Gift*, *Bid Me to Live* et *Hermione*. Friedman s'appuie sur « H.D. by Delia Alton » et *Compassionate Friendship*, dans lesquels l'auteur mentionne les changements chronologiques qu'elle a opérés dans *The Gift* et *Bid Me to Live*. Pour parler de cette « prose autobiographique » (qui rassemble les textes cités précédemment, ainsi que *Paint It Today*, *Palimpsest*, *The Hedgehog*, etc.), la critique emploie le terme de « narrative personalism ». Ces textes sont traversés par la dialectique du fictionnel et du référentiel⁶³². Selon Friedman, H.D. anticipe les structuralistes et les post-structuralistes en mettant en avant l'interpénétration du « réel » et du « fictionnel » dans « H.D. by Delia Alton ». Le moi fait partie et est constitué d'un entrelacs d'histoires, d'un rhizome narratif. Le « je » de *End to Torment* fait partie du grand réseau de correspondances qui lie fictionnel et réel dans l'œuvre de H.D. Cependant, H.D. n'abandonne pas toute foi en la notion de réel et la capacité de l'écrit à le transcrire. Avec *End to Torment* et ses autres journaux, H.D. change de mode d'écriture. Comment cela se manifeste-t-il ? Outre le retour des « vrais » noms, l'écriture elle-même est-elle différente ?

Prenons un autre exemple du passage de *Hermione* à *End to Torment*. Dans le premier, au moment où George revient, Her dit à sa mère : « “George is coming back.” Hermione spoke lifelessly to Eugenia. »⁶³³ Dans *End to Torment*, les souvenirs que H.D. a de la réaction de la jeune Hilda sont ainsi transcrits : « He came back he came back, he came back. »⁶³⁴ H.D. juxtapose deux temporalités dans ses mémoires d'Ezra Pound : ses souvenirs de 1905-1906 (dialogues, émotions, informations) et le temps de l'écriture en 1958. Elle fournit au lecteur des anecdotes et un aperçu de ses sentiments à l'époque. La répétition de « *he came back* » rend compte de l'agitation, si ce n'est la détresse émotionnelle, qu'elle avait représentée grâce à l'adverbe « *lifelessly* » dans le roman à clefs. Le passage de l'expression relativement

⁶³² Cf. Susan Friedman, *Penelope's Web*, op. cit. 68-77.

⁶³³ H.D., *Hermione*, op. cit. 28.

⁶³⁴ H.D., *End to Torment*, op. cit. 14.

descriptive de la torpeur que suscite chez Hermione l'annonce du retour de George à une technique plus directe, plus « dramatique » / théâtrale, qui s'apparente à un monologue intérieur (ou *stream-of-consciousness*) illustre-t-il le passage d'une écriture tournée vers l'épaisseur imaginaire de l'histoire personnelle de l'auteur à une écriture destinée à être factuelle ? Non. L'une n'est pas plus caractéristique d'une écriture du dépouillement, d'un retour à une forme fondamentale de l'écriture, que l'autre. Cependant, les deux textes fonctionnent selon deux modes différents. Nous utiliserons pour l'instant la paire conceptuelle suivante : écriture fictionnelle / écriture référentielle⁶³⁵, l'une n'empêchant pas l'autre d'exister dans un texte.

Dans *End to Torment*, l'écriture fictionnelle est à un niveau très bas et l'écriture référentielle à un niveau très haut. Le texte se veut « transparent » dans son existence de texte écrit par l'auteur. Il est clair que H.D. qui écrit est la même personne que H.D. racontée. Le genre même du journal appelle cette conscience textuelle. La nature du texte est soulignée à chaque nouvelle entrée. Les passages narrant le moi passé, qui fonctionnent comme des décrochements dans le texte et font augmenter le degré fictionnel du texte, sont souvent interrompus par l'auteur au moment de l'écriture. Ainsi, H.D. consacre plusieurs pages au retour d'Ezra Pound (« he came back, he came back »), à la raison pour laquelle il avait été renvoyé, aux rumeurs qui l'entourent, au ressenti de Hilda. Elle aborde la question de leurs fiançailles et la raison pour laquelle elles ont été rompues. H.D. de 1958 intervient dans le récit de ses souvenirs et rappelle les conditions de l'écriture : « Erich [Heydt] said, when I read this last section to him, this afternoon, “But you did not say you were actually engaged.” »⁶³⁶ S'ensuit la transcription de leur conversation. Les prises de parole s'enchaînent avec les guillemets comme seul indicateur du changement de locuteur. H.D. écrit *End to Torment* lors d'un de ses séjours à la clinique du Dr. Erich Heydt à Kusnacht, en Suisse. Elle

⁶³⁵ Nous retrouvons ici la dichotomie que Trotter utilisait à propos du cinéma : *representation* et *record*.

⁶³⁶ H.D., *End to Torment*, *op.cit.* 15.

écrit ces mémoires sous l'impulsion de Norman Pearson Holmes et de Heydt et intègre à ce récit / journal ses conversations avec son médecin. Pour désigner son texte, l'auteur emploie le terme de « *record* ». « Erich Heydt got me to read some of this record to him this afternoon. »⁶³⁷ « I hope that Erich is right when he says of my own record or recording, “The simplicity is wonderful in face of the confusion.” »⁶³⁸

Le texte qui vise à enregistrer se fait, se veut document. Au fil des entrées, H.D. accumule les réminiscences, elle rapporte les souvenirs qu'elle garde du poète, d'une façon « neutre ». La valeur documentaire de *End to Torment* a été exploitée tant par les spécialistes de H.D. et de Pound que par les spécialistes du modernisme américain. Ainsi, H.D. fait le récit, devenu célèbre, du traitement que Pound réserve à ses poèmes au début des années 1910 : « “But Dryad,” (in the Museum tea room), “this is poetry.” He slashed with a pencil. »⁶³⁹ Ou encore, elle entreprend de décrire Pound quand il était jeune : « There are very few left who know what he looked like then. There is a hint of a young, more robust Ignace Paderewski⁶⁴⁰ or even of the tawny Swinburne, if his frail body had ever reached maturity. »⁶⁴¹ Elle rapporte des anecdotes : « Wyndham Lewis used to come to our little flat in Kensington to borrow Richard Aldington's razor. This annoyed Richard. Ezra and Dorothy [Shakespear] had a slightly larger flat across the narrow hall. »⁶⁴²

Le récit des souvenirs progresse par association d'idées, dans un mouvement de va-et-vient entre le temps du souvenir et le temps de l'écriture. Par conséquent, le lecteur en apprend autant sur H.D. que sur Pound. Le texte semble « enregistrer », sans sélection, sans filtre, attestant de la neutralité du document. Les contours de l'auteur sont redéfinis. À l'entrée du 9 mars, H.D. rapporte qu'elle doit aller passer un autre examen radiologique. L'idée la terrifie et lui rappelle les seize semaines de « réclusion » prescrites l'année précédente après

⁶³⁷ *Ibid.* 11.

⁶³⁸ *Ibid.* 13.

⁶³⁹ *Ibid.* 18.

⁶⁴⁰ Ignacy Paderewski [1860-1941], pianiste et compositeur polonais.

⁶⁴¹ H.D., *End to Torment*, *op. cit.* 4.

⁶⁴² *Ibid.* 5.

qu'elle s'était fracturée la hanche. Cette période de « confinement » lui en rappelle une autre, puis une seconde. « *Confinement* » en anglais signifie « contrainte », « emprisonnement », mais aussi « accouchement ». « I did not see him [Pound] at the time of my first confinement, 1915. I lost that child. The second was four years later, 1919. He hurtles himself into the decorous St. Faith's Nursing Home, in Ealing, near London. »⁶⁴³ H.D. égrène les souvenirs, signale leurs lacunes (« He choked, coughed or laughed » ; « I can't remember »⁶⁴⁴) mais cite Pound directement. Les mots qu'il lui adresse alors sont transcrits au discours direct : « “But,” he said, “my only real criticism is that this is not my child.” »⁶⁴⁵ H.D. suggère ainsi qu'elle se souvient précisément des paroles du célèbre poète et ne fait que les retranscrire, sans altération ou sans faille de la mémoire.

Absents de ce « *record* » sont les parallèles mythopoétiques que nous avons relevés dans d'autres récits, fictionnels ou non fictionnels (*Hermione, Bid Me to Live, Tribute to Freud*, etc.), et que H.D. soulignait elle-même dans « H.D. by Delia Alton ». Dans *End to Torment*, l'auteur ne s'efforce pas d'inscrire le récit de sa vie dans un « archi-récit », celui de la quête des membres d'Osiris. L'écriture de *End to Torment* procède par associations d'idées mais elle ne met pas de schéma (*pattern*) en relief. Le récit passe de souvenir en souvenir mais ne change pas d'échelle. Elle ne fait pas de lecture mythique ou biblique de sa relation avec Pound. Son imaginaire réticulaire est canalisé. Pour faire sens de Pound, H.D. consigne ses souvenirs, propose des pistes de réflexion, mais ne recourt pas à des images transcendant temps et espace pour offrir des réponses. Les comparaisons qu'elle utilise servent uniquement à mieux comprendre le « personnage ». H.D. ne file pas les métaphores.

L'organisation du « *record* » en journal laisse penser qu'il n'y a, précisément, pas d'organisation. Presque littéralement, le récit se déroule au fil des jours. H.D. apporte des corrections au fur et à mesure. Par exemple, le 17 mars, elle note qu'elle s'était trompée dans

⁶⁴³ *Ibid.* 7.

⁶⁴⁴ *Ibid.* 7, 8.

⁶⁴⁵ *Ibid.* 8.

son entrée du 13 mars⁶⁴⁶. L'édition publiée en 1979 contient les poèmes que Pound avait écrits pour Hilda Doolittle au début du siècle et rassemblés sous le titre « Hilda's Book ». On trouve également le facsimilé d'un poème de Pound, qu'il signe avec le dessin d'un taon, dont H.D. parle dans son journal. Ces documents illustrent son récit mais viennent également apporter un surcroît d'authenticité à la valeur documentaire du texte. Avec *End to Torment*, H.D. oriente son écriture autobiographique vers un travail d'archives. Elle y développe une démarche littéraire qui semble aller à rebours du rhizome imaginal, de l'« image ». L'auteur cherche à « enregistrer », non à créer. De la même façon, dans « H.D. by Delia Alton », un « journal-essai »⁶⁴⁷, H.D. consigne ses impressions entre le 12 décembre 1949 et le 5 juin 1950. Norman Holmes Pearson l'avait priée de mettre par écrit un commentaire global de son œuvre. Ce texte est alors destiné à rejoindre les étagères des archives H.D. que l'universitaire est en train de constituer dans les sous-sols de la *Beinecke Library* de l'Université de Yale.

Les archives H.D. ont organisé ses écrits selon quatre grandes catégories : romans, poèmes, nouvelles, écrits autobiographiques et miscellanées. *Bid Me to Live*, *Asphodel*, *Hermione* et *Paint It Today* figurent tous parmi les romans. *The Gift*, *Tribute to Freud*, *End to Torment* sont rangés dans les écrits autobiographiques. On y trouve également *Compassionate Friendship* et *Thorn Thicket*⁶⁴⁸. Ces deux textes autobiographiques se présentent également sous forme de journal, le premier tenu en 1955 et le second en 1960. Tous ces « écrits autobiographiques » ont été dactylographiés par H.D. ou à sa demande, de son vivant. Elle inaugure cette entreprise autobiographique au milieu des années 1940, pendant le blitz de Londres, et la poursuivra jusqu'à la veille de sa mort. H.D. a tenu des carnets de notes et des journaux presque toute sa vie. Ses archives personnelles contiennent des journaux qui datent

⁶⁴⁶ Pound avait fait l'objet d'un scandale dans une université dans laquelle il enseignait. H.D. se souvenait qu'il s'agissait d'un établissement situé dans l'état de New York alors qu'il s'agissait d'une université de l'Indiana (cf. H.D., *End to Torment*, op. cit. 24).

⁶⁴⁷ Donna K. Hollenberg emploie le mot composé « *journal-essay* » pour désigner « H.D. by Delia Alton ».

⁶⁴⁸ Excepté *Tribute to Freud*, ces textes sont longtemps restés inédits. Ils ont à présent tous été publiés.

de 1911 et d'autres de 1961. On y trouve également des notes autobiographiques. Mais H.D. n'a pas préparé ces textes en vue d'une publication. Par conséquent, lorsqu'elle commence à écrire ses autobiographies, il s'agit bien d'une nouvelle tendance dans son œuvre. Dans *Thorn Thicket*, elle définit plus ouvertement sa démarche. Comme dans *End to Torment*, H.D. semble noter ses pensées au fil des entrées du journal, sans travail d'édition ou de correction *a posteriori*. Les corrections se font, si besoin, dans une entrée ultérieure. Elle ne précise pas sa démarche artistique (mais aussi thérapeutique) en ouverture de son texte. Il n'y a pas d'annonce ou d'introduction. La date du premier janvier (1960) s'y serait pourtant bien prêtée. C'est le 19 janvier, soit 18 jours et déjà quelques pages après le début de son journal, qu'elle précise ce qu'elle veut accomplir, ou plutôt ce qu'elle refuse de faire. Elle transcrit un échange qu'elle a eu avec une femme de la clinique (personnel soignant ou patiente ?). H.D. a fait déplacer le piano dans sa chambre parce que son emplacement précédent la mettait mal-à-l'aise. Elles communiquent en anglais, mais l'anglais de son interlocutrice est limité et H.D. remarque qu'il a fallu qu'Erich Heydt traduise. Elle se demande s'il ne faudrait pas qu'il traduise d'autres choses pour elle.

This last Heydt must translate for her. Maybe he should "translate" it for me as well, but as I told him yesterday, I want these sections, these impressions, these strips of writing to be simple, unpremeditated, unanalysed, immediate, to be like decalcomanias [*sic*] or transfers as children in England call them⁶⁴⁹.

Sans préméditation, sans analyse, immédiate, simple, l'écriture que H.D. se met à pratiquer n'est plus un grand œuvre mais s'approche de la « vignette », des notes, d'impressions. Nous retrouvons ici l'image des décalcomanies, à laquelle elle avait eu recours dans *Tribute to Freud* pour décrire ses visions de Corfou. La comparaison avec cet objet domestique et enfantin corrobore son désir de simplicité. Elle illustre également l'immédiateté que la poète recherche dans son écriture. Les décalcomanies permettent de reproduire une image à

⁶⁴⁹ H.D., *Thorn Thicket*, entrée du 19 janvier, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Second draft, typescript. Box 41, folder 1058.

l'identique. H.D. ne précise pas ce qu'elle veut reproduire point par point, mais on peut imaginer qu'il s'agit de sa vie, présente et passée, ses souvenirs, ses associations d'idées, les événements du quotidien, ses « impressions », ses sentiments. Ce faisant, elle oriente son œuvre vers une modalité très différente de celle qu'elle adoptait par ailleurs, plus tôt dans sa carrière ou de façon contemporaine, dans sa poésie ou ses « romans » (*Hermetic Definition, Majic Ring, The Sword Went Out to Sea*).

Nous soutenons la thèse que, dans une partie de son œuvre, à partir du milieu des années 1940, H.D. redéfinit les notions mêmes d'œuvre et d'auteur. « *Record* », un terme dont elle hérite du cinéma en grande mesure, concentre cette nouvelle approche. La pose que H.D. adopte consiste à minimiser le travail de l'écrivain et à l'assimiler à celui d'un scribe, d'un « enregistreur », plutôt qu'à un artiste. L'écrivain écrit sous la dictée d'un tiers, qui est lui-même mais semble privé du pouvoir d'agir. L'écriture mémorielle se fait au fil des associations d'idées que le sujet remémorant et enregistrant paraît laisser libre. L'écrivain est-il toujours auteur ? La notion d'auteur est complexe. H.D. ne la remet pas en question directement mais, de par la nouvelle approche qu'elle développe vis-à-vis de son art, elle soulève un certain nombre de questions.

Dans son cours sur la généalogie de l'autorité⁶⁵⁰, Antoine Compagnon rapporte que l'étymologie du mot « auteur », autant que la notion même d'auteur dans son acception moderne, est plus compliquée qu'il n'y paraît. Compagnon souligne sa courte existence, depuis son émergence au XVIII^e siècle à sa « mort » proclamée par Barthes. *Auctor*, aède, muse, rhapsode, *poiètès*, artisan, scribe, « scripteur », Auteur, Dieu, autorité, auctorialité, augmenteur, augure, acteur, agent, artiste. « Auteur » fait partie d'une nuée de termes et de notions qui appartiennent à divers domaines (littéraire, religieux, divin, juridique, etc.). Où se place la H.D. de *End to Torment, Thorn Thicket, Compassionate Friendship*, « H.D. by Delia

⁶⁵⁰ Antoine Compagnon, « Généalogie de l'autorité », 4^{ème} cours d'une série intitulée « Théorie de la littérature – Qu'est-ce qu'un auteur ? », dispensée à l'Université Paris IV-Sorbonne et mise en ligne sur [fabula.org](http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php) : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php> (page consultée le 8 mars 2016).

Alton », le « *recording angel* » de « Advent » ? Ou, plus précisément, quelle pose adopte-t-elle ? Elle n'est pas un *auctor* qui fait surgir là où il n'y avait rien, telle une divinité créatrice. Elle ne semble pas avoir d'autorité. Parallèlement, son pouvoir d'agir apparaît réduit. La dimension artistique est également questionnée. Elle n'est pas muse puisqu'elle demeure l'écrivain. Elle n'est pas rhapsode. Dans *End to Torment*, *Compassionate Friendship* ou *Thorn Thicket*, il n'est pas question de raconter à nouveau ce qui a été dit auparavant⁶⁵¹, ni même de réécriture, même si nous avons souligné les points communs entre *Hermione* et ses mémoires consacrés à Ezra Pound. Est-elle aède, poète qui donne voix humaine aux chants des Muses, comme Homère ? Est-elle simple artisan, comme Simonide de Céos qui prenait des commandes et tissait des textes, les assemblait ? Certes, H.D. se met à l'écriture de ces textes à la demande de Norman Holmes Pearson et sur les conseils d'Erich Heydt. Toutefois, ils ne sont pas publiés et n'ont donc pas d'objectif commercial. Augure ? H.D. se présente comme une prophétesse ou une oracle dans *Tribute to Freud* et dans *Majic Ring*. Pour ce qui est des trois textes sur lesquels nous nous concentrons (auxquels nous pouvons ajouter « H.D. by Delia Alton »), l'écrivain n'apparaît pas comme « auteur », mais pas comme « augure » non plus. Ancrés dans le présent du sujet remémorant et enregistrant et résolument tournés vers son passé, ils abandonnent toute fonction divinatoire. H.D. a-t-elle mis l'auteur à mort ?

- « [T]he War I story had “written itself” » : Soustraction de l'auteur chez H.D.

Dans « H.D. by Delia Alton », H.D. adopte une attitude ambivalente envers le processus de création de ses textes. Pour rappel, elle y commente *Bid Me to Live* (qu'elle appelle *Madrigal*), « Hesperia », *Palimpsest*, *Pilate's Wife*, *The Sword Went Out to Sea*, « Narthex », *Hedylus*, *Trilogy*, *Tribute to Freud*, *The Gift*, *White Rose and the Red*, et les connexions insoupçonnées qu'elle a trouvées entre tous ses textes. Elle fait donc ressortir l'ampleur de

⁶⁵¹ Dans *Trilogy*, la voix poétique affirme l'absence d'originalité de sa démarche : « This search for historical parallels, / research into psychic affinities, // has been done to death before, / will be done again. » (H.D., *Trilogy*, *op. cit.* 38)

son œuvre, sa cohérence et semble se mettre en avant dans son rôle d’auteur, de grande créatrice d’une œuvre-monde. La naissance même des archives H.D. à la *Beinecke Library* confirme le statut d’auteur de H.D. Pourtant, son journal-essai est parsemé de tournures de phrases qui présentent H.D. comme dépourvue de tout rôle ou presque dans la composition finale de ses textes.

Prenons par exemple le début de ce texte. Elle commence son journal le 12 décembre 1949 et revient sur l’écriture de *Bid Me to Live*. Elle insiste sur les différentes étapes du *travail* de composition, sur la difficulté à trouver la bonne forme, la nécessité d’écrire plusieurs brouillons, de reprendre ses « MS », manuscrits, d’en détruire certains⁶⁵², le je de l’auteur est omniprésent. Toutefois, elle n’insiste pas sur la créativité ou les prouesses artistiques, mais sur la dimension matérielle et presque artisanale de la profession d’écrivain : brouillons, manuscrits, titres, différents styles possibles. Le « roman » est un objet à « assembler ». « I would re-assemble the romance. » « I corrected and typed out *Madrigal* ». « I finished the story [...] ». Mais après avoir retracé toutes les étapes de la composition, H.D. conclut ainsi : « On re-reading the typed MS, I realized that at last, the War I story had “written itself.” »⁶⁵³ Remarquons qu’elle emploie des guillemets et présente donc sa formulation « *write itself* » comme une figure et non comme une expression littérale.

Plus loin dans l’essai, à l’entrée du 2 janvier 1950, elle explique comment elle a composé *White Rose and the Red* en faisant référence à ses mémoires centrés sur son enfance dans la communauté morave de Bethlehem, en Pennsylvanie. La terminologie de l’enregistrement audiovisuel apparaît de nouveau.

My imagination would reveal the history of the table. I had only, as in the recording of *The Gift*, to sit back as it were, and watch the moving-picture. I watched and recorded, for by that time, winter 1947 and summer 1948, in Lausanne and Lugano, I had leisure, health and if I may say so, a practised stylus, pen or pencil⁶⁵⁴.

⁶⁵² Le travail qu’elle décrit rappelle le passage des mémoires de Richard Aldington lorsqu’il se remémorait la façon dont H.D. composait ses poèmes à l’époque imagiste.

⁶⁵³ H.D., « H.D. by Delia Alton, *op. cit.* 180.

⁶⁵⁴ *Ibid.* 193.

H.D. a recours à une imagerie mixte. Le verbe *reveal* appartient au domaine religieux. L'« histoire de la table »⁶⁵⁵ est un mystère. Comme dans *Bid Me to Live* et les poèmes « Projector » et « Projector II », le cinéma est associé à un rite sacré. Ici cependant, le cinéma fait également partie du répertoire tropique⁶⁵⁶. L'image la plus importante dans l'extrait ci-dessus est celle du cinéma et de la spectatrice. La composition littéraire s'apparente au visionnage d'un film. Écrire, c'est s'asseoir confortablement, regarder le film de l'imagination et enregistrer. L'imagination apparaît comme une entité autonome, qui s'occupe de l'élaboration des textes, sans que l'« auteur » intervienne de façon active. La responsabilité de l'action est donnée à l'imagination. C'est elle qui « révèle » l'histoire à l'écrivain. Nous retrouvons une image similaire dans *Majic Ring*, dans lequel Delia Alton évoque la création littéraire. Cette fois, l'écrivain, ou peut-être encore l'imagination, est comparé à un projectionniste qui replace la bobine de l'histoire dans le projecteur : « the story, in its new form, began unwinding itself, like a roll of film that had been neatly stored in my brain, waiting for a propitious moment to be re-set in the projector and cast on a screen. »⁶⁵⁷. Mais l'action créatrice est aussi attribuée à l'instrument de l'écriture : stylet, stylo, crayon. C'est lui qui est dépositaire de la « pratique », qui est entraîné. L'auteur conscient se désengage ; il ne doit pas s'interposer, ou n'en a plus besoin, entre son « imagination » et la feuille de papier. En faisant appel à trois instruments d'écriture différents, H.D. diffuse l'identité auctoriale mais ne la détruit pas. Le stylet convoque l'Antiquité et la figure du scribe, qui grave les mots et les données dans des tablettes de terre ou de plomb ; le stylo et le crayon sont plus modernes et renvoient aux outils qu'elle-même utilisait⁶⁵⁸. La main transcrit les

⁶⁵⁵ La table en question est le guéridon qui a appartenu à William Morris et dont H.D. a hérité par le biais de Violet Hunt.

⁶⁵⁶ Ajoutons qu'à un locuteur francophone, le verbe *reveal* évoque la photographie car, afin de développer un film argentique, un produit « révélateur » est nécessaire.

⁶⁵⁷ (H.D., *Majic Ring*, *op.cit.* 73.)

⁶⁵⁸ À noter que la machine à écrire est absente de l'image de l'écrivain qu'elle présente.

« révélations » de l'imagination⁶⁵⁹. La volonté de l'« auteur » est affaiblie mais ce n'est pas la mort de l'auteur que H.D. proclame.

À la fin des années 1960, Roland Barthes et Michel Foucault s'attaquaient à la figure de l'auteur et à la critique intentionnaliste. Il n'y a aucun intérêt à essayer de comprendre ce que l'auteur a voulu dire car l'auteur n'existe pas. Tout ce qui existe pour le lecteur est le texte ; « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur », proclamait Barthes dans « La mort de l'auteur »⁶⁶⁰. Si elle diminue la part d'intentionnalité dans la création littéraire, H.D. le fait dans des écrits autobiographiques, ce qui contrecarre toute idée qu'il puisse n'y avoir aucune corrélation entre le « je » de papier et l'être de chair qui pense et écrit. Barthes définissait ainsi l'écriture : « c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. »⁶⁶¹ H.D. ne renonce pas à son / ses pseudonyme/s, ses masques (H.D., Delia Alton), même lorsqu'elle lance son entreprise autobiographique ; néanmoins, elle croit à la possibilité de l'expression personnelle. Le désengagement de sa conscience, de son autorité auctoriale, marque la recherche d'une expression encore plus « pure » du je. Pas de mort de l'auteur pour H.D., donc. Ou, si disparition il y a, c'est celle de l'auteur comme agent, comme acteur, *auctor*. Nous y voyons l'influence de la psychanalyse. *End to Torment* et *Thorn Thicket* s'écrivent, mais apparemment sans « intention » de l'auteur ; H.D. essaie de favoriser l'émergence de l'inconscient. Aucune distance poétique n'est ouverte entre l'énonciateur et les événements qu'il raconte.

Le style « neutre » qu'elle donne à ses écrits autobiographiques constitue l'une des deux voies par lesquelles elle conduit son œuvre vers plus de *record*. La seconde voie n'est pas

⁶⁵⁹ On retrouve une dichotomie similaire entre l'imagination de l'auteur, responsable de la création, et le rôle de l'auteur, simple scribe lorsque H.D. parle de son projet d'écrire *The Mystery* dans « H.D. by Delia Alton » : « And now to my last romance which I know is written though I have not yet transcribed it. » (H.D., « H.D. by Delia Alton », *op. cit.* 202).

⁶⁶⁰ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques 4*, Paris, Éd. du Seuil, 1984. 63.

⁶⁶¹ *Ibid.* 61.

stylistique mais hypertextuelle et, plus précisément, métatextuelle. C'est en effet dans le discours qu'elle tient sur sa propre écriture que H.D. développe aussi sa « pose » immédiate, spontanée, facile. Dans « H.D. by Delia Alton », elle précise qu'elle écrit comme un musicien qui connaît si bien son instrument et son art qu'il peut improviser. « It was in no sense so-called “automatic writing,” but the technical reward of more than thirty years of actual practice. I mean, practice in the *art* of writing [...] ». Et de distinguer « l'art de l'écriture », en d'autres termes, l'art littéraire, de la simple écriture : « I had been “writing” perhaps, ever since that historic occasion when I printed from my first reader, the illuminating legend, the open sesame, the key to the kingdom, THE CAT IS ON THE MAT. »⁶⁶² L'« art » de H.D. à la fin de sa carrière est dialectique. L'absence de « travail » qu'il requiert est le résultat d'années d'efforts. Mais il n'en est pas moins « artistique » pour elle.

Les termes qu'elle emploie dans les extraits de « H.D. by Delia Alton » que nous avons cités soulignent également la dimension technique et presque artisanale de la profession d'écrivain. Nous avons parlé des outils. Ci-dessus, elle évoque « l'art littéraire » mais s'attarde sur la technique et la pratique, non sur de « nobles » questions d'inspiration, d'influence ou de grand projet de réforme de la littérature. Dans l'essai, H.D. a recours à diverses images inspirées de métiers manuels pour parler de son activité d'écrivain. Nous avons déjà mentionné l'image de la tapisserie, qu'elle emploie elle-même pour parler de son œuvre. Son œuvre « se tisse » (*weave*), les textes individuels sont des fils, ils forment des motifs (*patterns*) ou y répondent : « they are threads in a tapestry. [...] Somewhere, they lead, each taken separately, to the final pattern. »⁶⁶³ Image plus rare, la vigneronne continue de proposer des déclinaisons à l'idée de l'écriture comme artisanat. Dans « H.D. by Delia Alton », H.D. compare en effet certains de ses textes à des crus. Elle file la métaphore dans un paragraphe entier de son essai. Elle compare *The Sword Went Out to Sea* à une bouteille de

⁶⁶² H.D., « H.D. by Delia Alton », *op. cit.* 194.

⁶⁶³ *Ibid.* 217.

millésime. « I had assembled the harvest of the vintage-years, 1943-1945, in the “Synthesis of the Dream” ». Ou plus bas, « I label it, I treasure it. A few have tasted it. » De façon similaire, *Bid Me to Live* est le vin, qui s’est bonifié avec le temps, mais aussi le terrain, qu’il a fallu désempierrer, et la vigne qu’il a fallu palisser et débarrasser de ses racines mortes. « At last, winter 1949, we taste the 1939 gathering. Impossible but true. The War I novel has been fermenting away during War II. This is intoxicating, the red grapes of – / War ? Love ? »⁶⁶⁴

En rappelant sa longue expérience, elle passe en « mode majeur » mais célèbre aussi le « mode mineur ». Elle consacre son essai « H.D. by Delia Alton » à son œuvre mais semble aussi minimiser son propre travail. Dans de nombreuses occurrences, le rôle de l’écrivain est résumé à une activité d’« assemblage ». H.D. emploie le verbe « assemble » pas moins de vingt-trois fois : « I would re-assemble the romance [*Bid Me to Live*] », « assembling *The Gift* », « assembling the Rossetti story [*White Rose and the Red*] », « when I finally assembled “Hesperia” »⁶⁶⁵. La dissociation auctoriale suggérée par le titre (H.D. et Delia Alton) refait surface dans l’essai à des moments où « Delia Alton » emploie la troisième personne pour parler de H.D. : « She could assemble as in “Advent”, her memories »⁶⁶⁶. Elle donne aussi parfois l’impression que le texte s’est écrit tout seul : « the “Prologue” [to *Nights*] was not assembled until the summer of 1934. »⁶⁶⁷ La voix passive privée de l’agent attendu (« by me ») efface la main auctoriale, le geste poétique, et présente l’acte de création comme une simple activité d’assemblage de morceaux pré-fabriqués. Dans cette dernière occurrence, la part humaine est atténuée, laissant poindre une image industrielle. Dans les autres exemples, lorsque « assemble » est employé à la voix active, la présence du je de l’écrivain / énonciateur préserve la présence d’un agent écrivant conscient. Dans la posture que H.D. adopte, la conscience écrivante se limite à un travail manuel, une forme d’artisanat, qui laisse de côté

⁶⁶⁴ *Ibid.* 212.

⁶⁶⁵ *Ibid.* 180 ; 189 ; 198 ; 219.

⁶⁶⁶ *Ibid.* 211.

⁶⁶⁷ *Ibid.* 218.

tout travail poétique. H.D. se fait experte en confection d'histoires. Elle assemble ses textes, comme des vêtements. Où l'on retrouve l'image du *pattern* dont nous avons déjà parlé dans notre première étude de « H.D. by Delia Alton ». Dans son essai, H.D. rapporte les points communs insoupçonnés qu'elle a trouvés entre plusieurs de ses textes, tant du côté des protagonistes que de la trame. La quête qui anime ses personnages est comparable à celle d'Isis partie à la recherche des membres dispersés d'Osiris, analyse l'écrivain. Margaret Fairwood, Helen Fairwood, Hipparchia, Helen, etc. sont en quête de l'« Amant Éternel ». L'idée d'un schéma, *pattern*, commun qui sous-tend plusieurs de ses textes recoupe celle d'un patron, *pattern*, qui a guidé l'« assemblage » de ces feuilles de papier (de soie ?), proposant des déclinaisons du même modèle Hilda Doolittle sous différents « figurants fictionnels ». Souvent chez H.D., écrire, c'est réécrire. Cette poétique de la redite, que nous avons reliée à son imaginaire réticulaire, s'embranchement également à sa démarche de soustraction de l'auteur.

Nous avons employé les termes de « posture » et de « pose », suggérant que les termes qu'elle emploie (« *record* », « *assemble* », « *write itself* ») reflètent une feinte de la part de l'auteur, qui fait montre de spontanéité, d'absence d'efforts poétiques, quand, « en réalité », les textes qu'elle a produits sont le résultat de multiples brouillons et versions, de raturages, de réécritures, de commentaires et relectures, en somme, d'un processus d'élaboration long et non-linéaire. Le discours que H.D. tient sur son propre travail de création littéraire utilise délibérément un langage figuré ; l'assemblage est une métaphore que H.D. file tout au long de « H.D. by Delia Alton ». Strictement parlant, quand elle dit « assembler » ses textes, H.D. ne peut vouloir dire que, en tout et pour tout, son travail poétique a consisté à mettre ensemble des pièces préexistantes. S'il y a eu « assemblage », cette partie est venue en complément d'un travail d'élaboration préliminaire. Il s'agirait alors d'une synecdoque, une partie étant désignée pour représenter le tout du travail littéraire. Car si on ne rechigne pas à être littéral, on dira qu'il a bien fallu que, d'abord, H.D. écrive ou tape à la machine des textes fragmentaires, avant de les « assembler ». De la même façon, l'image de l'enregistrement

(écriture dans l'imagination = pellicule dans le projecteur) ne peut être comprise littéralement. Tout en affirmant vouloir procéder à une simplification, à un dépouillement de son écriture, H.D. agrandit l'éventail d'images mises à disposition pour parler de son œuvre (palimpseste, tapisserie, cristal, tentacule, rhizome et, désormais, caméra / projecteur). Mais dans quelle mesure l'image du désengagement de l'auteur est-elle une posture ? H.D. écrivait-elle véritablement avec plus d'aisance vers la fin de sa carrière ? Son « stylet, stylo ou crayon expérimenté » lui a-t-il vraiment permis d'écrire de façon fluide, linéaire et directe, comme elle l'indique dans « H.D. by Delia Alton » ? Nous avons vu que, pour ce qui est de ses écrits autobiographiques, elle a bien adopté une approche linéaire, non-préméditée, sous-déterminée, pourrait-on dire, écrivant au jour le jour ; mais n'a-t-elle vraiment procédé à aucune révision ?

Et qu'en est-il de ses autres textes, des « romans » dont elle parle dans « H.D. by Delia Alton » ? Comment évaluer le taux d'élaboration poétique d'un texte ? L'œuvre apparemment la plus « simple » peut être le résultat d'un long et pénible travail d'écriture et de réécriture. On se rapportera à nouveau au témoignage qu'a donné Aldington du labeur littéraire auquel s'attelle H.D. pour chacun de ses poèmes ou aux deux versions de « Pursuit ». Le style ne peut servir de preuve des efforts qu'un écrivain a faits pour y parvenir. Afin d'évaluer le degré réel de soustraction de l'auteur dans les romans de la fin de sa carrière, nous allons suivre une méthodologie génétique et comparer les différentes étapes d'élaboration de romans par H.D. Nous allons prendre en considération les génèses de *Hermione* et *Hedylus*, d'une part, et, d'autre part, celles de *The Gift* et *End to Torment*. Dans « H.D. by Delia Alton » (1949-1950) ainsi que dans les notes de *The Gift*, H.D. affirme avoir laissé libre cours à son imagination, ne pas avoir voulu entraver le flot de ses pensées et associations d'idées. Nous cherchons ici à comprendre si H.D. a fait évoluer sa pratique même. La méthode que nous avons suivie pour évaluer le degré d'évolution entre le début et la fin de sa carrière a consisté à comparer les différentes étapes de composition de textes rédigés dans les années 1930, puis comparer les

différentes étapes de composition de textes rédigés dans les années 40 ou 50. La difficulté principale rencontrée au cours de cette étude génétique est l'absence de données consultables provenant du début de la carrière de H.D. Au contraire, à partir du moment où Norman Holmes Pearson commence à archiver ses œuvres et à rassembler ses travaux préliminaires, le nombre de documents disponibles grandit. Mais ce travail d'archivage s'accompagne aussi d'un tri ; elle semble perdre foi dans certains textes qu'elle a écrits dans les années 1930. Dans sa correspondance, elle demande même à Pearson ou Bryher de détruire certains manuscrits. Ainsi, dans une lettre adressée à Pearson datant de 1959 [...], elle lui signifie son désir de détruire des manuscrits de *Her et Asphodel*⁶⁶⁸. Bien entendu, cela ne veut pas dire qu'elle voulait détruire toute trace du roman à clefs mais à tout le moins, certaines étapes de sa composition. Enfin, notre travail de comparaison s'est limité à la prose car lorsqu'elle affirme avoir laissé libre cours à son imagination, elle parle essentiellement de textes en prose.

Les genèses de *Hedylus et Hermione* ont donc fait l'objet de la première étape de notre travail de comparaison. Bien que le premier ait été publié tandis que le second était destiné à demeurer un texte privé, la comparaison des différentes étapes de ces deux romans aboutit à des conclusions similaires. La pratique prosaïque de H.D. à la fin des années 1920 n'est pas linéaire. En ce qui concerne *Hermione*, l'unique manuscrit annoté de la main de H.D. qui est archivé à la *Beinecke Library* de l'Université de Yale⁶⁶⁹ suggère que H.D. a procédé à plusieurs « passages » de relecture ; le manuscrit tapé à la machine présente en effet des indications ajoutées au crayon. De plus, certaines corrections ainsi faites font partie de paragraphes qui ont été rayés, laissant penser que H.D. a procédé à un premier tour de modifications avant de décider de supprimer certains passages. Il y a également des annotations tapées à la machine à l'encre violette, ou bleue, voire des corrections à l'encre

⁶⁶⁸ Cf. *Between History and Poetry*, op. cit. 247.

⁶⁶⁹ H.D., *Hermione*, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL 21 Series n° II, Box 21, Folders 652-655.

violette corrigées au crayon⁶⁷⁰. Les modifications que H.D. apporte au tapuscrit couvrent un large spectre : de la coquille à la suppression d'un paragraphe entier, de la place d'une virgule à la substitution de mots ou de phrases entières. Nous voyons donc que, bien que *Hermione* n'ait pas été destiné à la publication, H.D. n'a pas négligé les détails de son tapuscrit. L'étude comparative des tapuscrits de *Hedylus*⁶⁷¹ (roman paru en 1928) révèle des modifications du même acabit (corrections d'erreur de frappe, réécriture partielle). La différence majeure entre ces deux romans que H.D. compose à la fin des années 1920 est le fait qu'en 1951, puis 1953, H.D. revient aux tapuscrits de *Hedylus* et procède à une nouvelle série de corrections. La chemise 645, intitulée « Additional corrections » contient un petit carnet bleu rempli de listes de numéros (correspondant aux pages du tapuscrit) suivis de signes de ponctuations, du signe § indiquant qu'elle veut ajouter un retour à la ligne, de mots ou d'expressions. H.D. y a consigné l'avancée de son travail de corrections et de relecture⁶⁷². Le fait qu'elle revienne plus de vingt ans plus tard sur le texte d'un livre déjà paru souligne la part non décroissante de la réécriture dans sa pratique littéraire.

Comme nous l'avons indiqué précédemment, H.D. comparait la composition de *White Rose and the Red* au visionnage d'un film. Devenue passive dans le travail de création, l'écrivain se contente de regarder ce que son imagination lui propose de voir. *End to Torment*,

⁶⁷⁰ Pour les corrections à l'encre violette, voir pages 107, 108, 110 du tapuscrit de *Hermione* cité précédemment ; pour les corrections à l'encre bleue, voir pages 219 ou 243. Pour le combo encre violette / crayon à papier, voir page 185.

⁶⁷¹ H.D., *Hedylus*, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL 21 Series n° II, Box 21, folders 641-651.

⁶⁷² Voici ce qu'on peut lire à la première page du carnet, écrit de la main de H.D. : « Hedylus.

Jan. 31- 1951 – after tea, about 1 ½ hrs.

Feb. 1 - after tea, about 2 hrs.

Feb. 2 - after tea, about 1 ½ or 2 hrs.

Feb. 3 – 2/3 hr before lunch – 1 ½ after tea.

Feb. 4 – ½ hr before lunch. 2/3" after tea.

Feb. 5 1 hr before lunch.

Read MSS – twice – in 6 days. »

À la page 2 du carnet, elle note la date du 18 mai 1953 et indique qu'elle a pensé à *Hedylus* lors d'un trajet en train. Le reste du carnet contient des corrections supplémentaires. Les modifications qu'elle a notées dans le petit carnet ont été prises en compte pour la réédition de *Hedylus* parue en 1980.

quant à lui, est un de ses « records » ; H.D. veut que son écriture soit la plus immédiate possible, qu'elle ne soit pas préparée ni analysée. Une telle perspective sur son œuvre nous laisse penser que sa pratique littéraire change, que le travail de composition diminue en nombre d'étapes et en corrections, que la relecture va peut-être consister à simplement « nettoyer » le manuscrit de fautes de frappe, de ponctuation et à réorganiser le texte en paragraphes. Nous pourrions nous attendre à ce que le nombre de versions différentes du texte soit moins élevé que lorsque ses romans à clefs ou ses essais ne « s'assemblaient » pas tout seuls. Une lettre que H.D. adresse à Norman Holmes Pearson semble abonder dans ce sens. À propos de la composition de *The Gift*, elle l'informe qu'elle a gardé le premier brouillon, tapé directement à la machine⁶⁷³. En outre, dans les « Notes », elle explique qu'elle a laissé le texte s'écrire tout seul ou « l'enfant » écrire le texte pour elle.

L'enfant, c'est la petite Hilda, qui a grandi à Behtlehem, en Pennsylvanie. Parallèlement à son exploration ésotérique au cœur du Londres bombardé des années 1940, H.D. se tourne vers son enfance et la culture et la foi moraves dans lesquelles elle a été élevée. Elle couche alors sur le papier des souvenirs, ou des reconstitutions, de scènes et d'échanges verbaux qui se sont produits dans les années 1890-1900. À un moment dans le texte, elle rapporte une anecdote à propos d'un fabricant d'éventails, dont elle avait oublié l'existence. Sa mémoire la surprend et ce sont ces « trouvailles » mémorielles et « inconscientes » qu'elle veut protéger en interférant le moins possible avec l'écriture :

In assembling these chapters of *The Gift* during, before and after the worst days of the 1941 London Blitz, I let the story tell itself or the child tell it for me. [...] I tried to keep “myself” out of this, and if the subconscious bubbled up with some unexpected finding from the depth, I accepted this finding as part of the texture of the narrative and have so far, in going over these chapters (today is July 2nd 1944) changed very little. Instead of tidying up the body of the narrative, I thought it better to let things stand as they were (as the story was

⁶⁷³ « I have my first rough typed copy (I work direct on machine) and would be glad to hand it over to you for your collection [...]. » H.D., lettre du 9 août 1943, *Between History and Poetry*, op. cit. 26.

written under stress of danger and great emotion) and where indicated, confirm certain statements or enlarge on them in the Notes⁶⁷⁴.

Dans l'extrait ci-dessus, nous remarquons une dichotomie dans l'identité de l'auteur, qu'elle cherche à faire correspondre à la distinction entre conscient et inconscient. Et sont associés à cet inconscient, l'enfant qu'elle était, c'est-à-dire, les souvenirs d'enfance enfouis dans la mémoire et l'« histoire » qui se raconte toute seule. H.D. veut laisser « les choses telles quelles », ne pas permettre à son conscient de « mettre de l'ordre » dans le récit. Cependant, H.D. ne s'en est pas tenue à un seul « *draft* ». Il existe deux versions supplémentaires dans les archives de la Beinecke, les deux premières comportant des corrections de la main de H.D. Ces corrections ne concernent pas uniquement des coquilles ou des erreurs de ponctuation, mais consistent également en suppressions de paragraphes et ajouts importants, tapés à l'encre bleue ou violette au dos de la page précédant le texte à modifier. H.D. a bien conservé l'existence de « Notes » (qu'elle appelle « Appendix » dans la toute première version) et ajoute des informations sur les événements ainsi que les références culturelles évoqués dans le corps du texte. Les tapuscrits montrent que la composition de *The Gift* n'est pas aussi linéaire que H.D. le dit.

En 1958, l'auteur revient sur des événements qui se sont produits près de cinquante ans plus tôt. Comme pour *The Gift*, l'écrivain refuse de « déterminer » son texte et veut préserver la spontanéité de sa mémoire et de son imagination. Encore une fois, le nombre de versions suggère que l'écriture n'a pas été aussi immédiate que H.D. le laisse entendre. Les archives contiennent des carnets écrits de la main de H.D. et pas moins de cinq tapuscrits corrigés par H.D. et Norman Holmes Pearson, tous datés de 1958. Nous conviendrons que les différentes versions tapuscrites (« *typed drafts* ») ne présentent pas de différences majeures les unes par rapport aux autres. Certaines indications de modifications ne sont pas nécessairement prises

⁶⁷⁴ H.D., *The Gift*, *op. cit.* 257.

en compte dans le tapuscrit suivant, qui peut comporter d'autres modifications, n'apparaissant pas dans les versions précédentes. Les carnets manuscrits, eux, présentent de nombreuses ratures et fragments de phrases ou mots ajoutés *a posteriori*, entre les lignes, au-dessus d'autres passages rayés au crayon. Il est parfois difficile de déchiffrer les annotations de l'auteur ou de savoir de façon certaine ce que signifient ses ratures. Toutefois, la seule existence de cinq tapuscrits différents, tous annotés par H.D., montre que la composition n'a pas été libre d'analyses rétrospectives. S'il y a eu effectivement changement de pratique artistique ou de façon d'aborder la création littéraire, il reste difficile à évaluer matériellement.

Les archives ne révèlent pas d'évolution majeure dans la façon dont H.D. travaille à la composition d'un texte en prose entre la fin des années 1920 et les années 1940 ou même 1950. De plus, *The Gift* comme *End to Torment* ou *Bid Me to Live*, qui « se sont assemblés », ou « se sont racontés » tout seuls, selon H.D., sont des réécritures. *End to Torment* met en avant l'écriture du souvenir mais *Hermione*, roman à clefs, a présenté certaines des scènes reproduites dans l'autobiographie en forme de journal. *The Gift* offre aux lecteurs des souvenirs inédits mais l'anecdote visionnaire qui bloquait sa composition a fait l'objet d'au moins un récit antérieur, « Pontikonisi (Mouse Island) », ainsi que d'un passage d'une lettre adressée à son ami George Plank⁶⁷⁵.

H.D. a exprimé le désir de devenir écrivain-enregistreur ou *recording angel* ; nous avons montré que, dans ses écrits personnels (« H.D. by Delia Alton », *Majic Ring*), durant la dernière partie de sa carrière, elle a détaché sa fonction d'écrivain de son action créatrice. Sa plume et son imagination sont les pièces d'une machine semblable à un projecteur de cinéma, branchée sur les Annales akashiques et sur le « rêve », qui lui permet d'entrer en connexion avec son passé et celui de l'humanité, et au-delà. Nous avons limité notre étude à la prose

⁶⁷⁵ Lettre datant du 1^{er} mai 1935, reproduite dans Susan Stanford Friedman, *Penelope's Web*, *op. cit.* 228-229.

autobiographique et semi-autobiographique. Pour H.D., les romans à clefs et essais autobiographiques sur lesquels elle travaille pendant la Seconde Guerre mondiale et dans les années qui suivent, se sont assemblés ou ont fini par s'écrire tout seuls. Connaissant le processus qui a mené à la composition de son long poème, *Helen in Egypt*, nous avons exclu la poésie de cette perspective envisageant une mort partielle de l'écrivain. La correspondance entre H.D. et Norman Holmes Pearson révèle les différentes étapes et tout le travail qui ont mené à la publication de ce poème complexe. Cependant, H.D. ne voit pas sa poésie d'un œil différent. *Trilogy*, par exemple, autre long poème, s'est en partie écrit sans son intervention, à en croire cette lettre envoyée encore une fois à George Plank en 1945 : « Please do not take them too seriously as I can re-set bits — XXIX and XXX are not "H.D." but *they wrote themselves and I did not like to tamper with the idea* »⁶⁷⁶. Là encore, nous constatons une dichotomie de l'écrivain et de son œuvre en train de s'écrire.

Débranchements

Le cinéma, le spiritisme et la psychanalyse sous-tendent l'imagerie de l'écrivain-enregistreur. Prenant comme modèle des instruments mécaniques, H.D. absorbe dans son imaginaire des modes de pensée et des pratiques particulièrement modernes. Si tout le discours de passivité de l'auteur qu'elle développe nous apparaît comme une pose, elle diversifie bel et bien son style. Dans le domaine de la prose, elle laisse de côté ce qui pourrait être défini comme un langage esthétique au profit d'un mode donnant apparemment la priorité à la communication. Mais cette dichotomie est-elle vraiment pertinente ? Faut-il opposer art et communication ? Artistique et technologique ? Le style transcriptif est-il d'ailleurs plus facile à comprendre pour le lecteur qu'un style sophistiqué ou créatif ? Dans *Senses of*

⁶⁷⁶ Je souligne. Lettre citée dans *ibid.* 39.

*Modernism*⁶⁷⁷, Sara Danius pointe du doigt un système de valeurs appliqué au modernisme, dans lequel des oppositions binaires sont établies, au détriment du second terme, entre culture des élites et culture de masse, art et commerce, création et technologie, originalité et reproductivité, organique et mécanique, artiste et artisan, individuel et collectif, etc. Cependant, ces dichotomies ne manquent pas de pertinence dans l'œuvre de H.D. Nous nous rappelons par exemple que l'auteur opposait le levain et la pâte à pain, images de l'élite intellectuelle et des masses, dans un article de *Close Up*. Nous pouvons voir son intérêt pour le cinéma ou pour l'ésotérisme comme un pied de nez aux grands censeurs de sa vie, Pound et Freud. Ainsi, elle renverserait les systèmes de valeurs pour se ranger du côté de l'*outsider*. Nous-même avons établi un contraste entre l'organique et le mécanique, le lotus et la caméra, le poète et l'écrivain-enregistreur. Toutefois, comme nous l'avons remarqué au début de cette thèse, H.D. ne propose pas de hiérarchiser les domaines de connaissance ou les modes d'expression. Les binarités ne disparaissent pas systématiquement mais elles ne sous-tendent pas de système de valeurs arrêté⁶⁷⁸. Le télégraphe et le téléphone semblent aux antipodes des images de lotus et de fleurs littorales. Nous pouvons en fait les envisager comme des versions modernes ou technologiques du rhizome et de la pieuvre. H.D. ajoute un imaginaire machiniste à son répertoire mais elle n'écarte pas pour autant les imageries végétales ou l'univers antique, comme le prouve *Helen in Egypt*.

Enfin, les changements du degré d'implication de H.D. dans l'écriture de ses textes n'étant pas flagrants sur un plan matériel, ils relèveraient du spirituel et de l'imaginaire. D'un point de vue strictement littéraire, ils demeureront de l'ordre de la pose, de la métaphore, mais soulignent deux choses qui sont importantes pour comprendre l'œuvre et l'imaginaire de H.D. : la variété des images dont elle se sert pour dire le monde (du lotus à la caméra) et la

⁶⁷⁷ Sara Danius, *The Senses of Modernism : Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.

⁶⁷⁸ Excepté dans *Close Up*. Les articles qu'elle écrit pour le magazine font montre d'un jugement négatif fort inédit par ailleurs.

place centrale de la vérité, ou en tout cas de la justesse des mots. Son œuvre tout entière est animée par la volonté de représenter, ou de présenter, de façon adéquate quelque sujet que ce soit (fleur, mythe, événement personnel, vision, etc.) et de le rendre compréhensible pour le lecteur. La Seconde Guerre mondiale, en particulier, après avoir causé tant de fractures, du niveau international au niveau atomique, suscite chez H.D. le besoin renouvelé de créer du lien, de *communiquer*, de chercher des remèdes, dans le « mot » et dans l'au-delà.

Conclusion

Deux grandes dynamiques animent l'écriture de H.D. au cours de sa carrière : la profusion d'images et le dépouillement. Pour schématiser, de 1912 à 1933, ses textes, incluant sa poésie, ses romans et nouvelles à clefs, ses articles, son essai (*Notes on Thought and Vision*), voire même sa correspondance, sont régis par l'abondance d'« image ». La texture, pourrions-nous dire, de son écriture est très travaillée. En s'approchant du résultat final, le lecteur décèle de multiples couches référentielles, découvre la répétition intratextuelle et intertextuelle des motifs, leurs variations, les concaténations de comparaison : le personnage que joue Aleksandra Khokhlova comparé à une sauterelle, une gargouille, à une figure ailée semblable à Niké, à Charlotte Corday ou Jeanne d'Arc ; la méduse de *Notes on Thought and Vision* devenue pieuvre et rhizome de pomme de terre dans *Hermione*, paquet de tentacules et de vrilles végétales dans « Secret Name » ; la série des fleurs de mer, images du texte, de l'auteur et d'elles-mêmes et leurs avatars dispersés dans toute l'œuvre de H.D. ; les cascades sonores s'en allant de proche en proche ; les divinités syncrétiques. Toute figure est doublée d'une autre. Les îles grecques cachent en leur sein les îles de la côte américaine que Hilda Doolittle a parcourues enfant. Les pseudonymes animaux et les dessins correspondant se substituent à la signature de H.D., Bryher et Macpherson dans leur correspondance. Hilda Doolittle apparaît sous les traits de H.D., Hermione Gart, Midget Defreddie, Julia Ashton, Natalia Saunderson, John Helforth, Raymonde Ransome, Hipparchia, Margaret et Helen Fairwood, etc. Pendant cette période (schématisée, rappelons-le encore une fois), l'écriture de H.D. est une force transformante. La figure fait changer les contours des signifiés et des signifiants. À bord du véhicule métaphorique, les sujets voyagent dans le temps et l'espace. H.D. chausse ses souliers rhétoriques, tant critiqués par E. P. Imagiste, et part en expédition tropique tout autour de l'« image », cet eldorado versatile et touffu.

Le lotus fait éclore ses fleurs semblables et toutes différentes, dans ses rhizomes. Polysémique, hiéroglyphique, il se dissémine du début à la fin et fait advenir le milieu. « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* [...] »⁶⁷⁹ Adalaide Morris a vu dans l'œuvre de H.D. l'importance du lien inter-humain, de la communauté, qu'elle a appelée « éthique de la connexion ». Cette éthique s'exprime le plus fortement après les deux guerres mondiales dont H.D. fait l'expérience directe en tant que résidente londonienne. *Trilogy* en particulier donne à entendre une voix poétique désireuse de voir le monde guérir après les traumatismes titanesques qu'ont endurés la planète et l'humanité pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans toute son œuvre, H.D. insiste sur l'importance de défendre le pouvoir magique des mots et de la pensée contre les violences, psychologiques, physiques ou politiques. Elle exalte ce qu'Édouard Glissant appellerait philosophie de la relation.

L'écriture de H.D. ouvre un espace « inter-être », ce carrefour perpétuel surveillé par Hermès, *locus* astérisque et omniprésent où tous les embranchements sont possibles. Hermès et jardin près de la mer. Hermès et Seconde Guerre mondiale. Hermès et cinéma. Apollon et cinéma. Apollon et projecteur. Apollon et la Pythie. Deux pythies et une vision comme une projection de cinéma. Projection et cinéma. Projection et psychanalyse. Projection et alchimie. Alchimie et Hermès. Hermès et Mercure. Hermès et Mercure et Thot. Égypte et Grèce. Égypte et New Jersey. New Jersey et ... « [C]' est la littérature américaine, et déjà anglaise, qui ont manifesté ce sens rhizomatique, ont su se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement. [...] C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. »⁶⁸⁰ L'image-vortex ne dit pas autre chose. Les ambivalences délibérées et laissées au hasard de la rhétorique de H.D. érigent en effet la préposition « et » en agent logique ultime, quitte à penser par contradictions. Nous aurions pu insister sur les

⁶⁷⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.* 36.

⁶⁸⁰ *Ibid.* 37.

clauses contradictoires qui jalonnent l'écriture de H.D. Hélène est et n'est pas sur les remparts de Troie. Le frère d'Hilda est et n'est pas Prométhée. H.D. est et n'est pas Delia Alton. H.D. « renverse l'ontologie ».

La description, aperçue dans *Notes on Thought and Vision* avec le paragraphe sur ce que voit le « sur-esprit » Lo-fu mais longtemps absente de la prose de H.D., se déploie dans les écrits cinématographiques puis dans le récit de la vision de Corfou dans « Writing on the Wall ». Quoi qu'en aient Deleuze et Guattari⁶⁸¹, H.D. enrhizome la psychanalyse. Au risque de décevoir les attentes des lecteurs de l'« hommage » à Freud, H.D. ne s'attarde pas sur les analyses du « Professeur » et préfère explorer les connexions que lui offre ce nouveau champ de connaissances. L'auteur refuse dans son récit de rechercher l'origine d'un trouble ou d'un complexe et privilégie l'errance ou, peut-être plus précisément, le jeu de pistes ouvert, sans autre trésor que l'infinie progression par association d'idées. Les indices laissés dans sa psyché ou inscrits dans la mémoire du monde n'ont pas de sens unique. Le signe (tout fait signe) est polysémique. Dans *Bid Me to Live*, le trou noir dans la conscience de Julia Ashton est comparé à une prison de la mort à Calcutta puis réapparaît, transformé en fosse miraculeuse dans la salle de cinéma. Comme dans la théorie du montage développée par Eisenstein, l'anti-symbolisme de Pound et l'interprétation du rêve de Freud, H.D. donne à une même image des significations différentes selon le sens qu'elle veut lui donner.

La pratique descriptive accompagne ces associations d'idées dans « Writing on the Wall ». Héritée de ses rencontres avec le cinéma et la psychanalyse, la description marque un tournant dans la pratique littéraire de H.D. Sans conteste, ce mode participe de la profusion visuelle et n'est pas dénué d'esprit mythopoétique. La conjonction de coordination « et » qui guide la description (H.D. a vu ceci, puis cela ; Lo-fu suit du regard la pomme, puis, la branche, puis la feuille, puis les veines de la feuille, puis l'écorce, etc.) joue l'accumulation, la ramification, et se joue des linéarités conventionnelles. H.D. n'a cure de l'ordre chronologique

⁶⁸¹ Dans leur introduction à *Mille Plateaux*, les deux philosophes classent la psychanalyse parmi les pensées-arbres ou racines, auxquelles ils préfèrent les pensées-rhizomes.

du film dans « Expiation ». Pourtant, la description inaugure aussi une écriture qui se veut « immédiate », déterminée à communiquer de façon directe avec le lecteur, sans artifice. H.D. emploie de plus en plus le terme *record* et ses déclinaisons. Tout en ayant une connaissance intime de l'art du cinéma, elle admire l'immédiateté avec laquelle la caméra peut capter le « réel » et l'offrir au regard du spectateur grâce au projecteur. Les influences combinées du cinéma, de la psychanalyse et de l'ésotérisme (avec les prises de notes *ex tempora* que ces deux pratiques ont suscitées chez H.D.) ont produit un changement notable dans la pratique littéraire de H.D. La Seconde Guerre mondiale a joué également un rôle majeur dans le désir continué de livre chez H.D. Le mot est thérapeutique. Il permet de survivre et de vivre. H.D. compose de longs poèmes (*Trilogy, Helen in Egypt*) d'ampleur épique dans les années 1940 et 1950. Elle se tourne aussi résolument vers une écriture mémorielle et plus directement autobiographique. Elle adopte la forme du journal et consigne ses réflexions sur son œuvre, ses séances spirites, ses souvenirs et son quotidien dans « H.D. by Delia Alton », *Majic Ring, End to Torment, Compassionate Friendship, Thorn Thicket*, pour ce qui est des textes qui ont été soigneusement tapés et corrigés ; nous pourrions ajouter les *Hirslanden Notebooks*, un ensemble de carnets autobiographiques manuscrits qu'elle tient à la clinique Hirslanden en 1961.

Dans « H.D. by Delia Alton » et quelques lettres, H.D. met en avant une posture surprenante pour un auteur qui, par ailleurs, souligne son talent artistique et le temps qu'elle met à écrire et réécrire certains textes. Elle emploie de nombreuses expressions qui mettent en retrait le rôle de l'auteur, qui se contente d'assembler (comme un ouvrier sur une chaîne d'assemblage) les pièces du livre, quand il ne s'écrit pas tout seul (*Bid Me to Live*, certaines sections de *Trilogy*). L'écriture n'est alors plus une force transformante mais se veut un canal neutre. H.D. ouvre un espace entre elle-même et son imagination, présentée comme une fonction indépendante de sa conscience. Nous laissons le lecteur apprécier l'ambivalence du groupe nominal. Avec quarante années de pratique littéraire derrière elle, ses entraînements psychanalytique et ésotérique, ainsi qu'un imaginaire marqué par le cinéma, les technologies

de la télécommunication et le spiritisme, H.D. laisse son « style » transcrire les projections de sa conscience / son imagination. Dans *End to Torment*, par exemple, cette posture est reflétée dans l'absence de préméditation apparente du texte et du genre « diaire ». Les erreurs de la mémoire sont corrigées dans une entrée postérieure. *The Gift*, autre autobiographie (non diaire), est présentée également comme un texte « brut », les notes ajoutées à la fin venant compléter les informations lacunaires du corps du texte. Le texte procède toujours par association d'idées, le résultat peut donc apparaître tout aussi touffu que les textes de la première moitié de sa carrière. Tout comme la caméra n'offre pas de prise directe sur le réel (pas plus que les yeux ne le peuvent), l'écrit n'est pas immédiat. Les manuscrits et les tapuscrits ne mènent pas à d'autres conclusions ; ils ne sont pas exempts de corrections, parfois copieuses.

Pourquoi H.D. adopte-t-elle cette pose d'écrivain-enregistreur ? Nous ne pouvons émettre que des hypothèses. Tout d'abord, ce que nous avons interprété comme un changement peut être perçu comme un prolongement du régime de profusion et de l'imaginaire rhizomatique, H.D. ajoutant à son répertoire d'autres images, d'autres « et ». La réécriture continue à prévaloir. Jusqu'au bout, H.D. réécrit sa propre légende. Du début à la fin de sa carrière, son œuvre grandit sous l'effet d'une poétique de la redite. Ses premiers poèmes sont des adaptations de poèmes de l'*Anthologie grecque*. « Winter Love » continue *Helen in Egypt*. Il est également possible de lire l'inflexion vers plus d'immédiateté comme un véritable changement (de genre, de style et d'imagerie, si ce n'est de pratique) qui correspond à une volonté de varier son éventail d'approches du monde. Car, que ce soit en empruntant des chemins de traverse ou sans vouloir faire de détour, H.D. cherche toujours à représenter le monde, dans toute son épaisseur temporelle, spatiale, artistique et psychologique. Une des démarches que H.D. entreprend et sur laquelle nous avons peu insisté est la recherche, recherche au sens scientifique et universitaire du terme.

L'imaginaire réticulaire et la recherche de l'immédiateté sont deux tendances animées par la même quête, celle de comprendre le monde. Il y a une pulsion du chercheur chez H.D. « It

is all a search. »⁶⁸² écrit-elle dans « H.D. by Delia Alton ». Cette quête de connaissance anime ses personnages. Hermione et Helen sont des figures de chercheuse. La protagoniste du roman à clefs est présentée comme une pionnière de la pensée dans ce territoire rétrograde qu'est la Pennsylvanie : « herself bewildered pathfinder in some new uncharted region of thought, of aspiration »⁶⁸³. Helen, une fois transposée en Égypte, est transformée en égyptologue, en Champollion mythopoétique : « I would study and decipher / the indecipherable Amen-script »⁶⁸⁴. Outre Hermès, parmi ses figures tutélaires, l'œuvre de H.D. compte Athéna, Isis et Marie Curie (dans *Hermetic Definition*). La pulsion du chercheur, de la chercheuse devrions-nous dire, est alimentée par la vie de l'auteur. Son grand-père maternel était chercheur en biologie aquatique. Son père était astronome. H.D. prend part à leurs travaux de recherches. Dans les carnets qu'elle tient à la clinique Hirslanden en 1961, elle écrit : « [Father] did make a research worker out of me. »⁶⁸⁵ À propos de *Trilogy*, elle dit : « I suppose this book is philosophy. »⁶⁸⁶ Dans son article sur le rapport des poètes américains (surtout H.D.) à la science, Norman Holmes Pearson affirme que les poètes modernes viennent ajouter leur travail à celui des scientifiques : « The modern poet not only by the example of tradition but by the very compulsion to know things has amplified the way of the scientist. »⁶⁸⁷ Adalaide Morris fait remarquer que, bien que H.D. ait fait croître ses connaissances tout au long de sa vie en lisant des ouvrages sur des domaines aussi variés que la littérature et la philosophie classiques, l'anthropologie, l'égyptologie, la psychanalyse, l'ésotérisme, l'histoire des Moraves et des Amérindiens à l'époque coloniale, les critiques l'envisagent rarement comme une chercheuse ou une penseuse. Défaut que Morris s'est employée à corriger.

Une raison qui explique le petit nombre d'études considérant H.D. comme une chercheuse réside dans le fait que l'auteur ne se présente pas elle-même comme une « savante ». Dans

⁶⁸² H.D., « H.D. by Delia Alton », *op. cit.* 221.

⁶⁸³ H.D., *Hemione*, *op. cit.* 44.

⁶⁸⁴ H.D., *Helen in Egypt*, *op. cit.* 21.

⁶⁸⁵ H.D., *Hirslanden Notebooks*, *op. cit.* 25-26.

⁶⁸⁶ H.D., *Between History and Poetry*, *op. cit.* 33.

⁶⁸⁷ Norman Holmes Pearson, « The American Poet in Relation to Science », *op. cit.*

« H.D. by Delia Alton », elle insiste par exemple sur le fait qu'elle ne connaît pas William Morris, ni comment il est entré en possession du guéridon dont elle a hérité, qu'elle ne veut pas se reposer sur les souvenirs que certains membres de son cercle d'amis du Londres des années 1910 peuvent avoir du poète pré-raphaélite. L'imagination lui apparaît comme un instrument plus précis. Le monde est à déchiffrer de toute façon. Toute connaissance est herméneutique, est exégèse. L'imaginaire, constitué de perception, de lectures, de réflexions, de rêve et d'imagination, est en soi un niveau de connaissance.

Bibliographie

1. AHEARN, Barry, « Williams and H.D., or Sour Grapes », *Twentieth Century Literature*, vol. 35 / 3, William Carlos Williams Issue, automne 1989, 299-309.
2. AII, Hélène, Antoine Cazé, Agnès Derail-Imbert et Clément Oudart, éd. *H.D. and Modernity*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Collection « Actes de la recherche à l'ENS », 2014.
3. ALDINGTON, Richard, *Life for Life's Sake ; A Book of Reminiscences*, New York, The Viking Press, 1941.
4. ANDERSON, Elizabeth, *H.D. and Modernist Religious Imagination : Mysticism and Writing*, Londres, Bloomsbury Academic, 2013.
5. ANDERSON, Margaret, éd. *The Little Review Anthology*, New York, Horizon Press, 1953.
6. ANONYME, « Comment and Review », *Close Up*, vol. 1 / 1, juillet 1927, 46-51.
7. —, « Notes », *Poetry*, vol. 3 / 5, février 1914, 189-190.
8. —, « Notes », *Poetry*, vol. 5 / 6, mars 1915, 301-302.
9. ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix : de la clinique à la théorie*, Paris, Economica, 1995.
10. BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF « Quadrige », 2010 (1960).
11. BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques 4*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.
12. —, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
13. —, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
14. —, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1976.
15. BENJAMIN, Walter, *Œuvres. Tome III*, trad. Rainer Rochlitz, Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
16. BENSTOCK, Shari, *Women of the Left Bank, Paris : 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986.
17. BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
18. —, *L'énergie spirituelle*, Paris, Payot, 2012.
19. —, *Le possible et le réel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
20. BERGSTROM, Janet, éd. *Endless Night : Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, Berkeley, University of California Press, 1999.
21. BERNSTEIN, Michael André, *The Tale of the Tribe*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

22. BERTHOLF, Robert, éd. *A Great Admiration : H.D. / Robert Duncan Correspondence 1950-1961*, Venice, Lapis Press, 1991.
23. BLOOM, Harold, *Modern Critical Views : H.D.*, Philadelphie, Chelsea House Publishers, 1989.
24. BOVIER, François, François Bovier, « En marge de l'avant-garde américaine : le groupe Pool », *1895*, n° 46, 2005, 5-35.
25. <https://1895.revues.org/312#bodyftn50>
26. ———, *H. D. et le groupe Pool : des avant-gardes littéraires au cinéma « visionnaire »*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009.
27. BOWSER, Eileen, *History of the American Cinema : The Transformation of Cinema 1907-1915*, Berkeley, University of California Press, 1994.
28. BRYHER, *The Heart to Artemis : a Writer's Memoirs*, Londres, Collins, 1963.
29. BROWN, Amy B., *Rewriting the Word : American Women Writers and the Bible*, Westport, Greenwood Press, 1999.
30. BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.
31. BUCK, Claire, *H.D. and Freud : Bisexuality and a Feminine Discourse*, New York, St. Martin's Press, 1991.
32. BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1982.
33. BURNETT, Gary, *H.D. Between Image and Epic : The Mysteries of Her Poetics*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1990.
34. BUSH, Douglas, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*. Cambridge, Harvard University Press, 1973, 502-497.
35. CAMPBELL, David A., éd. *Greek Lyric III : Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1991.
36. CARIOU, Marie, *Bergson et Bachelard*, Paris, PUF (Questions), 1995.
37. CARR, Helen, *The Verse Revolutionaries : Ezra Pound, H.D., and the Imagists*, Londres, Cape, 2009.
38. CAZE, Antoine, *Écrire entre les murs : « Trilogy » de H.D.*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
39. ———, « 'There is one line, clearly drawn' : The Visible and the Illegible in H.D. ». Actes du colloque « Illisible et modernité » (Université Lumière Lyon 2, 23-25 octobre 2008). Isabelle Alfandary & Axel Nesme, édés. *Modernism and Unreadability*. Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2011, 75-87.
40. CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan Université, 2000.

41. CHEVALLIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont, 1982.
42. CHISHOLM, Diane, *H.D.'s Freudian Poetics : Psychoanalysis in Translation*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
43. CHRISTIE, Ian, *The Last Machine : Early Cinema and the Birth of the Modern World*, Londres, British Film Institute, 1994.
44. COLLECOTT, Diane, *H.D. and Sapphic Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
45. COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd du Seuil, 1979.
46. ———, « Généalogie de l'autorité », 4^{ème} cours d'une série intitulée « Théorie de la littérature – Qu'est-ce qu'un auteur ? », dispensée à l'Université Paris IV-Sorbonne et mise en ligne sur [fabula.org](http://www.fabula.org) :
47. <http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php>
48. ———, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.
49. CONILLEAU, Claire, « “What's in a Name ?” : H.D.'s Revision of Shakespeare », *Transatlantica* [en ligne], 1, 2010, mis en ligne le 27 septembre 2010 : <http://transatlantica.revues.org/4801>
50. CONNOR, Rachel, *H.D. and the Image*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
51. CORBIN, Henry, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, 1986.
52. ———, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn-Arabî*, Paris, Flammarion, 1958.
53. ———, « Pour une charte de l'Imaginal », prélude à la 2^e édition de *Corps spirituel et céleste*, Paris, Buchet-Castel, 1979.
54. COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Éd. du Seuil, 1995.
55. DANIEL, Sara, *The Senses of Modernism : Technology, Perception and Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
56. DAVIDSON, Michael, *Ghostlier Demarcations : Modern Poetry and the Material World*, Berkeley, University of California Press, 1997.
57. DEBO, Annette, « H.D.'s American Landscape: The Power and Permanence of Place », *South Atlantic Review*, vol. 69 / 3-4, automne 2004), 1-22.
58. ———, *The American H.D.*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012.
59. DELEUZE, Gilles, *Cinéma : L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
60. ———, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
61. DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
62. DEMBO, L. S., *Conceptions of Reality in Modern American Poetry*. Berkeley, University of California Press, 1966.

63. DEUTSCH, Babette, « Last of the Imagists », *New York Herald Tribune Book Review*, 1^{er} octobre 1944.
64. DIPACE, Angela Fritz, *Thought and Vision : A Critical Reading of H.D.'s Poetry*, Washington, Catholic University Press, 1988.
65. DONALD, James, Anne Friedberg et Laura Marcus, éd., *Close Up 1927-1933 : Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
66. DUNCAN, Robert, *The H.D. Book*, éd. Michael Boughn et Victor Coleman, Berkeley, University of California Press, 2011.
67. DUPLESSIS, Rachel Blau, *The Career of That Struggle*, Bloomington, Indiana University Press, 1968.
68. —, « Family, Sexes, Psyche : An Essay on H.D. and the Muse of the Woman Writer », *Montemora* n°6, 1979, 137-156.
69. —, « Romantic Thralldom in H.D. », *Contemporary Literature*, vol. 20 / 2, avril 1979, 178-203.
70. DUPLESSIS, Rachel Blau et Susan Stanford Friedman, éd., *Signets : Reading H.D.*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
71. —, « “Woman is Perfect” : H.D.'s Debate with Freud », *Feminist Studies*, vol. 7 / 3, automne 1981, 417-430.
72. DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
73. EDMUNDS, Susan, *Out of Line : History, Psychoanalysis, and Montage in H.D.'s Long Poems*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
74. EISENSTEIN, Sergueï, « A Close-up View » (1945), *Film Essays and a Lecture*, éd. Jay Leyda, Princeton, Princeton University Press, 1982.
75. —, « Dickens, Griffith and the Film Today » (1944), *Film Form. Essays in Film Theory*, éd. et trad. Jay Leda, San Diego, Harcourt Inc., 1977. 195-255.
76. —, « The Fourth Dimension in the Kino », vol. 6 / 3-4, mars et avril 1930, 184-194 et 253-268.
77. —, « The Principles of Film Form », vol. 8 / 3, septembre 1931, 167-181.
78. FENOLLOSA, Ernest et Ezra Pound, « *Noh* » or *Accomplishment : A Study of the Classical Stage of Japan*, Londres, Macmillan, 1916.
79. FLETCHER, John Gould, « Three Imagist Poets », *The Little Review*, juin / juillet 1916, 32-41.
80. FLEURY, Cynthia, éd., *Imagination, Imaginaire, Imaginal*, Paris, Presses Universitaires de France
81. FLINT, Frank Stuart, « The History of Imagism », *Egoist*, 1^{er} mai 1915, 70-71.
82. —, « Imagisme », *Poetry*, vol. 1 / 6, mars 1913, 198-200.
83. FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Champs Flammarion, 1977.

84. FRASER, Robert, éd. *Sir James Frazer and the Literary Imagination : Essays in Affinity and Influence*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Macmillan, 1990.
85. FRAZER, James George, *The New Golden Bough, A New Abridgment of the Classic Work*, New York, Criterion Books, 1959.
86. FREER, Scott, *Modernist Mythopoeia : The Twilight of the Gods*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
87. FREDMAN, Stephen, *Poet's Prose : The Crisis in American Verse*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
88. —, *The Grounding of American Poetry : Charles Olson and the Emersonian Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
89. FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, France, Éd. du Seuil, 2010.
90. —, *Pulsions et destins des pulsions*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2012.
91. FRIEDMAN, Susan Stanford, éd., *Analyzing Freud: Letters of H.D., Bryher, and Their Circle*, New York, New Directions, 2002.
92. —, « Creating a Woman's Mythology : H.D.'s, Helen in Egypt ». *Women's Studies* n° 5, 1977, 163-198.
93. —, « Gender and Genre Anxiety : Elizabeth B. Browning and H.D. as Epic Poets », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 5 / 2, automne 1986, 203-228.
94. —, *Penelope's Web : Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
95. —, *Psyche Reborn : The Emergence of H.D.*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
96. —, « Who Buried H.D. ? A Poet, Her Critics and Her Place in The Literary Tradition », *College English* n°36, mars 1975, 801-814.
97. GAGE, JOHN T., *In the Arresting Eye : The Rhetoric of Imagism*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1981.
98. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
99. —, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, (Poétique), 1979.
100. GELY, Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *VoxPoetica*, 21 mai 2006, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>.
101. GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, NRF, 1990.
102. —, *Philosophie de la relation : poésie en étendue*, Paris, Gallimard, NRF, 2009.
103. GOLDSTEIN, Laurence, *The American Poet at the Movies : A Critical History*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.

104. GONNERING LEIN, Julie, « Shades of Meaning : Mina Loy's Poetics of Luminous Opacity », *Modernism / Modernity*, vol. 18 / 3, septembre 2011, 617-629.
105. GREENWOOD, E. B., « H.D. and the Problem of Escapism », *Essays in Criticism*, vol. 21 / 4, 1971), 365-376.
106. GREGORY, Eileen, *H.D. and Hellenism : Classic Lines*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
107. ———, « Rose Cut in Rock : Sappho and H.D.'s "Sea Garden" », *Contemporary Literature*, vol. 27 / 4, hiver 1986, 525-552.
108. GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, éd. Charles Picard, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
109. GUBAR, Susan, « The Echoing Spell of H.D.'s Trilogy », *Contemporary Literature*, vol. 19 / 2, printemps 1978, 196-218.
110. ———, « Sapphistries », *Signs* 10, automne 1984, 43-62.
111. GUEST, Barbara, *HERself Defined : The Poet H.D. and Her World*, New York, Quill, 1984.
112. HARMER, J. B., *Victory in Limbo : Imagism, 1908-1917*, Londres, Secker & Warburg, 1975.
113. HAMON, Philippe, *Du descriptif*, 4^e éd., Paris, Hachette supérieur, 1994.
114. ———, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
115. HARRISON, Jane, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, University Press, 1908.
116. H.D., « A Note on Poetry », *Oxford Anthology of American Literature*, éd. W. R. Benet et Norman Holmes Pearson, New York, Oxford University Press, 1938. 1287-1288.
117. *Asphodel*, éd. Robert Spoo, Durham, Duke University Press, 1992.
118. ———, « Autobiographical Notes », YCAL MSS24, Box 47, Folder 181, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
119. ———, *Between History & Poetry : The Letters of H.D. & Norman Holmes Pearson*, éd. Donna K. Hollenberg, Iowa City, University of Iowa Press, 1997.
120. ———, *Bid Me to Live*, éd. Caroline Zilboorg Gainesville, University Press of Florida, 2011.
121. ———, « *Borderline : A Pool Film with Paul Robeson* », Londres, Mercury, 1930. Republié dans *Close Up 1927-1933*, op. cit. 221-236.
122. ———, *By Avon River*, Redding Ridge, Black Swan Books, 1990.
123. ———, *Collected Poems : 1912-1944*, éd. Louis Martz, New York, New Directions, 1983.
124. ———, *Compassionate Friendship*, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 24, box 38, folder 1013.
125. ———, *End to Torment : A Memoir of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1979.

126. —, *End to Torment*, YCAL MSS 24, Boxes 38-39, Folders 1015-1027, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
127. —, « Epigram », *Poetry*, vol. 1 / 4, janvier, 1913, 122.
128. —, « “Goblins and Pagodas” », *The Egoist*, vol. 3 / 12, décembre 1916, 183-184.
129. —, « H.D. by Delia Alton », *The Iowa Review*, vol. 16 / 3, octobre 1986, 180-221.
130. —, *Hedylus*, Redding Ridge, Black Swan Books, 1980.
131. —, *Hedylus*, YCAL MSS 24, Box 21, Folders 641-651. H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
132. —, *Helen in Egypt*, New York, New Directions, 1974.
133. —, *Helen in Egypt*, fragments lus par H.D., <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/HD.php>.
134. —, « Hermes of the Ways », *Poetry*, vol. 1 / 4, janvier 1913, 118-120.
135. —, *Hermetic Definition*, New York, New Directions, 1972.
136. —, *Hermione*, New York, New Directions, 1981.
137. —, *Her*, YCAL MSS 24, Box 21, Folders 652-655. H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
138. —, « Hesperia », YCAL MSS 24, box 37, folder 971, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
139. —, *Hippolytus Temporizes*, Redding Ridge, Black Swan Books, 1985.
140. —, *Ion : A Play after Euripides*, Redding Ridge, Black Swan Books, 1986.
141. —, *Kora and Ka ; with Mira Mare*, introd. de Robert Spoo, 1996.
142. —, *Le jardin près de la mer*, trad. Jean-Paul Auxéméry, Paris, La Différence, 1992.
143. —, *Magic Mirror ; Compassionate Friendship ; Thorn Thicket : A Tribute to Eric Heydt : A Scholarly Edition*, éd. Nellie Christodoulides, Victoria, BC, ELS Editions, 2012.
144. —, *Majic Ring*, éd. Demetres P. Tryphonopoulos, Gainesville, University Press of Florida, 2009.
145. —, « Marianne Moore », *The Egoist*, vol. 3 / 8, août 1916, 118-119.
146. —, *Narthex and Other Stories*, Toronto, BookThug, 2011.
147. —, *Nights*, New York, New Directions, 1986.
148. —, « [Notes on] *Responsibilities and Other Poems* by William Butler Yeats », YCAL MSS 24, Box 35, Folder 915, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. 4 pages.
149. —, *Notes on Thought and Vision & The Wise Sappho*. San Francisco, City Lights Books, 1982.
150. —, *Paint It Today*, éd. Cassandra Laity, New York, New York University Press, 1992.
151. —, *Palimpsest*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968.
152. —, *Pilate's Wife*, éd. Joan A. Burke, New York, New Directions, 2000.
153. —, *Pour l'amour de Freud*, préf. Élisabeth Roudinesco, Paris, Des Femmes, 2010.
154. —, « Priapus, Keeper of the Orchards », *Poetry*, vol. 1 / 4, janvier 1913, 121-122.
155. —, « Projector », *Close Up* vol. 1 / 1, juillet 1927, 46-51.
156. —, « Projector II (*Chang*) », *Close Up*, vol. 1 / 4, novembre 1927, 35-44.
157. —, *Sea Garden*, Londres, Constable, 1916.
158. —, « Speech of Acceptance to the American Academy of Arts and Letters », *H.D. Newsletter* vol. 3 / 1, 1990, 4-6.

159. —, *The Gift : The Complete Text*, éd. Jane Augustine, Gainesville, University Press of Florida, 1998.
160. —, *The Gift*, YCAL MSS 24, Boxes 39-41, Folders 1028-1053, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
161. —, *The Hedgehog*, illustr. George Plank, New York, New Directions, 1988.
162. —, « The Moment (Seven Stories) », YCAL MSS 24, Box 37, Folders 959-978, Box 38, Folders 979-980, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
163. —, *The Mystery*, éd. Jane Augustine, Gainesville, University of Florida Press, 2009.
164. —, *The Sword Went Out to Sea : Synthesis of a Dream, by Delia Alton*, Gainesville, éd. Cynthia Hogue et Julie Vandivere, University Press of Florida, 2007.
165. —, *The Usual Star*, Dijon, Imprimerie Darantière, 1934.
166. —, « Thorn Thicket », YCAL MSS 24, Box 41, Folder 1057, H.D. Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
167. —, *Tribute to Freud*, préf. Norman Holmes Pearson, New York, New Directions, 1984.
168. —, *Trilogy*, éd. Alik Barnstone, New York, New Directions, 1998.
169. —, « Turksib », *Close Up*, vol. 5, juillet-décembre 1929, 488-492.
170. —, *Vale Ave*, Redding Ridge, Black Swan Books, 1992.
171. —, *What Do I Love*, Londres, Brendin, 1944.
172. —, *White Rose and the Red*, Gainesville, University Press of Florida, 2009.
173. —, *Within the Walls*, Iowa City, Windhover Press, 1990.
174. HERRING, Robert, « A New Cinema, Magic and the Avant-Garde », *Close Up*, vol. 4 / 4, avril 1929, dans *Close Up 1927-1933*, *op. cit.* 54.
175. —, « Film Imagery : Eisenstein », *Close Up* vol. 3 / 6, décembre 1928, 20-30.
176. HOGUE, Cynthia, « (Re)Storing Happiness : Toward an Eco-poetic Reading of H.D.'s *The Sword Went Out to Sea (Synthesis of a Dream)*, by Delia Alton », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 18 / 4, automne 2011, 840-860.
177. HOLLENBERG, Donna Krolik, *H.D. : the Poetics of Childbirth and Creativity*, Boston, Northeastern University Press, 1991.
178. HUGHES, Glenn, *Imagism and the Imagists : A Study in Modern Poetry*, New York, Biblio & Tannen, 1960 (1931).
179. HULME, Thomas Ernest, *Selected Writings*, éd. Patrick McGuinness, New York, Routledge, 2003.
180. JACOBS, Karen, *The Eye's Mind : Literary Modernism and Visual Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.
181. JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963-1973.
182. JAMBET, Christian, dir., *Henry Corbin*, Paris, L'Herne, 1981.

183. JAY, Martin, « Scopic Regimes of Modernity », *Vision and Visuality*, éd. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988. 3-23.
184. JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
185. KELLER, Lynn, *Re-making It New*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
186. KENNER, Hugh, *The Mechanic Muse*, New York, Oxford University Press, 1987.
187. ———, *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971.
188. KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Harvard University Press, 1983.
189. KING, Michael, éd. *H.D.: Woman and Poet*, Orono, The National Poetry Foundation, 1986.
190. KIRBY, Lynn, *Parallel Tracks : The Railroad and Silent Cinema*, Durham, Duke University Press, 1997.
191. KLOEPFER, Deborah Kelly, *The Unspeakable Mother : Forbidden Discourse in Jean Rhys and H.D.*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
192. KORG, Jacob, *Winter Love : Ezra Pound and H.D.*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2003.
193. KRIEGER, Murray, *Ekphrasis*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
194. KUSCH, Celena E., « H.D.'s American "Sea Garden" : Drowning the Idyll Threat to US Modernism », *Twentieth Century Literature*, vol. 56 / 1, 1^{er} avril 2010, 47-70.
195. LAITY, Cassandra, « H.D. and A. C. Swinburne : Decadence and Modernist Women's Writing », *Feminist Studies*, vol. 15 / 3, Feminist Reinterpretations / Reinterpretations of Feminism, automne 1989, 461-484.
196. ———, « Lesbian Romanticism : H.D.'s Fictional Representations of Frances Gregg and Bryher », dans H.D., *Paint It Today*, *op. cit.* xvii-xliii.
197. LAPLANCHE, Jean et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de Psychanalyse*, éd. Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
198. LAWRENCE, Daniel Herbert, *The Letters of D. H. Lawrence, Volume 3 – Part 1 : 1916-1921*, éds. James T. Boulton, Andrew Robertson, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
199. LESSING, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. de l'allemand par Charles Vanderbourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802.
200. LINDSAY, Vachel, *The Art of the Moving Picture*, New York, Macmillan, 1916.

201. LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
202. ———, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
203. MACPHERSON, Kenneth, *Borderline*, DVD n°2 dans le coffret *Paul Robeson : Portraits of the Artist* [4 DVD], Irvington, Criterion Collection, 2007.
204. ———, « As Is », *Close Up*, vol. 7 / 5, novembre 1930, 236-238.
205. ———, « Introduction to "The Fourth Dimension of the Kino" », *Close Up*, vol. 6 / 3, mars 1930, 175-184.
206. MANDEL, Charlotte, « Garbo / Helen : The Self-Projection of Beauty by H.D. », *Women's Studies*, vol. 7, 1980, 127-135. 134.
207. ———, « Magical Lenses : Poet's Vision Beyond the Naked Eye », *H.D. Woman and Poet*, éd. Michael King, *op. cit.*
208. ———, « The Redirected Image : Cinematic Dynamics in the Style of H.D. », *Literature / Film Quarterly*, vol. 11 / 1, 1983, 36-45.
209. MARCUS, Laura, « Dreaming and Cinematic Consciousness », *Psychoanalysis and History*, vol. 3 / 1, 2001, 1-68.
210. ———, *The Tenth Muse : Writing about Cinema in the Modernist Period*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
211. MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Hautes Etudes, Gallimard Le Seuil, 1994.
212. MARTZ, Louis, *Many Gods and Many Voices : The Role of the Prophet in English and American Modernism*, Columbia, University of Missouri Press, 1998.
213. MCCABE, Susan, *Cinematic Modernism : Modernist Poetry and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
214. MCQUIRE, Scott, *Visions of Modernity : Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, Londres, Sage, 1998.
215. METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1977.
216. MITCHELL, W. J. T., *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
217. MONTAUDON, Alain, *Iconotextes*, Paris, CRCO Clermont Ferrand, Ophrys, 1990.
218. MORRIS, Adalaide, « A Relay of Power and Peace : H.D. and the Spirit of the Gift », *Contemporary Literature* 27, hiver 1986, 493-524.
219. ———, « H.D.'s "H.D. by Delia Alton" », *The Iowa Review*, vol. 16 / 3, octobre 1986, p. 174-179.
220. ———, *How to Live / What to Do : H.D.'s Cultural Poetics*, Urbana, University of Illinois Press, 2003.
221. ———, « Reading H.D.'s "Helions and Athene" », *Iowa Review*, vol. 12 / 2-3, printemps / été 1981, 155-163.

222. —, « Science and the Mythopoeic Mind » dans *Chaos and Order*, éd. N. Katherine Hayles, Chicago, University of Chicago Press, 1991. 195-220.
223. —, « The Concept of Projection : H.D.'s Visionary Powers », *Contemporary Literature*, vol. 25 / 4, hiver 1984, 411-436.
224. NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
225. NICHOLLS, Peter, *Modernisms : A Literary Guide*, Londres, Macmillan, 1995.
226. OUDART, Clément, *Les métamorphoses du modernisme : de H.D. à Robert Duncan : vers une poétique de la relation*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
227. PEARSON, Norman et L. S. Dembo, « Norman Holmes Pearson on H.D. : an Interview », *Contemporary Literature*, vol. 10 / 4, octobre 1969, 435-446.
228. —, « The American Poet in Relation to Science. » *American Quarterly*, vol. 1 / 2, 1949, 116-126.
229. PETITJEAN, Lucie, « Le trait d'union chez H.D. : création de mots composés et poétique de la relation », *Travaux en cours* 10, mai 2014, 135-146.
230. PERLOFF, Marjorie, *The Dance of the Intellect : Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
231. —, *The Poetics of Indeterminacy : Rimbaud to Cage*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
232. PONDROM, Cyrena, « H.D. and the Origins of Imagism », *Signets : Reading H.D.*, éd. Susan Stanford Friedman et Rachel Blau DuPlessis, Madison, University of Wisconsin Press, 1990. 85-109.
233. —, « Selected Letters from H.D. to F. S. Flint : A Commentary on the Imagist Period », *Contemporary Literature*, vol. 10 / 4, octobre 1969, 557-586.
234. —, *The Road from Paris : French Influence on English Poetry : 1900-1920*, New York, Cambridge University Press, 1973.
235. POUND, Ezra, *ABC of Reading*, éd. Michael Dirda, New York, New Directions, 2010.
236. —, « A Few Don'ts by an Imagiste », *Poetry*, vol. 1 / 6, mars 1913, 200-206.
237. —, « Art Notes. By B. H. Dias. Kinema, Kinesis, Hepworth, etc. », *New Age* vol. 23 / 22, 26 septembre 1918, 352.
<http://library.brown.edu/pdfs/1140814664827532.pdf>
238. —, *Early Writings : Poems and Prose*, éd. Ira B. Nadel, Londres, Penguin Classics, 2005.
239. —, *Gaudier-Brzeska : A Memoir*, New York, New Directions, 1960.
240. —, *Personae : The Collected Poems of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1926.
241. —, *Ripostes*, Londres, S. Swift and co., 1912.
242. —, *The Cantos of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1948.
243. —, *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, éd. D. D. Paige, New York, Harcourt, Brace & World, 1950.
244. —, *The Spirit of Romance*, New York, New Directions, 1968.
245. —, « Vortex. Pound », *Blast*, n° 1, 20 juin 1914, 153-154.

246. ———, « Vorticism », *The Fortnightly Review*, n° 96, 1^{er} septembre 1914, 461-471. <http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/>.
247. PRESTON, Carrie J., *Modernism's Mythic Pose : Gender, Genre, Solo Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
248. QUINN, Vincent, *H.D. (Hilda Doolittle)*, New York, Twayne, 1967.
249. RAINEY, Lawrence, « Canon, Gender, and Text : The Case of H.D. », *Representing Modernist Texts : Editing as Interpretation*, éd. George Bornstein, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991. 99-123.
250. ———, *Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture*, New Haven, Yale University Press, 1998. 146-168.
251. RANCIERE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
252. RIDDELL, Joseph, « H.D. and the Poetics of Spiritual Realism », *Contemporary Literature*, vol. 10 / 4, automne 1969, 447-473.
253. ROBINSON, Janice, *H.D. : The Life and Work of an American Poet*, Boston, Houghton Mifflin, 1982.
254. ROBINSON, Matte, *The Astral H.D. : Occult and Religious Sources and Contexts for H.D.'s Poetry and Prose*, New York, Bloomsbury, 2016.
255. SCHWARTZ, Sanford, *The Matrix of Modernism : Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985.
256. SERVIER, Jean, dir. *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
257. SMYERS, Virginia, « H.D.'s Books in the Bryher Library », *The H.D. Newsletter*, vol. 1 / 2, hiver 1987. 18-25.
258. <http://www.imagists.org/hd/hdvs121.html>
259. STEIN, Gertrude, *Selected Writings of Gertrude Stein*, New York, Random House, 1946.
260. STEINMAN, Lisa, *Made in America : Science, Technology, and American Modernist Poets*, New Haven, Yale University Press, 1987.
261. STEWART, Garrett, *Between Film and Screen : Modernism's Photo-Synthesis*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
262. SWANN, Thomas, *The Classical World of H.D.*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1962.
263. SWORD, Helen, « H.D.'s Majic Ring », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 14 / 2, automne 1995, 347-362.
264. ———, « Orpheus and Eurydice in the Twentieth Century : Lawrence and H.D., and the Poetics of the Turn », *Twentieth Century Literature*, vol. 35 / 4, hiver 1989, 407-428.

265. TALL, Emily, « Sergei Eisenstein on Joyce : Sergei Eisenstein's Lecture on James Joyce at the State Institute of Cinematography, November 1, 1934 », *James Joyce Quarterly*, vol. 24 / 2, hiver 1987, 133-142.
266. TAMANINI, Laurent, « Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans *Outremonde* de Don DeLillo », *Loxias*, vol. 22 / Doctoriales V, septembre 2008. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2592>
267. TAYLOR, Georgina, *H.D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers, 1913-1946*, Oxford, Clarendon Press, 2001.
268. THOMAS, Joël, dir., *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, ellipses, 1998.
269. TILLEUL, Jean-Louis et Myriam Watthee-Delmotte, dir. *Texte, Image, Imaginaire*, Actes du 1^{er} colloque organisé dans le cadre des échanges U.C.L.-Umass (1999-2006), Paris, L'Harmattan, 2007.
270. TRIGILIO, « The Measure of Deplorable Gaps in Time », « *Strange Prophecies Anew* » : *Rereading Apocalypse in Blake, H.D. and Ginsberg*, Cranbury, Associated University Presses, 2000. 83-124.
271. TROTTER, David, *Cinema and Modernism*, Malden, Blackwell (*Critical Quarterly*), 2007.
272. VACHEL, Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York, Macmillan, 1916.
273. WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington, Ashgate, 2009.
274. WHITE, Eric Walter, *Images of H.D. from The Mystery, by H.D.*, Londres, Enitharmon Press, 1976.
275. WILLIAMS, William Carlos, « Kora in Hell : Improvisations », *Imaginations*, éd. Webster Schott, New York, New Directions, 1971.
276. WILLIS, Elizabeth, « A Public History of the Dividing Line : H.D., the Bomb, and the Roots of the Postmodern », *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 63 / 1, printemps 2007, 81-108.
277. WOOD, Michael, « Modernism and Film », *The Cambridge Companion to Modernism*, éd. Michael Levinson, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 27-32.
278. WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1929.
279. ———, *The Essays of Virginia Woolf, volume IV, 1925-1928*, éd. Andrew McNeillie, Londres, The Hogarth Press, 1994.
280. ZILBOORG, Caroline, éd. Richard Aldington and H.D. : *Their Lives in Letters (1918-1961)*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

281. ———, Richard Aldington and H.D. : The Later Years in Letters, Manchester, Manchester University Press, 1995.

Index

- Aldington, Richard, 7, 8, 12, 14, 15, 47, 48, 56, 64, 89, 91, 151, 152, 175, 288, 294, 300
- Bachelard, Gaston, 25, 26
- Barthes, Roland, 134, 188, 260, 292, 296
- Bryher, 5, 27, 28, 37, 62, 79, 93, 110, 115, 116, 143, 144, 145, 151, 177, 181, 226, 243, 246, 248, 252, 257, 261, 262, 301, 309
- Chadwick, Mary, 177, 280
- Close Up*, 5, 11, 116, 117, 118, 144, 145, 147, 148, 149, 151, 156, 157, 159, 160, 164, 165, 166, 168, 169, 171, 173, 174, 177, 180, 181, 182, 184, 190, 206, 208, 219, 225, 231, 235, 236, 242, 243, 249, 280, 307
- Corbin, Henry, 16, 17, 18, 28, 45
- Deleuze et Guattari, 23, 24, 310, 311
- Duncan, Robert, 19, 20, 24, 86, 87
- Durand, Gilbert, 22, 23
- Eisenstein, Sergueï, 144, 166, 219, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 243, 311
- Eliot, T. S., 19, 55, 87, 98, 239, 240
- Esotérisme, 213
- Flint, F. S., 8, 10, 12, 13, 16, 48, 55
- Frazer, J. G., 86, 97, 98, 157, 158, 255
- Freud, Sigmund, 23, 27, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 88, 113, 120, 121, 123, 126, 157, 158, 177, 213, 216, 234, 244, 249, 252, 254, 255, 257, 260, 267, 268, 279, 280, 281, 282, 289, 290, 293, 307, 311
- Garbo, Greta, 6, 148, 156, 157, 158, 159, 168, 211
- Genette, Gérard, 100, 109, 114, 188
- Gregg, Frances, 110, 115, 119, 122, 137
- H.D.
- " Notes on Thought and Vision ", 29
- " Orchard ", 8, 9, 15, 57, 58, 59, 61
- Asphodel*, 94, 122, 290, 301
- Bid Me to Live*, 52, 64, 89, 90, 93, 117, 118, 145, 147, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 163, 168, 182, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 211, 246, 258, 259, 264, 284, 286, 289, 290, 293, 294, 295, 298, 305, 311, 312

Compassionate Friendship, 79, 214, 268, 269, 280, 282, 286, 290, 292, 293, 312

End to Torment, 7, 89, 214, 224, 244, 266, 267, 274, 279, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 296, 300, 302, 305, 312, 313

H.D. et les Etats-Unis, 34, 36, 38, 58

Hedylus, 159, 293, 300, 301, 302

Helen in Egypt, 20, 35, 39, 85, 86, 89, 91, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 141, 211, 214, 234, 237, 238, 244, 260, 265, 266, 274, 306, 307, 312, 313, 314

Hermetic Definition, 108, 161, 212, 264, 265, 292, 314

Hermione, 20, 30, 52, 59, 63, 69, 70, 85, 88, 94, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 171, 172, 187, 188, 191, 199, 211, 217, 246, 248, 249, 250, 264, 266, 274, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 293, 300, 301, 302, 305, 309, 314

Imagerie florale, 27, 38

Majic Ring, 39, 89, 93, 214, 244, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 292, 293, 295, 305, 312

Nights, 89, 176, 177, 237, 277, 298

Notes on Thought and Vision, 28, 30, 63, 65, 174, 176, 274, 309, 311

Paint It Today, 52, 62, 63, 94, 109, 110, 115, 122, 137, 141, 211, 256, 286, 290

Palimpsest, 20, 35, 37, 38, 39, 40, 63, 64, 88, 91, 93, 151, 159, 211, 260, 286, 293

Pilate's Wife, 20, 93, 293

Projector II, 145, 148, 149, 150, 151, 203, 254, 295

Red Roses for Bronze, 163, 212

Sea Garden, 12, 18, 19, 35, 36, 40, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 70, 96, 99, 110, 211, 222, 223, 224, 236, 237

The Gift, 94, 140, 141, 155, 176, 244, 263, 266, 279, 281, 286, 290, 293, 294, 298, 300, 303, 304, 305, 313

The Hedgehog, 113, 286

The Sword Went Out to Sea, 89, 93, 94,
 214, 262, 263, 264, 265, 266, 267,
 268, 274, 276, 278, 292, 293, 297
The Walls Do Not Fall, 18, 19, 136
Thorn Thicket, 214, 269, 280, 290, 291,
 292, 293, 296, 312
Trilogy, 20, 86, 95, 96, 98, 99, 111, 127,
 130, 136, 161, 186, 199, 214, 237,
 238, 260, 263, 264, 265, 293, 306,
 310, 312, 314, 317
White Rose and the Red, 89, 94, 263,
 293, 294, 298, 302
 Hamon, Philippe, 183, 188, 200, 202, 204,
 207, 245, 246, 253, 321
 Herring, Robert, 231, 249, 323
 Heydt, Erich, 244, 279, 287, 288, 291, 293,
 322
 Hocquard, Emmanuel, 197, 198
 Hulme, T. E., 9, 10, 11, 12, 323
 Imagerie florale, 49, 50
 Imagisme, 16, 18
 " A Few Don'ts by an Imagiste ", 12, 13,
 14, 15, 326
 Pondrom, Cyrena, 8, 9, 15, 48, 326
 Imagisme:, 10, 13, 15, 55, 319
 Immédiateté, 6, 10, 15, 210, 211, 228, 231,
 241, 242, 243, 244, 245, 247, 279, 280,
 291, 312, 313
 Jenny, Laurent, 11, 184, 185, 186, 251,
 252, 254
 Joyce, James, 55, 87, 111, 143, 235, 239,
 240, 272
 Jung, C. G., 23, 79
 Khokhlova, Aleksandra, 160, 164, 165,
 166, 167, 200, 211, 218, 219, 309
 Kouléchov, Lev, 160, 165, 166, 200, 201,
 202, 206, 208, 219, 243
 Lawrence, D. H., 87, 91, 98, 151, 152
 Lessing, 117, 188, 197
 Lindsay, Vachel, 220, 233
 Littérature et peinture, 14, 42, 109
 Louvel, Liliane, 114, 115, 116, 117, 130,
 131, 137, 183, 188, 189, 195, 197, 239,
 251
 Lowell, Amy, 41, 55, 151
 Macpherson, Kenneth, 5, 116, 117, 143,
 144, 145, 151, 159, 167, 169, 170, 173,
 174, 175, 181, 208, 209, 210, 215, 219,
 221, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 250,
 309

Borderline, 5, 6, 116, 143, 145, 162,
 167, 169, 172, 173, 174, 176, 181,
 208, 226, 227, 228

Marinetti, F. T., 11, 14

Mitchell, W. J. T., 16

Moore, Marianne, 25, 26, 56, 144, 322

mythopoétique, 34, 72, 85, 86, 87, 96, 97,
 99, 102, 109, 114, 123, 132, 145, 148,
 149, 151, 169, 170, 216, 250, 255, 258,
 273, 282, 311, 314

Oudart, Clément, 19, 21, 24, 32, 111

Pabst, G. W., 117, 143, 156, 157, 160, 173,
 181, 184, 185, 202, 206, 211, 226

Pearson, Norman Holmes, 19, 20, 26, 27,
 34, 40, 41, 73, 80, 89, 90, 101, 102, 103,
 111, 147, 243, 244, 276, 277, 279, 282,
 288, 290, 293, 301, 303, 304, 306, 314

Pool group, 5, 6, 12, 116, 143, 148, 165,
 179, 181, 219, 221, 231, 232, 233, 237

Pound, Ezra, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
 16, 41, 42, 43, 50, 51, 55, 56, 87, 91, 98,
 105, 115, 119, 183, 185, 218, 220, 223,
 224, 229, 232, 233, 266, 282, 283, 284,
 286, 287, 288, 289, 290, 293, 307, 311

ABC of Reading, 11, 185

Pound, Ezra:, 220

record, 214, 215, 217, 264, 269, 276, 281,
 287, 288, 289, 296, 299, 312

relation, 5, 19, 21, 23, 24, 32, 41, 46, 77,
 80, 89, 100, 109, 111, 114, 239, 259,
 289, 310

Glissant, Edouard, 24, 40, 310

Robeson, Paul, 160, 162, 163, 167, 226

Sachs, Hanns, 144, 151, 177, 232, 281

Signes du monde, 18, 33, 45, 67

Veidt, Conrad, 160, 165

Vorticisme, 42, 173, 175

Lewis, Wyndham, 11, 42, 55, 98, 220,
 288

Vorticisme, 15, 42, 51

Woolf, Virginia, 158, 239, 240, 284