

**« IT IS IMPOSSIBLE TO SAY JUST WHAT I MEAN! » :  
INTENTION ET VOULOIR-DIRE DANS « THE LOVE SONG OF  
J. ALFRED PRUFROCK » DE T. S. ELIOT**

AMÉLIE DUCROUX

*Université Lumière Lyon 2*

1. Dans ce poème qui débute par une invitation au cheminement, la voix poétique ne cesse de couper la parole à un interlocuteur qui reste muet et inconnu. Plus précisément, la voix poétique prend la parole à sa place, formulant des réponses et répliques dont les guillemets dans le texte du poème indiquent moins le caractère rapporté qu'imaginé par la voix elle-même, et interdit à une question dite « bouleversante » de jamais être posée, en posant, justement, une question : « Oh, do not ask, 'What is it?' /Let us go and make our visit<sup>1</sup> ». Dans ce qui se présente comme un monologue dramatique, l'idéalisation d'un dire perçu comme ultime et final, qui couperait court à toute parole et donnerait lieu peut-être, à un silence métaphysique apaisant, semble être à l'origine du malaise que la voix poétique ne cesse de manifester. L'appréhension ressentie par la voix semble dans un premier temps liée à une expérience des conséquences néfastes d'un vouloir-lire supposément dirigé vers, ou contre elle :

I know the voices dying with a dying fall

Beneath the music from a farther room.

So how should I presume?

And I have known the eyes already, known them all –

The eyes that fix you in formulated phrase,

And when I am formulated, sprawling on a pin,

When I am pinned and wriggling on the wall,

Then how should I begin

To spit out all the butt-ends of my days and ways?

---

<sup>1</sup> T.S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock », *Collected Poems 1909-1962*, 3.

And how should I presume? (4-5)

2. La répétition de la question « And should I then presume? » à la strophe suivante est suivie d'une autre question formulant cette peur du commencement: « And how should I begin? » Une tentative d'énonciation s'ensuit, encadrée typographiquement par deux séries de cinq points qui isolent ces cinq vers, tentative ponctuée d'un renoncement teinté de cynisme et d'auto-dérision : « I should have been a pair of ragged claws /Scuttling across the floors of silent seas » (5). C'est un commencement avorté, écarté, que ces deux séries de points enserrant. La méditation métaphysique prufrockienne reprend son cours, le modal « should » refait surface, avant de laisser place à une autre forme grammaticale, « would it have been », qui n'exprime non plus une intention, aussi hésitante soit-elle, mais une projection dans l'avenir d'un avenir lui-même privé de sa potentialité, présenté comme déjà joué, déjà passé : « would it have been worth while, /To have bitten off the matter with a smile » (6). Le constat ne s'attache pas à une action passée, mais à une action censée se situer, au moment de l'énonciation, dans l'avenir. Ce n'est pas une action déjà effectuée qui est mentionnée ici, mais bien une action que le sujet envisage tout en la présentant déjà comme un échec de sa volonté ; les deux dimensions, celle de l'intention et du désolant constat, se superposent dans l'emploi d'un *present perfect* dont la fonction grammaticale est ici détournée. Le poème pervertit sans cesse l'intention (en tant que « tendre vers ») en la brisant contre la fiction d'un après-coup qui se veut rassurant en tant que constat d'un échec prévenant le sujet contre le possible regret de son inertie présente.

3. La peur du vouloir-dire supposé de l'autre ne fait que masquer, tout au long du poème, une crainte de voir révélé le dangereux écart entre un vouloir-dire soutenu par une illusion de maîtrise et un dire sur lequel le sujet jamais ne pourra exercer son emprise. La conscience de cette inadéquation s'exprime notamment par l'opposition des verbes « spit out » et « say » qui s'accompagne de changements de modaux (« how should I begin to spit out/ Shall I say »). L'emploi du verbe « spit out » est symptomatique de cette impossibilité d'un dire qui, cédant sous la pression accumulée, se délesterait de toute intentionnalité. Cet acte, « spit out », répond à une menace ou une contrainte ; il est, comme dans cette métaphore, un acte nécessaire. La voix poétique anticipe sa propre réception en tant qu'objet social en exprimant sa crainte du vouloir-lire présupposé de l'autre/Autre. « [S]pit out » exprimerait aussi un certain renoncement, une levée des résistances répondant à une injonction qui serait en fait la sienne propre. Le couple verbal « spit out »/ « say » fait écho au couple modal « should »/ « shall » :

Then how should I begin

To spit out all the butt-ends of my days and ways?

[...]

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets

And watched the smoke that rises from the pipes

Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?... (5)

4. L'emploi de « should » semble exprimer une forme d'hésitation et de résistance ; dans « shall », l'on peut entendre une action qui se présente comme déjà potentiellement inscrite dans un futur, en dépit des doutes quant à l'efficace de ce possible énoncé, rendus typographiquement visibles par le recourt aux points de suspension à la fin de la question. En donnant voix et texte à un sujet empêché par l'incommensurabilité présumée de son possible dire, le poème expose et surexpose l'ineptie et l'inertie d'une telle quête et donc d'une telle interdiction.

5. Au beau milieu du poème, la voix poétique exprime son désarroi et tente d'en indiquer la cause :

It is impossible to say just what I mean!

But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen:

Would it have been worth while

If one, settling a pillow or throwing off a shawl,

And turning toward the window, should say:

'That is not it at all,

That is not what I meant at all.' (6-7)

6. L'exclamation témoigne d'un découragement face au risque d'un écart entre son intention de signifier et son dire. L'emphase porterait dans un premier temps sur l'adverbe « just » : « It is impossible to say *just* what I mean! » et la déclaration résonnerait alors comme une acceptation de cette inadéquation fondamentale entre les supposées intentions de signifier du sujet et un vouloir-dire venu d'ailleurs, qui rendrait la tâche impossible. Mais l'emphase pourrait aussi porter sur le pronom « I » : « It is impossible to say just what *I* mean! ». Si le sujet ne parvient pas à s'exprimer,

c'est peut-être parce que le « I » lui-même est menacé par cette « fixation », cette « formulation » de son propos comme de sa personne. Percevant son « moi » comme multiple et morcelé, comme la succession des masques dans le poème le suggère, l'énonciateur préfère parler pour ne rien dire, plutôt que de se voir attribuer une quelconque identité qui ne coïnciderait jamais – comment le pourrait-elle – avec un « moi » qui, n'ayant aucune unité propre, ne peut servir de référence ni coïncider avec quoi que ce soit, y compris avec lui-même. Tout en exprimant ce refus, la voix poétique expose ses failles dans les résistances qu'elle oppose. Le vouloir-dire ne peut jamais, à partir du moment où il quitte le sujet dans son mouvement de visée, être « juste » lui-même.

7. Dans cette formulation, « It is impossible to say just what I mean! », le détour par la forme impersonnelle (« it is impossible to »), plus qu'une tentative du sujet de généraliser son expérience pour se décharger de toute responsabilité, permet aussi de faire apparaître le pronom « It », en début de vers, et de l'opposer au pronom de la première personne (« I »), pour mieux mettre en évidence le non-recouvrement de leurs « intentions » respectives. L'adverbe « just » est censé restreindre le champ du dire. Dans la syntaxe de cet énoncé, ou dans son déroulement horizontal, l'adverbe apparaît comme l'étranglement censé réguler le flot du dire émanant de cette « source » syntaxique qu'est le pronom « It ». Et même si le pronom « it » a avant tout valeur de cataphore, un lien est créé entre « It » et « just » par la répétition de la dentale [t], entre « impossible » et « mean » par la répétition du son [m] et la quasi rime visuelle « **im**possible / **I** mean » créant un chiasme sémantique (It-just /impossible-mean) dans lequel le débordement du « ça » s'oppose au désir de pointage et d'adéquation du « moi ». Le cœur de l'impossible dans cet énoncé n'est peut-être pas tant le contenu de la proposition infinitive, « to say just what I mean », que le pronom « I » lui-même. Il n'est pas anodin que le vers commence par « It ». L'énoncé expose un problème tout en révélant d'emblée le nœud : si le sujet, « I » ne peut engendrer une signification adéquate qui se suffit à elle-même, c'est bien parce qu'il est (toujours) précédé par un « it ». Cet ordre des choses est ainsi exposé dans l'ordre du discours, dans l'ordre syntaxique de la voix poétique. Le recours à l'imagerie est alors invoqué, faisant apparaître ce que la voix nomme les « nerfs », dans une ramification infinie : « But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen » (6). Cette projection oppose au développement syntagmatique du discours, en ligne droite, une arborescence obéissant au principe de l'embranchement infini. Ce schéma contredit d'une certaine manière l'emploi de l'adverbe « just »; la projection d'un désir de totalité sous la forme de cette comparaison, ou de cette projection dans l'imaginaire et le « faire semblant » (« as if ») nous fait comprendre ce que la voix « veut dire » par « just ». La justesse n'est pas dans la direction mais

bien dans le multidirectionnel propre à la ramification. La limite, la précision suggérées par « just », deviennent l'illimité des possibles embranchements de la pensée, rendu visible par cette projection « magique ». Ce dont rêve la voix est un mode d'énonciation poétique dans lequel la dimension syntagmatique et paradigmatique du langage se recouperaient sans cesse, et dont les recouvrements seraient eux-mêmes, dans leur intégralité, visibles, entendre ici audibles. Le complexe de cette voix qui naît avec un poème est justement de ne pas être une voix poétique à proprement parler. Ce qu'elle veut dire est qu'elle *veut* dire, sur un *autre* mode. Et ce que le poème veut dire, n'est autre que ce *vouloir-dire*.

8. Parce que la voix fait porter à ce dire tout le poids d'une justice, d'une justesse et d'une exhaustivité (« *just what I mean* ») ne pouvant se mesurer qu'à l'aune de l'intention de signifier qu'il suppose mais qu'aucune parole ne saurait jamais en elle-même supporter, c'est bien sur le *vouloir-dire* que repose finalement ce poids. La voix se retrouve ainsi confrontée à sa propre incapacité de s'exprimer, de répliquer, d'argumenter, de dire quoi que ce soit, dans un épuisement de la volonté qui lui fait envisager son vieillissement et son possible retrait loin du monde :

I grow old ... I grow old ...

I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

[...]

Shall I part my hair behind ? Do I dare to eat a peach?

I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach. (7)

9. La voix elle-même s'épuise, et si elle retient à la fin du poème l'image du marcheur solitaire en pantalon de flanelle, l'identification précédemment envisagée était beaucoup plus radicale. Au vers 73, la voix émet ainsi le regret de n'avoir été une paire de pinces de crabe, évoluant dans un univers sous-marin sans voix, sans interlocuteur et donc sans dire ni vouloir dire : « I should have been a pair of ragged claws /Scuttling across the floors of silent seas » (5). Ce faisant, elle avoue une certaine absence de maîtrise, livrant le poème à lui-même et délivrant son propre vouloir. La voix renonce aussi d'une certaine façon au discours, répondant à l'appel de ce « désir de n'avoir pas à commencer » dont parle Michel Foucault, sommé qu'il est de discourir dans les circonstances particulières d'une leçon inaugurale :

Il y a chez beaucoup, je pense, un pareil désir de n'avoir pas à commencer, un pareil désir de se

retrouver, d'entrée de jeu, de l'autre côté du discours, sans avoir eu à considérer de l'extérieur ce qu'il pouvait avoir de singulier, de redoutable, de maléfique peut-être. [...] Le désir dit : « Je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre hasardeux du discours ; je ne voudrais pas avoir affaire à lui dans ce qu'il a de tranchant et de décisif ; je voudrais qu'il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d'où les vérités, une à une, se lèveraient ; je n'aurais qu'à me laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse<sup>2</sup>.

10. De cette « épave heureuse » foucauldienne se « laiss[ant] porter » dans la « transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte » du discours, au crabe qui apparaît en creux « [t]rottinant par le fond des mers silencieuses<sup>3</sup> » dans le poème d'Eliot, il n'y a qu'une paire de « pinces ruineuses ». Ces paroles ne font pas moins sens dans le contexte du poème d'Eliot qui n'a de cesse d'envisager le commencement, de le lancer et de le retenir, exprimant ce désir de se « retrouver de l'autre côté du discours », d'un discours qui serait en fait idéal de discours, parfaite adéquation entre ses intentions et ses effets.

11. Si l'expression par la voix poétique de l'impossibilité d'« exprimer ce qu'elle voudrait dire » est ponctuelle et donne lieu à un énoncé, l'espace et le temps d'un vers précisément, l'intention et le vouloir-dire ne peuvent que s'inscrire dans une temporalité beaucoup plus longue et peut-être même infinie. L'adéquation temporelle entre l'inscription du signifiant et l'avènement de la signification est impossible. Comme l'écrit Jacques Lacan dans *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, « [...] l'on peut dire que c'est dans la chaîne du signifiant que le sens *insiste*, mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification dont il est capable au moment même<sup>4</sup> ». La signification ne peut advenir au moment où le signifiant advient. L'intention du poème est son « tendre vers », un vouloir-dire qui ne met jamais fin à son in-finitif.

12. Attribuer une signification au poème, c'est aller à l'encontre de ce que l'on dit lorsque l'on dit que « ceci veut dire cela ». Le vouloir reste inscrit dans la formule, « vouloir-dire », comme un rappel de l'échappée infinie du sens. Ce n'est peut-être pas un hasard si Jacques Lacan choisit le mot « arbre » pour évoquer « un glissement incessant du signifié sous le signifiant<sup>5</sup> ». En évoquant certains de ses ramifications et contextes, il renvoie à des représentations de cette « polyphonie » qui fait que « tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition » :

2 M. Foucault, *L'Ordre du discours*, 8-9.

3 T.S. Eliot. *La Terre vaine et autres poèmes*. Trad. Pierre Leyris, 15.

4 J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits 1*, 260.

5 *Ibid.*, 260.

Mais la linéarité que F. de Saussure tient pour constituante de la chaîne du discours, conformément à son émission par une seule voix et à l'horizontale où elle s'inscrit dans notre écriture, si elle est nécessaire en effet, n'est pas suffisante. Elle ne s'impose à la chaîne du discours que dans la direction où elle est orientée dans le temps, y étant même prise comme facteur signifiant dans toutes les langues où : [Pierre bat Paul] renverse son temps à inverser ses termes.

Mais il suffit d'écouter la poésie, ce qui sans doute était le cas de F. de Saussure, pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition.

Nulle chaîne signifiante en effet qui ne soutienne comme appendu à la ponctuation de chacune de ses unités tout ce qui s'articule de contextes attestés, à la verticale, si l'on peut dire, de ce point<sup>6</sup>.

13. Tout vouloir dire suppose la présence d'un émetteur et d'un récepteur potentiel, position dans laquelle se trouve le lecteur du poème. C'est une croyance en la capacité de ce « dire » de « déranger l'univers » (« disturb the universe ») qui entraîne les attermolements et hésitations auxquels la voix poétique est sujette. Si elle se coupe elle-même sans cesse la parole sous le couvert de citations des paroles d'un(e) autre, c'est peut-être de peur que son vouloir dire et son dire ne se coupent eux-mêmes la parole, la peur d'une inadéquation entre les deux, qui rendrait plus que jamais audible leur nécessaire distinction. L'invocation de la « lanterne magique » qui projetterait les « nerfs » sur un écran, qui inscrirait ses intentions, rendues visibles dans leur complexité, est l'invocation d'une forme d'écriture qui, pour cette voix qui la conçoit comme « magique », permettrait cette adéquation entre vouloir-dire et dire. Or le « motif des nerfs » ainsi projeté n'est autre que la représentation de la structure différentielle de toute forme d'écriture. Le terme « patterns » suggère l'absence de centre, l'absence de « cœur du problème » qu'il s'agirait de visualiser en un point précis de ce schéma de ramifications infinies. La voix en appelle ici pourtant à une forme d'écriture qui, toute éphémère qu'elle soit, paraît plus « matérialisée », afin de résoudre son incapacité à dire ce qu'elle voudrait dire. Elle rejette la communication parlée devenue impossible au profit d'une écriture qui serait plus à même d'empêcher ce renversement de toute intention, de toute « vision » ou « révision », qui se produit toujours au moment même où le sujet s'exprime. Le désir de projection, ou la projection imaginaire (« as if ») traduit ce passage désiré du dire à l'écrire. Son vouloir-dire, qui ne peut être transporté sans perte, n'existant pas en dehors du langage censé le transporter, qui ne peut donc être transporté tout court, devient un vouloir-écrire. Néanmoins, ce passage d'une forme de communication à une autre, comme le suggère « as if », comme le suggèrent aussi l'idée d'une projection sur écran, par nature éphémère, et l'adjectif « magic », signifie peut-être aussi le passage à une forme de lucidité quant à l'impossibilité du

<sup>6</sup> *Ibid.*, 260.

vouloir-dire de jamais être communiqué *en tant que tel* par l'écriture toujours déjà en proie à la dissémination. L'emploi de l'article « the », plutôt que du possessif (« my ») devant « nerves » suggère une dissociation entre l'énonciateur et cette image projetée des « nerfs » censés être les siens. Le sujet s'absente lui-même à l'écriture de ses intentions. Il marque sa disparition en tant qu'émetteur, cette disparition qui est une condition de la « marque » elle-même, comme le rappelle Jacques Derrida dans *Marges de la philosophie* :

Je dois pouvoir dire ma disparition tout court, ma non-présence en général, et par exemple la non-présence de mon vouloir-dire, de mon intention-de-signification, de mon vouloir-communiquer-*ceci*, à l'émission ou à la production de la marque... Pour qu'un écrit soit un écrit, il faut qu'il continue à « agir » et être lisible même si ce qu'on appelle l'auteur de l'écrit ne répond plus de ce qu'il a écrit, de ce qu'il semble avoir signé, qu'il soit provisoirement absent, qu'il soit mort ou qu'en général il n'ait pas soutenu de son intention ou attention absolument actuelle et présente, de la plénitude de son vouloir-dire, cela même qui semble s'être écrit « en son nom<sup>7</sup> ».

14. L'écriture envisagée par la voix poétique et l'écriture du poème lui-même seraient la relève d'un désir de communication parlée que le poème lui-même suggère par son écriture. L'exclamation « It is impossible to *say* just what I mean! <sup>8</sup> » pourrait exprimer cette volonté de déplacer le vouloir-dire du langage parlé au langage écrit, de l'exprimer sous cette forme arborescente et multidirectionnelle du « motif des nerfs » ou du poème lui-même. Il y aurait dans cette démarche un renversement des présupposés traditionnels concernant la différenciation entre communication parlée et écrite. Le dire suppose la plénitude de la présence, dans cette logique phonocentrique combattue par Derrida. Or dans le poème, l'appréhension et la surenchère qui entourent le dire et laissent entendre qu'il y aurait une part de non-dit, ou de non-dire, témoignent d'une perception de cette impossibilité de la présence à soi de l'émetteur au moment où il parle. L'on pourrait croire que l'écriture, à travers la métaphore de la projection, se présente comme une solution ; mais les espoirs que cette métaphore suscite se brisent bien vite contre la réalité d'une syntaxe et d'une ponctuation qui nous font douter des pouvoirs de la lanterne ; les deux points après « screen » mettent fin au mouvement de projection imaginaire et les vers suivants, qui se caractérisent par l'emploi du conditionnel passé (« would it have been worth while ») et de « should » (« If one [...] should say ») envisagent le probable échec de la rencontre entre le « message » de l'émetteur et les intentions du récepteur lui-même comme une raison suffisante pour mettre fin à la projection. Émetteur et récepteur pourraient d'ailleurs bien ici se recouvrir, étant donné l'emploi du pronom

<sup>7</sup> J. Derrida, *Marges de la philosophie*, 376.

<sup>8</sup> Je souligne.



neutre « one ». La réplique imaginaire est suivie, sur le plan typographique, d'une autre série de points :

“That is not it at all,

That is not what I meant at all.”

(7)

15. Ce surgissement d'une écriture typographique peut se lire comme une représentation, par la répétition de points identiques, de l'itérabilité même du signe, cette itérabilité qui est la structure même de la marque écrite et qui empêche toute adéquation entre l'intention et la marque. En écrivant l'impossible transport des intentions de la voix poétique, intentions non-communicables car finalement toujours déjà détachées d'elle par le langage, le poète relève, remarque, la différence comme écriture.
16. Si le dire n'appartient pas pleinement au sujet, la voix poétique se présente aussi comme victime du vouloir-dire supposé d'une société qui n'est jamais désignée ni décrite, si ce n'est par la métonymie (« the eyes, the voices »), comme le serait le lectorat du poème auquel ces « yeux » renvoient peut-être aussi. Comme le souligne Derrida, « [l]a situation du scripteur et du souscripteur est, quant à l'écrit, foncièrement la même que celle du lecteur » : « Cette dérive essentielle tenant à l'écriture comme structure itérative, coupée de toute responsabilité absolue, de la conscience comme autorité de dernière instance, orpheline et séparée dès sa naissance de l'assistance de son père, c'est bien ce que Platon condamnait dans le *Phèdre* ». Derrida énumère les « traits nucléaires de toute écriture », dont le premier serait « la rupture avec l'horizon de la communication comme communication des consciences ou des présences et comme transport linguistique ou sémantique du vouloir-dire.<sup>9</sup> » L'intention suppose la présence, celle d'un sujet « voulant » qui assurerait, par sa présence, la présence à soi de son propre énoncé. Dans cette citation de Derrida, le vouloir-dire ne semble pouvoir être transporté d'un point de vue linguistique ni sémantique. Qu'est-ce à dire ? D'une part, que le vouloir-dire ne peut être circonscrit à un contenu sémantique ; d'autre part, que la *différance* comme écriture empêche le message linguistique d'être jamais égal à lui-même. Cela veut-il dire alors que rien ne se transporte du vouloir-dire de l'émetteur ? Derrida semble suggérer que ce que le texte transmet est cette énergie, cette force même qui le fait fonctionner : « Écrire, c'est produire une marque qui constituera une sorte de machine à son tour productrice, que sa disparition future n'empêchera pas principiellement de fonctionner et de donner, de se donner à lire

<sup>9</sup> *Ibid.*, 376.

et à réécrire<sup>10</sup>. » Ne pourrait-on pas penser que le vouloir du vouloir-dire est ce qui permet à la « machine » de fonctionner ? Mais cela supposerait que l'on puisse envisager une volonté sans sujet, un « vouloir » détaché de tout sujet potentiellement capable de dire. Serait-il possible d'envisager que le vouloir, tout en conservant sa forme infinitive et donc neutre, puisse s'appliquer tour à tour à la lecture, au commentaire, à la réécriture ? Il y aurait un vouloir-lire, un vouloir-écrire, un vouloir-réécrire, dans tous les cas un vouloir *infinitif* qui resterait à l'état de vouloir et se prolongerait dans le temps de la répétition, dans l'après-coup, ou l'« avant-coup », du coup jamais porté d'un dire que le texte n'a jamais lui-même été ni ne sera jamais.

17. Les effets de cette manifestation du « vouloir dire » qu'est le poème ne sont ni prévisibles ni domptables. Si, comme le dit Platon dans le *Phèdre*, l'écriture est orpheline, cela signifie qu'elle n'est pas sous le joug d'une quelconque autorité ou autorisation parentale qui limiterait le champ de ses fréquentations et aventures herméneutiques. Tout comme le vouloir-dire échappe toujours déjà à l'intention du poète par sa nature infinitive, le devenir interprétatif de l'écriture est livré en pâture aux lecteurs à venir. Et c'est peut-être cette impossibilité même de savoir ce qu'il adviendra du dit poétique qui en constitue la fin, l'intention. « (But our beginnings never know our ends!) », déplore la voix féminine de « Portrait of a Lady » (11) (dans une parenthèse logée au cœur d'un discours direct et qu'il lui serait, entre parenthèses, impossible d'articuler comme telle). Cette exclamation pourrait s'appliquer, semble-t-il, au vouloir-dire de la voix poétique, comme au vouloir-écrire du poète. Le savoir n'a pas lieu d'être au moment où le dire commence à se dire, le poème à s'écrire. L'on peut comprendre que l'intention qui se manifeste sous la forme d'un commencement, prise de parole ou de plume, ne sait jamais très bien où tout cela va finir, en ce qui concerne cet acte d'expression lui-même, ou bien que le commencement lui-même ne détient jamais le savoir de sa propre intention, ce qui ne veut pas dire que celle-ci se dessine plus clairement quand l'expression touche à sa visible fin. Ce « savoir », s'il peut encore être nommé ainsi, est peut-être l'incertitude même quant à la réception du dit ou de l'écrit, qui n'est jamais que l'inscription d'un vouloir plutôt que le témoignage d'un voulu. Ce savoir du dit qui commence à se dire ou de l'écrit qui commence à s'écrire serait toujours un savoir potentiel qui ne se soutiendrait que d'une non-maîtrise absolue. « It is impossible to say just what I mean! » peut donc aussi vouloir dire qu'il est impossible, pour le poète, de ne dire *que* ce qu'il veut dire, quand bien même son vœu d'une adéquation entre dire et vouloir-dire serait exaucé. Les effets de sa parole poétique dépasseront toujours son intention, qu'il le veuille ou non. Et ce dépassement précède sans doute toujours la réception elle-même, dans le

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, 376.

sens où la parole comme le texte sont destinés dès leur naissance à être reçus, en première instance et sous la forme du partiellement insu, par leur émetteur.

18. La dérive qui fait que la voix de « The Love Song of J. Alfred Prufrock » ne peut faire se recouper avec justesse son dire et son vouloir-dire est une dérive qui ne concerne pas seulement la communication écrite. Lorsqu'elle dit qu'il est impossible de dire ce qu'elle veut dire, cette voix anticipe la conclusion à laquelle Derrida parvient, dans *Marges de la philosophie*, au terme de son analyse critique de la théorie du *speech act* d'Austin. Selon Derrida, l'erreur d'Austin consiste à penser l'énoncé performatif comme un acte de langage à part et rétroactivement de remarquer en creux les présupposés « téléologiques » et « éthiques » qui ont informé notre conception du langage. Partant du caractère supposément exceptionnel du *speech act* dans le système langagier, Derrida en vient à appliquer les prédicats concernant l'écriture comme communication écrite à « tout langage » et tente de comprendre ce qui constitue l' « unité de la forme signifiante » du langage parlé :

[cette unité] ne se constitue que par son itérabilité, par la possibilité d'être répétée en l'absence non seulement de son « référent », ce qui va de soi, mais en l'absence d'un signifié déterminé ou de l'intention de signification actuelle, comme de toute intention de communication présente. Cette possibilité structurelle d'être sevrée du référent ou du signifié (donc de la communication et de son contexte) me paraît faire de toute marque, fût-elle orale, un graphème en général, c'est-à-dire [...] la *restance* non-présente d'une marque différentielle coupée de sa prétendue « production » ou origine. Et j'étendrai même cette loi à toute « expérience » en général s'il est acquis qu'il n'y a pas d'expérience de pure présence mais seulement des chaînes de marques différentielles<sup>11</sup>.

19. Derrida commente l'analyse de Husserl dans ses *Recherches logiques* :

le premier intérêt de l'analyse husserlienne à laquelle je me réfère ici [...] c'est de prétendre et, me semble-t-il, de parvenir, d'une certaine manière, à dissocier rigoureusement l'analyse du signe ou de l'expression (*Ausdruck*) comme signe signifiant, voulant dire (*bedeutsame Zeichen*), de tout phénomène de communication<sup>12</sup>.

20. La critique d'Austin menée par Derrida est capitale en ce sens qu'elle lui permet de réaffirmer la « structure graphématique » de tout langage mise en évidence notamment dans *De la grammatologie*. La faille majeure de la théorie austinienne est formulée en ces termes:

[...] toutes les difficultés rencontrées par Austin dans son analyse [...] me paraissent avoir une racine commune. Celle-ci: Austin n'a pas pris en compte ce qui, dans la structure de la locution (donc avant toute détermination illocutoire ou perlocutoire), comporte déjà ce système de prédicats que j'appelle

<sup>11</sup> *Ibid.*, 378.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 380.

*graphématiques en général* et brouille de ce fait toutes les oppositions ultérieures dont Austin a en vain cherché à fixer la pertinence, la pureté, la rigueur<sup>13</sup>.

21. La critique dirigée contre Austin se condense autour de son exclusion de l'écriture comme « disruption de la présence dans la marque<sup>14</sup> », « disruption » qui ne concerne pas seulement la communication verbale, mais toute forme d'énonciation. Derrida trouve dans un passage de *How to do things with words*, qu'il cite, les termes mêmes contre lesquels s'inscrit sa propre conception de l'écriture. Il paraît donc nécessaire de re-citer ce passage cité par Derrida. Austin évoque ici les « maux » qui peuvent atteindre « toute énonciation » et donc les performatifs eux-mêmes:

[...] une énonciation performative sera creuse ou vide d'une façon particulière si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque. Mais cela s'applique de façon analogue à quelque énonciation que ce soit; il s'agit d'un revirement (*sea-change*), dû à des circonstances spéciales. Il est clair qu'en de telles circonstances le langage n'est pas employé *sérieusement* [J.D. souligne], et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage parasitaire par rapport à l'usage normal – parasitisme dont l'étude relève du domaine des *étiolements* du langage. Tout cela, nous l'*excluons* donc de notre étude. Nos énonciations performatives, heureuses ou non, doivent être entendues comme prononcées dans des circonstances ordinaires<sup>15</sup>.

22. Le commentaire de cette citation permet à Derrida de souligner que l'échec de la transmission d'un message n'est jamais purement accidentel, mais que toute énonciation est marquée par le *risque* de cet échec. Un énoncé « *peut toujours ne pas arriver à destination*<sup>16</sup> », indépendamment de l'évidence de son contexte ou de son destinataire. Derrida critique l'emploi austinien du terme « parasitage » qui sous-entend que le détour, voire l'accident de parcours de l'énoncé *lui arriverait*, chemin faisant. Selon Derrida, l'énoncé lui-même ne se produit jamais hors de cette structure différentielle, et donc toujours accidentée, du langage:

Austin exclut donc [...] ce dont il reconnaît pourtant comme la possibilité ouverte à toute énonciation. C'est aussi comme un « parasite » que l'écriture a toujours été traitée par la tradition philosophique, et le rapprochement n'a ici rien de hasardeux. Je pose donc la question suivante: est-ce que cette possibilité générale est forcément celle d'un échec ou d'un piège dans lequel le langage peut *tomber* ou se perdre comme dans un abîme situé hors ou devant lui? Qu'en est-il du *parasitage*? En d'autres termes, la généralité du risque admise par Austin *entoure-t-elle* le langage comme une sorte de *fossé*, de lieu de perdition externe dans lequel la locution pourrait toujours ne pas sortir, qu'elle pourrait

13 *Ibid.*, 383.

14 *Ibid.*, 390.

15 Austin, *How to Do Things with Words*, 55, cité par Derrida, *Ibid.*, 387.

16 Reprise du développement sur la lettre dans *La Carte postale* : « une lettre *peut toujours ne pas arriver à destination* [...] Non que la lettre n'arrive jamais à destination, mais il appartient à sa structure de pouvoir, toujours, ne pas y arriver ». (J. Derrida, *La Carte postale*, 135, 472).

éviter en restant chez soi, en soi, à l'abri de son essence ou de son *telos*? Ou bien ce risque est-il au contraire sa condition de possibilité interne et positive? Ce dehors son dedans? La force même et la loi de son surgissement? Dans ce dernier cas, que signifierait un langage « ordinaire » défini par l'exclusion de la loi même du langage<sup>17</sup> ?

23. Le « risque » de ne pas atteindre sa visée, de se perdre, est inhérent au langage. L'énoncé est perdu d'avance plus qu'il ne se perd en route. Ce que Derrida reproche à Austin n'est pas tant sa théorie du *speech act*, mais ce que la formulation de cette théorie révèle de ses présupposés sur le langage en général :

Est-ce qu'en excluant la théorie générale de ce parasitage structurel, Austin, qui prétend pourtant décrire les faits et les événements du langage ordinaire, ne nous fait pas passer pour de l'ordinaire une détermination téléologique et éthique (univocité de l'énoncé – dont il reconnaît ailleurs qu'elle reste un « idéal » philosophique [...] –, présence à soi d'un contexte total, transparence des intentions, présence du vouloir-dire à l'unicité absolument singulière d'un *speech act*, etc.)<sup>18</sup> ?

24. Pour Austin, la « citation », liée à l'acte de représentation lui-même, serait un usage particulier du langage dont l'usage « ordinaire » ne mettrait pas en jeu la citation. Derrida ne peut que contrer cet argument: « Car, enfin, ce que Austin exclut comme anomalie, exception, « non-sérieux », la *citation* (sur la scène, dans un poème ou dans un soliloque), n'est-ce pas la modification déterminée d'une citationnalité générale – d'une itérabilité générale, plutôt – sans laquelle il n'y aurait même pas de performatif “réussi”?<sup>19</sup> » L'énoncé performatif réitère toujours lui aussi une formule qui l'a toujours précédé et qui a toujours déjà fonctionné, en-dehors de cet événement singulier que tout acte performatif paraît être:

Un énoncé performatif pourrait-il réussir si sa formulation ne répétait pas un énoncé "codé" ou itérable, autrement dit si la formule que je prononce pour ouvrir une séance, lancer un bateau ou un mariage n'était pas identifiable comme conforme à un modèle itérable, si donc elle n'était pas identifiable en quelque sorte comme « citation »<sup>20</sup>.

25. Derrida en vient à dénoncer la conception d'une énonciation « pure » dont l'intention serait toujours présente à elle-même, prenant soin de distinguer entre le type de « citationnalité » propre à l'énoncé performatif d'une « citationnalité générale », distinction en terme de degré plutôt de nature:

Non que la citationnalité soit ici de même type que dans une pièce de théâtre, une référence

17 J. Derrida, *Marges de la philosophie*, 387.

18 *Ibid.*, 387.

19 *Ibid.*, 387.

20 *Ibid.*, 388-9.

philosophique ou la récitation d'un poème. C'est pourquoi il y a une spécificité relative, comme le dit Austin, une « pureté relative » des performatifs. Mais cette pureté relative ne s'enlève pas *contre* la citationnalité ou l'itérabilité, mais contre d'autres espèces d'itération à l'intérieur d'une itérabilité générale qui fait effraction dans la pureté prétendument rigoureuse de tout événement de discours ou de tout *speech act*. Il faut donc moins opposer la citation ou l'itération à la non-itération d'un événement que construire une typologie différentielle de formes d'itération [...] Dans cette typologie, la catégorie d'intention ne disparaîtra pas, elle aura sa place, mais, depuis cette place, elle ne pourra plus commander toute la scène et tout le système de l'énonciation [...] étant donné cette structure d'itération, l'intention qui anime l'énonciation ne sera jamais de part en part présente à elle-même et à son contenu. L'itération qui la structure a priori y introduit une déhiscence et une brisure essentielles. Le « non-sérieux », l'*oratio obliqua* ne pourront plus être exclus, comme le souhaitait Austin, du langage « ordinaire ». Et si l'on prétend que ce langage ordinaire, ou la circonstance ordinaire du langage, exclut la citationnalité ou l'itérabilité générale, cela ne signifie-t-il pas que l'« ordinaire » en question, la chose et la notion, abritent un leurre, qui est le leurre téléologique de la conscience dont il resterait à analyser les motivations, la nécessité indestructible et les effets systématiques? Surtout, cette absence essentielle de l'intention à l'actualité de l'énoncé, cette inconscience structurelle, si vous voulez, interdit toute saturation du contexte. Pour qu'un contexte soit exhaustivement déterminable, au sens requis par Austin, il faudrait au moins que l'intention consciente soit totalement présente et actuellement transparente à elle-même et aux autres, puisqu'elle est un foyer déterminant du contexte<sup>21</sup>.

26. L'inadéquation entre le dire et le vouloir dire n'est-elle pas finalement une trop grande adéquation, une trop étroite proximité entre les deux, à savoir l'impossibilité même de les séparer ? Ce que le texte ou l'acte de parole veulent dire est qu'ils *veulent* dire. Ce qui est visé ne peut advenir que dans l'énoncé qui ne fait jamais que le viser et auquel il ne peut jamais que revenir. Michel Foucault, dans *L'ordre du discours*, classe les textes littéraires parmi ces textes qui sont « encore à dire », textes dont la formulation, loin de les épuiser, ne s'accomplit au contraire que sous la forme du retour :

Bref, on peut soupçonner qu'il y a, très régulièrement dans les sociétés, une sorte de dénivellation entre les discours : les discours qui « se disent » au fil des jours et des échanges, et qui passent avec l'acte même qui les a prononcés ; et les discours qui sont à l'origine d'un certain nombre d'actes nouveaux de paroles qui les reprennent, les transforment ou parlent d'eux, bref, les discours qui, indéfiniment, par-delà leur formulation, sont dits, restent dits, et sont encore à dire. Nous les connaissons dans notre système de culture : ce sont les textes religieux ou juridiques, ce sont aussi ces textes curieux, quand on envisage leur statut, et qu'on appelle « littéraires »; dans une certaine mesure des textes scientifiques<sup>22</sup>.

21 *Ibid.*, 389.

22 M. Foucault, *L'Ordre du discours*, 24.

27. La littérature se situe dans un inépuisable « c'est-à-dire ». Elle appelle l'interprétation, elle demande, telle une question, à être sans cesse reformulée. Elle appelle le discours et même quand il n'est question de critiquer ni de commenter, l'acte de lecture lui-même, pourrait-on dire, qu'il soit intérieur ou projeté, est déjà discours, discours qui opère selon ce paradoxe dont parle Foucault et qui consiste à « dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit » :

[...] dans ce qu'on appelle globalement un commentaire, le décalage entre texte premier et texte second joue deux rôles qui sont solidaires. D'une part, il permet de construire (et indéfiniment) des discours nouveaux : le surplomb du texte premier, sa permanence, son statut de discours toujours réactualisable, le sens multiple ou caché dont il passe pour être détenteur, la réticence et la richesse essentielles qu'on lui prête, tout cela fonde une possibilité ouverte de parler. Mais, d'autre part, le commentaire n'a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en œuvre, que de dire enfin ce qui était articulé silencieusement là-bas. Il doit, selon, un paradoxe qu'il déplace toujours mais auquel il n'échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit. Le moutonnement indéfini des commentaires est travaillé de l'intérieur par le rêve d'une répétition masquée : à son horizon, il n'y a peut-être rien d'autre que ce qui était à son point de départ, la simple récitation<sup>23</sup>.

28. La question serait de savoir ce qui se transmet, dans l'écriture ou dans le discours oral, et même si quelque chose se transmet, d'un possible vouloir-dire ? Le vouloir du texte ne semble s'« accomplir » que dans sa réception et son commentaire ; mais cet accomplissement, toujours ponctuel et singulier, « jamais n'abolira le hasard » du discours. Il ne fait que le « conjure[r] » et le discours premier, s'il naît à chaque fois à lui-même sous la forme de cet éternel retour du commentaire, ne renaît qu'en tant que potentiel, force de signification, en tant que *vouloir* dire. C'est ce vouloir que le commentaire ne cesse d'abreuver. Comme le dit/l'écrit Foucault, le commentaire « permet bien de dire autre chose que le texte même, mais à condition que ce soit ce texte même qui soit dit et en quelque sorte accompli [...]. Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour<sup>24</sup> ». Si l'accomplissement du texte comme vouloir-dire est cette forme du retour de « ce texte même », le texte premier n'est donc jamais qu'un vouloir-dire. Mais la distinction entre commentaire et lecture semble s'effacer dans le terme de « récitation » employé par Foucault. Le poème ne serait-il pas autant un vouloir-être-dit qu'un vouloir-dire ? Dans ce cas, ne peut-on pas même penser que l'auteur, en tant que premier « diseur » du texte qu'il écrit, est toujours aussi la première instance vers laquelle il dirige sa propre intention, quand bien même

<sup>23</sup> *Ibid.*, 26-7.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 27-8.

cette intention ne se limiterait qu'à un « simple » vouloir dire ? L'auto-récitation se déroulerait dans le même temps que l'inscription du texte en tant que manifestation à l'infinif d'un *vouloir-dire*. Ce double mouvement est celui-là même qui permet à la voix de « Prufrock » de dire, ou re-dire, qu'il lui est impossible de dire seulement ou exactement ce qu'elle veut dire, manifestant du même coup la nature toujours infinitive et intentionnelle du poème comme vouloir-dire.

29. Par le jeu des signifiants, la dissémination, la liberté de l'interprétation et la licence de l'emphase, le vouloir dire, enfin, est ouvert et se répand. Il répartit son poids en de multiples points, se délestant peut-être de cette charge insupportable que la voix poétique voulait lui faire porter. Le lecteur apparaît à cet égard comme celui qui peut comprendre le vouloir dire du poème, non pas au sens d'une saisie ou d'une identification définitive mais d'une participation à la portée (comprendre) d'un vouloir qui jamais ne peut, ni peut-être ne doit, se résoudre ni se dissoudre dans un dire interprétatif ou un discours critique qui aurait valeur de sentence. L'impossible limitation des effets de sens de l'acte créateur est un impossible désirable au-delà des mots. Le commentaire ne devrait jamais être que la portée d'un vouloir-dire « infinitif » dont la multiplicité des intentions de lecture jamais ne viendra à bout. Exprimer l'impossibilité de recouper, par la parole, ses propres intentions, tel que le fait la voix poétique dans cette exclamation empreinte de sincérité « It is impossible to say just what I mean! », n'empêche pas l'intention d'être perçue ni reçue par le lecteur, intention dont il est prêt à accueillir et à supporter cette charge d'irréductibilité, d'incommensurabilité et d'irresponsabilité que toute écriture singulière, que toute voix poétique, suppose.

30. C'est le texte d'une *chanson* que le lecteur du poème est invité à ré-citer. Cette invitation est une invitation à la reprise, car comprendre, cela peut vouloir dire re-prendre. Le lecteur doit interpréter, prêter sa voix de lecteur au texte de cette « chanson d'amour ». Si le poème est, avant même son commencement, identifié comme une « chanson » c'est qu'il est toujours déjà repris et s'il est impossible de savoir si J. Alfred Prufrock en est l'auteur ou l'interprète, c'est peut-être bien parce qu'il est les deux et aucun des deux, à la fois.

## Œuvres citées

---

DERRIDA, JACQUES. *Marges de la philosophie*. Critique. Paris : Minuit, 1972.



DERRIDA, JACQUES. *La Carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion, 1980.

ELIOT, THOMAS STEARNS. *Collected Poems 1909-1962*. Londres : Faber and Faber, 1974.

ELIOT, THOMAS STEARNS. *La Terre vaine et autres poèmes*. Trad. Pierre Leyris. Points. Paris : Seuil, 1976.

FOUCAULT, MICHEL. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971.

LACAN, JACQUES. *Écrits I*. Points. Paris : Seuil, 1966.