

## TOUCHE/ÉCHAPPE : ÉMOUVOIR, D'APRÈS T. S. ELIOT

AMELIE DUCROUX  
Université Lumière-Lyon 2

### La force d'un filament de platine

1. Dans la poétique de T.S. Eliot, émotion et impersonnalité sont deux notions qui ne semblent pouvoir se comprendre l'une sans l'autre. C'est à sa poétique que nous nous intéresserons en premier lieu dans cet article, en partant ici du célèbre essai de 1917 « Tradition and the Individual Talent », dans lequel Eliot affirme, à la fin de son développement, que « l'émotion de l'art est impersonnelle<sup>1</sup> ». Par cette déclaration, il reprend et conclut la définition du processus poétique comme nécessaire transformation de matériaux psychiques pouvant être personnels, liés à l'expérience, à l'« histoire » singulières du poète, en émotion à la fois signifiante, ne prenant source que dans les signes, et significative, pouvant faire sens en vertu de ce que nous pourrions nommer son « être au poème » (« emotion which has its life in the poem<sup>2</sup> »), mais aussi de sa relève par la lecture. L'impersonnalité apparaît ici comme le résultat non d'une simple neutralisation d'émotions personnelles qu'il faudrait expurger de toute référence à un événement particulier de la vie du poète, mais plutôt d'une complexification, fruit du travail du poète sur ce matériau brut des émotions « ordinaires » (« working them up into poetry<sup>3</sup> »). Il s'agit alors d'un raffinement, d'une reprise de l'émotion par la langue poétique, et peut-être aussi, comme Eliot ne le dit pas, mais comme nous pouvons nous autoriser à le penser, d'un retraçage de ce que toute émotion « provoquée par des événements particuliers de sa vie<sup>4</sup> » contient déjà peut-être de signifiant, manifeste déjà de son lien avec le signifiant. L'écriture poétique opère cette transformation d'émotions dont l'authenticité importe finalement peu au poète: « And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him<sup>5</sup> ». Si l'authenticité de l'émotion importe si peu, alors la personnalité du poète, indissociable de la qualité et de l'originalité de ses émotions, n'aura pas plus d'importance, ce qui permet à Eliot d'attaquer au passage, sur le mode allusif, ces poètes –

1 T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *Selected Essays*, 22.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, 21.

4 *Ibid.*, 20. Je traduis.

5 *Ibid.*, 21.

romantiques entre autres – qui en appelleraient à la sensibilité du lecteur en mettant en avant leur « personnalité » à défaut de pouvoir produire une poésie réellement originale :

It is not in his personal emotions, the emotions provoked by particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting. His particular emotions may be simple, or crude, or flat. The emotion in his poetry will be a very complex thing, but not with the complexity of the emotions of people who have very complex or unusual emotions in life. [...] The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all.<sup>6</sup>

L'émotion est ici perçue comme matériau de *départ*, d'où l'absence de valeur attachée à son authenticité. Si la démonstration d'Eliot ne peut que convaincre par l'originalité séduisante des images employées, le lecteur ne peut pourtant manquer de s'interroger sur la possibilité de « débarrasser » l'œuvre de toute émotion personnelle, de tout reste de personnalité. Par ailleurs, qu'est-ce qu'une émotion « ordinaire » ? Supposer même qu'il puisse exister une émotion « ordinaire » ne reviendrait-il pas à considérer l'émotion, même la plus simple, comme allant de soi, ce qui supposerait un refus d'analyser, de disséquer l'émotion dans sa singularité. Cela sous-entend aussi que l'émotion peut être désignée, appréhendée en tant que telle, comme existant en amont de son appréhension linguistique et poétique, ce qui ne va pas de soi.

2. Eliot, dans cet extrait, explique le passage des émotions aux sentiments (*feelings*), les « sentiments » étant ce que le poème exprime, comme si l'émotion, comme son propre terme, « disparaissait » avec l'écriture, bien que ne pouvant être appréhendée que par l'écriture. Ces « sentiments » seraient donc le produit d'une transformation des émotions issues de l'expérience par le biais de l'écriture poétique (« working them up into poetry »). Plus loin, vers la fin de l'essai, Eliot reprend pourtant le terme *emotion* pour parler de ce qu'exprime le poème. Ce passage confirme que le poème est envisagé comme lieu d'expérience et lieu de vie, reléguant presque l'expérience « vécue » dans les marges insignifiantes de la vie scriptible :

There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is an expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is

---

6 *Ibid.*, 20-21.

conscious, not of what is dead, but of what is already living.<sup>7</sup>

3. L'idée de « se rendre » au poème en train de s'écrire (« surrendering himself wholly to the work to be done ») afin d'atteindre l'impersonnalité de l'émotion artistique suggère une certaine passivité dans la composition elle-même, qui rejoindrait cette passivation du lecteur qu'Eliot suggère à travers une comparaison plutôt surprenante :

The chief use of the "meaning" of a poem, in the ordinary sense, may be... to satisfy one habit of the reader, to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him: much as the imaginary burglar is always provided with a bit of nice meat for the house dog.<sup>8</sup>

4. Le sens serait ainsi offert au lecteur comme un appât, permettant au poème de travailler ce même lecteur à un autre niveau qu'Eliot ne nomme pas explicitement mais qui correspondrait peut-être justement à sa capacité à s'émouvoir à partir du sens, ou au-delà de lui. Ce qui est mis en sommeil, en veille, semble-t-il, est la vigilance d'un lecteur fondamentalement mû par le désir de totalité de tout discours se voulant construit. Le poète comme lecteur doit se destituer de lui-même. Le nom *emotion* et l'adjectif *impersonal* portent la marque d'un double mouvement, à la fois passif et actif, l'« émotion » en ce qu'elle est force de déplacement de celui qui en fait l'expérience et en ce que ce déplacement produit, pouvons-nous imaginer, une accumulation d'énergie qui sera réinvestie, l'« impersonnel » signifiant la destitution de tout ce qui pourrait sembler conférer au moi un semblant de linéarité historique et d'unité psychique, l'oubli de l'expérience, passée et présente, en tant que garante d'un moi, et son réinvestissement simultané dans l'œuvre qu'il contribue à faire vivre.
5. La capacité particulière de la poésie à émouvoir son auditoire est, sans doute, ce qui lui a valu sa précaire survie. La poésie semble une voie privilégiée pour accéder à une intériorité humaine que l'œuvre se doit de toucher ou de secouer, une voie apparaissant plus « directe » en vertu d'un certain dégagement de la dimension discursive ou narrative traditionnellement associée aux autres genres littéraires. Mais ce lien est à interroger tout autant que la valeur attribuée au verbe *émouvoir*. Terme relativement moderne, *émotion* a supplanté les termes *passion* ou *affect* en vogue aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, qui laissaient entendre une certaine passivité dont le terme *émotion* lui-même n'est sans doute pas complètement exempt. Mais si le terme *émotion* peut également suggérer le calme, aussi feint soit-il, d'un moment de recueillement, que des termes comme *passion* ou *affect* semblent exclure, le mouvement, le *mouvoir* qu'exprime ce verbe (*e-movere*) n'est-il pas aussi

<sup>7</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>8</sup> T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, 86-87.

porteur d'une force potentiellement tellurique, apte à déplacer des montagnes de jugements esthétiques ? *Émouvoir* signifie bien le déplacement de celui qui en fait l'expérience. En vertu de cette racine si mouvante (*movere*) on comprend, dans une certaine mesure, que la célèbre formule de Wordsworth, « emotions recollected in tranquillity<sup>9</sup> », ait pu agacer Eliot. L'évocation de la « tranquillité » et surtout d'une « remémoration », d'un rassemblement d'émotions, fait apparaître l'émotion comme un objet, même si seulement psychique, dont il serait possible d'appréhender ou de retrouver l'unité et la consistance. Or, comment contenir ce qui n'a jamais été que mouvement ? Ce qu'Eliot reproche à cette formule est qu'elle présente l'activité de composition poétique comme une recomposition qui serait mue par une intention et sur laquelle le poète pourrait exercer un certain contrôle. Parlant de la composition poétique, il s'empresse donc de corriger :

it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not “recollected”, and they finally unite in an atmosphere which is “tranquil” only in that it is a passive attending upon the event.

Eliot prend soin d'ajouter : « Of course this is not quite the whole story. There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate ».<sup>10</sup>

6. La tranquillité, si elle est de mise, n'est due qu'à cet état de *passivité active* dans lequel se trouve le poète. Cet état lui permet non pas de retrouver ses émotions, encore moins de les revivre, mais de leur échapper :

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.<sup>11</sup>

7. Échapper aux émotions ne signifie pas les nier en tant que matière psychique ou matériau esthétique, mais plutôt les transformer, et donc, de fait, les évacuer en tant que mouvement de l'âme assignable à un contexte et à des conditions de production originels. L'analogie de la catalyse employée par Eliot dans « Tradition and the Individual Talent » expose l'idée d'une transformation sans reste du matériau émotionnel de départ au cours de la composition poétique :

The analogy was that of the catalyst. When the two gases previously mentioned [*oxygen and sulphur dioxide*] are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This

9 « Consequently, we must believe that “emotion recollected in tranquillity” is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquillity. » T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent ». *Selected Essays*, 21. La citation de Wordsworth est extraite de la Préface aux *Lyrical Ballads*.

10 *Ibid.*, 21.

11 *Ibid.*

combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected: has remained inert, neutral, and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.<sup>12</sup>

8. L'emploi de *perfect* est frappant. L'artiste parfait, c'est à dire l'artiste ayant atteint cette capacité de détachement de son être sensible et souffrant, serait ainsi capable de se scinder au moment de la composition poétique, complètement et sans reste. Mais une telle opération peut-elle être sans reste ? Le recours au vocabulaire scientifique ne vise-t-il pas à convaincre le lecteur qu'Eliot s'est bien arrêté, comme il le préconisait dans la dernière partie de son essai, « à la frontière de la métaphysique ou du mysticisme » et que les conclusions auxquelles il s'est « confiné » sont bien d'ordre « pratique »<sup>13</sup> ? La frontière n'a-t-elle pas été franchie dans cette description du procédé d'écriture qui ferait disparaître toute trace d'émotion personnelle ou de passion ? Eliot affirme d'une part que seuls ceux capables de souffrir les passions et les sentiments les plus violents peuvent vouloir les fuir, par le biais de la création, et, d'autre part, que cette création tend à faire disparaître, voire à expurger ces émotions violentes. Certains critiques ont souligné le caractère quelque peu indécidable de sa théorie de l'impersonnalité, concernant la part revenant au personnel dans le processus de création. Allen Austin souligne l'apparente « incohérence » de sa théorie en ces termes :

The reason that Eliot appears inconsistent in his theory is that he views the poet as both craftsman and expressionist, who concentrates on the task at hand and escapes his personality, but at the same time creates an impersonal structure which usually reflects, through the pattern of the characters' actions, his personality [...]. The poem itself is an autonomous world in which the poet, like the dramatist, is "everywhere present and everywhere hidden".<sup>14</sup>

Allen Austin prétend trouver un compromis en avançant l'idée que la théorie d'Eliot est une théorie de l'« expression personnelle indirecte ». Les émotions de départ sont bien puisées dans l'expérience du poète mais sont rendues autres par le processus de transformation poétique décrit par Eliot comme catalyse. La question qui reste est bien celle du reste, ici du reste de personnel, dans le produit fini qu'est le poème. Une telle opération, que nous pourrions rapprocher d'une

---

12 *Ibid.*, 17-18.

13 « This essay proposes to halt at the frontier of metaphysics or mysticism, and confine itself to such practical conclusions as can be applied by the responsible person interested in poetry. » *Ibid.*, 21-22. Je traduis.

14 A. Austin, « T.S. Eliot's Theory of Personal Expression », 306.

sublimation, peut-elle jamais être parfaite, et les traces d'émotions personnelles peuvent-elles jamais être entièrement neutralisées, ou dépersonnalisées, par le processus d'écriture ?

## L'émotion de l'action : d'Aristote à Eliot

---

9. La question de l'émotion, de la capacité d'une œuvre d'art à émouvoir, est liée à la représentation telle qu'elle a fondé l'esthétique classique. Si Platon rejetait la poésie mimétique de la Cité idéale, c'était du fait de l'illusion sur laquelle elle reposait et sur la menace qu'elle laissait planer sur le bon fonctionnement de la cité. Le souverain Bien de la cité constituant les fins ultimes de l'art, tout supplément émotionnel inutile, comme celui que pourrait procurer la poésie, est à bannir. Le poète et la poésie, s'ils ne faisaient que servir le Bien commun, n'auraient pas à être ainsi rejetés et ce n'est pas sans regret que s'exprime dans *La République* la nécessaire exclusion du poète. Le livre X contient l'aveu du pouvoir de séduction de la poésie, qu'elle soit lyrique ou épique, qui fait regretter que cette « Muse séduisante » doive ainsi être exclue pour cause de non-conformité aux « bonnes lois de la cité » et laisse espérer que celle-ci parvienne un jour à « justifier » sa présence<sup>15</sup>.
10. Dans la définition du drame que livre Aristote dans sa *Poétique*, l'articulation entre représentation et émotion est centrale. Le drame est le genre de représentation le meilleur car tout dans le drame est dirigé vers l'action, l'action étant elle-même la source de l'émotion :

La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions [...] Puisque la tragédie est représentation d'action et que les agents en sont des personnages en action qui doivent nécessairement avoir des qualités dans l'ordre du caractère et de la pensée [...] eh bien c'est l'histoire qui est la représentation de l'action (j'appelle ici « histoire » le système des faits), les caractères sont ce qui nous permet de qualifier les personnages en action, la pensée tout ce qui dans leurs paroles revient à faire une démonstration ou encore à énoncer une

---

15 « Si au contraire tu y accueilles la Muse séduisante, que ce soit dans la poésie lyrique ou épique, le plaisir et la peine régneront alors dans ta cité à la place de la loi et de ce que la communauté reconnaît toujours comme ce qu'il y a de mieux: la raison. / (...) Affirmons néanmoins que, pour notre part en tout cas, si la poésie imitative qui a pour objet le plaisir est en mesure de fournir un argument justifiant qu'elle trouve sa place dans une cité soumise à de bonnes lois, nous l'y ramènerions avec enthousiasme, car nous avons bien conscience d'être nous-mêmes sensibles à son charme. Mais il serait par ailleurs impie de trahir ce qui nous apparaît comme vrai. Toi-même, cher ami, n'éprouves-tu pas l'attrait de la poésie, surtout quand tu l'admires dans l'œuvre d'Homère? ». Platon, *La République*, X, 501.

maxime.<sup>16</sup>

L'émotion naît de l'action et les personnages, incarnés par les comédiens, de même que le lyrisme au service de la vraisemblance, ne sont que les supports de l'action. Le lyrisme émanant du personnage n'est que celui du personnage en tant qu'il sert l'action, l'enchaînement d'événements, fait de revirements et de reconnaissances. L'émotion est, certes, celle de la catharsis, la peur et la pitié suscitées par l'action, et Aristote dit des « coups de théâtre » et des « reconnaissances » qu'ils sont « ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie »<sup>17</sup>. Il définit la « reconnaissance » comme suit :

le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme, par exemple celle de l'Édipe.<sup>18</sup>

11. Le poète au service de l'action dramatique est celui qui représente et brille d'autant plus de n'être que cela. Aristote parle du poète en termes d'effacement du « personnel » lorsqu'il aborde la question de la poésie épique et celle d'Homère en particulier. Le poète doit se retirer de la scène et il est un bon poète en vertu de cette faculté. Ce faisant, il représente, il ne fait que représenter de manière soi-disant « directe » :

Il y a bien des raisons de louer Homère, mais il le mérite surtout parce qu'il est le seul des poètes à ne pas ignorer ce qu'il doit prendre personnellement à son compte ; en effet le poète doit parler le moins possible en son nom personnel, puisque, ce faisant, il ne représente pas. Or les autres se mettent personnellement en scène d'un bout à l'autre et ne représentent que peu de chose et peu souvent ; lui au contraire, après un préambule en peu de mots, introduit aussitôt un homme, une femme ou tout autre qui soit un caractère – et aucun n'est dépourvu de caractère, mais tous ont un caractère.<sup>19</sup>

12. Ce détour par la tragédie et la poésie épique s'impose du fait du relatif silence d'Aristote au sujet de la poésie lyrique, et parce que celle-ci doit être recherchée, dans son discours, ailleurs, dans cet ailleurs de la tragédie et de la poésie épique qui sont abordées en termes de scène, scène qui pourrait bien être le lieu de la plus grande proximité d'avec ce qu'il semble laisser de côté, à savoir la poésie lyrique ou la production poétique au sens large comme mise en scène. L'accent mis sur l'action peut laisser croire que seule la structure dramatique, ou l'action en tant que renvoyant à une réalité extérieure, compte. Or, au vu des termes employés par Aristote pour parler de l'action, l'on

16 Aristote, *La Poétique*, 53-55.

17 *Ibid.*, 55-56.

18 *Ibid.*, 71.

19 *Ibid.*, 125.

comprend bien que le vecteur de l'émotion de la *catharsis* est la dynamique discontinue, la surprise en tant qu'elle a été préparée, en tant qu'elle semble « arrivé[e] à dessein » :

[...] des événements qui inspirent la frayeur et la pitié, émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente ; la surprise sera alors plus forte que s'ils s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein. [...] la vraisemblance exclut que de tels événements soient dus au hasard aveugle. Aussi les histoires de ce genre sont-elles nécessairement les plus belles.<sup>20</sup>

13. Ces termes ont une résonance particulière si l'on considère ce que la poésie lyrique est devenue au fil du temps, et si l'on considère, surtout, l'évolution de sa réception. Ils entrent en résonance avec la manière dont T.S. Eliot décrit le processus de création de l'émotion, à savoir le fait de trouver un « corrélat objectif », qu'il définit ainsi dans son essai « Hamlet » :

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. If you examine any of Shakespeare's more successful tragedies, you will find this exact equivalence; you will find that the state of mind of Lady Macbeth walking in her sleep has been communicated to you by a skilful accumulation of imagined sensory impressions; the words of Macbeth on hearing of his wife's death strike us as if, given the sequence of events, these words were automatically released by the last event in the series. The artistic 'inevitability' lies in this complete adequacy of the external to the emotion; and this is precisely what is deficient in *Hamlet*.<sup>21</sup>

Si le modèle tragique est bien le modèle suivi par Eliot lorsqu'il appréhende la question de l'émotion poétique, c'est parce que la scène d'écriture poétique au sens moderne du terme met en jeu les mêmes exigences d'économie dramatique. Les « mots » prononcés par Macbeth émanent *comme* (« as if ») de l'action elle-même : « as if, given the sequence of events, these words were automatically released by the last event in the series ». L'« "inévitabilité" artistique » dont parle Eliot rejoint l'idée aristotélicienne d'un apparent hasard de l'enchaînement qui ne serait jamais qu'un hasard « à dessein ». Concevoir l'écriture poétique sur le mode tragique reviendrait à assimiler la potentielle création d'émotion à un effacement du poète dans l'action de l'écriture conçue comme un enchaînement produisant ses propres lois, qui n'en restent pas moins des lois, et échappant ainsi en grande part à son auteur. À cette relative passivité du poète répondra idéalement le lecteur qui acceptera de se laisser enchaîner par le texte sans recourir à l'hameçon préfabriqué de

<sup>20</sup> *Ibid.*, 67

<sup>21</sup> T.S. Eliot, « Hamlet », *Selected Essays*, 145.



son propre désir d'émotion(s).

14. Le signifiant *set* employé par Eliot ne témoigne-t-il pas de ce qui se joue sur cette scène d'écriture poétique, à savoir un enchaînement particulier, une relation particulière entre les matériaux qu'elle convoque, qu'il s'agisse des mots, des sons, qu'il s'agisse de leur enchaînement syntaxique, logique, rythmique ? Là aussi les effets d'annonce, les rappels, les échos, mais surtout les revirements, les surprises, sont les vecteurs de l'émotion. Sur cette scène, les signifiants deviennent d'une certaine manière, les « caractères » d'Aristote, qui se lient et se délient, se coupent et se déchirent. Des rapports entre signifiants, de la lutte entre le poète et ses signifiants, de cette l'action peut naître le sens, comme le suggère Eliot dans « East Coker » :

That was a way of putting it — not very satisfactory:

A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,

Leaving one still with the intolerable wrestle

With words and meanings. The poetry does not matter.<sup>22</sup>

Ce combat mené avec les mots et contre eux se présente ici comme un combat interminable dans lequel nulle issue heureuse ne semble envisageable. La poésie ne fera jamais que « tourner autour », comme le suggère l'adjectif *periphrastic*. Elle n'atteindra jamais son but idéal, ce qu'explicite le vers suivant : « It was not (to start again) what one had expected ». Elle ne répondra jamais à l'attente du poète lui-même. La poésie, parce qu'elle manque son objet, est comme écartée par la voix poétique : « The poetry does not matter ». Cette déclaration suggère peut-être aussi que la poésie, ou plutôt son idéal, se situe au-delà de toute inscription, au-delà de toute matérialité, invitant à ne considérer l'œuvre, comme travail et comme résultat de ce travail, que comme résidu, aussi glorieux soit-il, de la visée d'un absolu qui ne peut s'inscrire. David Spurr va jusqu'à parler d'une « position suicidaire en termes artistiques<sup>23</sup> » :

As the poet is forced to devise means of approaching discursively what his visionary imagination creates intuitively, the idea of language itself as the primary weapon of the intellect comes under increasing attack. Eliot ultimately arrives at an artistically suicidal position that sees the poetic ideal as beyond thought and language, in fact, beyond poetry itself: "The poetry does not matter".<sup>24</sup>

15. Le poète, selon Aristote, doit seulement représenter, et non se représenter. Le comédien doit

22 T.S. Eliot, « East Coker », *Four Quartets, Collected Poems 1909-1962* (désormais CP), 186.

23 Je traduis.

24 D. Spurr, *Conflicts in Consciousness*, 80.

seulement incarner la représentation. Mais la *re-présentation* n'est jamais présentation. *Re-présenter*, c'est montrer l'espace toujours déjà en jeu dans l'acte de création, de production artistique ou linguistique. Entre vraisemblance et faux-semblant, que le poète se « mette en scène » ou qu'il s'efface, l'espace joue déjà et la présence, celle de cette réalité à laquelle il faudrait ressembler, ou celle censée se cacher derrière l'écriture, n'est pas l'enjeu. L'enjeu est bien l'action, comme le dit Aristote. Qu'Eliot prenne pour modèle de la composition poétique la tragédie, ou au sens large, la poésie dramatique, n'exclut pas que ses principes s'appliquent à toute forme de poésie lyrique, que son « je » soit fortement impliqué ou qu'il le soit moins. Car même quand le « je » lyrique est impliqué, il l'est toujours en tant qu'il est pris dans les rets de l'écriture et du signifiant, enchaîné à l'action dramatique que dessine le poème à mesure qu'il s'écrit.

16. Le « je », se représentant sur la scène de l'écriture, est un « je » effacé par son inscription même, que ce « je » rappelle les émotions d'un autre « je » qui en serait la redondante doublure, ou qu'il s'en abstienne. Le « je » du poème peut, de fait, être comparé au « je » qui sortirait de la bouche du comédien masqué, en ce qu'il est un « porte-parole<sup>25</sup> », comme l'écrit Jacques Derrida dans *De la grammatologie* – ou, pourrions-nous dire, un *emporte-parole*. Et quand bien même le poète se représenterait, il ne pourrait jamais se re-présenter que dans une dramatisation du « je » en tant que sujet écrivant, dans sa projection dans et par l'écriture. Il est dépersonnalisé, ou *impersonnalisé* au sens où il est littéralement extrait et radicalement détaché de tout sujet écrivant pouvant se concevoir idéalement comme personne par recoupement d'expériences « personnelles ». Il est un « je » dramatisé, mis en scène dans une certaine économie poétique et dramatique qui transforme toute matière personnelle en mouvement, tension, rythme, retours et reconnaissances qui ne peuvent être perçus comme tels que grâce à cette sortie d'un « personnel » irreprésentable. Le personnel doit être déposé et disposé, se mettre à la disposition<sup>26</sup> de l'écriture. L'émotion créée par le « je » lyrique est impersonnelle au sens où elle n'émane pas d'un sujet mais d'un sujet de l'énonciation toujours déjà en représentation. La déclaration d'Eliot « [l']émotion de l'art est impersonnelle » apparaît en ce sens comme une quasi-tautologie, puisque l'art en tant que représentation signifie l'absence d'identité entre le matériau (signe) et la chose en elle-même, ou la personne *en personne*. La question se pose, cependant, du degré de soutien qu'apporte la voix du

25 « Ce que l'on ne peut pas représenter, c'est le rapport de la représentation à la présence dite originaire. La représentation est aussi une dé-présentation. Elle est liée à l'œuvre de l'espace » ; « [...] le comédien naît de la scission entre le représentant et le représenté. Comme le signifiant alphabétique, comme la lettre, le comédien lui-même n'est inspiré, animé par aucune langue particulière. Il ne signifie rien. Il vit à peine, il prête sa voix. C'est un porte-parole [...] » J. Derrida, *De la grammatologie*, 289 et 430.

26 Voir à cet égard l'emploi par Eliot du nom *set* (« set of events ») pouvant signifier en anglais, entre autres, la série, la disposition, l'arrangement.

poète à la voix du personnage, ou de la *persona* poétique, ou du « je » du poème. Dans quel sens le transfert d'émotion, s'il a lieu, opère-t-il ? Car c'est bien de « l'émotion *de* l'art » dont parle Eliot, formule étrange en ce qu'elle fait apparaître l'émotion comme détachée de tout psychisme, aussi bien celui du poète que celui du lecteur. Nous pourrions dire que l'émotion *de* l'art est impersonnelle car l'art est le (non-) lieu de l'impossible intégrité du sujet ou de l'objet, le lieu même de l'impossibilité de dire « je » tout en restant « soi-même », de l'impossibilité de dire « cela » tout en gardant « cela » intact.

### **Se laisser émouvoir : la valeur critique de l'émotion**

17. L'émotion suscitée chez un lecteur par la lecture d'un poème peut toujours être interrogée quant à sa nature et ses causes, si l'on suit le raisonnement d'Eliot dans « Tradition and the Individual Talent » ou « The Perfect Critic<sup>27</sup> ». Si l'émotion témoigne d'une réaction de la part du lecteur, reste à savoir si cette émotion a bien été suscitée par le mouvement du poème ou si elle ne résulte que des états d'âme ou prédispositions émotionnelles du lecteur, que la lecture du poème n'aurait eu pour rôle que de réveiller. Autrement dit, s'agit-il de la « bonne » émotion, de l'« émotion de l'art » dont parle Eliot ? Si Eliot s'est insurgé contre les romantiques tels qu'il les envisageait, et contre un lyrisme débridé dont la poésie ne serait que le déversoir, c'est sans doute pour tenter d'aborder lui-même cette épineuse question du type d'émotion suscité par l'art, et, sur un mode prescriptif, du type d'émotion qu'il devrait susciter.
18. Le poète ne peut savoir qui il va toucher. Sa cible est, paradoxalement, toujours inconnue. Pourtant, le lecteur idéal d'Eliot n'est pas n'importe qui. Il est un lecteur discipliné, non pas au sens où il briderait ses émotions, ni au sens où il se présenterait comme le lecteur moderne, seul capable de comprendre l'hermétisme de l'avant-garde moderniste et d'en être touché. Il est un lecteur ayant acquis, au fil des lectures, une capacité à être ému par l'œuvre et à laisser cette émotion se développer selon des voies autres, qui peuvent lui paraître aussi obscures à lui-même qu'à des lecteurs moins entraînés et qui refuseraient sans doute de croire en la sincérité de son émotion propre. Certes nous pourrions dire que ce lecteur idéal est un lecteur érudit, mais cette appellation serait aussi réductrice que celle qui consiste à faire d'Eliot un poète élitiste. Les propos tenus par Eliot dans « Tradition and the Individual Talent » laissent entendre que l'émotion se travaille. Cela ne signifie pas, ou pas seulement, que le lecteur doit affiner son goût esthétique, s'émanciper des
- 27 T.S. Eliot, « The Perfect Critic », *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, 1-13.

anciens modèles, devenir un lecteur plus intelligent, plus éclairé, plus « en phase avec son temps ». Ce qu'il doit travailler est sa capacité à se *laisser* travailler par le poème, sa capacité à se déprendre de ses intentions de lecture, aussi insondables soient-elles :

[...] The ordinary reader, when warned against the obscurity of a poem, is apt to be thrown into a state of consternation very unfavourable to poetic receptivity. Instead of beginning, as he should, in a state of sensitivity, he obfuscates his sense by the desire to be clever and to look very hard for something, he doesn't know what – or else by the desire not to be taken in. There is such a thing as stage fright, but what such readers have is pit or gallery fright. The more seasoned reader, he who has reached, in these matters, a state of greater *purity*, does not bother about understanding; not, at least, at first. I know that some of the poetry to which I am most devoted is poetry which I did not understand at first reading; some is poetry which I am not sure I understand yet: for instance, Shakespeare's. And finally, there is the difficulty caused by the author's having left out something which the reader is used to finding; so that the reader, bewildered, gropes about for what is absent, and puzzles his head for a kind of 'meaning' which is not there, and is not meant to be there.<sup>28</sup>

19. Le lecteur plus averti, comme on le comprend ici, n'est pas celui qui cherche à être intelligent. Cette déprise de l'intelligible devient même la condition d'un engagement poétique absolu. Le mot *purity*, sur lequel Eliot fait porter l'emphase, est cet état de déprise et de « réceptivité poétique » qui ne peut être atteint qu'à l'issue d'une longue familiarisation avec des textes qui lui échappent. Il faut du temps, de l'énergie et de la volonté pour atteindre la certitude de sa non-maîtrise, nous suggère ici Eliot, s'incluant lui-même dans ce tableau au titre de lecteur ayant accepté d'aimer sans comprendre (« some is poetry which I am not sure I understand yet: for instance, Shakespeare's »). Les termes *purity* et *devoted to* suggèrent une dépossession de soi qui serait nécessaire à cet état de « réceptivité », état qui rejoint celui du poète pris dans le processus d'écriture.

20. Le nom *emotion* se voit qualifié par Eliot par l'adjectif *significant*, ajout qui ne peut manquer d'apparaître, précisément, « significatif ». *Significant* peut s'entendre comme le résultat de ce processus qui « travaille » l'émotion par le biais de l'écriture poétique, son passage de l'état de matériau brut à l'état de matière signifiante par l'intermédiaire du travail du signe. Mais au-delà du simple témoignage de la marque, voire de l'entame laissée sur l'émotion par le travail du signe, et dont il faudrait rendre compte, comme le fait Eliot ici en associant ces deux termes, l'adjectif *significant* suggère l'attribution d'une valeur à l'émotion.

21. Poser la question de la valeur de l'émotion peut sembler dérisoire en ce que la charge émotionnelle produite par une œuvre est difficilement mesurable et ses effets impalpables.

<sup>28</sup> T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 151.

Néanmoins, l'émotion, même si elle est censée surgir de l'œuvre elle-même, n'est pas qu'une essence volatile échappée du poème, mais un mouvement de l'âme dont l'impulsion serait à retrouver dans les tréfonds insondables de l'expérience psychique, intellectuelle, esthétique et sensorielle accumulée par le sujet, en cet instant confrontée à l'œuvre. Cet état de « pureté » idéalement atteint par le lecteur averti est une capacité de s'oublier soi-même dans la lecture et d'oublier le poète derrière le poème ; cette capacité apparaît comme une force de destitution proche de ce qui fascinait Eliot dans les philosophies orientales. Cette forme de neutralité liée à la dépossession, suppose également une suspension du jugement. La question reste de savoir si l'émotion qui, malgré tout, ne peut venir au jour sans s'ancrer dans un sujet, physique et psychique, peut être désengagée de tout jugement, peut naître dans une pureté qui serait celle de l'art. En matière de réception, par ailleurs, l'émotion semble toujours avoir le dernier mot, ou être le dernier mot, au-delà duquel il est impossible, voire déplacé, de commenter. Affirmer son émotion face à une œuvre, la reconnaître, n'est-ce pas exiger dès lors le silence ? N'est-il pas déplacé de vouloir l'analyser, de vouloir comprendre d'où elle vient ? Ne court-on pas toujours le risque d'entacher cette émotion dont on voudrait préserver la pureté ? N'est-ce pas d'ailleurs le risque qu'encourt tout critique, dès lors qu'il s'engage sur la voie du commentaire, dans une douleur qu'il peine parfois à panser ? Analyser l'émotion, tenter d'en retracer les linéaments, est peut-être pourtant un cheminement herméneutique valable, y compris dans ce qu'il nous apprend du « désir » et du « rêve de mort du séminal »<sup>29</sup>.

22. Répondant à l'impersonnalité de l'émotion résultant du travail du poète sur un matériau potentiellement, mais non nécessairement, issu de l'expérience, le lecteur critique sera capable, à son tour, de travailler à sa réception du poème, et au-delà d'émotions qui pourraient bien n'avoir aucun lien avec le poème lui-même. Dans son essai « The Perfect Critic », Eliot établit ainsi une distinction entre le lecteur qui prend ses émotions personnelles pour celles du poème, et le lecteur critique, dont la réceptivité exercée l'aura mené dans les hautes sphères d'une « contemplation<sup>30</sup> » épurée de toute émotion personnelle. Eliot emploie ici le nom *contemplation*, après avoir écrit que le critique littéraire ne « doit ressentir aucune émotion en dehors de celles immédiatement

29 Un tel engagement comporte peut-être en effet le risque de reverser dans le « sémantique », au détriment du « séminal », pour reprendre la distinction opérée par Jacques Derrida dans *La Dissémination* (au sujet de *Nombres* de Sollers) : « Le sémantique signifie, comme moment du désir, la réappropriation de la semence dans la présence, la rétention du séminal auprès de soi dans sa re-présentation. La semence alors se contient, pour se garder, se voir, se regarder. Par là le sémantique est aussi le rêve de mort du séminal. Le fermoir (et ses rimes). » *La Dissémination*, 390-391.

30 « The end of the enjoyment of poetry is a pure contemplation from which all the accidents of personal emotion are removed; » T.S. Eliot, « The Perfect Critic », *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, 12.

provoquées par une œuvre d'art – et celles-ci [...], lorsqu'elles sont valides, ne devraient peut-être même pas être appelées “émotions”<sup>31</sup> ». En d'autres termes, l'émotion impersonnelle de l'art, à son plus haut degré de perception, n'a peut-être plus rien d'une émotion. Le nom *contemplation* évoque un état immobile et serein, loin du mouvement voire de l'agitation qui ne seraient propres qu'aux émotions personnelles et n'auraient que peu de rapport avec l'objet poème :

There are, for instance, many scattered lines and tercets in the *Divine Comedy* which are capable of transporting even a quite uninitiated reader, just sufficiently acquainted with the roots of the language to decipher the meaning, to an impression of overpowering beauty. This impression may be so deep that no subsequent study and understanding will intensify it. But at this point the impression is emotional; the reader in the ignorance which we postulate is unable to distinguish the poetry from an emotional state aroused in himself by the poetry, a state which may be merely an indulgence of his own emotions. The poetry may be an accidental stimulus. The end of the enjoyment of poetry is a pure contemplation from which all the accidents of personal emotion are removed; thus we aim to see the object as it really is and find a meaning for the words of Arnold. And without a labour which is largely a labour of the intelligence, we are unable to attain that stage of vision *amor intellectualis Dei*.<sup>32</sup>

À la toute fin de cet essai, Eliot prend soin de rappeler la nécessité de ne pas dissocier ce qu'il nomme l'« appréciation », de la critique. Cette précaution est une défense anticipée contre les éventuelles attaques d'anti-intellectuels (« agents de change, hommes politiques, hommes de sciences »...) pour qui l'émotion serait le seul critère présidant à la réception d'une œuvre d'art. Eliot suggère ici que la « perception », la réception des œuvres, elle aussi se travaille, et que le lecteur critique, sans être dénué de la capacité d'éprouver des émotions au contact de celles-ci, saura accompagner, mener à leur stade ultime de développement ces émotions engendrées par la lecture de l'œuvre, toujours déjà prises dans leur élaboration et leur formulation par le langage :

Such considerations, cast in this general form, may appear commonplaces. But I believe that it is always opportune to call attention to the torpid superstition that appreciation is one thing, and 'intellectual' criticism something else. Appreciation in popular psychology is one faculty, and criticism another, an arid cleverness building theoretical scaffolds upon one's own perceptions or those of others. On the contrary, the true generalization is not something superposed upon an accumulation of perceptions; the perceptions do not, in a really appreciative mind, accumulate as a mass, but form themselves as a structure; and criticism is the statement in language of this structure; it is a development of sensibility. The bad criticism, on the other hand, is that which is nothing but an expression of emotion. And emotional people – such as stockbrokers, politicians, men of science –

---

31 *Ibid.*, 11-12. Je traduis.

32 *Ibid.*, 12.

and a few people who pride themselves on being unemotional – detest or applaud great writers such as Spinoza or Stendhal because of their ‘frigidity’.<sup>33</sup>

On comprend ici que l’activité critique elle-même est ce processus de maturation, de formation de ces « perceptions », dans la révélation progressive de leur structure. Ce développement tend à souligner que le lecteur pur de toute intention critique n’a pas le monopole de l’émotion, et que, par ailleurs, il se trompe peut-être d’émotion. Ce que le lecteur non critique percevra comme une émotion universelle parce qu’éprouvée par lui lors de sa lecture, ne sera peut-être qu’une émotion tellement personnelle qu’elle ne lui aura pas même permis d’accéder à cette émotion que seul le mouvement du poème peut offrir à qui veut *bien* le lire. Il ne s’agit pas ici seulement de degré de connaissance ou d’érudition, mais du développement d’une « sensibilité » liée à la réception de l’œuvre, qui va de pair avec cette capacité d’oublier ses émotions personnelles, de n’être plus un homme ou une femme qui lit, mais un esprit capable de recueillir, en leur donnant forme et structure, des émotions puisées au poème. Cette petite mise au point tout éliotienne permettra de rappeler que l’impersonnalité n’est pas l’universalité et qu’embrasser ou rejeter l’émotion d’un poème qu’on ne lit qu’à partir de soi, ne revient qu’à s’embrasser ou se rejeter soi-même, dans un évitement aveugle du poème. On ne donne voix à l’émotion poétique qu’en s’effaçant. Ce n’est qu’en devenant poème que l’on devient lecteur. Se mettre à l’écoute du poème ne veut pas dire l’interpréter sur un mode purement herméneutique. La lecture et l’interprétation doivent toujours être portées par la musique même du poème, et la lecture, pourrait-on ajouter, doit suivre et rendre cette musique. Ce lien essentiel est ainsi souligné par A. David Moody :

What he [Eliot] would remind us of is what Aristotle noted about the rites at Eleusis, that ‘the initiated do not learn anything, so much as feel certain emotions, and are put into a certain frame of mind’. In spite of that, if published criticism is fair evidence of our more advanced reading habits, we mainly strive to be dull heads and dry brains. A superfetation of commentary and interpretation prevents the direct experience of the word in the ear. The critiques of the myth and the studies of the sources have perhaps seen as far as Tiresias, but no further. All our information and interpretation is vain unless it is caught up into the immediate, musical experience which carries us quite beyond it.<sup>34</sup>

23. Retracer les émotions, pour un lecteur, peut signifier repérer ces pointes qui, dans le texte, sont suffisamment saillantes pour couper la lecture et resserrer le cœur. Ce repérage peut mener à une analyse plus approfondie du poème, dans une tentative d’établir des liens entre les signifiants, les sons, et les éclats de sens que leur contact provoque. Il y a bien, dans ce cheminement

<sup>33</sup> *Ibid.*, 12-13.

<sup>34</sup> A. David Moody, *Thomas Stearns Eliot. Poet*, 110-111.

potentiellement mû par une émotion « première », un certain investissement personnel du sujet lecteur. Mais le « personnel » serait ici un « personnel » enfoui, qui n'aurait pas trait à la personnalité à proprement parler mais à cette accumulation de matière psychique, émotionnelle et intellectuelle qui constitue idéalement, destitue continûment, le moi. Certes la question peut se poser de savoir si ces profondeurs-là doivent être qualifiées de « personnelles » ou d'« impersonnelles ». L'on peut considérer qu'elles sont personnelles car propres au cheminement singulier d'un moi, ou, au contraire, qu'elles sont impersonnelles en ce que le moi est un concentré de déterminations historiques et, en cela, un « représentant » d'une durée qui n'est pas seulement la sienne propre, mais celle de l'humanité, ou des humanités, qu'il a côtoyée(s). Cela rejoindrait le développement d'Eliot au sujet du « sens historique » dans « Tradition and the Individual Talent », qui suppose que la conscience des œuvres du passé, du présent, et de l'avenir doit à tout moment être active dans le sujet écrivant, le constituer entièrement. Pourtant, dépersonnaliser ainsi le substrat intellectuel et psychique sur lequel s'exerce l'émotion, comme celui du poète qui produit l'émotion, n'est-ce pas feindre d'ignorer l'existence de ramifications singulières constitutives du psychisme du poète ou du lecteur, à défaut d'y avoir directement accès ou de les comprendre entièrement ? Peut-on croire en une émotion qui ne serait suscitée *que* par le poème ? C'est bien là l'idéal de pureté de lecture qu'Eliot avait en tête, et que tout lecteur bien intentionné, c'est-à-dire sans intention, doit avoir en tête. Pour faire l'expérience d'une émotion « impersonnelle », il faudrait que l'émotion ne soit mue par aucune intention première, ne soit nullement *infléchie*. Mais à moins de penser qu'Eliot ne destinait ses poèmes qu'à des maîtres zen érudits et férus d'avant-gardisme, il semble difficile de maintenir cet idéal. Cependant, penser qu'il puisse y avoir du « personnel » dans l'émotion de l'art, et dans l'analyse de l'œuvre ne revient peut-être pas à discréditer sa valeur esthétique ni intellectuelle, à partir du moment où l'approche de ces structures et ramifications – personnelles – qui produisent ou mènent à l'émotion, reste, quant à elle, impersonnelle. C'est ici que le terme *surrender* employé par Eliot prend tout son sens. Car il ne s'agit pas de déposer la personne toute entière du poète en feignant de croire, comme Eliot le voudrait, que « l'homme qui souffre » et « l'homme qui crée » sont entièrement dissociés, ni, pour le lecteur, d'oublier qui il est en feignant de croire à la pureté de son esprit au moment d'aborder l'œuvre, en feignant d'oublier les événements, grands et petits, visibles et invisibles, qui l'ont précédée. La dépossession est une capacité à rester conscient de ces facteurs tout en se délestant de leur charge émotionnelle afin de laisser place à cette nouvelle charge que le poème sera à même de faire surgir. Il semblerait alors que l'émotion créée par l'œuvre ne soit qu'un bref soulèvement –



total ou partiel – de cette charge en souffrance ; dans tous les cas, cette émotion sera impure, et si elle peut encore être qualifiée d'« impersonnelle », ce ne peut être qu'au sens d'une émotion déjà passée au filtre de la conscience et de l'analyse. Quoi qu'il en soit, l'émotion apparaît bien comme intimement liée à l'approche intellectuelle et analytique de l'œuvre ainsi qu'à sa réception. Elle ne doit en être ni le repoussoir, ni le faire-valoir.

### Séduire, disparaître, émouvoir

---

24. Le lieu de l'émotion signifiante est le poème lui-même, ce qui est presque une tautologie si l'on entend *significant* au sens de « marqué par le signe linguistique ». Eliot oppose le lieu du poème et l'histoire personnelle du poète : « significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. » La syntaxe, qui fait l'ellipse du signifiant *life* dans la deuxième partie de la proposition, ne fait que renforcer l'opposition entre le poème comme lieu de vie de l'émotion, et l'« histoire du poète » comme terre vaine. Il est à noter qu'Eliot emploie le nom *history* et non *life* ici. L'« histoire » du poète n'est pas la « vie » du poète, ou plutôt elle n'est sa « vie » qu'en tant qu'inscrite, circonscrite, le personnel sous sa forme historicisée, biographique, la vie en tant qu'objet analysable et non en tant qu'expérience brute. L'impersonnel, au contraire est porteur de toute la potentialité de l'émotion artistique ; il est un arrachement au personnel, une soumission ou un abandon du poète tout entier à son œuvre : « surrendering himself wholly to the work to be done ». L'adverbe *wholly* est de première importance ici, il exprime l'« intégrité » du poète, mais une intégrité qui, paradoxalement, ne peut être « atteinte » que dans une *totale* dépossession de soi. L'adverbe *wholly* ne peut être rattaché au poète, syntaxiquement, qu'après l'avènement du verbe *surrender* qui signe l'acte par lequel le poète se rend à son poème, et qui n'est autre que l'acte d'écrire. Cette « totalité » que le poète cède lors de son passage à l'acte d'écrire, est la totalité de son expérience et de son histoire. Ce à quoi le poète renonce dans le processus d'écriture est précisément cette intégrité, ce tout illusoire. Il renonce à son existence en tant que « tout », il se fissure, se fend et se fragmente dans la composition, entre l'impersonnalité qui le dépossède et la singularité d'un style apte à toucher, instaurant la faille qui seule peut faire naître le mouvement de l'émouvoir. Car sans faille, nul jeu, nul mouvement, au sens physique – pour ne pas dire tectonique – comme psychologique. Ce qui touche, n'est-ce donc pas également, au-delà de toute efficacité formelle et stylistique, cette émouvante disparition à soi du poète tout entier à son œuvre ?

25. L'émotion artistique n'est pas produite par l'expression d'émotions personnelles, mais si le lien entre émotions personnelles et émotion artistique persiste, c'est bien parce qu'il ne s'agit nullement de données qu'il s'agirait de transférer. Au fond, l'attaque lancée par Eliot à l'encontre des poètes trop « personnels » est presque invalidée dès lors que l'on considère l'émouvoir comme pur mouvement sans contenu (même en ce qui concerne l'action dramatique au sens aristotélicien). Cette appréhension de l'émotion explique également le fait qu'Eliot minimise l'authenticité des émotions, comme si une émotion en valait une autre. Si le « contenu » de l'émotion devient inepte, l'émotion n'est plus que mouvement, et en ce sens, sa transformation, ou son transfert, voire sa « relève » par l'intermédiaire de l'écriture n'a plus pour enjeu une quelconque restitution. La perte qui est potentiellement en jeu – car sans risque de perte l'opération serait par trop aisée – n'est plus une perte de contenu mais une perte d'énergie, ou d'intensité, une perte de vitesse ou de force. Si pour Eliot il existe de mauvais poètes, leur faute n'est pas de n'avoir su rendre, par manque de maîtrise technique, une supposée expérience, mais plutôt d'avoir considéré, dans l'expérience et dans l'émotion, le point de départ plutôt que le mouvement de l'*é-mouvoir*. Ce qui fait naître une émotion chez le lecteur en le touchant n'est peut-être que le mouvement même de celui qui disparaît dans/par l'écriture tout en inscrivant la trace et l'intuition de sa disparition. Il est nécessaire de sentir l'enjeu d'un tel geste tel qu'il s'exprime sous la plume d'Eliot, par « significant emotion ». Car « significant » peut également vouloir dire important, majeur, grave, et suggérer ici une certaine violence à l'œuvre. Cette disparition du poète dans et par l'écriture serait-elle un acte propice à arracher au lecteur quelques larmes de pitié ? Ce qui touche n'est-il pas plutôt l'inscription poétique, car elle ne peut être que poétique, toujours maladroite et incertaine quelque part, de ce qu'une disparition du sujet dans/par l'écriture signifie et re-signifie tout à la fois ? Ce qui touche, n'est-ce pas le témoignage, porté par l'écriture, de ce renoncement à la totalité, unité d'un moi, totalité d'une signification, de cette acceptation de la disparité, de la dispersion et de l'incompréhensible (au sens d'un « prendre-ensemble »), mais aussi d'un enchaînement poétique et dramatique créant ses propres lois : « a new thing resulting from the concentration of a very great number of experiences which to the practical person would not seem to be experiences at all<sup>35</sup> ». Le poème serait peut-être la trace de ce que l'écriture arrache au moi quand elle signe sa propre dispersion. Cette dispersion est ce qui dans la vie même échappe, ce qui ne peut être contenu dans une quelconque historicité ou personnalité. C'est ce terme, *arrachement*, emprunté à Hölderlin, qu'emploie Jean-Luc Nancy pour qualifier le « geste » du poète :

---

35 T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *Selected Essays*, 21.

Le cours du sens doit être interrompu pour que le sens ait lieu, pour qu'il soit saisi au passage – pour que soit saisie l'unité d'un tout qui est plus et autre chose que le tout de ses moments, étant au contraire leur scansion commune et leur syncope. Voilà tout le calcul du poète, et son geste tendu, inapaisable, le geste d'un « arrachement<sup>36</sup> ». [...] Arracher – à tout ce qui ferait emportement, croissance, excroissance de significations, à tout ce qui ferait ensemble et totalisation du tout, au lieu de laisser le tout à sa coupe unique –, arracher doit se faire « au bon moment et au bon endroit<sup>37</sup> ».<sup>38</sup>

Ce qui échappe, dans le poème, est aussi ce qui touche, ce qui est touché et ce qui touche en ce qu'il échappe, dans la réunion de mouvements *a priori* contraires. Si l'on aborde l'expérience du poète en termes d'un tout qu'il faudrait à la fois viser et éviter, l'on peut dire que le poète ne se défait jamais tant du personnel que quand il le remet *entièrement* en jeu, quand il le remise sur le tapis de la page blanche, ou le jette sur la scène de l'écriture, sans jamais connaître à l'avance les retombées de son geste. Ce qu'il met en jeu, ce faisant, ce n'est pas un contenu mais un mouvement, dans un geste de relance. Raisonner en termes de mouvement pourrait sembler réduire la possible *charge* affective qui se transfère par l'écriture. Or il n'en est rien. Il faut entendre, dans ce mouvement, le mouvement de l'*é-mouvoir*, la violence qu'il implique, la force à l'œuvre dans ce déplacement tellurique, force qui se mesure à l'aune de la charge de ce qui « se déplace », du poids de l'expérience accumulée en tant que force, en tant qu'intensité, et qui se déplace. Ce qui passe du sujet au poème (le « personnel ») est sans doute ce poids et cette intensité accumulés de l'expérience de l'être, comme l'exprime Eliot dans ce passage de « Tradition and the Individual Talent » précédemment cité :

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.<sup>39</sup>

Si Eliot fait usage du mode allusif et du terme dépréciatif *things* dans cette dernière phrase, suggérant le caractère insoutenable d'une charge émotionnelle qui serait devenue trop lourde, c'est pour mieux faire entendre, semble-t-il, la nécessité absolue de s'en départir (« to escape from these things »). Eliot ne soutient pas ici qu'il soit possible d'« échapper » à ces « choses », mais réaffirme le désir qui est le sien, en tant que poète, de le faire. Le poète met en jeu tout son être dans le calcul de ce que Jean-Luc Nancy, au sujet de Hölderlin, nomme « coïncidence du sens incalculable et

36 F. Hölderlin, *Œuvres*, 962.

37 *Ibid.*, 607.

38 J.-L. Nancy, *Demande*, 118-119.

39 T.S. Eliot, « Tradition and the Individual talent », *Selected Essays*, 21.

d'une brève parole<sup>40</sup> ». Ce calcul ne mène pas à la touche d'un point qui serait rendu visible, repérable par cette touche même, mais du « calcul d'un point exact de fuite ou de tangence<sup>41</sup> ». Une telle coïncidence ne tient pas sa valeur de ce qu'elle vise, ni « indicible ni dicible<sup>42</sup> », mais de sa juste visée ; comme le clame la *persona* de « Prufrock », « it is impossible to say just what I mean !<sup>43</sup> ». Elle ne peut avoir lieu qu'en un point, à la fois point de fuite et point de touche, de rencontre, de reconnaissance ou de revirement. Et c'est bien dans le point que se « situe » la vie même et le cœur de la poétique éliotienne, comme le suggère ce passage de « Burnt Norton » :

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;  
 Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,  
 But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,  
 Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,  
 Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,  
 There would be no dance, and there is only the dance.<sup>44</sup>

Il nous faut mesurer l'acuité de cet adjectif, *still*, qui force ici le poète à prévenir ses lecteurs : « And do not call it fixity [...] ». Ce point de touche est sans doute aussi un lieu de reconnaissance, et l'émotion une forme de reconnaissance d'un insu toujours voilé par/dans l'écriture. Cette hypothèse pourrait être formulée à la lecture de ce passage de la *Poétique*, dans lequel Aristote tente de retracer les différentes aspirations à l'origine de l'art :

nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes (mais ce qu'il y a de commun entre eux sur ce point se limite à peu de chose) ; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre.<sup>45</sup>

---

40 J.-L. Nancy, *Demande*, 116.

41 *Ibid.*, 116.

42 *Ibid.*, 116.

43 T.S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock », CP, 6.

44 T.S. Eliot, « Burnt Norton », *Four Quartets*, CP, 179.

45 Aristote, *La Poétique*, 43.

Aristote évoque ici la possibilité d'un plaisir qui n'émanerait pas de la reconnaissance d'une expérience ou d'une chose connue, tout en laissant quelque peu en suspens la question de la forme d'attachement qui relierait alors le spectateur à l'œuvre. L'impossibilité de reconnaître un référent n'exclut pas que le plaisir ressenti par le spectateur émane d'une forme de reconnaissance. Le caractère vague de sa formulation (« ou d'une autre cause de ce genre ») ouvre une brèche, celle de l'émotion esthétique, d'une possible reconnaissance de ce qui échappe mais qui, échappant, ne suggère pas moins à l'individu que ce qui lui échappe le (re)lie également. Il ne s'agirait peut-être pas seulement d'une reconnaissance des qualités formelles et esthétiques de l'œuvre (le « fini dans l'exécution », « la couleur »), mais aussi d'une reconnaissance d'un inconnu, ou d'un toujours voilé à l'œuvre et par l'œuvre, que seule l'œuvre peut pourtant permettre d'appréhender. L'œuvre permet d'arrêter ce moment de l'émotion, de le suspendre sur la page ou sur la scène, ce que la réalité, elle, ne permet pas :

– Yet when we came back, late, from the hyacinth garden,

Your arms full, and your hair wet, I could not

Speak, and my eyes failed, I was neither

Living nor dead, and I knew nothing,

Looking into the heart of light, the silence.

Oed' und leer das Meer.<sup>46</sup>

Ce que la voix poétique exprime dans ce passage de *The Waste Land* est cet arrêt que provoque l'émotion intense, arrêt qui ne peut se dire alors même qu'il arrive. Le sujet en proie à l'émotion est dépourvu de ses facultés ; il ne peut parler ni voir, n'est plus vivant ni mort, mais dans cet entre-deux qui ne peut se dire mais seulement s'entrevoir, dans un vertige synesthésique : « Looking into the heart of light, the silence ». L'écriture pourtant rejoue cet instant, dans un enchaînement de syntagmes à valeur descriptive, comme si la poésie elle-même en venait ici à défaillir, permettant d'appréhender, par la lecture, ce point d'abîme qui touche et échappe à la fois. La défaillance visuelle dont il est question évoque l'*in-direction* indispensable à l'émotion et à la jouissance esthétique. Séduire et émouvoir se produisent simultanément, dans un voilement de ce qui est libéré en cet instant chez le lecteur et qui seul rend possible cette jouissance. Le « trouble » est une condition du surgissement, ou de la relève de l'émotion, il n'en est pas la conséquence. C'est peut-

<sup>46</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land*, CP, 54.

être ce voilement même que recouvre le terme *impersonnel*, sous-entendant que l'impersonnel pointe en fait vers le « plus [profond] » du personnel, impersonnel seulement en ce qu'il n'est pas directement connaissable, mais seulement reconnaissable en tant qu'insu. C'est ici peut-être que se joue l'émotion, dans ce double mouvement de touche et d'échappée.

## Conclusion

---

26. La rapidité du mouvement par lequel l'émotion advient, et, advenant, *comprend* quelque chose en ce qu'elle s'en dessaisit, ne le comprenant que mieux par la force de ce dessaisissement, est l'un des modes d'appréhension de la poésie, à la fois mode d'appréhension du monde par la poésie et mode d'appréhension de la poésie par le lecteur. Ces deux opérations nécessitent certainement de lâcher prise, d'accepter d'élever l'émotion à la dignité d'outil de connaissance, en acceptant la déroutante insécurité qu'une telle appréhension suppose toujours pour un sujet mis face à l'essentielle précarité, au caractère toujours illusoire et fuyant de toute « saisie » du monde comme de l'objet littéraire. Il ne s'agit pas d'élever l'affect, ni l'émotion, au-dessus de l'intelligence, mais de cerner les particularités de leur fonctionnement en tant que mode d'appréhension, en tant qu'intelligence *autre*. C'est la direction qui revient en jeu sous la plume de Jean-Luc Nancy s'appuyant sur Hölderlin, ou au moins la tentative d'échapper à ce « biais » selon lequel fonctionne l'intelligence, disons celle du philosophe, celui qu'Eliot aurait pu être :

Celui qui s'attarde (serait-ce lui, le philosophe ?) a peur, il a peur de manquer l'unité, ou bien il a peur de l'unité elle-même. Il la pense donc trop mince ou trop grande, et ainsi toujours insaisissable – alors qu'elle est la saisie même, mais la saisie qui se dessaisit dans l'unité.

Aussi, « [c]'est par la joie que tu t'efforceras de comprendre le pur en général ». L'intelligence est « toujours biaise » (p. 607)<sup>47</sup>. La joie, ou l'amour, n'est pas une intelligence plus haute, ni plus profonde. Elle est cette compréhension dans laquelle c'est la rapidité qui comprend, parce que la rapidité saisit l'insaisissable, et s'y dessaisit. Elle seule circonscrit le tout, son unité, le sens au passage. La rapidité ne va pas « plus vite » : elle est la vitesse même, le droit au but. L'amour, de même, n'est pas un sentiment plus passionné ou une relation plus forte : ni sentiment ni relation, il est le calcul exact de l'« un » de l'autre, sa coupe juste.<sup>48</sup>

Cette « vitesse » est aussi une acceptation de la perte à laquelle se risque toujours le sujet qui appréhende ; perte de repères, de certitudes herméneutiques, acceptation d'une compréhension du

47 F. Hölderlin, *Œuvres*, 607.

48 J-L. Nancy, *Demande*, 119.

tout qui, comprenant au même instant l'impossibilité de sa compréhension, ne le comprendrait que mieux, dans une saisie de ce dont le lecteur, en tant que lecteur, se dépossède, jouant et relançant à son tour la dépossession à l'œuvre dans l'écriture. La voie de la dépossession est sans doute ainsi la voie que le lecteur doit suivre, dépossession seule à même de laisser place à l'émotion, non en pure perte, mais, bien au contraire, pour mieux saisir, dans le mouvement d'une nécessaire déprise : « In order to possess what you do not possess/ You must go by the way of dispossession<sup>49</sup> ».

### Œuvres citées

---

ARISTOTE. *La Poétique*. Éd. bilingue, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 1980.

AUSTIN, ALLEN. « T.S. Eliot's Theory of Personal Expression ». *PMLA*, 81/3 (Jun. 1966), 303-307.

DERRIDA, JACQUES. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.

DERRIDA, JACQUES. *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972.

ELIOT, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1974.

ELIOT, T.S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1951.

ELIOT, T.S. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. 1920. London: Faber and Faber, 1997.

ELIOT, T.S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber and Faber, 1933.

ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. London/New York: Faber and Faber/Farrar, Straus and Giroux, 1957.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH. *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

MOODY, A. DAVID. *Thomas Stearns Eliot. Poet*. 1979. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

NANCY, JEAN-LUC. *Demande: Littérature et philosophie*. Paris : Galilée, 2015.

---

<sup>49</sup> T.S. Eliot, « East Coker », *Four Quartets*, CP, 188-189.

PLATON. *La République*. Trad. G. Leroux. Paris : Flammarion, 2004.

SPURR, DAVID. *Conflicts in Consciousness. T.S. Eliot's Poetry and Criticism*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1984.

WORDSWORTH, WILLIAM. « Preface ». *Romanticism: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998.