

# Introduction

Si la notion de *relation* se laisse aisément envisager sous son aspect le plus constructif, à savoir en tant qu'établissement d'un lien entre deux termes, lien censé enrichir ces deux termes par le rapport ainsi créé entre eux, cette notion ne tarde jamais pourtant à révéler ce qui semble être son véritable fondement, la séparation qu'elle ne sert jamais qu'à pallier. Il n'y a de relation possible entre deux termes que grâce à leur indépendance. Il n'y a de relation nécessaire entre deux termes qu'en raison de leur essentielle et irrémédiable division. Cela vaut pour les choses mais aussi pour les êtres, qui en plus d'être séparés, sont individuellement, en tant que composés moléculaires, et en tant qu'êtres conscients, essentiellement divisés. L'unité du corps, comme celle de l'esprit, est toujours artificielle. Le « moi » est une construction, le corps une constitution.

Si le langage peut apparaître comme une « réponse » au problème de la séparation des êtres, il ne peut éliminer, effacer sa nature même de « supplément<sup>1</sup> », de remède qui, par son application, se fait perpétuel rappel du problème qu'il vient résoudre, de la division qu'il tente de pallier. Le langage comme écriture, régi par des règles grammaticales et syntaxiques garantes de la logique propositionnelle est une perpétuelle mise en relation. Il a vocation à établir une communication entre un énonciateur et un destinataire, et il met en relation, se met en relation avec lui-même, à mesure que l'énoncé se développe, s'écrit. Le langage marque et remarque la séparation, tout en la rendant viable. C'est ce paradoxe au cœur du langage qui fait de la relation elle-même une notion complexe.

La « condition relationnelle » est donc à la fois celle de l'être et du langage qui le définit comme tel, et le poète n'échappe pas à

---

1. Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967. Je renvoie ici à la deuxième partie de l'ouvrage intitulée « Nature, culture, écriture ».

cette condition. En tant que poète, il se donne pour tâche de relier, d'articuler entre eux les seuls matériaux à sa disposition, tout en espérant faire du poème une unité autonome, écrire un « [poème] sur rien ». Ce qui nous intéresse, dès lors, est de savoir ce que fait l'écriture, et particulièrement l'écriture poétique, de cette donnée fondamentale, de cette condition à laquelle elle ne peut échapper.

« Little Gidding », dernier poème des *Four Quartets* et des *Collected Poems 1909-1962*, pourrait offrir un point de départ à ma réflexion ; en notre « fin », notre « commencement » n'est-il pas inscrit<sup>2</sup> ? Dans la deuxième section du poème, la voix poétique rencontre, entre la nuit et le jour, dans un entre-deux temporel, un « familier fantôme composite », celui d'un « ancien maître », qui, « à ce moment d'intersection / De nulle part, de nul avant, de nul après »<sup>3</sup>, lui rappelle que l'écriture est toujours peine perdue. Elle ne peut racheter l'expérience ni réchauffer le « sentir<sup>4</sup> ». Les vers suivants sont une introduction à la liste des déceptions et désillusions qui ne peuvent manquer d'accompagner le poète vieillissant :

Since our concern was speech, and speech impelled us  
To purify the dialect of the tribe  
And urge the mind to aftersight and foresight,  
Let me disclose the gifts reserved for age  
To set a crown upon your lifetime's effort<sup>5</sup>.

Eliot, par la voix du fantôme, fait allusion au célèbre vers mallarméen : « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu<sup>6</sup> ». Mais la citation est significativement modifiée. Dans la version

2. « In my end is my beginning » ; « En mon commencement est ma fin » (« East Coker », CP, p. 191 ; trad., p. 175).

3. « I caught the sudden look of some dead master / Whom I had known, forgotten, half recalled / Both one and many; in the brown baked features / The eyes of a familiar compound ghost / Both intimate and unidentifiable. / [...] / In concord at this intersection time / Of meeting nowhere, no before and after, / We trod the pavement in a dead patrol. » (CP, p. 204 ; trad., p. 217.)

4. « First, the cold friction of expiring sense / Without enchantment [...] » (CP, p. 205 ; trad., p. 219).

5. « Notre souci fut le discours, et de vouloir / Donner un sens plus pur aux mots de la tribu / Pour disposer l'esprit à postvoir et prévoir. » (CP, p. 205 ; trad., p. 219.)

6. Stéphane Mallarmé, « Le Tombeau d'Edgar Poe », dans *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 38.

éliotienne, ce n'est pas le « sens » des « mots » en tant qu'unités indépendantes qui doit être « purifié », mais le « dialecte ». Le vocable *dialecte* employé par Eliot porte en lui le paradoxe au cœur de la notion de relation. Il signifie à la fois la division (*dia-*) et sa « résolution », toujours incomplète mais persistante, à travers la langue et les règles de grammaire qui la régissent. Le « souci », l'« inquiétude » du poète, ce qui l'implique et l'intéresse (« our concern ») est l'émergence d'une parole poétique capable de « purifier » ce « dialecte », cette langue qui relie les individus de la « tribu » grâce à un système de lois communes. Mais que veut dire « purifier » ici ? Si cette « purification » est présentée comme inévitable (« impelled us »), c'est sans doute parce que la parole (« speech ») est toujours singulière, contrairement au « dialecte ». Cette « purification » correspondrait au passage du commun (« dialect ») au singulier (« speech »). Le poète ne peut effectuer ce passage, semble-t-il, sans outrepasser les règles déterminant la nature des relations censées articuler les termes constitutifs de ce dialecte commun. Que signifie alors « purifier » ? Ce verbe peut vouloir dire que la parole poétique, qui ne peut s'imposer qu'en forçant la langue, « rend » à la langue les bénéfices du don qu'elle lui a fait, sous la forme du poème, qui est un enrichissement de la langue. En travaillant et en forçant la langue, la parole poétique la rend plus signifiante et plus belle. C'est la croyance ultime, sous-entendue dans la liste de ces « dons » illusoire que le poète-fantôme s'apprête à dresser dans ce passage de « Little Gidding ». Cette croyance en un enrichissement de la langue par la parole poétique, survivant au-delà de la désillusion, est formulée en ces termes à la fin du quatuor précédent, « The Dry Salvages » :

We, content at the last  
 If our temporal reversion nourish  
 (Not too far from the yew-tree)  
 The life of significant soil<sup>7</sup>.

Le vocable *reversion* fait entendre cette idée de renversement, de dépassement des règles de la langue, dommages collatéraux de l'émergence d'une parole poétique singulière. L'on peut

7. « Contents en fin de compte si / Notre réversion temporelle / Nourrit (mais pas trop loin de l'if) / La vie du sol signifiant. » (CP, p. 200 ; trad., p. 209.)

aussi entendre, dans *reversion*, le vocable *verse* (vers). Dans ce passage, la vie du poète, désignée par la périphrase « our temporal reversion », et son œuvre, se font la métaphore l'une de l'autre. Tout comme le signifiant *verse*, présent dans *reversion*, est relié à l'adjectif *temporal*, le nom *life* est relié à l'adjectif *significant* qui renvoie au langage et au sens.

La « purification » dont il est question dans la citation déformée de Mallarmé apparaît bien comme un enrichissement (« nourish »). Mais cet apport suppose toujours un certain emportement de la parole qui, parce qu'elle s'inscrit, parce qu'elle est écriture, ne peut que différer et déplacer la langue. La parole poétique emporte la langue sur son passage.

Mais si l'écriture poétique emporte la langue, la déplace, fait jouer les relations qui l'articulent, jamais cet emportement n'abolira la relation. Car elle est la condition de l'écriture. L'écriture ne coïncide jamais avec ce qui se joue. Elle ne fait que jouer avec ce qui s'est déjà joué, ou avec ce qui est sur le point de se jouer : « And urge the mind to aftersight and foresight<sup>8</sup> ». Cet « avant » ou cet « après » qui sont le temps de l'écriture, ne sont-ils pas les seules dimensions temporelles saisissables ? La « vision » elle-même ne semble pouvoir être située dans le temps. Si le temps de l'écriture est *tout* le temps, n'abolit-il pas l'expérience même ? Y a-t-il vraiment, dans la poétique éliotienne, un temps pour l'expérience, et un temps pour l'écriture ? Quelle relation unit ces deux termes, et comment chacun de ces deux termes est-il affecté, rétroactivement, par cette relation ? Cette réflexion sur le temps de l'expérience et le temps de l'écriture est indissociable de la question de la relation, parce que l'expérience présuppose une absence de relation, une forme de plénitude, que l'écriture ne peut atteindre. Il nous importera alors de comprendre comment s'articulent ces deux termes dans la poétique éliotienne.

Si le problème de la relation ne peut que *concerner* le poète, comment s'exprime cette inquiétude dans son écriture ? Dans quelle mesure le problème de la relation, de sa nature paradoxale de supplément, vient-il inquiéter son écriture et dans quelle mesure son écriture poétique peut-elle se définir par rapport à cette inquiétude ?

---

8. « Pour disposer l'esprit à postvoir et prévoir. » (CP, p. 205 ; trad., p. 219.)

Le problème de la relation dans la perspective moderniste semble se situer, dans un premier temps, entre le poème et ce qui lui est étranger, ce qui est hors de lui. Ce qui semble constituer en partie l'expérience moderniste est une tentative de déliaison de l'œuvre et de tout référent qui pourrait lui être attribué. Ce référent auquel le poème tente d'échapper peut être son « sujet », ce dont il « parle », que ce sujet soit une chose, un être, ou une idée. Le poème moderniste tend vers un effacement des relations qu'il pourrait entretenir avec une quelconque extériorité. Pour mesurer l'enjeu de cette expérience, il peut être utile de mentionner certaines de ses déclinaisons les plus extrêmes. Ezra Pound, H.D., William Carlos Williams entre autres, ont manifesté, à travers leur écriture, un intérêt particulier pour l'objet ou pour l'événement en soi. En 1918, Ezra Pound expose les trois grands principes de l'imagisme :

1. Traitement direct de la « chose », qu'elle relève de l'expérience subjective, ou du monde objectif.
2. N'employer aucune mot qui ne contribue à la présentation.
3. En ce qui concerne le rythme : composer en suivant la séquence de la phrase musicale, et non du métronome<sup>9</sup>.

La « chose », qu'elle soit « subjective » ou « objective » est toujours plus ou moins un prétexte, permettant de créer cette autre « chose » qu'est le poème. L'idée est de construire l'objet qui a engendré le processus créatif, le construire à l'aide de ce matériau qu'est le langage, de créer l'objet, ou l'idée, de « l'intérieur » du langage, notamment par la création d'images saisissantes. Il s'agit de donner forme à ce référent, de le sculpter tout en creusant, sculptant le langage. Nous pourrions dire que deux créations naissent simultanément : en créant l'objet-poème par le langage, le poète crée aussi le langage, il le travaille. Le langage et l'objet, en tant que créations, sont inséparables. Leur relation est effacée. Ils deviennent consubstantiels. Dans le poème d'H.D. « Sea Rose », composé en 1916, la fleur apparaît comme une fleur de langage

---

9. « 1. Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective. / 2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. / 3. As regards rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome. » (Ezra Pound, « A Retrospect », dans *The Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968, p. 3.)

née des relations de ressemblance et de différence établies dans et par le poème, avec l'*autre* rose, qui est elle-même toujours déjà « dérivée » (« a wet rose », « the spice-rose ») :

Rose, harsh rose,  
 marred and with stint of petals,  
 meagre flower, thin,  
 sparse of leaf,

More precious  
 than a wet rose  
 single on a stem –  
                   you are caught in the drift.

Stunted, with small leaf  
 you are flung on the sand,  
 you are lifted  
 in the crisp sand  
 that drives in the wind.

Can the spice-rose  
 drip such acrid fragrance  
 hardened in a leaf<sup>10</sup>?

La rose du poème est une rose à la dérive (« you are caught in the drift ») qui n'a d'existence que dans cette infinie substitution de signes qu'est le langage et qui se fixe pourtant dans cette forme qu'est le poème : « [...] such acrid fragrance /hardened in a leaf ». Les deux derniers vers révèlent le paradoxe à l'œuvre dans la concrétisation (« hardened ») de la rose en tant que parfum (« fragrance »). Le parfum peut être décrit, décomposé, mais il n'a aucune substance. Il est un complexe dont la force émane non pas

10. H.D., *Collected Poems 1912-1944*, éd. Louis L. Martz, New York, New Directions, 1986, p. 5. [« Rose, âpre rose / déparée, dépourvue de tes pétales, / pauvre fleur, maigre fleur, / sans plus de feuille, // et plus précieuse / que la rose humide / unique sur sa tige – / tu pars à la dérive. // Ta feuille est toute rabougrie, / tu es rejetée sur le sable, / tu es soulevée / par le sable cassant / qui avance dans le vent. // La rose-épice peut-elle / distiller un tel parfum, âpre / et mûri dans sa feuille ? » (H.D., « Rose de mer », dans *Le Jardin près de la mer* [1916], trad. Jean-Paul Auxeméry, Paris, La Différence, coll. « Orphée », 1992, p. 15.)]

de ses composants mais des relations qui les unissent tout en les transformant, en les décomposant. Ce que le poète laisse tomber sur la page (« drip ») n'est ni le signe (« Sea Rose ») ni son référent, mais la complexité et le paradoxe du poème-fleur qui s'échappe tout en étant fixé (« caught in the drift »). Bien que son parfum soit « mûri dans sa feuille », la rose est, à l'instar de l'« absente de tout bouquet » de Mallarmé, l'absente de tout poème.

Dans *Tender Buttons* de Gertrude Stein (1914), si le texte qui accompagne le référent mentionné en titre ne « ressemble » pas à cet objet, il finit pourtant par devenir cet objet. Il n'existe aucune relation entre « UN TIMBRE ROUGE<sup>11</sup> » et son texte, parce l'objet « UN TIMBRE ROUGE » n'est rien d'autre que ce texte, qui prend par ailleurs pour point de départ non pas l'objet « un timbre rouge », mais le signifiant *lis*. L'objet devient cet agencement si singulier de mots sur la page. La désignation « UN TIMBRE ROUGE » ne désigne pas, elle ne fait que nommer le texte, en instituant une relation non pas de référence, dans le sens où un signe fait référence à une réalité, mais d'équivalence ou de coexistence. Le texte lui-même *dé-sign*e sa désignation, pourrait-on dire, il lui fait perdre son statut de signe, en bloquant la référence à une quelconque extériorité. Par sa présence contiguë, il fait obstruction à la référence attendue.

La tentative de déliaison de l'œuvre et de son référent dans les diverses pratiques des modernistes, et en particulier chez les poètes dits « imagistes », se manifeste aussi au niveau de la structure interne du poème, à travers ce qu'on appelle communément la technique du « collage » et qui a souvent été associée, à tort et de façon restrictive sans doute, à un certain modernisme. La juxtaposition de fragments, le « collage » tel qu'il est mis en œuvre dans les *Cantos* d'Ezra Pound, par exemple, s'apparente à une mise en relation « forcée » entre des fragments de natures distinctes,

11. « UN TIMBRE ROUGE. //Si les lis sont blancs comme lis, s'ils épuisent bruit distance et même poussière, si poussiéreux ils saliront une surface sans grâce extrême, s'ils le font et que ce n'est pas nécessaire pas nécessaire du tout s'ils le font il leur faut un catalogue. » (Gertrude Stein, *Tendres boutons. Objets, nourriture, chambres*, trad. Jacques Demarcq, Caen, Nous, 2005, p. 14) [« a red stamp. //If lilies are lily white if they exhaust noise and distance and even dust, if they dusty will dirt a surface that has no extreme grace, if they do this and it is not necessary it is not at all necessary if they do this they need a catalogue. » (Gertrude Stein, *Tender Buttons*, dans *Writings 1903-1932*, New York, Literary Classics of the United States, 1998, p. 316.)]

étrangers les uns aux autres du point de vue du langage poétique qui les définit, de la langue dans laquelle ils ont été composés, ou de leur auteur. Dans certains de ses *Cantos*, Ezra Pound regroupe ainsi des lignes composées en italien par d'autres poètes, des fragments composés par lui dans un langage contemporain, des fragments composés dans une langue contaminée par l'influence de poètes anciens, des idéogrammes chinois. Par la juxtaposition, toujours abrupte, le poète efface, ou tente d'effacer, la relation logique qui pourrait conduire d'un fragment à l'autre, la cohérence telle qu'on la trouve dans une unité composée dans une même langue ou sur un même mode, et la relation essentielle qui unit une production à son auteur, autrement dit la relation d'autorité censée rapporter chaque fragment de l'œuvre à son auteur et, par là même, unir toutes les fragments entre eux. Cette idée de « collage » porte atteinte à la notion de relation, la fait vaciller et la rend problématique. Mais ce vacillement, cette mise en question, peuvent-ils jamais éliminer la relation, l'évacuer en tant que problème ? Car le poème semble toujours relié à une extériorité. Il est relié, par le mouvement de l'écriture, à ce qu'il n'est pas. La relation entre son existence et son inexistence, entre sa possibilité ouverte et sa mort déjà annoncée, semble inévitable. Le poème, nécessairement constitué de relations, n'est-il pas toujours voué à la relation ? C'est en m'intéressant à cet autre poète moderniste qu'est T.S. Eliot, que j'ai été amenée à poser cette question.

T.S. Eliot est cet *autre* poète moderniste parce qu'il semble occuper une place à part au sein du modernisme. S'il occupe cette place « à part », c'est sans doute parce que la postérité lui a ménagé une telle place, en faisant de lui, tour à tour, le chantre d'un modernisme érudit, tourné vers les mythes anciens et hanté par le principe d'ordre (« high modernism »), ou le détracteur de ce qui aurait dû être son « camp », à savoir le modernisme américain, et combattant une conception différente de la modernité artistique. Si T.S. Eliot est cet *autre* poète moderniste, c'est peut-être aussi parce que ses intentions poétiques n'ont jamais été claires, ou parce qu'il s'est toujours efforcé de ne jamais les rendre trop claires. Cette ambiguïté se situe au niveau de ses déclarations et prises de position, qui ont pu paraître radicales, conservatrices, voire réactionnaires. Mais cette ambiguïté se situe aussi dans son

écriture qui, bien que tendant sans cesse vers cet effacement de la relation que nous pouvons lier à l'expérience moderniste, manifeste malgré tout une certaine forme d'attachement à la relation. Cet attachement est visible, par exemple, dans le choix de conserver une structure narrative, ou conversationnelle, dans des poèmes comme « The Love Song of J. Alfred Prufrock » ou « Portrait of a Lady », à travers l'utilisation d'hypotextes ou de structures mythiques qui peuvent sembler fournir au poème un « plan d'ensemble », comme c'est le cas dans *The Waste Land*, ou à travers le recours à une forme de poésie que nous pourrions qualifier de « discursive », dans *Four Quartets* notamment.

Mais ce relatif attachement à la relation n'a cependant pas empêché les lecteurs, toutes générations confondues, de se confronter au problème de la relation, de son manque ou de son dysfonctionnement. Cette difficulté a pu être liée à cette technique de la juxtaposition qui rend abrupt le passage d'un fragment à l'autre dans un poème comme *The Waste Land*.

Le poème n'existe que parce qu'il est relié à une conscience. Le poème, en tant qu'il est lu, ne peut donc exister qu'en dehors d'une présence à soi. Le rapport de T.S. Eliot et de sa poésie avec l'idéal de plénitude, ou d'absolu, a toujours été problématique et Eliot lui-même s'est très tôt confronté à ce problème, en choisissant d'écrire une thèse sur le philosophe anglais Francis Herbert Bradley<sup>12</sup>, qui fait de l'« expérience immédiate » le point d'ancrage de sa réflexion. Son parcours poétique et son cheminement personnel présentent un sujet menant un incessant combat entre un certain idéal d'unité, de présence, que cet idéal soit religieux ou artistique, et les contingences de l'existence et de l'écriture. Son œuvre poétique se compose de plusieurs « périodes » qui pourraient se lire comme les différentes étapes d'une tentative de « résolution » de la division propre au langage conçue comme problème. La perception de cette séparation essentielle s'exprime, notamment, à travers la création de *personae* elles-mêmes aux prises avec leurs propres divisions, ou à travers la polyphonie et la fragmentation à l'œuvre dans *The Waste Land*. Cette apparente « résolution » de la division a pu

12. T.S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, London/New York, Faber and Faber, 1964.

être perçue dans l'accès progressif, après la conversion de 1927, à une forme de transcendance rendue possible par la religion. Les *Four Quartets* présentent de nombreux motifs et images d'unité qui semblent fondre la notion de relation en une forme d'immédiateté et de plénitude. La fragmentation propre aux premiers poèmes et à *The Waste Land* peut également sembler se résoudre dans *Ash-Wednesday* ou *Four Quartets*, par l'accomplissement d'une forme poétique faite de résonances, d'échos, de motifs qui se répètent et dans laquelle la relation se fait reprise ou correspondance, conférant au poème une apparente harmonie et un semblant d'unité qui peut satisfaire les attentes du lecteur en mal de relation.

Si les relations logiques, les connecteurs, sont bien présents dans les poèmes, leur fonction n'est pas toujours très claire et ces relations, qu'elles prennent la forme de connecteurs logiques ou qu'elles soient des relations intertextuelles, déroutent parfois la lecture plus qu'elles ne la facilitent. C'est cette ambiguïté de la relation dans les poèmes d'Eliot qu'il nous faudra donc interroger. Pourquoi la relation fait-elle problème dans ses poèmes, et comment fait-elle problème ? Que nous disent, enfin, les modalités de cette ambiguïté, sur la relation du poète à la notion de relation elle-même, et sur son propre rapport à l'écriture ?