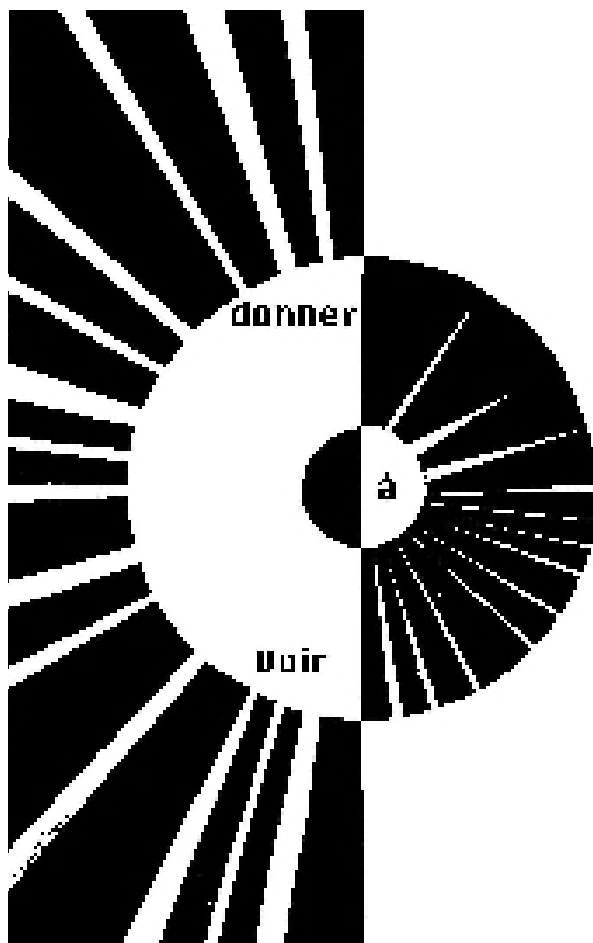


Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 10

### DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## **L'image y erre ou le drame du *Waste Land***

---

---

Le *Waste Land* de T.S. Eliot, depuis longtemps reconnu comme exemplaire du modernisme en poésie, suscite encore nombre de commentaires. Ceux-ci s'articulent avec les tendances complexes issues de l'esprit de son époque. Un esprit dont les aspects les plus marquants sont l'évitement des dogmes et le refus de l'enfermement, s'interdisant ainsi à toute définition autre que celle qui interroge la dynamique de soi et du monde moderne. Au centre de ces commentaires, le domaine de l'image reste énigmatique. En effet, dans le contexte libérateur d'une époque où les poètes modernistes s'ouvrent à ses possibilités créatrices, l'image est mobilisée comme autant de flux d'énergie irréductibles, dans l'entrechoc d'un double lancer linguistique et psychique. Aussi s'échappe-t-elle des confins de la sémantique orthodoxe comme des chemins battus du mythe et du symbole. C'est précisément cet esprit "avant-gardiste" qu'incarne le poème d'Eliot dans sa nouvelle conscience de liberté créatrice : son aventure *poétique* inscrit le fonctionnement de l'image dans une mouvance qui fait corps avec l'Imaginaire, et ce avec une rigueur posée comme un défi à l'esprit sensible à ses migrations. Restituer cet univers en respectant les prémisses revient en somme à respecter la mobilité de ses assises.

Enchâssée au plus profond de la structure du poème, nous nous heurtons de fait à une vive contradiction, et donc à une tension, entre la forme et l'arrière-plan intellectuel. Celui-ci, plus traditionnel de par

*L'image y erre ou le drame du Waste Land*

son érudition poussée et l'importance accordée au passé, risque d'introduire l'analyse à un faux débat, avec des contradictions inhérentes à l'ensemble du discours poétique. Celle-là, audacieuse jusqu'à mettre en question toute la cohérence sémantique, reflète l'esthétique de l'impersonnel dont Eliot se réclame à l'époque.<sup>1</sup> Cette esthétique revient à infirmer la subjectivité des repères philosophiques, si fondamentale dans la pensée solipsiste du poète en général, et dans la reconnaissance en particulier de la dynamique de son principe créateur, et que le poète identifie sous le néologisme du *corrélat objectif*. Qui plus est, Eliot met en avant "*l'excentrique*" comme le *sine qua non* de toute entreprise créativement novatrice, alors que pour lui aussi, les notions d'atemporel et de temporel, comprises dans leur indépendance comme dans leur contingence, constituent l'ordre simultanément de la Tradition dont il se réclame, le concept "ordre" impliquant de toute évidence une cohérence ici mise en contraste avec ce que le poète condamnait comme le chaos de la civilisation moderne ("Ulysses, Order and Myth", *SP* 177). L'argument du poète concernant l'invention de nouvelles formes le met à l'abri du paradoxe : pour lui, le nouveau – ce qui réussit l'alliance de l'Aventure et de la Tradition – est tout le contraire d'une orthodoxie stérile et alourdissante.

La Tradition, pour le poète – qu'elle soit sociale, littéraire, ou historique – reste un principe dynamique. Constituée d'un passé qui ne cesse de façonner le contemporain, de fusionner avec lui, elle se retrouve par la même occasion réinterprétée et réinformée à la lumière de ce même présent. Ainsi s'inscrit l'inachèvement, comme une sorte de palimpseste, au sein de la Tradition, ce qui rend celle-ci parfaitement compatible avec le cadre aporétique du poème et la position du poète moderniste. Mais Eliot ne se soucie guère de présenter cette Tradition qu'il porte en lui et qu'il fait porter par le poème dans une logique objective et inclusive. Celle-ci, au contraire, est réinjectée dans le corps et l'âme du poème de manière subjective et sélective, ce qui nous amène à dire avec lui, pour ce qui touche à sa création, que "*All*

<sup>1</sup> Paradoxalement, "l'impersonnel" d'Eliot, loin d'effacer l'identité, la confirme tout en la masquant. Le poème reste parfaitement solipsiste, malgré l'anonymat que le poète s'efforce de construire et qu'il affirme par l'effacement du "je" de l'énonciation.

*significant truths are private truths*" et que *"My mind is a point of view from which I cannot possibly escape"* (propos recueillis dans Gordon, 51). Nous constatons aussi l'écart qui se creuse entre la perception du monde et son appropriation psychique : il s'impose comme le lieu où se déroulent les processus (forcément déformateurs) de la création.

Dans le contexte du *Waste Land*, la source, "*repiquée*", sans, ou avec peu, de changements<sup>2</sup>, devient selon la terminologie de Pound un "*moment lumineux*", en ce qu'elle fixe l'intuition et "*les pulsions obscures*" sous-jacentes à l'ontologie du poème. Elle se retrouve ainsi directement liée à l'Imaginaire du poète, que nous pouvons grossièrement configurer comme le siège créateur qui assure l'englobement de l'ordre du symbolique, du réel et de l'imaginaire tels qu'ils existent en relation avec le moi, rejoignant par là la terre vaine du poète comme ferment vital du poème. Cette terre qui relie ce que le poète appelle son "*fonds psychique*", où sévit la "*voix des pulsions obscures*", à l'expression poétique (OPP 102). Ainsi se confondent forme et matériau dans un développement simultanée, dont la force agit le poète, mais où, affirme Eliot, la forme façonne à tout moment le matériau (OPP 101). Il s'agit bien ici d'une relation de complémentarité dont la production sous forme d'élan nus – les diverses vignettes du poème se suivent sans transition, (voire sans lien logique) – appelle la métaphore du *chantier*. Chantier de l'esprit, chantier de l'âme divisée du poète qui se débat avec elle-même *dans* et *par* des mouvements complexes et contradictoires. Le moi s'y masque et s'y *dé*-couvre dans une suite de projections, de dédoublements, d'aliénations qui amènent le poème par la voie détournée du langage toujours plus près du réel, plus près de l'Imaginaire de son auteur. De son propre aveu, en effet, Eliot ne se soucie guère de donner une représentation fidèle de la réalité qui l'entoure, du paysage géographique ou historique de Londres, par exemple. Ici, comme ailleurs, au contraire, le paysage est intérieur. Ses mises en scène nous rendent complices d'un "*mensonge vital*", selon la belle formule d'Ibsen dans *Le canard sauvage* ; elles nous font participer à la fabrication d'une ville irréaliste (*Unreal City*). Elles

<sup>2</sup> C'est ici un des sens possibles du "*cadavre repiqué*", dont le poète attendrait la saturation, c'est-à-dire des perles à la place des yeux. (cf. plus loin pour un traitement de cette idée).

### *L'image y erre ou le drame du Waste Land*

nous confrontent à une distorsion consciente, venant de la décontextualisation voulue, de la reconstruction à l'image d'un réel intime que l'ironique mise à distance reconnaît comme faux. D'où le cri de fraternité emprunté à Baudelaire et recentré dans son nouveau contexte (v. 76).

Dans la relation de sujet à objet impliquée ainsi par la démarche *poïétique*, la source, perçue comme *moment lumineux*, est tout aussi fondamentale pour le *corrélat objectif* que pour la manière dont celui-ci ordonne l'expérience créatrice : pour Eliot, l'émotion dans l'art, ce qu'il appelle sa vérité, proviendrait donc de la rencontre du poète avec une situation extérieure à lui-même qui lui permet de se reconnaître. Ce moment de reconnaissance fixe la corrélation à un premier niveau. L'émotion se cristallise ensuite avec une identité nouvelle, une fois le chemin dans l'Imaginaire accompli. Telle est la relation d'Eliot aux sources de son propre poème, sources déterminantes pour la réalisation des thèmes et motifs qui balisent l'ensemble du parcours. Tel, par exemple, le motif de Philoméla, qui ici nourrit les thèmes du viol, de la confiance et de l'innocence bafouées, alors que le mythe nous parle aussi d'infanticide maternel et d'un repas peu appétissant. Ainsi, le rapport intime du poète à l'enfer du Moyen Age de Dante et à celui, moderne, de Baudelaire, lui permet de fixer de manière à la fois spirituelle et intellectuelle sa vision infernale de la société contemporaine, et par la même occasion, de réactualiser dans et par *la présence* du poème le passé-présent de la Tradition et de justifier ce qu'il condamne comme l'expérience de la futilité contemporaine ("Ulysses, Order and Myth", *SP 177*).

Ce qui s'annonce alors comme appropriation du monde implique donc sa mise à distance. Elle fonde une tension que je dirais à l'origine même du poème. Il s'agit d'un processus de transgression, de déformation et de reformulation de la vie selon une réalité subjective, selon le réel intime. Les événements extérieurs reportés dans le poème, comme nous l'avons fait remarquer pour la Tradition, fonctionnent suivant une logique subjective et sélective. Le principe, nous dit Eliot, est de "*saturation et de transformation*" : "*those are the pearls that were his eyes*". Celui-ci, affirme-t-il, donne à l'image son intensité ("The Use of Poetry and the Use of Criticism", *SP 90-91*). Le sens se voit ainsi

transfusé, comme du sang. Il instaure une vie nouvelle, se propulsant à travers le corps du poème à mesure qu'il prend forme : le *corrélât objectif* est en effet un processus créateur complexe en ce qu'il puise à tous ses stades de formation dans l'évolution de l'image, depuis la source et la saturation, jusqu'à sa nouvelle identité ou niveau de réalité, tout en brouillant ses traces.

Si le sens ainsi "transfusé" devient, par le travail de l'affect, le propre du moi créateur et le lieu où s'opère cette démarcation de la réalité, celle-ci dès lors n'a de pertinence qu'en fonction de sa distorsion, et de sa subversion, c'est-à-dire de ses métamorphoses. La réalité qu'incarne l'image est alors à l'image du réel intime et, en tant que telle, reflète l'espace de déformation dont elle est issue. Elle nous invite donc à nous pencher sur cet espace créateur comme source et moteur du discours, à privilégier le fonctionnement de l'image à même le poème, suivant les conseils d'Eliot : "*What you get out of a poem must be found in it; a poem provides its own dictionary*" (SE 20).

Valorisée à son plus haut niveau, l'expérience subjective reflète l'importance accordée, à l'époque, à la conscience individuelle et à la notion d'*élan vital*, promulguée par Bergson.<sup>3</sup> Elle explique aussi l'intérêt à la fois intellectuel et créateur pour un ordre d'idées et d'images qui resteraient fidèles à la "*logique interne de l'imagination*", telle qu'Eliot la formule lui-même dans sa "Préface" à *Anabasis* de Saint John Perse. Eliot y articule simultanément trois formes différentes de logique. La première tient aux *sens* ou aux sentiments ; la seconde aux *concepts*, qui révèlent la structure de la pensée ; la troisième à *l'imagination*, dont l'intuition préside au mouvement et à la pondération des thèmes et motifs qui structurent la surface du poème et l'habitent en profondeur.

Cette division est importante pour la manière dont chacun des trois éléments, avec leurs interrelations, infléchissent les processus de la création, ce d'autant que la nature du concept est de se nourrir d'abstraction, là où l'image se rapporte à la perception et à la *poiésis*.

<sup>3</sup> La position d'Eliot est encore paradoxale. De 1910 à 1911, il assiste aux conférences de Bergson sur la personnalité, mais peu de temps après il oppose aux théories de celui-ci sa propre théorie de l'impersonnel, tout en gardant une vision solipsiste de l'expérience humaine. (cf. page 2 et note 1)

### *L'image y erre ou le drame du Waste Land*

Dans l'oeuvre poétique, à la différence de l'oeuvre philosophique, la "logique de l'imagination" (ce que j'appelle l'Imaginaire) englobe et ordonne de manière hiérarchique celle des concepts. Et encore, c'est l'ordre des séquences – ces dernières à la fois fragmentées et fragmentaires – qui façonne l'oeuvre en même temps qu'il participe à la définition de l'univers créateur.<sup>4</sup> Bien que ces séquences se présentent sous des formes âpres et dépouillées de toute transition, elles ne conjuguent ni la confusion, ni l'incohérence. Elles viennent au contraire répondre à ce désir qu'Eliot exprime lui-même dans une conférence inédite : *toucher à l'essence* même de la poésie, à une :

*poetry so transparent that we should not see the poetry but that which we are meant to see through the poetry...To get beyond poetry, as Beethoven, in his later works, strove to get beyond music... (New Haven, 1933).*

Dans cette perspective, l'Imaginaire se définit comme la Source du discours poétique et comme coordonnateur de toute la variété des sources qui l'alimentent. L'expérience viscérale, inarticulée, de soi-même, dans l'intersubjectivité de ses rapports avec "l'extérieur", devient le donné du poème. Elle s'incarne dans l'image, et est à la fois sa manifestation et son moteur. Au delà de sa définition en tant que terme linguistique regroupant des tropes, dont la métonymie devient le support principal pour la poétique moderniste, (Emig 61-87) son intérêt et sa force tiennent au paysage mental qu'elle condense et organise selon un réseau d'associations internes, ludiques dans leur spontanéité, et, pourtant, traversées d'une "*portée téléologique*" travaillant à la transformation de la réalité (Durand 152). En effet, la richesse potentielle de la métonymie, par rapport à celle de la métaphore, l'autre trope principal, viendrait de son lien à l'intuition et aux pulsions créatrices, lien plus direct dans son essence et qui porte plus loin dans son lancer.

De ce point de vue – qui voit l'image comme incarnation, source et moteur – ce que Louis Marin appelle "*l'être*" de l'image assume une importance première, d'où la nécessité de préciser sa nature. Marin

<sup>4</sup> Tout en se détournant de Bergson, la fragmentation du texte reflète la conception bergsonienne du temps et de la durée.

s'attache d'abord à définir le double sens de l'image dans sa qualité de représentation : "*présenter à nouveau*", et de substitution : "*présenter à la place de*". C'est surtout dans sa seconde acception qu'elle nous aide à nous pencher sur la question de l'Imaginaire, tel qu'il se déploie dans *The Waste Land*. De par son potentiel, en effet, l'image, se transforme en "*parole qui agit*" (Claudel 87, Claudel parle du Bunraku japonais). Dans le déploiement de sa force, elle devient "*le moyen de la puissance et sa fondation en pouvoir*". (Marin 14) En d'autres termes, l'image, signe de transfert, possède un potentiel et une autorité qui lui sont propres, et qui la légitiment comme auteur, dans une fonction proprement créatrice. En amont, suivant sa valeur substitutive, elle assure l'intégrité et la cohérence de l'Imaginaire ; en aval, elle articule l'expression libératrice.

La réalité ainsi pleinement incarnée dans le poème devient sa seule réalité, bien que sa portée dépasse son expression linguistique, comme nous l'avons vu. En tant que médiatrice de cette réalité, l'image est intimement associée à l'espace du texte qu'elle détermine sans pour autant le circonscrire. Elle rend immédiate l'inspiration, devenant le dépositaire de son intensité, de "*ses forces latentes ou manifestes*" (idem 10) et par les mêmes instances, l'agent ou moteur de son mouvement (idem 13-16). De cette manière, elle réussit son émancipation créatrice, réussit le mariage dynamique de son être et de son devenir.

Dans un poème tel que *The Waste Land*, la syntaxe se nourrit de la discontinuité et du retour de ses thèmes et de ses motifs. Elle est alors tributaire de ses images récurrentes, comme de l'ordre de la récurrence. Tributaire donc de ses images-moteurs et du parcours qu'elles dessinent, alors qu'elles se subdivisent et se renvoient par corrélation interne, processus qui dans le cas présent se referme sur lui-même, sur l'expérience de la clôture, sur la terre vaine du poète : "*We think of the key, each in his prison/Thinking of the key, each confirms a prison*" (413-14). Ici le modèle structuraliste du rhizome, avancé par Deleuze, convient particulièrement – *a posteriori* – pour parler d'un certain type de modernisme, puisqu'il rend compte du processus d'association continue selon lequel les registres divers de la pensée, de la sensibilité et de l'intuition, du temps et de l'espace, créent un nouvel ordre signifiant. Le rhizome configure une carte,



*L'image y erre ou le drame du Waste Land*

contrairement au modèle de représentation bien connu de l'arbre qui "articule et hiérarchise des calques, (chacun) comme les feuilles de l'arbre". (Deleuze 20) Si l'arbre impose un ordre linéaire, l'avantage de la carte vient de ce qu'elle peut être "lue" à n'importe quel point sur sa surface. (idem. 13, 19-20)

C'est bien ici le principe dynamique sous-jacent à la discontinuité qui anime *The Waste Land*. Discontinuité d'apparence cependant. L'ordre qui y règne est celui de "la logique de l'imagination" telle que le poète la configure dans une manifestation où ses divers éléments n'ont de cesse de créer de nouveaux axes de lecture à partir de ses points de fuite sans cesse renouvelés. Comme le dit Deleuze :

*...c'est la littérature américaine, et déjà anglaise, qui ont manifesté ce sens rhizomatique, ont su se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement (idem 36)*

Ainsi, la nature même du poème nous convie à reconsidérer, à repenser notre approche du poétique et, par conséquent, nous oblige à le lire autrement que par le biais d'une pensée strictement linéaire.

Déjà, la nature du poème relève plus d'une construction par blocs que d'un coulé fluide et harmonieux. On parlerait davantage de son montage que de son écriture, montage de clichés-vignettes, dont l'apport visuel s'impose de manière très nette pour prêter à la terre vaine du poète l'aspect d'un décor de théâtre. Traverser cette terre revient alors à sonder les strates de son vécu dramatique. Positionnée en première ligne par une structure d'éclatement, la métonymie atteint ici sa pleine puissance créatrice, déterminant ses propres niveaux d'intervention, ses résonances immédiates et inductives. En même temps qu'elle reste conforme à la syntaxe conventionnelle, elle invente aussi sa propre syntaxe, envoyant ses racines dans toutes les directions : elle est à la fois image, vers, ligne de fuite, fugue et quatuor. Le titre paradigmatique est en cela exemplaire. En tant que métonymie de fondation, elle condense le poème dans son entier. Elle dirige en même temps la descente dans les soubassements du texte et la

démultiplication des perceptions fragmentaires de la réalité, avant de réintégrer le tout, avant d'atteindre leur portée globale.

Dans un article intitulé *L'Echiquier de l'Imaginaire* (Galey 107-118), j'avais choisi la métaphore de l'échiquier pour configurer le lieu symbolique du *Waste Land*, et le jeu lui-même pour décrire l'affrontement dans le poème des pulsions de mort et de vie. Le choix n'était pas arbitraire. Au-delà du titre de la deuxième partie du poème, où l'image fonctionne avant tout comme motif, elle rend particulièrement bien compte de l'agencement spatial d'un lieu psychique. Ses repères réels et symboliques nous donnent une géographie de l'affect, d'où l'importance de son temps synchronisant, celui qui traduit à chaque instant l'immédiateté de l'expérience en cours et de toutes les expériences du poème dans une simultanéité qui se voudrait parfaite au niveau conceptuel.

De même, la logique du jeu d'échecs rend particulièrement bien compte de ce Grand Jeu de l'être, mais où, d'entrée de jeu, nous sommes témoins d'un conflit intérieur que l'on peut se représenter sous forme de deux forces adversaires puissantes : la première, noire, tire le sujet vers le désespoir et la mort, la seconde, rouge, l'appelle vers la lumière et la vie spirituelle. Avec ses cartes, Mme Sosostriis, clairvoyante, entre dans la logique du jeu, car les personnages qu'elle présente avancent dans le poème sous forme de percée symbolique ou allégorique. Mais il ne s'agit pas d'identifier les pièces et les coups du jeu. C'est surtout sur le plan de la stratégie que la métaphore est intéressante. La logistique qui tient de la nature du jeu est tout à fait comparable à celle qui s'établit entre les deux mouvements de fond antithétiques qui habitent *The Waste Land*. Chaque mouvement ordonne une disposition de sens nouveau qui à la fois remet en cause la disposition précédente alors qu'il en est issu. Le nouvel ordre se définit ainsi comme un ordre de la relation : l'ordre d'un état n'est rien d'autre que celui d'où il procède et celui qu'il induit<sup>5</sup>. Aussi convient-il de souligner que l'article indéfini **A** Game, plutôt que **The** Game, prête au jeu une valeur circonstancielle ; c'est le jeu du présent et de l'actuel

<sup>5</sup> Ce qui correspond très exactement à la définition donnée par Eliot de la Tradition.

### *L'image y erre ou le drame du Waste Land*

du poète, celui d'un ensemble de moments parmi d'autres à venir, mais dont la dynamique interne se prolonge, intemporelle, dans l'histoire d'une vie.

Ce sont ici les images-moteurs qui nous viennent en aide pour déterminer les lignes de force, les points de fuite du poème, qui dessinent le parcours fléché d'une dynamique complexe et, nous le verrons, exclusive et antinomique. Ces images-moteurs se révèlent de plusieurs natures : elles peuvent se décliner en faisceaux d'intensité, illuminant le sens sur leur passage, ou à l'inverse, s'agglutiner à la manière d'une accréation pour le condenser. Elles peuvent aussi se fragmenter et former des constellations d'images-soeurs ou encore créer des arrangements en contrepoint. Dans tous les cas, leur pouvoir d'association métonymique est absolu, ce qui les distingue d'autres images moins actives, dont la pertinence reste cantonnée dans leur contexte précis (par exemple, la vignette v, 8-19).

Ces images-forces sont la mémoire du poème, mais elles créent aussi son mouvement, car elles y frayent leur propre devenir, en surface et en profondeur. Leur importance est d'autant plus évidente, leur organisation interne d'autant plus vitale et déroutante, que le poème est long et que sa forme déconstruit volontairement l'ordre du discours en ce sens qu'elle interdit une logique des séquences autre que celle dictée par l'impératif créateur. En effet, suivant les innovations d'Apollinaire, telles qu'on les retrouve dans ses poèmes-conversations et dans ses calligrammes, Eliot respecte la logique de l'imagination qu'il laisse déterminer la structure du poème. Encouragé également par le travail de relecture de Pound, travail d'incision surtout, Eliot renforce la fragmentation déjà au cœur du texte. Ainsi la suppression des liens de causalité et des transitions à l'intérieur de certaines séquences, et plus généralement ensuite entre les séquences. Ainsi cet ensemble de pensées collées et de voix qui se chevauchent et se dédoublent.

La juxtaposition et la superposition des différents moments du poème donnent à l'espace le rôle de maître de chantier. Comme en musique, les espaces ne sont pas des silences, mais des interruptions de la parole, et en tant que telles, ils informent le texte, lui donne son ampleur, s'ajoutent à l'ordre du discours. La spatialité de fond qui investit le poème et le *dé--*structure, rehausse ainsi la *dé--*structuration

parallèle du temps. La discontinuité syntaxique nourrit la discontinuité temporelle, dont l'image la plus explicite peut-être est celle de la souche flétrie du temps, ("...and other withered stumps of time were told upon the walls" 104). Le temps perd sa vectorialité, n'est plus un moteur, se transforme en principe dynamique du discontinu qui, pourtant, loin d'abolir ou d'infirmier le sens, l'établit simplement sur de nouvelles bases.

Par le travail du *corrélat objectif*, le poète fait revivre de multiples temps disparates – du contemporain, de l'histoire récente et lointaine, littéraire et mythique – et les réactualise non pas dans un présent indéterminé, mais dans le présent du poème. Ces moments atemporels s'imposent alors dans l'espace comme autant d'incises colorées, disposées à même la surface du texte. Ils se mettent alors à résonner comme autant d'instantanés présents. Le fonctionnement de l'image est encore décisif, et ce d'une nouvelle manière, car elle assume et assure le mouvement du poème à la place de la syntaxe temporelle évacuée. Ce qu'elle gagne en liberté et en autonomie est autant de cohérence gagnée pour l'Imaginaire qui, fidèle à lui-même, respecte un ordre reconnu comme intuitif.

Si la fragmentation rend bien opaque la cohérence au premier niveau, celui de la narration, elle sert aussi, paradoxalement, à mettre en valeur les sens symboliques et allégoriques cachés, c'est-à-dire "*that which we are meant to see through the poetry*". La nature de l'image-moteur, sa syntaxe et ses schèmes migrants, deviennent dès lors fondamentaux pour comprendre l'expérience du poème à la fois comme l'expression d'une esthétique moderne et comme l'orchestration d'un paysage intime.

La conceptualisation de ces images, suivant leur repérage systématique par thème et motif, permet donc de montrer comment leurs dispositions de fréquence, de récurrence et d'abandon incarnent le vécu du Waste Land comme voyage initiatique, dans un lieu dévasté, que le poète se doit de traverser, sans qu'il y soit question – ni au départ, ni en cours de route – d'en sortir. Il s'agit d'un parcours obligé au fond de soi, dans un lieu miroir de l'âme éperdue, étouffant de son mal de vivre, souffrant de son manque de foi. Un lieu miroir qui renvoie les reflets d'un enfer contemporain, à l'image d'un enfer existentiel. La

### *L'image y erre ou le drame du Waste Land*

complexité de cet enfer est rendue, comme on l'a vu plus haut, par l'identification et par la réactualisation de ceux de Dante et de Baudelaire. La réécriture du monde est ici la réponse de celui qui se trouve en porte à faux avec lui. La mise en scène d'un purgatoire privé aussi.

Dans ce voyage initiatique, tout ce qui se rapporte à la vision reste d'une importance première. L'ampleur du décor dans les tableaux des amours indignes sera soulignée, ainsi que la nature visuelle du désert, celle de l'enfer et celle de l'Apocalypse enfin, où les villes implosent, les tours se désagrègent, les clochers rappellent un autre monde, des chauves-souris descendent les murs noircis, des visages rouges et torturés grimacent sous le feu de la damnation. Mais c'est surtout la vision intérieure qui fonctionne comme un indice dans le poème. Les yeux qui ne voient pas sont les yeux qui ne croient pas, qui ne comprennent pas. Ce sont les yeux de celui qui se trouve dans le désert de pierres et qui s'identifie à la pierre sèche où rien ne pousse, à l'arbre mort qui ne donne pas d'ombre. Et le verbe *donner* est vital pour la renaissance de la fin, car ce sera le premier commandement du tonnerre.

En tant que motif récurrent, la vision relie le monde (rationnel) de la perception et celui (irrationnel) de la divination. Devant l'incapacité de voir clair, le voyageur a recours à une voyante, mais celle-ci voit mal, elle est enrhumée (c'est logique !) ; on lui interdit de voir ce que le marchand "*borgne*" porte sur le dos ("*I am forbidden to see*"). Tiresias aussi **voit** : il voit tout, depuis tous les temps, y compris, dit Eliot, l'unité et le sens du poème, mais il garde le secret, sa parole est sibylline, comme l'est celle de la Sibylle du Satyricon, située en exergue du poème. L'énigme est en effet le cadre aporétique du poème, depuis le double chant "*twit twit/jug jug*" de Philomèle jusqu'au discours opaque du poète. Les titres donnés aux différentes parties du poème sont aussi des énigmes que l'on résout à moitié seulement.

Dès le départ, le discours s'incarne dans des images fortement contrastées, voire antagonistes : la mémoire est au désir ce que les

racines "*lasses/sourdes/ternes*"<sup>6</sup> sont à la pluie du printemps, ce que l'hiver de l'oubli est au mois d'avril et à la sensualité des lilas (1-8). Cette tension entre les pulsions de mort et de vie traverse le poème comme une lame de fond. Mais c'est l'inquiétude devant le néant, telle qu'elle s'investit dans l'expérience de la mort surtout, qui en se pulvérisant, dépeint un vécu complexe, depuis la mort physique, impliquée par le titre de la première partie, "The Burial of the Dead", et se référant à la mortalité de la Grande Guerre, à la mort spirituelle, exprimée tantôt par le symbole (le repiquage d'un cadavre, et "Death by Drowning"), tantôt par l'allégorie contenue dans les références eschatologiques (les séjours dans les limbes, la foule qui traverse London Bridge, la lumière rouge-feu illuminant les visages ruisselants de sueur). Les images dominantes sont manifestement celles qui articulent le désespoir du pèlerin dans un désert qui change de nature selon les étapes du voyage. Pour lui, renaissance, espérance et désir flottent, désincarnés, sur l'horizon du vide. Cet état de non-être est représenté par une rhétorique de la prétérition, soit explicite (sans eau, sans abri, sans pluie), soit implicite (le rocher sec, la ville irréaliste, les rapports sexuels sans amour).

La pulsion de mort provoque chez Eliot un état d'inquiétude existentielle devant le néant, qui l'interdit de penser la signification par référence à la vie ou à la mort. Cette tension, sous-jacente au mouvement du poème, se dissout à la fin de son parcours pour laisser place à un état d'ataraxie, dans le sens épicuréen, mais dont la formulation s'emprunte aux *Upanishads* (*Shantih shantih shantih*). Les cinq parties du poème sont comme une orchestration de cette expérience de la mort. Une nette polarisation des images permet, sans doute de manière un peu réductionniste, de **voir** dans chacune un différent type de désert symbolique. Chacune réinvente et agrandit à sa manière les cadres du vide, dont les éléments signifiants débordent et fusionnent avec les éléments des autres parties, ainsi évoluant à la manière de thèmes et de motifs à l'intérieur d'une symphonie. Le premier, le **désert spirituel** instaure comme image-force une zone aride

<sup>6</sup> A mon avis, les trois traductions de "*dull roots*" sont à la fois possibles, et intègrent les images-moteurs du poème.

*L'image y erre ou le drame du Waste Land*

et inhabitée. S'articulent ensuite, à l'aridité des lieux, les images-forces touchant à l'expérience de l'enfer, ainsi que celles de l'amour-souffrance. Il est important de relever que le mot "Od" ("*Od' und leer das Meer*" 42) signifie "waste", et que la mer représente une surface plane et vide comme le désert. La résonance entre l'amour tragique de Tristan et Iseult et la crise spirituelle du poète fléchit les grandes lignes du poème. Le désert, né et tributaire d'une foi qui s'est comme égarée, le serait aussi d'un amour vécu comme lacunaire, ce qui laisse le sujet dans un vide existentiel, errant, désœuvré après l'enterrement de son passé.<sup>7</sup>

Le second établit les paramètres du **désert d'amour**, conséquence peut-être des non-lieux auxquels le poète fait allusion dans "The Burial of The Dead" (et dont le silence autour de la demoiselle aux jacinthes est manifestement central).

Le troisième, reprenant autrement l'aridité du premier, brosse le tableau du **désert de la société contemporaine** (no cardboard boxes, no papers no handkerchiefs, nymphs departed ) et le relie par retour de motif à la "*Unreal City*", avec son hiver d'absence, son expérience de l'enfer ("*hellish chuckle*") (1ère Partie) et à l'amour stérile avec la mention de l'homosexualité, sous-entendue, du marchand Eugenides et de la copulation d'une dactylographe et de son amant acnéique (2ème Partie).

Le quatrième visualise la mort réelle, et celle, symbolique, annoncée par Mme Sosostris, et perçue, *a posteriori*, comme le prérequis de la renaissance. Dans ce **vide existentiel**, nulle âme qui vive à l'horizon. Le mouvement du poème, qui jusqu'ici a dessiné la descente, tirant l'être vers un proche et lointain intérieur, s'avançant à coup d'images de claustration, de fragmentation, d'implosion, maintenant engloutit même les ombres de l'espérance et du désir, qui suivent Phlebus dans le tourbillon de l'oubli.

La cinquième partie condense le parcours du poème dans une vision eschatologique où l'expérience du sujet, vécue jusqu'au bout comme une sorte de catharsis obligée, devient le moteur d'une inversion épiphanique des perspectives et des rapports hiérarchiques

<sup>7</sup> C'est un des sens possibles du sous-titre

établis dès le départ. "What The Thunder Said" se répartit de lui-même en deux moments clairement contrastés. Le premier, avec l'implosion de ses villes irréelles amène au point culminant l'initiation de la terre vaine. Le lieu aride de la première partie fait un retour en force, et se conjugue avec les enfers des première et troisième parties. Le deuxième moment amène la renaissance inattendue du désir et de l'espoir, articulée autour de la séquence dramatique commençant par "**If**": "*If there were water...*"(335), "**But**": "*But there is no water...*" (358), "**Then**": "*Then spoke the thunder*" (399).

Ce revirement soudain de la direction du poème intervient dès le vers 385, avec l'attente de l'eau qui guérit, de l'eau de la vie. Jusqu'ici l'eau s'est manifestée tantôt par son absence, tantôt par la force destructrice de la noyade, et encore par l'effet paralysant du gel. Son arrivée, inattendue et sous forme de pluie fertile, suivant la voix du tonnerre et le chant du coq, annonce l'aube symbolique et, comme au moyen âge, la disparition des mauvais esprits de la nuit.

Le relevé quasi topographique de ces quatre déserts découvre ainsi trois grands types d'images :

Le premier, qui sur le plan de la récurrence intervient dans toutes les parties du poème sauf le deuxième, introduit à une géographie du désert, ici physique, là urbain. L'univers hostile, vide ou qui se vide, est à l'image du voyageur qui, lui-aussi, manifeste un manque d'être : "*We who were living are now dying / With a little patience*" (329-330). Le ton ironique vient à point nommé ; cette mise à distance introduite par l'ironie permet une objectivation et une dédramatisation du vécu dans et par le dédoublement. Il en est de même du sens du ridicule avec lequel, par exemple, Eliot nous présente "*Mrs Porter and her daughter wash(ing) their feet in soda water*" (199-201)<sup>8</sup>

Le désert comme lieu est fortement visualisé : il n'y a ni arbre vivant, ni ombre, ni eau, ni bruit d'eau. Les rochers sont secs, rouges, le bruit du cricket inlassable, énervant. Les temps sont flétris, le soleil tape, il n'y a ni perte ni gain d'argent, il n'y a pas de pluie, les puits

<sup>8</sup> Eliot commente l'emploi de l'ironie, comme par Laforgue : "*to express a dedoublement of the personality against which the subject struggles.*" (*The Criterion* XII, 469).



### *L'image y erre ou le drame du Waste Land*

sont taris, les citernes aussi ; les adaubes sont fêlées comme la terre des plaines interminables, comme l'âme du poète. Celui qui se trouve ici participe de son dessèchement : il ne voit rien, il ne sent rien, il ne dit rien, il ne sait rien, il ne se souvient de rien : comme lui, il est lacunaire. Il en est de même du désert de la ville contemporaine avec ses nymphes disparues, et son tragique décor d'abandon. Ce décor du vide est à la fois le cadre et le reflet des deux autres grands types d'images.

Le deuxième type d'images, qui intervient également dans toutes les parties du poème, présente l'expérience de la mort ou de l'enfer, tantôt dans un cadre eschatologique, tantôt dans un cadre qui ne l'est pas. Sur le plan de la conceptualisation, les images sont de descente, d'implosion, de claustration, de fragmentation. Les bruits sont diaboliques ou plaintifs. Les habitants sont les damnés de tous les âges, et l'enfer qu'ils habitent s'adapte aux différents moments du poème. Encore ici, les tableaux dressés, concrètement visuels et auditifs, placent la recherche métaphysique sur un plan initiatique. Les foules – comme le poète dans ses limbes symboliques – tournent en rond. Ombres de la vie, leurs yeux non-voyants fixent le sol, leurs soupirs sont ceux des défunts. Même la cloche de St Mary Woolnoth, l'église de cette "*Unreal City*", cet enfer qu'est devenu Londres contemporain, ne carillonne pas, elle émet "*a dead sound on the final stroke of nine*" (67-68). Aussi, La Mort n'attend pas : "*Hurry up please it's time*". (141,152,165-167) Si ce cri répété annonce la fermeture du bar, il est aussi celui de la Mort dans *Everyman* qui rappelle à l'être que sa fin est proche : les ossements s'entrechoquent dans le dos du poète, comme dans les vanités. Le rire diabolique entendu aux vers 185-86 est du même ordre. Les cadavres nus jonchent le sol. Si les images d'enfer des quatre premières parties fonctionnent comme des vanités, montrant au poète ce qui l'attend, la véritable descente aux enfers, qui d'ailleurs s'avère libératrice, se dessine avec la puissante vision de l'Apocalypse dans la cinquième, dont il a déjà été question.

Le troisième type d'images, qui se manifeste dans les 2ème et 3ème parties de l'œuvre, développe une géographie de la luxure. Le décor est celui d'un désert d'amour, où n'arrivent que des rapports sacrilèges. Nous y trouvons la copulation de l'animal humain, les

*Penelope Sacks Gale*

références au v(i)ol de Philomèle à la langue coupée, symbole d'une parole stérile parce réduite au chant cryptique, "*twit twit tereu*". Ici les trois mises en scène principales sont intéressantes pour l'analyse précisément parce qu'elles posent le problème de l'amour dans la réalité du contemporain, configurant chacune de véritables tableaux éloquentes, chacune d'un milieu différent.

La première scène ouvre sur la décadence rutilante d'un couple de la haute société. Mais point de passion malgré le somptueux décor et la référence faite à *Antony and Cleopatra*. La lassitude cède à une agitation névrotique : "*What is that noise now?/ What shall I do now?*" (117,131). Les sens sont confondus, noyés dans un trop-plein d'odeurs d'encens, de parfum synthétique, de crème, de fumée de bougies, de couleurs riches, de tableaux et d'antiquités. La chevelure couleur soleil, épandue sur l'oreiller se transmue en parole : "*glowed into words*" (107-110), *corrélatif* au rappel lointain de cette autre chevelure, celle, plus digne, de Méry Laurent que Mallarmé chante dans son sonnet "*Victorieusement fuit ..*" ("*Tison de gloire, or, sang par écume, tempête*", Mallarmé 68). Ici nous sommes en plein dans la dérision : "*My nerves are bad*", "*speak to me...think*" (111-114) et la réponse : "*I think we are in rat's alley / Where the dead men lost their bones*" (115-116) situe bien l'interlocuteur dans l'enfer de celui qui survit sans amour.

La deuxième scène se déroule dans une taverne et raconte *l'amour piéton* entre Lil et son époux absent. "L'amour" dans les basses couches est encore plus dénué de spiritualité : c'est un univers de fausses dents, d'avortements, d'infidélités probables et d'enfants pondus comme des oeufs.

La troisième scène, sans doute la pire, d'une banalité exemplaire, décrit sans détours la séduction – elle aussi sans détours – d'une jeune dactylo par un jeune acnéique, dans un décor de sous-vêtements éparpillés et de nourriture en boîte. Même l'acte physique a ici perdu toute importance : pour Lui, une conquête sans adversaire, pour Elle, un moment d'ennui à passer et qui passe inaperçu...ou presque.

Ces trois scènes conjuguent le mépris et le dégoût pour les liens purement charnels. Manifestement, le poète se punit d'une incapacité de croire à l'aboutissement de l'amour. La souffrance explique l'investissement dans ces images qui, de manière exclusive, nous

### *L'image y erre ou le drame du Waste Land*

parlent de l'ennui et du vulgaire dans les rapports de l'homme et de la femme. Le manque de foi dans l'amour humain rejoint et élargit la thématique du manque de foi chrétienne. Ce sont les scènes les plus longues et les plus visuellement narratives du texte. Elles contrastent avec le souvenir d'un amour épiphanique, fragile et non assumé, qui s'incarne – mais encore de manière lacunaire – dans les images du côté de la vie, de l'espoir, du désir : "*Looking into the heart of light, the silence. I knew **nothing***" (vers 40-41). Désespéré de ne pas avoir pu assumer cet état de grâce, le poète, prisonnier d'un monde où il n'observe que trop ceux qui lisent un vulgaire "*jug jug*" dans le chant de Philomèle, rêve encore à son salut : "*When will I be like the swallow*" ("*Quando fiam ceu chelidon – O swallow swallow*" 428).

Si on regarde maintenant la dynamique de ces images-forces, on repère deux modes de fonctionnement différents.

Celles du côté de la mort agissent par association métonymique. Elles forment des constellations à l'intérieur des parties : la constellation des lieux désertiques, la constellation des lieux infernaux, et elles se contaminent par le dénominateur commun du désespoir et de la mémoire. Plus encore, ces mêmes constellations forment des faisceaux lorsqu'elles illuminent la trajectoire initiatique du poème. Ce sont en quelque sorte les traverses qui le font avancer dans l'horizontalité alors que, dans la verticalité, elles creusent l'expérience en cours par atomisation des thèmes en motifs poignants. Les 1<sup>ère</sup>, 3<sup>ème</sup>, et 5<sup>ème</sup> parties sont symétriques dans la distribution des images, le ratio de celles de mort par rapport à celles de vie étant environ de 4 à 1. Aussi partagent-elles le même décor interne, la même syntaxe d'absence et de souffrance. Si l'expérience du lieu désertique ouvre le poème et se retrouve à sa fin, on l'a vue se répéter autrement dans le désert de la ville. Il en est de même des villes irréelles, des images de douleur et d'enfer qui aboutissent dans l'Apocalypse de "*What The Thunder Said*". La thématique de l'amour impur traverse également les 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> sections pour se retrouver dans la 5<sup>ème</sup>, mais sous une forme plus sensuellement tentatrice :

*Penelope Sacks Galey*

*A woman drew her long black hair out tight  
And fiddled whisper music on those strings (377-78)*

Ainsi les images incarnant la pulsion de mort se reproduisent en se renouvelant dans une écriture palingénésique, encerclant l'être du poète dans la prison qu'il est à lui-même. C'est bien ici une horreur métaphysique qui se décline sous tous ses aspects mais, selon la lecture que fait Eliot du thème de la mort chez Tourneur, "*loathing and horror of life (...) is a **mystical** experience*" (SE, 189-190). Sans doute ne faut-il pas oublier ici les mots du Kurtz agonisant, dans *Heart of Darkness*, qui devait figurer en exergue à la place de ceux de Pétrone : "*The horror! The horror!*", et qui inscrit le parcours du poème dans une initiation mystique.

On constate maintenant une différence subtile et pourtant majeure avec les images qui incarnent la pulsion de vie, non seulement dans leur identité, mais aussi dans leur fonctionnement. Si celles appartenant aux registre de la mort brossent comme avec des aplats un paysage d'une puissance dramatique, la nature et la récurrence des images-forces de la vie les révèlent diffuses et évanescentes. En reprenant l'idée du départ selon laquelle le réel intime investit pleinement l'image et dirige en quelque sorte son agir, nous constatons que la plupart du temps, celles de la vie sont faiblement habitées. Ce sont des ombres qui expriment l'espoir ou le désir de vie, ainsi que les souvenirs de la vie, sans jamais pouvoir l'atteindre. La vie est à la fois interpellée et refusée :

*That corpse you planted...  
Has it begun to sprout, will it bloom this year? (71-72)*

Le paradoxe est ironique et éloquent : on enterre les cadavres, on ne les plante pas, sauf sur le plan symbolique. Et pourtant, dès la 3ème partie, c'est-à-dire au beau milieu du parcours, ce bourgeonnement peu probable de la vie se laisse pressentir comme une rumeur au loin, dans laquelle le poète n'est pas impliqué. D'abord sous forme d'écoute : le poète prête son oreille au bavardage des pêcheurs, et, ensuite, par une sorte de face à face avec son propre regret et sa nostalgie : "*By the waters of Lemán I sat down and wept...*", (182) "*O City city*" (259). Une

*L'image y erre ou le drame du Waste Land*

musique de transformation annonce aussi la renaissance qui se dessine lentement à l'horizon du poème : "*This music crept by me upon the waters*" (257), une cloche d'église carillonne, et sa nature se précise avec l'invocation de St Augustin ("*O lord Thou pluckest me out*", 309) et le sermon de purification du Buddha ("*Burning burning burning burning*", 308).

A la sortie du désert, le désir de renaître à la vie habite le poème de manière désespérée. Le constat du manque d'eau ("*there is no water*") et donc de la vie, se transforme en une soif, qu'invoque le chant litanique "*If there were (only) water*" (entendu sept fois). Ces images du côté de la vie ne se répètent pas, ne forment ni faisceaux, ni constellations. Elles se concrétisent comme par accident, malgré elles, se rassemblant lentement, par accrétion, pour enfin donner forme et substance à la l'apaisement spirituel. Celui-ci arrive comme une épiphanie, sans explication, car le "*Shantih shantih shantih*", qui entonne l'accalmie de la fin est significativement le dernier vers du poème.

Il est important ici de noter la position du pêcheur. Dans la 3ème partie, il se trouve du côté de la mort, c'est l'hiver, il est parmi les rats, sa pêche ne réussit pas. Dans la partie finale, il se trouve du côté de la vie, c'est le printemps, le désert est dans son dos ("*at my back*") et la pêche réussit : "*These fragments I have **shored** against my ruins*" (430). Le prince qui s'était noyé dans une mort rituelle, celui-là même dont la tour est abolie, a pu repêcher quelques restes d'une vie brisée, recoller quelques-unes de ses "*broken images*" du départ. *The Waste Land* s'est éclipsé, il ne reste que les terres : "*my lands*", vides certes, et donc encore un lieu désert, mais un désert où l'espoir existe, où le devenir est devenu possible.

Vient enfin nous l'affirmer l'énigme finale du poème : "*Da...Dayadhvam... Damyata...*". Enigmatique d'abord parce que dans une langue étrangère, mais peu énigmatique enfin, car le contexte fait comprendre "*Give, Sympathise, Control*". Seul l'effort de connaissance de soi, qui passe par l'identification et la dédramatisation du *Waste Land*, permet au poète de sortir de sa terre vaine et d'écouter cette parole divine. A mon avis, tout le sens du poème se trouve dans ces trois mots. À leur suite, l'apaisement arrive comme une épiphanie, sans

*Penelope Sacks Galej*

explication, car le "*Shantih shantih shantih*", qui entonne l'accalmie de la fin est significativement le dernier vers du poème. Ce n'est peut-être pas par hasard que cette parole vient clore la prière brahmanique traditionnelle, qu'elle vient fermer aussi la prière annoncée au départ avec "The Burial of The Dead" : elle ferme aussi le poème, ou plutôt l'enferme dans les parenthèses de sa propre crise, celle de l'esprit moderne, dont Eliot parle dans sa leçon Valéry, à propos de *La Pythie*, où il trouve "*not a philosophy, but a poetic statement of a definite and unique state of a soul dispossessed*".

C'est peut-être donc la condensation d'une topique que nous voyons s'esquisser dans l'intentionnalité des images-forces de *The Waste Land*. Celles-ci tracent en effet une crise de l'individu dont la dramatisation se greffe d'abord sur une réalité extérieure avant de la transformer et de la placer à la hauteur d'un vécu intime, pour finalement la dédramatiser. Le poème comme lieu où se joue cette mise à distance de soi est alors parfaitement ironique dans son fonctionnement, et conscient de l'être. Mais après tout, comme Eliot le dit par Baudelaire, n'est-ce pas là notre vérité à nous tous ? :

*"You! hypocrite lecteur! - mon semblable, - mon frère!"*

***Penelope Sacks Galej***  
***Université de Valenciennes***

**Bibliographie**

- Claudé, P. *Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929.
- Durand, Y. "La formulation expérimentale de l'Imaginaire...", dans *CIRCE* 1, Paris, Minard, 1969.
- Deleuze, G. "Rhizome", dans *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Eliot, T.S. – *On Poetry and Poets*, London & Boston, Faber and Faber, 1957. (OPP)
- *Selected Essays 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace, 1932.
  - *Selected Prose*, ed. and introduction by F. Kermode, London & Boston, Faber and Faber, 1975.
  - *The Waste Land*, A Facsimile and Transcript of the Original Drafts, London & Boston, Faber and Faber, 1990.
  - Preface to Saint John Perse, *Anabasis*, trans. by T.S. Eliot, London Boston, Faber and Faber, 1959.
- Emig, R. *Modernism in Poetry: Motivations, Structures and Limits*, London and New York, Longman, 1999.
- Gordon, L. *Eliot's Early Years*, England, Oxford, OUP, 1971.
- Marin, L. *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.
- Mallarmé, S. *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, biblio. de la Pléiade, 1945.
- Sacks Galey, P. "L'Échiquier de l'Imaginaire dans The Waste Land" dans *Interfaces*, Image, texte, langage, n°13, Université de Bourgogne, juin 1998.