

KATHRIN HOLZMAYR ROSENFELD
Porto Alegre

THE WASTE LAND: LA GRAMMAIRE DU CHAOS

*The Waste Land*¹ offre ce que seule la grande poésie peut offrir: il nous atteint immédiatement, touche le lecteur, naïf ou cultivé. Il provoque chez lui la perplexité des mystères et l'alerte des charades. Le critique intéressé à en dévoiler le sens occulte est obligé d'ouvrir d'innombrables boîtes chinoises, qui le conduisent de référence en référence, ad infinitum. D'une petite boîte ouverte en sort une autre, chaque vers et chaque mot renvoyant aux diverses topoï de la Babel littéraire. La critique a l'habitude de contourner cette «régression ad infinitum» en optant pour une recherche allusive et «ouverte» des relations entre *Waste Land* et la littérature universelle.

L'exemple typique de cette démarche est l'ouvrage de Northrop Frye: *T.S. Eliot. An Introduction*². Frye ébauche une énumération comprenant quelques-uns des langages littéraires dans lesquels s'inscrit *Waste Land: l'Ancien Testament*, les mythes indo-européens, les classiques grecs et romains, les oeuvres médiévales, Shakespeare, les poètes métaphysiques, de même que Pope, Keats et Baudelaire. Mais, au lieu de proposer une interprétation systématique, il adopte une technique d'énumération qui consiste à mentionner rapidement et de manière disruptive des analogies. Sa méthode, qui procède par parallélismes, donne l'impression d'un mélange éclectique dans lequel les styles, les époques, les langues et les re-

¹ Nous citerons d'après l'édition T.S. Eliot, *Collected Poems 1909 - 1962*, Londres, Faber and Faber, 1990. Toutes les indications de pages et de vers entre parenthèses remettent à cette édition.

² Northrop Frye, *T. S. Eliot. An Introduction*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1963.

gistes se confondent, faisant songer à ce que nous appelons, dans l'imaginaire populaire et érudit, la tour de Babel, la «Babylone».

En choisissant d'insister sur la simple prolifération du divers et de la différence par la différence, la critique n'explique précisément pas comment ces relations infiniment démultipliées sont signifiantes et même déterminantes pour l'esthétique de *Waste Land*.

Or, l'aléatoire n'est pas là une absence de forme, mais un principe formel de composition, ce qui signifie que la thématique aussi bien que le contenu du poème se développent par la médiation de la forme. Le pivot autour duquel la figure thématique s'articule, est la confusion babélique, ou encore, un cosmos qui surgit des entrailles infernales, tantôt comme cité et désert, tantôt comme reine et prostituée, ou comme corps social vide et corps féminin corrompu. Une technique d'accumulation soigneusement calculée débouche ainsi sur la représentation d'un véritable agrégat indistinct de créatures désolantes, dont l'unique lien consiste dans l'avidité qui fait de chacune une proie pour l'autre. Il est toutefois évident que la prolifération des différences, l'apparente perte de forme et de cohésion, de contenus et d'espérances qui affleurent dans les innombrables para-citations, ne nous touchent pas uniquement en tant que thématique intellectuelle et abstraite. Malgré ou à cause de sa sophistication, *Waste Land* nous touche par l'action irrésistible des images toutes puissantes du corps végétal, animal, humain et social. Avides d'expansions et de vie, ces corps sont aussitôt avortés et castrés, dans un mouvement de réjection de soi-même et de l'autre. Ce court-circuit crée chez le lecteur la sensation vertigineuse d'impuissance physique et intellectuelle, également présente au coeur du récit biblique de la chute de Babel.

Babylone et Sulamite:

La différence fondatrice du principe formel de *Waste Land*

Afin de présenter le poème comme formellement unifié et thématiquement cohérent, nous prendrons comme axe d'analyse une opposition résiduelle, mais claire, entre les images sombres de la dévastation et celles d'une joie lumineuse. Malgré la prolifération hypertrophique des images de la terre dévastée qui s'inscrivent dans la figure de la Babylone biblique et de ses réécritures dans la tradition poétique occidentale, *Waste Land* conserve certaines traces de la béatitude du contact vital et de l'union amoureuse qui renvoient au modèle de l'exaltation nuptiale, au

*Cantique des Cantique*³. La «Sulamite» en tant que pôle diamétralement opposé à la «Babylone» est un motif littéraire à notre avis particulièrement important pour l'interprétation de *Waste Land*. Garder à l'horizon cette polarité permet à Eliot de lier l'imaginaire mythique archaïque des cycles vitaux et de la pérennité de la vie, aux figures religieuses de l'ascèse - caractéristiques des deux «religions du renoncement», le christianisme et le bouddhisme -, et aux autres traditions artistiques et narratives déterminantes de l'Occident⁴.

³ Nos références au *Cantique des Cantiques* s'en remettent avant tout au texte établi et traduit par Ernest Renan, ainsi qu'à son étude publiés chez Calmann-Lévy, Paris, s.d. Renan est le premier à proposer une lecture laïque et non allégorique de ce poème submergé dans une millénaire tradition d'exégèse. Abandonnant la distribution canonique des voix entre la «Sulamite» et le roi «Salomon», Renan montre un dialogue entre quatre voix: d'un côté, la Sulamite (enlevée par les hommes du roi et introduite au harem) et son fiancé pasteur, de l'autre, le chœur des «dames du harem» et le roi Salomon qui s'efforcent à disposer la jeune captive à accepter de bon gré le mariage avec le roi.

Pour expliquer la structure floue et apparemment décousue du *Cantique*, Renan rappelle que les rites des mariages hébreux, étalés sur plusieurs journées, sont accompagnés de chants nuptiaux semblables aux chants d'amour égyptiens: exaltation de la joie et de la fidélité durables entre les époux. Dans le cantique, le bien-être charnel est donc invoqué comme garant de la vertu morale de la constance, assurant la paix domestique et la prospérité de la lignée. Renan souligne la valeur non nécessairement religieuse, mais surtout morale du *Cantique*, en comparant sa structure poétique au *Jeu de Robin et Marion* (cf. pp. 84-88).

⁴ La référence à la polarité opposant la Babylone à la Sulamite - c'est-à-dire, d'un côté, la volupté orientale et le «commerce» impur des assyro-babyloniens et phéniciens, de l'autre, le purisme moral de la Loi juive - est un des traits caractéristiques de l'imaginaire du XIX^e siècle. Cf. par exemple, Michelet, *Bible de l'Humanité*, Paris, Calmann-Lévy, s.d., (1864); la raison de l'identification de l'auteur avec la tradition occidentale de la Loi juïdique et contre l'«énervation» sensuelle-magique de la «Syrie-Phrygie», y est très clairement exposée (cf. pp. 311-385). Beaucoup plus que de simples préjugés, nous y rencontrons une explication et un raisonnement autour du pourquoi de certaines options et jugements de valeur «occidentales». Michelet insiste notamment sur l'horreur qu'inspirent à la civilisation occidentale les rites assyro-babyloniens et phéniciens (la prostitution sacrée, les sacrifices humains, et, en particulier, l'immolation d'enfants en l'honneur de Moloch). Michelet affirme ainsi des valeurs centrales de notre culture - notamment la liberté, la loi et la valeur de la personne contre le despotisme oriental, l'idolâtrie-magie et l'esclavage. Ces valeurs et ces distinctions font partie de notre imaginaire et de nos littératures depuis la Grèce ancienne. Même les historiens plus modernes qui rejettent le style épique et passionné de Michelet, adoptant une «neutralité scientifique» (par exemple, Jakob Burckhardt ou Gaston Maspéro), participent de cette structure mentale, bien qu'ils laissent les jugements de valeur dans l'implicite. Le grand succès de l'ouvrage *The Golden Bough* de Frazer et l'immense intérêt qu'il suscite auprès d'un vaste public, n'empêche pas que le lecteur européen se sente profondément choqué par les cruelles «mises à mort des rois divins».

De même que Joyce refait le chemin de l'Odysée, Eliot embrasse à nouveau l'Apocalypse. Cependant, ce n'est pas la superficie thématique qui fait irruption (par exemple, la profusion prophétique du texte biblique), mais un fond imaginaire à peine suggéré, de loin, par sa présence archaïque. Depuis l'*Ancien Testament*, l'image de la Babylone scinde (et lie !) deux univers spirituels différents et progressivement hostiles: d'un côté, celui des mythes des cultures fluviales du Moyen-Orient, aux images claires et palpables, dont l'ostentation est franchement opulente; de l'autre, celui du monothéisme judaïque et chrétien qui renonce à la profusion imaginaire et sensuelle polythéiste. Dans les textes apocalyptiques de l'*Ancien Testament* et, plus encore, dans l'*Apocalypse selon Saint-Jean*, on remarque l'effort que coûte cette renonciation aux promesses palpables, sensuelles et physiques des anciens mythes. Les descriptions insistantes d'enviables richesses et d'opulence séductrice accusent là le très intensif travail de deuil qu'exige le renoncement judaïque et chrétien face aux figures païennes. On spiritualise et on moralise le plaisir physique et la plénitude matérielle, modelant le corps dans une sorte de terre vague entre monde terrestre et céleste. Avec les idoles et les images des civilisations rejetées sont simultanément engendrées une conscience morale aiguë et une nostalgie perpétuellement ardente des antiques figures de la terre, de la vie et du corps concret. Nostalgie à laquelle le christianisme, traqué par un imaginaire populaire résiduel, mais puissant, devra partiellement céder, admettant le culte aux vierges, aux saints et aux martyrs, qui ne sont pas autre chose que des figurations conventionnellement moralisées des dieux des temps passés. Ces «concessions» du christianisme permettront à Eliot d'aligner sur un même axe associatif des images comme la jacinthe (la fleur d'Adonis), le Fils de l'homme (le Christ), le pêcheur, le tigre, Bacchus et Dionysos⁵.

Le curriculum universitaire qu'Eliot suivait à Harvard indique qu'il connaissait bien non seulement les Classiques, mais aussi les discussions des historiens du XIX^e siècle sur l'antiquité orientale et occidentale. La banalisation et l'oubli culturels lui apparaissaient comme la menace d'un retour de la voracité sanglante et sensuelle des Barbares de l'antiquité. Ce n'est certainement pas un hasard si le boudoir du *Jeu d'échecs* (vv. 77 ss.) est décoré avec un tableau représentant la métamorphose de Philomène et de Procne. Ce mythe met en jeu la différence entre la Thrace - contrée qui, comme la Phrygie et la Lydie, représente dans notre imaginaire l'héritière de la volupté et de la violence des dieux syriens et phéniciens - et la Grèce, menacée et entraînée dans ce tourbillon de passions perverses et sanglantes. Cette problématique sera développée dans la dernière partie du présent texte.

⁵ Eliot prolonge et transforme ainsi une tradition poétique et imaginaire bien établie avant lui par les pré-romantiques allemands (en particulier Hölderlin).

La Babylone joue sur la double figure d'un renoncement et d'aspirations et nostalgies jamais surmontées. Elle évoque des orgueils et des fautes, des victoires et des faiblesses dans le champ de la moralité. Ce n'est pas par hasard que la poésie et l'essai philosophiques du XIX^{ème} siècle font appel aux images apocalyptiques. Du «Mur des siècles» de Victor Hugo aux paysages oniriques du Zarathoustra de Nietzsche, de Baudelaire à Blake, c'est toujours le même imaginaire de dévastation, annonçant d'autres catastrophes aussi foudroyantes. Ces visions littéraires-philosophiques de perte douloureusement ressentie débouchent, au début du XX^{ème} siècle, dans l'extraordinaire relecture que fait D. H. Lawrence de l'*Apocalypse de Saint-Jean*. Au-delà des grandes articulations du poème biblique, Lawrence analyse l'importance que ce récit acquiert dans l'imaginaire des couches défavorisées de la société industrielle. Les mineurs de charbon de Glasgow, tout comme les salariés sous-payés des métropoles, entrevoient dans l'Apocalypse la promesse d'une revanche future. Ils en relèvent la rhétorique apte à exprimer leurs plus intimes ressentiments. Amputés et castrés par la «rationalité»⁶ de la société industrielle, ils se délectent morbideusement en voyant le corps splendide humilié, ils s'enivrent avec la promesse, subalterne et en réaction d'une vengeance à venir. D. H. Lawrence comprend bien que le rôle gratifiant, autrefois attribué aux images de bien-être amoureux, de beauté et d'opulence, se déplace maintenant vers des images de haine et de vengeance. Toute l'oeuvre de l'auteur tourne autour de l'inquiétante découverte du fait que le désir assume, dans l'imaginaire moderne, des formes décidément réactives, négatives et destructrices. Renonçant à l'illusion d'une redistribution des terres, le travail fantasmatique devient hostile à toutes les manifestations du corps et de la réalité sensuelle.

Le texte de Lawrence, publié neuf ans après *Waste Land* (en 1931), est un bon guide pour suivre les chemins occultes du sentiment de désespoir qui résonne dans la première poésie d'Eliot. La désolation du corps ruiné et le plaisir banalisé par l'excès du divers se renversent là dans l'indifférence la plus neutre, faisant reculer les images de sublime béatitude. De la possession du corps unique, splendide et donateur d'une plénitude merveilleuse - thème du *Cantique des Cantiques* - restent seulement les stylisations: dans *Waste Land*, six vers vaguement ébauchés, tel un souvenir caché, donnent la juste mesure de la joie céleste. Ce sont, pourtant, des vers d'une importance capitale, puisqu'ils injectent dans la chair fatiguée du poème le charme oublié des sublimes emportements

⁶ «rationalité» au sens économique, explorateur.

d'autrefois. Au milieu de la dévastation, sur le sol rocheux et désertique de ce poème, germent encore, ici et là, les images de la jacinthe (v. 35 s.), du coeur de la lumière (v. 41), ou encore, du bateau maniable (vv. 419-423), qui font brûler les zones douloureuses, cautérisées par le renoncement, et des images lointaines d'un amour vivifiant qui périssent. Il est probable qu'Eliot ait pris connaissance de la traduction d'Ernest Renan du *Cantique des Cantiques* - lecture laïque du texte sacré. Cette lecture établit un texte très différent de celui de la Bible et rachète (ou encore crée) les antiques images mythiques d'union sensuelle des beaux corps jubilants (cf. note 3).

Le scénario apocalyptique, presque imperceptiblement ébauché, rencontre ainsi une limite et un point de référence fixe qui font percevoir la dimension de la perte. La plénitude du corps des origines et la corruption de la fin de l'histoire prennent des reliefs particuliers qui les distinguent: d'un côté, celui de la poésie pure, innocente et directe du *Cantique*, de l'autre, celui du récit de l'*Apocalypse de Saint-Jean*, hybride et complexe. La tension entre les figures de la Babylone et de la Sulamite (du corps mortifié et du corps exalté) sert par conséquent d'artifice heuristique aux recherches de l'ordre narratif sous-jacent, ainsi que dans la reconstitution - par dessus les violentes ellipses qui fragmentent le poème - d'une pensée dense et cohérente qui permet de communiquer au lecteur les tonalités et les nuances précises d'un sentiment.

Un tas d'images brisées: L'Autophagie de la Civilisation

*Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats*

Le vers qui nous parle d'un «tas d'images brisées» (v. 21) résume ce sentiment d'impuissance devant la pléthore vide des signes. Dans les trente premiers vers, le poème évolue des images initiales de verdoisement et de germination vers celles de la stagnation dans la chaleur stérile du désert. On passe, par cette inversion, à un mouvement conduisant à un double déclin, coïncidence de la stérilité de la nature avec celle des signes dépourvus de sens. La terre n'est déjà plus un jardin harmonieux, et pas même le livre ouvert des médiévaux, dont les signes révèlent le Dieu occulte. C'est la tension entre le jeune et le vieux, le sec et l'humide, le pétrifié et le flexible, le désert et le jardin, la mort et le vivant, le corrompu et l'intègre, qui donne son cadre aux

articulations du poème. Là où marchaient les hommes et les êtres vivants, palpitants et sensibles, se répandent maintenant des tourbes de morts-vivants, en attente d'un événement ultime qui mette fin à leur errance infernale. A la révélation lumineuse de l'expérience mystique et passionnelle se substituent les «révélation» anodines et équivoques de la cartomancienne. Le fleuve se transforme en égout, la métropole en tour démolie.

Le thème biblique de la Babylone⁷ se déploie de manière circulaire: la Babylone domine, exploite, dévore les fleuves, les villes, les rois, les règnes, qu'elle «chevauche» comme la déesse Ishtar chevauche ses lions. En retour, le châtement divin fait d'elle l'objet de domination, d'exploitation, de dévoration, représentées, dans la plupart des cas, sous les signes de la violation et de la dépravation sexuelles.

Eliot reprend cette structure, mais la rend méconnaissable en la prolongeant. En effet, il suit l'idée dominante du XIX^e siècle - celle de la progression de l'histoire universelle et du progrès de la spiritualité ou de l'humanité -, tout en montrant l'envers de ce mouvement, son renversement et son contre-courant: l'autophagie de la civilisation.

Les premiers vers (vv. 1-7) du poème ébauchent les images du bourgeonnement printanier, qu'Eliot met sous le signe des hierophanies mythiques comme celles d'Isis et d'Osiris, d'Adonis et d'Astarté. Mais, la consommation (consummatio) de cette union vivifiante - et qui assure dans les sociétés mythiques la pérennité de la prospérité et du bien-être -, devient, à l'autre bout de l'histoire, la consommation (consumptio) d'une culture splendide. Dans les vers suivants, Eliot évoque, de manière elliptique, la débâcle qui détruit l'ordre établi: les amours de l'archiduc

⁷ L'idée de la Babylone occupe un lieu privilégié, tant dans notre imaginaire que dans la structure figurative et narrative de *Waste Land*. Déjà dans la Bible, elle est profondément ambivalente, exprimant, par une certaine répudiation moralisante, l'antique admiration pour les grandes cultures orientales et la nostalgie refoulée des images concrètes et sensuelles de l'abondance.

Dans l'*Apocalypse selon Saint-Jean*, la Babylone en vient à confondre les antiques persécuteurs du peuple d'Israël - les rois mésopotamiens, syriens et égyptiens - avec les nouveaux, les potentats de la Rome des plaisirs débauchés. Elle désigne en même temps une civilisation perverse et opulente et les hommes qui l'habitent. Son corps incarne la séduction idolâtre et sensuelle, qui enivre les marchands et les pilotes, toujours remplis de demandes extravagantes (Apo, 18, 11-19). Comme les navigateurs bibliques, la série sans fin de marchands, marins, commerçants, agents et directeurs financiers qui servent la City de Londres, se consacre, dans *Waste Land*, à une exploration sauvage du commerce sexuel et mercantile, dévorant la chair du corps social et du corps féminin.

Rodolphe d'Autriche avec son amante roturière - amours que la «Marie» (duchesse Larisch) des vers 11-18 entretient en portant des lettres secrètes entre les amants. Dépouillés de la magie mythique, ces amours deviennent le scandale qui en cache un autre (la probable conspiration de l'archiduc contre l'empereur), et le signe d'une décadence irréversible qui s'achève dans la première guerre mondiale et dans la fin de la vieille unité culturelle de l'Europe.

Le «thème» ainsi introduit dans les premiers dix-huit vers suit la logique de la fusion-confusion de la consommation vivifiante avec la consommation stérilisante. Eliot amplifie de la sorte son vieux thème de l'impuissance sexuelle et de la stérilité spirituelle (*Prufrock* ou *Gerontion*), et lui donne la densité d'une réflexion sur l'histoire universelle et le destin de la culture. Au long du poème, le lecteur assiste à une espèce de «bande dessinée» - série d'images alternant les emblèmes (toujours se périlicant) de l'aspiration à l'union érotico-mythique et à l'unité béatifiante, avec des images de la décomposition. A l'évocation de Tristan et Iseut (vv. 31 ss.), unis par le philtre magique lors de la traversée d'Irlande en Cornouailles, aux images exaltantes (vv. 35 s.) dans le registre du Cantique où le don de fleurs et de fruits est la métaphore du don du corps et de la personne (l'union érotico-mystique) - à toute cette béatitude à peine ébauchée et tout de suite «avortée» par le vers 42 (*Oed und leer das Meer* - la mer, triste et vide), suivent les images de l'émiettement définitif de la sagesse mythique. Le paquet de tarôt de Madame Sosostriis (plutôt gipsy, tzigane, qu'égyptienne, comme indiquerait son nom) (vv. 43 ss.) est le triste résidu des vérités sacrées détenues, pendant des millénaires, par le sacerdoce intimement associé à la royauté.

Mentionnons seulement que, au-delà des sociétés primitives décrites par Frazer, le savoir antique de la Sybille de Cumae, qu'Eliot érige en exergue à son poème, fonde le mystère de la royauté romaine. De la même manière, Tirésias et les prophètes bibliques, dont Eliot récupère le ton et la diction formulatoire (vv. 19 ss.), étaient, dans l'antiquité, les piliers transcendants du gouvernement politique des rois et des chefs de la cité. Toute cette vérité ultime s'éparpille, de l'autre bout de l'histoire, dans une ridicule superstition exploitée par la cartomancienne (vv. 43 ss.).

La Cité-City irréaliste (v. 60) est ce qui reste de la polis quand les héritiers de la rationalité «phénicienne»⁸ ont terminé leur oeuvre de colonisation mercantile. Eliot insinue un lignage continu qui lie les directeurs des grandes banques de la City (centre financier) de Londres

⁸ Les directeurs, agents et employés de la City: vv. 179, 209, 221, 222, 312.

et leurs vulgaires agents et employés aux grands commerçants du bassin méditerranéen: les Cartaginois vaincus par les Romains à Mylae en 260 (v. 70), héritiers, eux-mêmes, des navigateurs phéniciens de Tyr et de Byblos avec leurs rites - si scandaleux pour la mentalité occidentale - de la prostitution sacrée et des sacrifices humains (cf. note 4). Par ce biais, les entreteneurs du Commerce universel⁹ dans la société moderne apparaissent aussi comme les successeurs du commerce impur de la vieille Babylone. Rien ne distingue la nouvelle Babylone (Londres) de l'ancienne exploitation barbare qui choque les historiens - d'Hérodote jusqu'au XIX^e siècle. Leur exploitation sauvage, telle qu'elle est perçue par la sensibilité lyrique du poème, associe la consommation (alimentaire, visuelle, sexuelle, artistique, etc.) à la consommation: la destruction des espaces vitaux et la transformation d'êtres vivants et humains en machines.

C'est ainsi que l'individu reconnu, le «Stetson» (v. 69) identifié comme personne et compagnon d'armes dans la masse homogène d'automates vivants, retombe aussitôt au niveau d'une simple pièce dans l'infini de la fabrication industrielle: car «Stetson» est le nom d'une marque industrielle de chapeaux, justement de cet article vestimentaire typique de la City de Londres qui fond les individus dans une masse indistincte.

C'est au bout de cette lignée de marchands babyloniens-phéniciens, au moment où l'avidité matérielle a parachevé la banalisation du savoir rationnel et de la sagesse sacrée, que les vieux rites représentant la résurrection d'Adonis et d'Osiris ne sont plus rien d'autre que les emblèmes d'une pourriture généralisée: celle des plantes et des eaux qui se défont en une fange cloacale, celle des relations entre les hommes - marquées par la dévoration mercantile et sexuelle -, et le retour d'une hostilité masquée opposant l'homme et les autres êtres vivants: le Chien, the Dog, du vers 74, par exemple, qui s'apprête à dévorer ce qui reste de la dépouille de l'humanité.

L'intellectualité moderne nie la vision romantique de la Babylone: l'admiration devant l'opulence et la sophistication des grandes Civilisations. Celle-ci projetait sur la Tour de Babel l'idée (illusoire) de l'atmosphère stimulante des grandes cités cosmopolites - emblème de la richesse virtuelle de l'esprit. Mais, dans la rencontre massive de l'hétérogène, point le danger de la banalisation et de la relativisation de toutes les valeurs. De Baudelaire à Eliot, la grande ville perd de son charme équi-

⁹ Cf. la fin de *Gérontion*: «the Trades» qui balaient le vieux et impuissant Gerontion».

voque. Les tons baudelairiens de la poésie d'Eliot esquissent l'exhaustion de la pensée incapable de se reconnaître dans la «forêt des symboles», habitat où la signification se manifeste comme "inquiétante étrangeté". Dans la Babel moderne, la Nature ne s'affirme que comme succession-tension redondante de signes contraires et complémentaires. La prolifération infinie du divers, les stimuli illimités du multiple, exacerbent, surexistent et finalement cautérisent la sensibilité, de sorte que l'image de la Babylone robuste et impériale tend à glisser, dans la logique narrative d'Eliot, vers des images d'hyperesthésie exaltée, de tension nerveuse et de déséquilibre psychique et physique.

Londres - la City corrompue - apparaît ainsi comme une «pute apocalyptique», chevauchant les eaux fertiles de la Tamise, les gouvernants et les habitants de la ville. Mais, cette «pute» est à son tour possédée et violée par les gouvernants, dominés par leur propre avidité. Leur commerce, mercantile et sexuel, s'abat sur les femelles soucieuses d'avancement social. Les directeurs et agents de la City les séduisent et les violent sommairement (vv. 230 ss.; 292 ss.)¹⁰.

A l'éclat de l'âge d'or du corps séducteur et séduisant, perdu dans les préciosités opulentes, se substitue rapidement l'atmosphère lourde (les couleurs «violette» du plomb et du crépuscule) de la souffrance et de la violation de l'intégrité physique (vv. 215, 220). Il est remarquable que la plupart des femmes de *Waste Land* soient soumises et occupent des positions subalternes. Opprimées, séduites et violées, elles apparaissent comme les multiples reflets de la Babylone punie, de la prostituée de «chairs consommées» par la Bête apocalyptique.

Les images de l'objet perdu: le corps de l'aimée dans le Cantique

Aux images de dégradation urbaine et morale répondent, en contrepoint, les évocations éparses et isolées de terres abondantes, fertiles et heureuses. Au début du poème, le jardin de jacinthes (vv. 35-41) et, à la

¹⁰ Dans l'*Apocalypse de Saint-Jean*, les «rois» et les «navigateurs», qui se consacrent à exalter sa splendeur, dépouillent la Pute, mangent sa chair, la consomment par le feu (Apo, 17, 15-18). Dans la raillerie de ces châtiments transparait la nostalgie réactive de la perte des divinités maternelles, femmes des terres fertiles que les grands fleuves irriguent, et de l'imaginaire archaïque et concret de la plénitude matérielle. Ce sera précisément cette description du luxe et de l'opulence (dans Apo, 17,4; 18,12; 18,16) - l'or et l'argent, les perles, les onguents et parfums, les marbres et les pierres précieuses - qui introduit le thème de la féminité impériale (vv. 77 ss.) et de son dépouillement physique et psychique (vv. 111 ss.).

fin, l'image de la barque accueillante (vv. 419-423), évoquent une atmosphère d'envoûtement et de plénitude sensuelle qui s'approche de la poésie mystique. En ces images affleurent - pour aussitôt disparaître - les réminiscences de la passion authentique et de l'amour sublime, conçus comme délivrance totale, fusion charnelle et spirituelle. Ces sentiments qui fournissent les topoï de la poésie naïve sont irrécupérables pour le poète moderne.

Les atroces dévorations de la sociabilité babélique moderne, où les plus avides et les plus forts «mangent» les plus faibles et dociles, sont déployées en multiples séquences. Dans la première (vv. 139 ss.), Lil, l'épouse consumée par de nombreux accouchements, risque de perdre son mari convoité par l'«amie». Le retour du vaillant guerrier au foyer après quatre ans de guerre, se fait sous le signe d'une immense «faim», annoncée par l'amie comme étant le droit du héros. Faussement charitable avec la pauvre Lil, elle guette le mari comme un appétissant gibier, qu'elle s'apprête à dévorer lors d'un dîner où l'épouse sert un jambon roti: hot gammon (v. 166) signifie à la fois le jambon roti et la victoire triomphale dans le jeu; le terme comporte les connotations de la tricherie, du coup irrégulier.

La deuxième «dévoration» érotico-alimentaire se joue dans la chambre désolante de la dactylo. La scène de séduction est précédée d'un dîner de conserves réchauffées (vv. 220 ss.). Viennent ensuite les chants des trois sirènes (Thames-daughters). Elles sont tantôt dévorantes (Elizabeth utilise et après assassine Leicester), tantôt dévorées (les secrétaires violées lors du pique-nique) (vv. 279-300).

La béatitude brièvement ébauchée au début et à la fin du poème est en contraste avec cette atmosphère de lugubres banquets. Elle évoque, même si ce n'est qu'in absentia, la joie inouïe du Cantique, où les amants s'offrent leurs corps comme des fleurs et des fruits délicieux et succulents, et dont la beauté ennoblit la banalité du corps physique et transfigure les images très concrètes et palpables de la sensualité.

La barque, à la fin du *Waste Land*, est liée aux images splendides de l'imaginaire maritime, des grandes navigations - expansion de l'âme et du corps (physique et social). L'image du mouvement dans les grands espaces libres, la sensation d'envol, inscrit la métaphore du voilier et du bateau dans le contexte de l'extase amoureuse, telle que Chagall la capte avec les couples flottant dans le ciel.

Or, dans les séquences dominantes du *Waste Land*, l'expression d'une telle béatitude est insoutenable. Souvenir éphémère et rapidement chassé, les délicieuses métaphores du corps érotique - jacinthes, raisin, la mad-

ragore, etc. – apparaissent toutes dans des connexions équivoques. Les raisins secs deviennent la marchandise de M. Eugenides (v. 210), la mandragore qu'on appelle aussi «Belladonna», est une des cartes dans le paquet de tarôt de Madame Sosostriis. La réponse de l'amant aux sollicitations passionnées de la «fille aux jacinthes» commence par un «Oui, mais...» (v. 37 : Yet) – réticence devant les avances féminines qui fait penser à la «prudence» sénile des héros jamesiens, de Prufrock et Gerontion, ou encore, à l'autre passion, éphémère et homosexuelle, du Jacinthe de la mythologie gréco-romaine.

L'insidieuse apocalypse d'Eliot

Le motif apocalyptique et babélien ne contredit pas la lecture, généralement admise, qui voit dans ce poème fragmenté l'écriture-symptôme d'un monde déchiré par des contradictions insolubles. Dans la discussion sur la postmodernité, des notions comme celle de la fragmentation sont surdéterminées par l'idée d'une coexistence aléatoire d'images hétéroclites dépourvues de lien causal ou logique. Plusieurs critiques considèrent que l'absence d'un récit conventionnel empêche l'interprétation ou est même le signe d'un manque d'unité du poème¹¹. Nous croyons toutefois que cette lecture «négative» est le résultat d'une vision conceptuelle, d'un regard centré sur les structures de la pensée réflexive qui privilégie les contenus conceptuels et non les formes proprement poétiques. Depuis le Baroque, l'art européen connaît les techniques de distorsion délibérée de l'unité conventionnelle qui représentent un défi et un enrichissement pour la tâche de l'interprétation.

Dans la perspective du monde fragmenté de l'ère industrielle, le poème d'Eliot fut rapidement interprété comme une sorte d'allégorie du concept de fragmentation. Bien que pertinente, cette lecture intellectualisante déconsidère la concaténation des éléments concrets-réalistes, d'un côté, et des éléments symboliques et figuratifs de l'autre. La trame tissée entre deux formes d'expression – celle du «sens commun» et celle des images complexes et cultivées – nous permettra de reconstruire la progression narrative d'un récit non totalement détruit, mais comprimé – densifié dans des ellipses poético-imagétiques.

¹¹ Ruth Nevo identifie ainsi la «fragmentation» eliotienne à une «déconstruction» qui annulerait toute structuration latente ou occulte sur laquelle pourrait s'appuyer une interprétation cohérente; cf. son essai «Deconstruction» dans: T. S. Eliot (*Modern Critical Views*) édité par H. Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1985, pp. 95-102.

Eliot mélange deux registres opposés: celui des conversations colloquiales-quotidiennes, faciles à comprendre, et celui du discours cultivé, emprunté à la littérature et à la culture occidentales, qui habitent la mémoire du lecteur de manière latente et obscure. La reconstruction de la signification du poème dépend tout simplement de la capacité à réactiver le potentiel sémantique inhérent au langage commun, comme l'argot, les jeux de mots et les métaphores communes qui mettent insidieusement en scène le corps physique camouflé. En saisir les doubles sens mettra en lumière les images érudites qui fonctionnent en étroite analogie avec les figures vulgaires. Les relations entre le mouillé et le sec, le dur et le mou, le chaud et le froid, le haut et le bas, évoquent toujours des sensations corporelles qui trouvent leur sens grâce aux figures métaphoriques de la communication informelle et quotidienne. Les modulations flexibles entre les registres linguistiques et stylistiques distincts entrelacent et articulent (quoique de manière implicite) les éléments de notre sensibilité immédiate avec notre connaissance latente et passive. Ce que nous voyons, entendons, sentons, mangeons (par exemple: des mets appétissants ou en conserve, des femmes attirantes ou immondes, des fleuves limpides ou fétides), entre en contact avec les grands thèmes de la culture livresque (la Babylone comme ville et courtisane - magnifique et convoitée ou dévorée et anéantie; la Cène eucharistique, l'Apocalypse et la Révélation, l'Enfer dantesque, l'Harmonie céleste, le Nirvana et le Plérôme des mystiques). Les liaisons implicites, le rythme des évocations et des juxtapositions, les échos sonores et les «ponts verbaux» ou figuratifs constituent un véhicule entre la compréhension immédiate des mots «communs» et la compréhension ajournée des signes, des symboles et des images historiquement construits et investis de significations complexes. Les phénomènes de l'expérience immédiate, les habitudes linguistiques communes (les sensations visuelles, auditives et gustatives, les verbes voir, entendre, manger), ont des significations simultanément sensibles-sensuelles et figuratives-intellectuelles. Elles nous renvoient donc spontanément à la logique secrète des figures érudites. Que ce soit dans le langage vulgaire ou dans les formulations élevées de l'Apocalypse et de la Cène eucharistique, manger, voir et entendre désignent toujours des réalités à la fois sensuelles et spirituelles. Manger le corps du Christ conserve le sens de l'union des noces, lesquelles sont alors élevées au niveau d'un mariage mystique, d'une réalité pure et sublime.

Il importe d'analyser plus attentivement la transformation qu'Eliot fait subir aux images empruntées à la tradition littéraire. Il s'agit avant tout

d'une transformation formelle et stylistique, une subordination du contenu traditionnel de la Babel à une érosion rythmique voire même figurative. Dans *Waste Land*, l'enfer engendre des articulations poétiques mystérieuses, qui font penser à l'idée hégélienne de la «fin de l'art». La mort de la poésie et la ruine de l'espace esthétique, deviennent présentes comme sensation physique et comme expérience esthétique. Une apparente perte de forme et de cohésion semble s'opérer dans les citations croisées, sur les contenus et les espérances. Mais, ces figures ne nous atteignent pas sous la forme d'une pensée intellectuelle et abstraite. En effet, on remarque une suppression du développement dramatique des figures traditionnelles. Ces dramatisations se caractérisent, dans d'autres oeuvres d'inspiration apocalyptique, par la profusion d'allocutions en langage chiffré, par un certain mouvement théâtral et fatal des cieux, des mers, des montagnes, etc. Rappelons-nous Lautréamont et Victor Hugo dans *La Légende des siècles*, mais surtout William Blake. Eliot, à son tour, n'applique pas l'imaginaire apocalyptique à des ambiances historiques comme le fait Blake, dans *The French Revolution*, où le style apocalyptique est évident: «The dead brood over Europe, the cloud and vision descends over chearful France»¹².

Le talent d'Eliot réside dans le fait qu'il dépouille et dégraisse les images trop évidents qui renvoyaient aux textes anciens. Il leur arrache ce qu'elles ont de trop caractéristique et de trop reconnaissable, ce qui pourrait laisser une marge de compréhension immédiate et apaisante: le rythme irrésistible et fatal de l'apocalypse, son imaginaire aberrant et figurativement prophétique; à peine ce stigme secret, terrible, subtil, premier indice de la décomposition, qui réveille la recherche d'une zone vague de la mémoire. Dans *Waste Land*, la Babylone n'agit pas comme figure allégorique qui se déploie dramatiquement; en supprimant ce drame antique et faussement souterrain, l'angoisse de la décomposition pénètre clandestinement notre perception – au-delà ou en-deça de l'attention consciente –, éveillant efficacement les espérances oubliées et les terreurs des oeuvres traditionnelles. Voilà pourquoi les références sont camouflées et qu'on ne peut, dans un premier moment, les reconnaître. Elles évitent ainsi le danger de l'habitude qui anesthésie et annule l'effet des métaphores et des images. Eliot ronge les images antiques et en laisse seulement les os, qu'il dispose de manière organisée: le récit du deuil n'est pas perdu.

¹² Cf. Alicia Ostricker, éd., *The Complete Poems of William Blake*, Londres, Penguin Books, 1982, p. 162.

L'oeil de Tirésias

Un autre exemple de ce dépouillement rénovateur est la figure de Tirésias. Le rôle du voyant, du devin et du barde dans la poésie antique est de conserver intacte une sagesse ancestrale qui véhicule le secret des équilibres cosmiques. Médiateurs des embarras tragiques, il leur appartient de rappeler aux chefs de la cité leur devoir envers les dieux des profondeurs de la terre et du corps (les anciennes lois non-écrites par opposition aux lois de la polis). Leurs admonestations doivent rétablir les «bonnes coutumes», c'est-à-dire une considération équilibrée de toutes les dimensions de l'existence humaine (et non seulement des règles récentes et consciemment retenues). Dans ce contexte, il est significatif que les manuscrits originaux du *Waste Land* contiennent un long poème - *The Death of Saint Narcissus* - dont le centre est un «danseur en l'honneur de Dieu». Ce poème est un des exercices de style avec lesquels le jeune Eliot explore les possibilités de ressusciter le grand secret de l'art chrétien: l'inscription hybride et flexible des nouvelles figures chrétiennes dans le tissu puissant des artistes et des penseurs de l'antiquité¹³. Le résultat de cet exercice est un personnage d'«ascète extatique», suspendu entre le Yogi, le baccant et le Saint. Le curieux «saint», dont les gestes conjuguent les coutumes païennes et chrétiennes référant à la fertilité de la terre et du corps, est éliminé des versions ultérieures du *Waste Land* - ce qui indique que l'imaginaire syncrétique n'est plus considéré capable de résoudre les tensions qui animent ces figures.

Au XIX^{ème} siècle, la convention, l'habitude et les coutumes institutionnalisées, qui assurent toutefois (ou paraissent assurer) la vie sociale, deviennent explicitement la «terre désolée» de l'expérience vive. Après les tragiques classiques et élizabéthains, le récit (surtout celui de Flaubert et de Henry James) renforce ce soupçon à l'égard des conquêtes culturelles chaque fois plus raffinées, considérant leur envers: l'appauvrissement qu'elles infligent à la sensibilité et à la sociabilité. Les remparts défensifs et les coutumes qui dégénèrent en habitudes atténuent et étouffent la relation de l'individu avec le monde et avec ses proches, transformant l'expérience (autrement vivante) en un «dictionnaire des idées reçues». Voilà la perspective qui rend l'ambiance personnelle d'Eliot semblable à un désert. L'auteur et le lecteur deviennent les alter egos du personnage central du poème, du Tirésias sénile et ridicule (v. 218), voyeur fourbe, aux mamelles striées, impuissant et bon à rien.

¹³ Cf. T.S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the original drafts*, édité par Valery Eliot, Londres, Faber and Faber, 1971, pp. 90-97.

Comme chez Flaubert, la source du sentir et du savoir du poète (et de l'homme Eliot) n'est pas la vie immédiate. Tout ce qu'il sait de cette vie, des cycles vitaux et des mystères fertilisateurs et régénérateurs, il l'absorbe, tronqué et de manière indirecte, des livres d'histoire et d'anthropologie. Les «Notes» dans lesquelles Eliot cite Frazer et Miss Weston comme sources principales facilitent très peu la compréhension, mais elles renforcent la sensation d'être-isolé de l'expérience vive. Les ouvrages d'histoire et d'anthropologie s'efforcent laborieusement de récupérer de possibles (toutefois lointaines) expériences par la voie du récit, du texte et des représentations artistiques. La sensibilité et la passion - forces que les poètes tragiques et le Tirésias classique considéraient comme indispensables pour «mettre leurs terres en ordre» (v. 426) - s'éparpillent ainsi en une «forêt de symboles»¹⁴ et de figures. Ce que la civilisation devrait protéger, conserver et éduquer - la sensibilité et les grandes émotions -, la prolifération des signes les déloge à une distance infinie, coupant notre savoir de l'expérience émotive.

La vision du poète telle qu'Eliot nous la présente n'est pas une vision directe du monde. Le poème n'est pas l'expression d'un sentiment originnaire du contact immédiat avec la vie. La vie elle-même est vue à travers l'œil d'autrui: celui du personnage Tirésias, sorte de «carrefour» où d'innombrables personnages, extérieurs et intérieurs au poème se rencontrent et se confondent. Eliot place son «alter-ego» dans une situation qui n'est pas étrangère à celle du devin de Nietzsche (*Also sprach Zarathustra*), abbatu devant la vision onirique des marais, des déserts et des cavernes d'un monde anéanti. Rien de cela ne ressemble au robuste devin de la Thèbes des poètes tragiques. Eliot l'explique d'ailleurs:

Tirésias, quoique simple spectateur et non véritablement un «personnage», est toutefois la figure la plus importante du poème, unissant toutes les autres. De même que le marchand borgne, vendeur de raisins secs, se confond avec le matelôt fénicien, qui, à son tour, n'est pas complètement différent de Ferdinand, prince de Nâples, les femmes sont une seule femme, et les deux sexes se rencontrent en Tirésias. Ce que voit Tirésias, est, en vérité, la substance du poème. (Note d'Eliot à propos du vers 210).

¹⁴ Cf. Charles Baudelaire, «Correspondances», dans: *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1961, p. II: «La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisant parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers».

Dans cette «Note», Eliot se réfère aux *Métamorphoses* d'Ovide, citant ensuite une vingtaine de vers en latin, où Tirésias est invoqué en tant qu'arbitre. A lui de trancher dans une discussion entre Jupiter et Junon sur la délicate question de savoir qui - l'homme ou la femme - éprouve plus de jouissance sexuelle. Tirésias apparaît plus d'une fois dans les *Métamorphoses*, dans des scènes qui confondent les motifs de vision et de clairvoyance. Sa sagesse transcende non seulement les étroites limites humaines, mais encore celles des dieux: il est seul à avoir la connaissance totale de la jouissance charnelle. Ayant souffert une métamorphose qui le transforma en femme, il connaît le plaisir érotique de l'homme comme celui de la femme. L'invocation de la connaissance érotique de Tirésias - qui, de la jouissance sexuelle, attribue neuf parts à la femme et seulement une à l'homme - est particulièrement ironique lorsqu'on pense à la dactylo frigide et ennuyée que voit le devin d'Eliot.

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, le récit de Tirésias transformé en femme précède le mythe de Penthée (*Métamorphoses*, livre III, 4 et 6). Dans ce dernier mythe, Tirésias tente en vain de rappeler le roi à ses devoirs envers Bacchus. Penthée s'acharne à réprimer les rites extatiques des Bacchantes. Obsessivement soucieux des obligations civiques, il n'admet que les vertues rationnelles de ses citoyens et confond l'extase vitale des ménades avec une débauche érotique. Cette confusion tragique fait de lui un voyeur dont le désir est d'espionner autrui (thème privilégié dans la première poésie d'Eliot). La pulsion scopique ampute la participation pleine de la personne, son contact vital et émotionnel avec les autres et la nature. Penthée sera châtiée par cette erreur: sa propre mère, qui, dans son délire ménadique, le prend pour un faon, le déchire comme un gibier. Le mythe ovidien semble avoir intégré la pensée des poètes tragiques, dont la réflexion subtile sur les abus de la raison indique les mobiles du destin tragique. Il s'agit d'abord des inventions audacieuses de l'homme (qui sont sa condition et sa nature propres), ensuite de son penchant de pervertir rationnellement les conquêtes, les inventions de la raison. Cette perversion est due à l'oubli de l'autre dimension de l'existence - les nécessités naturelles et vitales. La raison - bonheur de l'humanité - devient ainsi son fléau.

La même préoccupation est disséminée à travers toutes les articulations du *Waste Land*. Le mot City - civitas, polis - perd sa signification originaire en s'embrouillant dans le tissu des images eliotiennes, et devient l'enfer des spéculateurs (le centre financier de Londres). Ce que Tirésias voit, ce sont des armées d'automates morts-vivants, constituées par les agents de ce commerce insalubre. Leur avidité machi-

nale et sans limites se décharge dans le travail monotone des bureaux ou bien dans des accès priapiques où la séduction frôle la violation. A la grossièreté masculine correspondent l'hystérie et l'apathie des femmes asservies par le calcul rationnel et mercantile de la City. La monotonie des gestes automatisés débouche sur un «penser» vide et maladif (cf. les dialogues énervés des vv. 110 ss.), rejeton des ruminations qui conduisent Prufrock et Gerontion à l'impuissance physique et spirituelle.

Le mythe ovidien (c'est-à-dire, le mythe tel qu'Ovide l'a développé, l'a catalogué) fournit à Eliot le pivot de la réception de certains thèmes à travers l'histoire. Si Ovide réarrange et recrée des thèmes littéraires déjà millénaires, sa poésie, à son tour, est retravaillée par une foule d'artistes: écrivains, sculpteurs, peintres de toutes les espèces et qualités – comme celui dont les tableaux ornent le boudoir de la figure féminine du Jeu d'échecs (vv. 95-100).

Si le poète, aux débuts de l'histoire littéraire, se compare au prophète-devin du futur, dont la parole favorise les destinées humaines (Eliot cite Isaïe et Ézékiel, prophètes qui modifièrent décisivement l'histoire du peuple d'Israël), le Tirésias-Eliot est si submergé par les déchets symboliques et culturels – dans une Nature où les vivants piliers ne laissent même plus échapper de confuses paroles (cf. note 14) –, qu'il ne se distingue presque plus de la «beauté» trônant dans son boudoir (v. 77). Comme elle, il est totalement insensible à l'ancienne valeur significative des objets qui l'entourent. L'indifférence produite par l'habitude les rend identiques et complémentaires: elle, une hystérique agitée, lui, un impuissant qui n'a rien à répondre aux cris nerveux de sa compagne. Ce n'est certainement pas par hasard que cette figure féminine est introduite par une citation presque textuelle de Shakespeare: «The chair/barge she sat in, was like a burnished throne» nous montre une nouvelle «Cléopâtre». La reine-courtisane de Shakespeare parlait en toutes lettres de son «commerce d'amour» («we that trade in love», *Anthony and Cleopatra*, II, sc. 5, v. 2). Dans le *Waste Land*, la perte de la Loi pure (c'est cela que les prophètes bibliques appellent «prostitution») est si généralisée que tout apparaît comme prostitué et pourri.

Abondent, dans *Waste Land*, les citations et les allusions à l'oeuvre de Shakespeare. Outre *Antoine et Cléopâtre*, on trouve là *Coriolan*, *La Tempête* et des allusions éparées à Ophélie démente: une femme qui se propose de sortir dans la rue avec les cheveux détachés (vv. 132-133) et les fragments du vers «good night, sweet Ladies» (v. 172) évoquent les attitudes et les mots d'Ophélie se retirant la veille du suicide. Eliot, toutefois, cite Shakespeare obliquement, amplifiant et tordant un des

motifs secrets de la tragédie shakespearienne: celui de l'aveuglement humain face au conflit entre la passion et la raison d'Etat. Si la tragédie shakespearienne explicite ce conflit (du moins pour le spectateur survivant à la dévastation), la poésie d'Eliot ne passe pas d'un requiem à la victoire de la raison d'Etat sur les sentiments spontanés. Son personnage central (Tirésias) trouve des ramifications dans la série des femmes figées dans leurs «rôles», prisonnières des conventions de l'Etat civil-bourgeois. Femmes exaltées, qui cultivent la finesse, comme les dames de Henry James, ou des hystériques passionnées à la Emma Bovary, ou encore, les lamentables et malades commeres défilant dans *Waste Land*.

Le drame shakespearien met en scène les règnes dévastés par les ambitions voraces, mais dont les racines et les mobiles ne sont reconnus que trop tard par les protagonistes: le désir et l'angoisse d'être aimé. L'aveuglement et la négation de cette demande amoureuse font que les désirs légitimes dégénèrent en indifférence, en répugnance, en haine et en folie, expressions bâtardes des aspirations originaires. Shakespeare nous montre une Vénus désolée qui abandonne le monde des hommes parce qu'un Adonis dévirilisé préfère jouer à la guerre que de se délecter aux jeux amoureux avec l'irrésistible déesse¹⁵.

Une désolation de ce genre s'infiltré aussi dans les relations entre hommes et femmes dans *Waste Land*. La seconde partie du Jeu d'échecs nous montre le corps dévasté par un sexe sans Eros, un commerce charnel sans amour, produits d'une voracité vide qui consomme sans discrimination n'importe quel corps, aliment ou marchandise dégradés (vv. 139-172): consommation autophagique de l'humanité civilisée.

Les plaintes des femmes outragées d'Eliot comportent tous les tons et nuances des héroïnes de Flaubert et de Maupassant. Quand elles commentent Michel-Ange ou font l'éloge du «Barde» (vv. 128-130), elles ne le font que par simple acceptation passive d'un canon. Cette attitude ne révèle pas seulement leur myopie artistique, mais une atrophie de l'âme, bien propre d'un public habitué à s'installer, bien à l'aise dans sa médiocrité, à l'ombre sécurisante des grands noms. Elle résulte de la fréquentation servile des musées, théâtres et bibliothèques, qui conditionne la trivialité de l'habitude et débouche sur la perte de toute relation vivante et compréhensive avec l'oeuvre.

D'ou le fait que plusieurs vers d'Eliot soient de vraies collages d'innombrables emprunts littéraires. Emprunts «civilisés» au dernier

¹⁵ William Shakespeare, «Venus and Adonis», dans: *The Complete Works*, Atlantis, 1980, s. 1.

degré, travaillés et retravaillés, reformés et réorganisés, souvent au point de se confondre avec le langage commun, quotidien et banal du monde contemporain. Il est évident dans *Waste Land* que le patrimoine culturel, artistique et littéraire fond et s'évanouit dans nos habitudes. Cette «fusion» est, néanmoins, une implosion qui ne contribue plus à l'enrichissement de nos coutumes. Acceptées de manière irréfléchie, ces conventions ne font qu'annuler et stériliser la valeur du dit patrimoine culturel. Comme l'«impératrice» du Jeu d'échecs (v. 77) qui glisse très vite du côté d'une femelle quelconque, *Waste Land*, avec son océan à la fois bâtard et sublime de références¹⁶, nous fait comprendre notre propre impuissance à dominer le patrimoine culturel. Baudelaire l'observait déjà à propos de la relation «sociable» du public avec des artistes comme Michel-Ange.

Tout fait sentir que la propre expérience n'est plus directe ni spontanément accessible. Le sentiment «authentique» n'existe plus, toutes les dimensions et tous les aspects de la vie ont déjà été sentis, enregistrés, représentés et re-représentés, de sorte que nos sentiments sont irrémédiablement imprégnés de cette Babel de formes qui nous a produits et submergés. Ce n'est pas par simple préciosité pédante que *Waste Land* nous présente les hommes et les femmes (que nous sommes: lecteurs, et lui, l'auteur Eliot) à travers les images d'hommes et de femmes que l'art nous a léguées. Des héros et héroïnes de Shakespeare jusqu'aux éphémères étoiles des cabarets contemporains, des dames des salons parisiens jusqu'aux maigres dactylos londoniennes - toutes sont déjà «enregistrées» comme figures littéraires. Toutes les images d'Eliot - des lys de Whitman au *Shantih des Upanishads* - sont des «déjà vus» littéraires. Il n'y a donc plus de mystères éblouissants et la vision de Tirésias - du prophète-poète - se rabat sur celle d'un voyeur-voyou.

La spécificité de la poésie d'Eliot

L'emploi particulier de la citation littéraire dans *Waste Land* distingue ce poème des autres poèmes modernes et fait surgir le sens de cette pratique. Eliot adopte la technique du glissement fluide et ininterrompu des images qui rappelle parfois le fonctionnement du «penser» inconscient. Dans ce processus, le langage devient malléable, le vocabu-

¹⁶ Références, il faut l'admettre, fort bien administrées, quasiment impossibles à distinguer, à Whitman, Laforgue, Keats, Webster, Pope, Hugo, aux mythes, à la tragédie et à la Bible... - pour n'en mentionner que quelques-unes.

laire apparemment plus simple, la phrase complexe et construite se dissoud habilement en «jets» syntaxiques courts et sériels. La série des phrases simples subit, cependant, une hiérarchisation interne qui se dévoile progressivement grâce aux rimes internes, aux allittérations et aux correspondances figuratives.

Ce qui distingue Eliot des autres poètes, c'est son travail sur les alternances rythmiques de ton, sur les nuances d'emphase et les registres linguistiques distincts. Explicitons cette particularité à l'aide d'un exemple. Eliot ne cache pas ce qu'il doit à Baudelaire en ce qui touche à la figuration de l'atmosphère urbaine et lugubre. Au-delà de la réélaboration de la thématique, Eliot cite, quasi textuellement, un des plus célèbres vers des *Fleurs du Mal* («You! hypocrite lecteur! - mon semblable, - mon frère!» v. 76). Mais, il lui imprime, ironiquement, l'emphase, la désolation résignée, la pose affectée, entre ridicule et pédante, d'un public moyennement cultivé et content de se reconnaître dans ce genre de cliché. La forme ironique reproduit, dans un second moment, la substance même de la poésie baudelairienne: un certain ennui, le spleen du sujet anesthésié, perverti et insensible, asphyxié qu'il est par les sensations que lui fournit le monde moderne. L'effet anesthésiant de la vie dans la ville massifiée provoque dans un premier moment (moment de la poésie baudelairienne), la recherche angoissée des stimuli sensoriels inédits. La perte des élans spontanés est compensée par l'indifférence ou la luxure artificielle, les délectations étudiées et les perversions piquantes. Dans un second moment, toutefois - et ici se situe la poésie eliotienne -, même les perversions les plus étudiées ne sont plus que du déjà-vu, des topoï que la vulgaire littérature pornographique ou policière a déjà triturés, déglutis et annulés¹⁷.

Baudelaire produit l'atmosphère de la ville pervertie de manière «sérieuse» (comme dirait Auerbach) et en partant d'un point de vue unifié: celui du poète qui se présente comme victime d'une perte amèrement ressentie. Dans *Waste Land*, au contraire, ni Tirésias, ni aucun des autres personnages ne se révolte contre l'avalissement. Dociles dans leur banalité, ils se satisfont à réchauffer leurs aliments en conserve. Même la dactylographe violée répond (en off !) aux excuses de son galant:

¹⁷ Dans *Cosmos* (Paris, Denoël, 1976), W. Gombrowicz retravaillera ce thème à la manière de E. A. Poe. Dans *The Man of the Crowd*, Poe dépouille le récit de la criminalité urbaine de son anecdote dramatique. De la même manière, Gombrowicz reprend le thème de l'érotisme avili et pornographique en ne montrant plus d'histoire, mais rien que la répétition de poses figées dans lesquelles stagne une pulsion en court-circuit.

«Que devrais-je ressentir / lui reprocher (resent)?» (v. 299) – comme si toutes les perspectives imaginaires n'étaient que fiction.

Baudelaire peint le paysage urbain dans la perspective du lésé désireux de compenser ses pertes. A cette fin, il développe un drame qui oppose les exigences subjectives et objectives. Chez Eliot, ce noyau dramatique-lyrique disparaît: le désir subjectif, comme la passion et l'amour, s'évanouissent. Les sentiments ne sont plus frustrés, mais en implosion. C'est un univers désolant où les salariés se réjouissent à des banquets d'aliments en conserve, la poésie devenant également un festival de vers «en conserve» – à réchauffer par lecteurs et critiques.

La poésie de Baudelaire est beaucoup moins radicale. Encore que les thèmes et la franchise de l'expression lexicale puissent choquer, ils se trouvent situés et «encadrés» par des formes poétiques conventionnelles (sonnet, etc.) et par un discours qui unifie la syntaxe poétique, détachant le sujet comme digne d'attention de l'auteur et du lecteur.

Eliot, au contraire, ne permet plus une rapide identification du lieu d'où partent les voix de son poème et du sujet dont il parle. Il incorpore à la thématique lyrique baudelairienne les expédients du récit moderne de Flaubert et de Henry James: les glissements du point de vue, les modulations toujours plus libres des discours (directs ou indirects) et des voix qui, d'un côté, se distinguent par les tons et les registres linguistiques et, de l'autre, par les emphases émotionnelles «en dégradé»: tension nerveuse et angoisse, exaltation hystérique, relâchement dépressif, piques et ressentiments vindicatifs.

Les expédients propres au récit moderne sont déjà en place dans la poésie eliotienne antérieure à *Waste Land* et dans les premiers manuscrits préparatoires. Pound soumit ces ébauches aux fameuses coupures, sorte d'«édition» qui libère le poème de sa linéarité narrative, suspendant certains noyaux narratifs dans le vide d'audacieuses ellipses.

Qu'est-ce qu'on gagne avec ces modifications? Retournons à l'idée de l'«encadrement» caractérisant la poésie de Baudelaire. Sa manière de voir et notre perception de sa vision se combinent historiquement dans une convention déterminée. Baudelaire devient un des fondateurs de la «poésie maudite»: étiquette qui atténue et banalise l'impact de ses images et de son expression sur nous. Le lecteur moderne ne perçoit déjà plus quels sont les mots «communs» que Baudelaire introduit, violant les conventions antérieures. Eliot fait éclater le point de vue et la forme conventionnels, distribuant la voix entre un narrateur et des personnages qui parlent autant dans un discours direct que dans un discours indirect libre. Si les motifs des deux poètes sont similaires en ce qui touche à la

signification, on ne peut en dire autant pour ce qui a trait à la forme. Chez les deux, la ville affreuse, les prostituées, les bordels, les bars et les foules sont les figurations-clés qui problématisent leur vision du monde moderne. Un fait formel fait cependant toute la différence et amplifie l'effet de la poésie eliotienne sur notre temps. Baudelaire encadre les images de sa poésie selon les formulations pratiques de la *Philosophy of Composition* d'Edgar Allan Poe. Il l'arrange selon un ordre thématique qui évolue clairement dans le poème - ordre qui, malgré les correspondances et les corrélations audacieuses, opère, en termes stylistiques, selon une discursivité linéaire et très peu elliptique. Eliot, au contraire, fait en sorte que cet imaginaire de dégradation dépasse les limites du vocabulaire et du contenu. Forçant la forme même à exprimer cette dégradation, au moyen d'ellipses abyssales et d'abrupts détournements thématiques et narratifs, il donne à *Waste Land* l'allure d'un poème hyper-fragmenté et incompréhensible.

Mais, la dite «fragmentation» de ce poème comporte au moins deux sens qui se complètent. D'abord, elle réfléchit le thème biblique et classique de l'émiettement humain dans la superficie même du texte (ce premier sens va de soi, étant donné que la correspondance entre forme et contenu est, depuis Horace, une des maximes de la poésie). Dans un deuxième moment, la «fragmentation» remplit la fonction de cacher la substance du poème en ce qu'elle a de compréhensible et de rapidement assimilable: elle transforme des énoncés connus et domestiqués en réverbérations d'images brisées et évanouis. Ombres opaques, ces figures échappent à une identification rapide qui apaiserait l'impacte d'inquiétude amorphe et de vague horreur qui sont le but même du poète.

Au moment où écrit Eliot, la poésie de Baudelaire court déjà le danger d'être perçue comme pièce décorative, totalement familière et assimilée, ne provoquant presque plus de choc esthétique, cette surprise déconcertante capable de faire surgir une pensée. Devenue conventionnelle, elle est une pièce de collectionneur, comme les décorations entourant l'«impératrice» du vers 77. Dans cette séquence, une longue description débouche sur un tableau suspendu au dessus de la cheminée - la métamorphose de Philomène et de Procne. Il convient de rappeler que cette histoire - une des plus longues et détaillées des *Métamorphoses* (livre VI, 5) - expose un mélange particulièrement impur et répugnant de volupté et de cruauté, véritable apothéose des aberrations perverses et annulation de toutes les limites de la condition humaine. Repris pour la n-ième fois sous forme de tableau, dans son cadre décoratif et dans son lieu conventionnel au dessus de la cheminée, le contenu mythique

horripilant de l'image s'estompe complètement. Les piaulements du rosignol qu'elle représente nous atteignent donc comme une agréable «scene silvestre» (v. 98). (Cf. note 4).

Mais, le contenu du tableau - les lamentations morbides des épouses et les cris désarticulés de jeunes filles séduites, abusées et violées - renaît sous une nouvelle forme qui nous choque par son réalisme contemporain, faisant voir à nouveau les formes conventionnelles mortes. Les bousculades humiliantes, les séductions truculentes, l'exploration forcée des faiblesses d'autrui, la faim insatiable des hommes et des femmes du *Waste Land* donnent un nouveau contenu au mythe antique de la violation de Philomène, de la haine destructrice entre les époux et de la furie auto-destructrice de Procne. Eliot semble avoir retiré le tableau du mur et de son encadrement, il l'a découpé en ses éléments constitutifs qu'il fait renaître dans les souffrances banales (mais non moins désolantes) d'hommes et de femmes contemporains.

Dans cette perspective, *The Waste Land* serait en même temps un manifeste du pessimisme moderne (tel que les critiques l'ont le plus souvent interprété) et une «ruminantion rythmique» exprimant le «dégoût personnel et totalement insignifiant [d'Eliot] contre la vie». L'auteur lui-même a toujours insisté sur le côté excessivement subjectiviste de son grand poème. On y sent, en effet, les malheurs de son premier mariage, les difficultés affectives et érotiques que lui-même et sa femme masquent (et même exploitent) de manière ludique dans leurs poses théâtrales et leur formalité extrême. Mais, tout ce «jeu» tragique, qui enferme Eliot pendant des années dans «La Cage» (c'était le titre prévu dans les manuscrits originaux du *Waste Land*) et qu'il ne rejette que très tardivement, lors de sa décision de divorcer de Vivienne (en 1932), n'est pas tout à fait étranger à la «cage» sociale dans laquelle nous vivons tous: entretenus par et entreteneurs d'une machine à conventions et jeux très souvent assez pervers et, en tout cas, toujours enclins à nous éloigner de notre expérience vive et authentique¹⁸.

La tâche du poète moderne est donc ardue. A lui de vaincre l'inertie de notre imaginaire surchargé et anesthésié par l'excès de stimuli esthétiques, par l'indiscipline de la contemplation sans limites des images:

¹⁸ Cf. pour la discussion du versant «personnel» et biographique de *Waste Land*, le chapitre «The First Waste Land» de R. Ellmann, dans: H. Bloom, éd., *T. S. Eliot (Modern Critical Views)*, New York, Chelsea House Publishers, 1985, pp. 67-76, ainsi que l'excellente biographie de Peter Ackroyd, *T.S. Eliot*, Londres, Hamish Hamilton, 1984.

dans les musées, les livres, revues et films. Reconnaître une image comme appartenant à une période, un style ou une école revient, le plus souvent, à se défendre contre son impact immédiat et sa signification pour nous-mêmes. Le premier effort du poète moderne, enfermé dans la «forêt de symboles», est donc celui de masquer la valeur conventionnelle de ses images, de voiler le fait qu'elles appartiennent depuis longtemps à notre imaginaire.

Dès la première lecture du Jeu d'échecs, par exemple, surgit un doute. Sommes-nous devant une description sérieuse de la magnificence impériale, ou est-ce une parodie? On sait, grâce aux mémoires de Marie Larisch¹⁹, une cousine de l'archiduc Rodolphe d'Autriche, que le style éclectique et historisant du boudoir de l'impératrice Elisabeth correspondait plus ou moins à la description faite par Eliot. Mais, cette donnée n'exclut nullement d'autres visions qui s'imposent avec autant de force: celles du cabaret ou du bordel, par exemple.

Or, l'éventail de possibilités qui s'ouvre entre la reine et la pute suggère que le pronom personnel «she», «elle», peut désigner n'importe quelle femme, et, pourquoi pas, une de nos voisines, une amie, fière de la décoration de son appartement. La vie cosmopolite et le commerce international n'inondent-ils pas les magasins et les intérieurs avec des répliques et des imitations d'œuvres d'art du monde entier? Qui n'a pas vu déjà dans les maisons de parents ou d'amis des colonnes grecques, des statuettes romaines (ou indiennes), des fauteuils «Renaissance», des miroirs vénitiens, combinés allègrement avec des oratoires rustiques, des paravents chinois, des obélisques égyptiens et des lions assyriens? Et qui n'a pas dans sa propre maison un mélange de styles et d'objets qui ne se justifie que par l'oubli et la banalisation de leur signification originale?

Dans *Waste Land*, l'image n'est pas nécessairement et n'est pas simplement une parodie de la figure littéraire et historique (par exemple, de la majesté). Elle est quelque chose de plus et quelque chose de moins, ou, plus précisément, quelque chose au-delà de la simple parodie: une représentation sérieuse du fait que la réalité ambiante est elle-même une parodie involontaire des formes de sociabilité et de la représentation artistique que nous a léguée l'histoire. La scène en question est la description à la fois du geste petit-bourgeois, qui annule le sens du patrimoine culturel, et de l'insensibilité et de l'incompréhension qui déterminent notre attitude devant les œuvres d'art du passé. La familiarité de l'habitude est le tombeau de la sensibilité. Elle fait que nous ne

¹⁹ Marie Larisch, *My Life*, Londres, 1913.

sentons plus la nécessité de les sentir et de les comprendre, de lire ce qu'elles recèlent encore d'énigmes, nous permettant de les dégrader, de les consommer, de les dévorer comme des friandises artistiques, décorations de la plus puérile vanité.

Dans cette perspective, les figures littéraires accumulées dans *Waste Land* grâce à d'infinis emprunts faits à d'autres auteurs, ont la même fonction que les personnages: elles apparaissent là afin de ne pas être reconnues dans leur valeur intérieure; elle s'offrent à être consommées (dans le double sens du plaisir hédoniste et du dégoût) par cette voracité que produit la sensation du vide de l'inflation galopante.

Pour apprécier *Waste Land* comme poème, le lecteur doit se maintenir fermement dans un moyen-terme entre la réactivation et l'oubli des résidus de sens que véhiculent les images du texte. La tentative de tout réactiver nous précipiterait dans l'abîme même de la Tour de Babel, sur la terre désolée où se bousculent et s'anéantissent d'infinies langues et d'infinies significations. Oublier, au contraire, ces langues, voiler le sens historique des citations, mènerait, à son tour, à la terre désolée de l'esthétisme et de l'indifférence.

ZIEMIA JAŁOWA: GRAMATYKA CHAOSU

Streszczenie

Ziemia jałowa należy do kanonu literatury nowoczesnej i reprezentuje w tym kanonie jedno z największych osiągnięć nowoczesności rozumianej jako modernizacja techniki poezji oraz jako krytyczna wizja ludzkości w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Jest tedy poematem kosmicznym. Jest także poezją totalną opartą na genialnych intuicjach i środkach wyrazu Eliota.

Kathrin Holzmayer Rosenfield dokonuje niezwykle błyskotliwej, szczegółowej i wnikliwej analizy znanego poematu T. S. Eliota. Organizacja tematyczna utworu, forma oparta na skonstruowaniu obrazów, mitów, wizji, aluzji literackich, technika montażu i fragmentacji, oto co zostało bardzo precyzyjnie opisane, przeanalizowane i skomentowane. Z analizy wynika, iż wspaniały poemat Eliota reprezentuje poezję nowoczesną w sposób szczególny, jest jednym z jej arcydzieł i że należy go traktować jako ambitną i udaną próbę poetyckiego opisanego świata współczesnego Eliotowi.

Ciekawym i istotnym elementem analizy K. H. Rosenfield jest przeprowadzenie porównania z poezją Baudelaire'a, której to inspiracją podobnie jak w wypadku *Ziemi jałowej*, było nowoczesne miasto. Porównanie wypada na korzyść Eliota. Poezja Baudelaire'a, zdaniem autorki studium, stała się dekoracyjna i zbyt statyczna, o środkach wyrazu niepomernie ograniczonych.

Oto jak autorka tej wyjątkowo docieklivej analizy charakteryzuje wielką poezję, której wcieleniem jest poemat Eliota:

„Dosięga nas w sposób natychmiastowy, wzrusza czytelnika zarówno naiwnego jak i wyrafinowanego. Stwarza uczucie bezbronności wobec tajemnicy oraz zakłopotania wobec zagadki. Krytyk szukający znaczenia danego poematu musi otworzyć niezliczone szkatułki chińskie, które od jednej aluzji do drugiej prowadzą go *ad infinitum*. Z jednej szkatułki wychodzi inna, każde słowo i każdy wiersz odwołują czytelnika do różnego rodzaju *topoi* literackiej wieży Babel”.

Wladimir Krynski