



université de paris x - nanterre

tropismes

l'hermétisme

1984

n° 1

centre de recherches
anglo - américaines

TUER L'ENFANT OU LA CONJURATION DE LA FAILLE

(un cas d'hermétisme chez T.S. Eliot)

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order ?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina 5 (427)
Quando fiam uti chelidon — O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadvam. Damyata. 10 (437)
Shantih shantih shantih

*

* *

Entre autres paramètres à faire jouer face aux texte «hermétique», H. Quéré a évoqué l'opposition entre le Un et le Multiple. Confronté à la dernière strophe du *Waste Land*, le lecteur est d'emblée frappé, nous semble-t-il, non pas tant par cette opposition-là, mais par la dialectique entre le *manque*, ou si l'on veut le zéro d'une part, et la *démultipliation* de l'autre — jeu

auquel Freud a donné tout son prix en en faisant la base de l'organisation de l'imaginaire, du visuel, du pré-verbal :

«Une règle technique : que la multiplication (des symboles du pénis) signifie la castration» (*La Tête de la Méduse*, 1922).

Or, il y a une lecture pour ainsi dire *avant la lettre* de cette strophe, une lecture pour l'œil d'abord, avant d'être lecture pour l'entendement, lecture essentiellement de mise en page — de noir sur blanc, de pleins et de vides, de rondes et d'italiques, de lettres et de chiffres, qui fonde en grande partie la spécificité du texte *poétique*. Dans la dernière strophe du *Waste Land*, c'est justement cette lecture pré-verbale, donc «pré-hermétique», qui fournit la clef de ce qui, dans un second temps, peut paraître comme le comble de l'hermétique.

En effet, comment s'articule cette première lecture ? Comme nous l'avons annoncé plus haut, d'une part en une démultiplication qui insiste, et qui joue à tous les niveaux :

SERIE A -- DÉMULTIPLICATION

1. *du chiffre 3* : 3 vers en rondes (v. 2-4)
 - a) 3 vers en italiques (v. 5-7)
3 vers en rondes (v. 8-10)
 - b) : 3 demi-vers en rondes (v. 1, 6, 11)
(le premier et le dernier étant ainsi définis par les blancs qui les précèdent ; le vers central par les italiques qui l'entourent) (1)

2. *de langues* : anglais, italiens, latin, français, sanskrit. A ces deux premières catégories, on pourra ajouter, pour compléter le tableau, deux autres, qui relèvent d'une lecture un peu plus attentive, sans pour autant être approfondie, du moins pour l'*archilecteur*, dont les traits incluraient une connaissance des principales langues et littératures européennes (2). Car si la

question de l'hermétisme se pose, c'est par rapport à l'architecteur, non au lecteur «moyen» (3) : – démultiplication donc,

- 3. *de genres* : comptine (v. 4), sonnet (v. 7), tragédie (v. 9), upanishad (v. 9-10), épopée (v. 5) . . .
- 4. *d'époques* : la préhistoire légendaire, le 19e/Moyen Age (*El Desdichado*), le 16e anglais/espagnol (*The Spanish Tragedy*), le *quattrocento* (*foco* pour *fuoco*, *ascose* pour *nascose*, associés au thème du feu qui purifie – affina), le bas latin (*chelidon*)

Il n'en reste pas moins que ce qui frappe le plus dans cette liste, ce qui s'imprime le plus fortement sur la rétine du lecteur en tout cas, c'est cet ensemble essentiellement *ternaire* qui constitue la première catégorie. Or, point n'est besoin de connaître dans le détail la mystique des nombres d'un Vico ou d'un Isaac Louria pour qu'au centre formel de cette composition le lecteur découvre non pas la série mais le terme unique qui s'oppose à cette démultiplication extraordinaire de bribes éclectiques : nous voulons parler, au milieu du texte – du sixième vers (1-6 : 6-11) – à l'emplacement de la césure, du signifiant circulaire qu'est le O (*Quando fiam uti chelidon* – O swallow swallow), représentation de la béance, du point de fuite, signe du *manque* irréductible, auquel nous reviendrons par la suite. Voilà, pour le moment, la première clef.

A celle-ci, on peut ajouter une seconde : un signifiant, et un seul, apparaît deux fois dans la strophe, dans les deux cas au premier vers des deux sections en rondes (v. 1 et 8) ; il apparaît d'abord comme nom («I sat upon the *shore*»), ensuite comme verbe («These fragments I have *shored* against my ruins»), verbe utilisé sans la postposition habituelle *up*, ce qui évidemment ne fait que souligner la symétrie de son surgissement). Or, il nous semble que, dans ce terme, se livre à nous la deuxième opposition/paramètre à faire jouer dans l'interprétation de cette strophe. Car la même chaîne de phénomènes sert ici à évoquer deux ordres d'idées inverses et complémentaires : à savoir, d'une part l'horizontalité d'un paysage mort (*shore* – *arid plain*), de l'autre, une verticalité précaire, où l'ascension n'est pas moins présente que la chute (*shored* against my *ruins*). On peut bien sûr voir là-dedans

respectivement une allusion à la Terre Gast et à l'impuissance du Roi Pêcheur, mais ce n'est pas du tout indispensable. L'opposition se suffit à elle-même, et se donne au lecteur sans glossaire.

L'essentiel, en effet, c'est de ne pas se laisser happer par l'apparent labyrinthe qui s'offre à nous, nous invitant à conclure d'emblée à l'insondable. Car c'est ça le piège que le texte nous tend, alors que, pour peu qu'on y regarde d'un peu près, on ne peut pas s'empêcher de penser à une autre énigme littéraire, celle de la lettre volée de Poe, dont Dupin fournit la clef :

«(it) escapes observation by dint of being excessively obvious».

Dans la strophe d'Eliot, ce n'est pas la lettre/phallus qui risque de passer inaperçue par excès de cachettes, de recoins, d'espaces creux, mais au contraire la béance centrale (hiatus et *O*) par le foisonnement non de phallus mais de langues. Ainsi, une fois évité, grâce à cette lecture flottante un peu particulière, le piège qui consiste à capituler trop promptement devant ce que cette strophe peut avoir de déconcertant (comme la police parisienne renonce à ses recherches dans la nouvelle de Poe), alors l'aspect superficiel et leurrant de *collage* s'efface devant une structure en *chiasme*, qui s'articule par rapport au vers central (v. 1-6 : 6-11), chiasme renforcé par la césure qui coupe ce vers en deux (*Quando fiam uti chelidon // O swallow swallow*), d'autant plus que *chelidon* avant la césure et *swallow* après désignent le même référent — l'hirondelle.

Cette strophe n'a donc rien à voir avec le bricolage que l'on a l'habitude d'y voir. Bien au contraire, il ne *peut* y avoir qu'un chiasme si la parole du «je» anonyme veut être efficace, parole performative, en un mot conjuratoire, conjuration de l'écroulement qui se résume dans le vers «These fragments I have shored against my ruins». En effet, quel est le principe efficace de l'incantation, forme orale de la conjuration, si ce n'est justement le chiasme ? C'est ce que montre le très bel exemple cité par Carlo Levi dans *Le Christ s'est arrêté à Eboli* de cette «formula antichissima» réputée d'une efficacité à toute épreuve — contre les vers ! Nul besoin de traduire, tout étant question d'ordre, ordre chiasmatique, qui, comme le souligne Carlo Levi, doit être scrupuleusement respecté : à chiasme défectueux, parole inefficace :

«Lunedì santo
Martedì santo
Mercoledì santo
Giovedì santo
Venerdì santo
Sabato santo
Domenica è Pasqua
Ogni verme in terra casca !»

Puis, en sens inverse :

«Sabato santo
Venerdì santo
Giovedì santo
Mercoledì santo
Martedì santo
Lunedì santo
Domenica è Pasqua
Ogni verme in terra cascal !»

Passons maintenant à un deuxième niveau de lecture, lecture plus fouillée, mais qui se passe toutefois d'un savoir trop abscons, comme de recherches très précises. C'est alors que le lecteur décèle, après cette construction formelle dont la contrainte n'a d'égale que l'éclectisme des éléments qu'elle mobilise, l'existence d'une *logique* sous-jacente, d'autant plus insistante qu'elle a pour fonction de renverser l'apparent arbitraire des tessons verbaux qui composent la strophe.

Le rejet qui ouvre le v. 2 («I sat upon the shore/*Fishing*» . . .) met en relief l'élément central des premiers vers, qui a non seulement un double statut formel (sémantiquement il fait partie du premier vers, métriquement du deuxième) mais qui renvoie à deux aspects de la mythologie chrétienne -- à celui, seigneur de «terres arides», qui pêche, le Roi Pêcheur, mais aussi par métonymie, à travers le symbolisme eucharistique du Graal, à celui qui est pêché, le poisson, dont on consomme le corps, ICHTHYS, le Christ. Or, si ensuite on ouvre une brève parenthèse plus «érudite», faisant jouer la note d'Eliot, qui dit avoir composé cette séquence en rapport premièrement avec l'épisode de la Quête du Graal s'intitulant la Chapelle Périlleuse, et deuxièmement avec l'épisode des Évangiles qui montre le Christ à Emmaus, on peut voir dans cette ouverture une sorte de diptyque : un tableau (négatif) qui correspond à la Cène -- être le poisson/être mangé, et un second tableau

(positif), celui qui se déroule à Emmaus, où c'est justement celui qui *était mangé*, qui à présent *mange* le poisson pour prouver à ceux qui doutent qu'il est retourné sur terre après la mort, «flesh and bones» mangent «flesh of fish». Ainsi le sacrifice du fils par la collectivité s'efface dans un deuxième temps dans un mouvement d'ascension, de résurrection (4).

Passons à présent au refrain de la comptine (v. 4), «London Bridge is falling down falling down falling down». Et là on constate que, bien que l'on quitte la légende chrétienne pour le paganisme, il n'en demeure pas moins qu'ici encore nous nous retrouvons face au sacrifice du fils métaphorique, ou plus exactement à l'enfant sacrifié par la communauté pour que celle-ci soit sauvée, et pour qu'il puisse y avoir élan ascensionnel — érection sinon résurrection. De quoi s'agit-il ? La comptine en question est une des rares, et peut-être la seule, pour laquelle on est justifié à la rattacher à un rituel immémorial : on tue l'enfant pour que le pont puisse s'élever — comme dans le roman de Golding, *The Spire*, on sacrifie non l'enfant mais l'impuisant, ce qui revient au même, le sacristain Pangall, ensevelissant son corps sous les piliers qui soutiennent la flèche, pour conjurer l'écroulement de celle-ci (5). Et si l'on entre dans les détails savants — c'est-à-dire si l'on pratique ce qu'on pourrait appeler un troisième niveau de lecture — on pourrait souligner l'élément commun à la comptine et aux vers qui la précèdent que constitue la *nourriture dans l'au-delà* — le poisson (et le miel) consommé à Emmaus par le Christ, revenu sur terre pour veiller sur les hommes, ici le pain fourni à l'emmuré pour que celui-ci, à l'aide de la chandelle tenue dans l'autre main, veille constamment sur le pont.

On peut donc dire que le premier quatrain de la strophe met en scène une double représentation, l'une chrétienne, l'autre païenne, du sacrifice par la communauté de l'enfant, du fils, qui donne lieu en un deuxième temps, à une ascension vers le ciel — salut des âmes ou érection d'édifices.

Venons-en à présent au tercet central, italicisé. Nous avons posé que l'architecteur connaîtra les principales langues européennes. Or, même s'il ne repère pas le passage précis où surgit le vers cité par Eliot, peu importe. Un déchiffrement même grossier (en passant par le latin si besoin est) — «Puis il disparut dans le feu qui les purifie» — suffit à restituer non pas le sens d'un extrait en particulier mais le concept même du Purgatoire — la purification (*affina*) d'êtres (au pluriel, *gli*) par les flammes (*foco*, forme archaïque). Dans cette image, on retrouve en filigrane le propos des vers précédents, à savoir

un premier temps négatif, que résumant fort bien les mots du fantôme d'*Hamlet*, «Doom'd for a certain term to walk the night,/And for the day confined to fast in fires,/Till the foul crimes done in my days of nature/Are burnt and purged away» (I, v, 9sq.), processus qui, dans un deuxième temps, doit déboucher là encore sur un mouvement positif, *ascensionnel*, l'espoir du salut en montant au paradis.

Cependant, il manque à ce tableau l'élément primordial du sacrifice de jeunes mâles. Or, il nous semble que les termes très vagues du vers de Dante peuvent tout aussi bien évoquer une autre scène, ce qui nous ferait passer du rite païen anglo-saxon perpétué par la bouche des enfants à ce qui est conçu dans la Bible comme le rite païen par excellence, l'idolâtrie, en contraste avec le temple vide des Juifs. Nous voulons parler de l'holocauste raté de Shadrach, Meshach et Abednego. Une lecture «érudite» permet même d'esquisser une possible genèse du vers. En effet, cette seconde lecture s'appuie sur les éléments suivants : - a) - le personnage de Dante happé par les flammes est le trouvère Arnaut Daniel : c'est le prophète Daniel qui parle du trio martyre ; - b) - comme dans le troisième vers de la strophe d'Eliot, le passage de la Bible qui évoque les lois enfreintes par ces derniers, les enjoignant notamment de *fall down* devant le veau d'or, insiste sur ce terme central en le répétant trois fois, Daniel III, 5-7 :

- v.5 «(that) ye *fall down* and worship the golden image that Nebuchadnezzar the king hath set up.
- v.6 And whoso *falleth not down* (. . .) shall (. . .) be cast into (. . .) a fiery furnace.
- v.7 Therefore (. . .) all the people (. . .) *fell down*».

Or, comme ailleurs, ce sacrifice, cette chute («And these three men (. . .) *fell down* into the midst of the burning fiery furnace») se retourne en *ascension*, ici social, car le dernier vers du chapitre nous apprend, «Then the king *promoted* Shadrach, Meshach and Abednego» (v. 30).

Ensuite, comme dans le premier quatrain, on passe, encore une fois, d'in intertexte judéo-chrétien (v. 1 – 3 + 5) à un intertexte païen (v. 4 + 6). «*Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow*» : marqué à la fois par le clivage (latin/anglais) et par le dédoublement (chelidon = swallow ; swallow X 2), ce vers, comme nous l'avons vu, organise l'ensemble de la strophe comme chiasme autour de lui (1-6/6-11). Mais dans ce vers central il y a

non seulement passage du *macrocosme* linguistique indo-européen (latin) au *microcosme* anglais, mais d'un théâtre qui se déroule sur fond de macrocosme religieux à des scènes qui se jouent dans le microcosme de la société et surtout de la famille. Dans le thème implicite de la transformation (*fiam*) en hirondelle, tous les éléments recensés jusqu'ici, comme il se doit dans ce vers-cheville, sont présents : le meurtre du fils innocent Itys, dont le corps est servi en guise de repas diabolique (renversement parodique Itys/Ichthys, cannibalisme/Cène ?) par Procne abandonnée, et qui ne trouve son salut qu'*en s'envolant*, métamorphosée en hirondelle au moment où la hache du mari devait tomber sur elle, métamorphose qui est la représentation même du mouvement ascensionnel (essor) sur lequel débouchent les tableaux précédents.

A ces éléments déjà familiers, presque des leitmotifs, vient s'ajouter une nouvelle image, que nous retrouverons encore dans la seconde moitié de cette strophe-chiasme. Nous voulons parler de la langue arrachée, celle de Procne pour que celle-ci ne parle pas. En effet, le mythe hellénique passe de la mutilation du corps de Procne à la transformation de ce dernier. Ce qui crée un étrange calembour/jeu double sur la double occurrence (O swallow swallow) de ce mot dans le vers, où l'on voit d'une part le sens d'*avaler* — gueule béante, gouffre, manque (*swallow* rejoint ici sa racine indo-européenne, et se rattache notamment à l'allemand *schwelgen*, engloutir, se goinfrer) et d'autre part l'envol, sinon l'érection, autre sens du mot, la dénomination du genre *Hirundo*. Et c'est précisément ce jeu qui est représenté par le couple de signes au centre même du vers ; ce que l'on a l'habitude d'appeler le «trait d'union» d'une part, la trouée de l'O de l'autre.

Venons-en au vers de Nerval (v. 7 «Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie»). Que dire de ce dernier vers du tercet central, vers déjà énigmatique dans son texte d'origine ? D'abord qu'il occupe la même place dans le texte en italiques que «London Bridge is falling down . . .» dans le texte en rondes ; aussi que le pont de la comptine et la tour de Nerval sont les deux seules constructions architecturales rencontrées jusqu'ici. Or, il nous semble que si le lecteur (anglais du moins) veut donner une signification à cette citation, il aurait tendance à créer entre ces deux vers symétriques une espèce de pont associatif reliant le Bridge à la Tour — de Londres plutôt que d'Aquitaine (d'autant que ces derniers sont distants l'un de l'autre de seulement quelques centaines de mètres). Ce n'est pas là la raison principale pourtant. Celle-ci est le lien très fort qui existe entre les notions de *Prince*, *abolished* et *Tower*,

surtout quand il est question de tuer des enfants, et que, quelques vers auparavant dans *The Waste Land*, le lecteur a rencontré des «towers/Tolling reminiscent bells» (v. 382-3) et des «bats with baby faces» (v. 379), ainsi que «voices singing out of empty cisternes» (v. 384), ce qui n'est pas sans rappeler le *malmsey butt* de sinistre mémoire où Clarence périt noyé. Nous voulons parler bien sûr de ce que tout Anglais connaît sous le nom des «little princes in the tower», victimes légendaires de Richard of Gloucester, «the gentle babes» mis à mort par Tyrrel dans le *Richard III* de Shakespeare. Les «bats with baby faces» du v. 379 seraient-ils ces *babes* transformés, à la manière de Procne, non en hirondelles, mais en chauve-souris ?

Le vers qui ouvre la dernière section (en rondes), «These fragments have I shored against my ruins», marque un moment de repos, de retour à soi, à l'anglais, de *taking stock*, après la frénésie d'exotisme linguistique qui précède. C'est aussi le seul vers qui ne pose pas vraiment problème, sa fonction principale étant, comme nous l'avons dit plus haut, d'opposer la verticalité du *verbe* (shore : étayer) à l'horizontalité du *nom* (shore : littoral) sur lequel s'ouvre la *première* section en rondes (v. 1).

Puis, avec l'apparition d'Hieronymo au vers suivant, l'action reprend de plus belle, et nous voilà de nouveau confronté au meurtre du fils innocent (Horatio), tel que le raconte *The Spanish Tragedy* (dont la seconde moitié du vers, «Hieronymo's mad againe», était le sous-titre). En effet, le personnage de Hieronymo, au milieu du tercet final, est à plus d'un titre la réplique de Procne/*swallow* au milieu du tercet central. Non seulement leurs fils ont été tués, mais encore tant Procne qu'Hieronymo ont eu la langue arrachée. Le jeu entre les deux figures constitue même une espèce de chiasme : en effet, dans le microcosme de leurs cours respectives (Daulis/Espagne) le rapport entre meurtre et mutilation est inverse et complémentaire : pour qu'elle garde le secret, on arrache la langue à Procne, qui *elle-même tua* son fils pour se venger ; on tua le fils d'Hieronymo qui *s'arracha lui-même la langue* pour se venger, en refusant de dévoiler ce qu'il savait sous la menace de la torture.

Ainsi, dans la seconde moitié de cette strophe (à partir du vers 6), *l'enfant sacrifié se dédouble d'un parent infans* (6). C'est que, dans la première moitié de la strophe, l'accent est clairement mis sur l'érection, le vol, la résurrection, qui accompagnent le meurtre d'enfant(s) ; dans la seconde moitié, l'accent se place sur la représentation inverse, bien plus archaïque,

la castration spécifiquement orale. C'est aussi pour cela qu'au beau milieu de la strophe, l'on passe du signe «-» trait d'union, au signe *O*, béance.

Là-dessus on arrive aux deux derniers vers de la strophe, dont il faut avant tout noter qu'ils sont imprimés en rondes *bien qu'il ne s'agisse plus d'anglais*. Et, encore une fois, c'est la lecture pour l'œil d'abord qui fournit la clef à ce couplet par ailleurs si abscons. En effet, si ce n'est pas de l'anglais, on peut le lire comme de l'anglais — du moins pour ce qui est de la dernière ligne, «Shantih shantih shantih», triple répétition qui reprend la structure ternaire de l'avant-dernier vers, «Datta. Dayadvam. Damyata». Or, ces trois mots étaient imprimés *en italiques* non en rondes dans les strophes précédentes qui leur servent de glose.

On peut entendre d'abord dans la séquence / Saenti : /, l'anglais *shanty*, bicoque, construction par définition peu solide, voire branlante, en d'autres termes un édifice en danger d'écroulement (de l'irlandais *sean toig*, vieille maison). On retrouve là un des leitmotifs de ces onze vers «London Bridge is falling down . . . , shored against my ruins» ; peut-être aussi la «tour abolie»). La deuxième séquence anglaise que l'on peut y entendre est *shan't he* (à ne pas confondre avec le plus habituel *won't he*), où l'on peut voir la forme d'interdiction — interdiction d'être, — il ne sera pas. Là c'est le phénomène inverse que l'on pourrait y voir — le sacrifice de l'enfant mâle, du fils. Ce qui fait qu'on pourrait interpréter les deux premiers *shantih* comme étant en même temps une représentation et son contraire : d'une part, l'écroulement (du pont), l'impuissance (du Roi Pêcheur), négation de l'érection en général, de l'autre, la conjuration par le sacrifice humain de toutes ces choses — de manière précisément à «shore these fragments against my ruins».

Mais *shantih* est répété une troisième fois, et c'est là que le jeu créé par Eliot devient le plus étonnant, car la dernière séquence que l'on peut entendre dans / S æ n ti : / est le chant du batelier qui rame en rythme avec ses pairs, le *shanty* qui vient du français *chantez*. Le *shanty* chanté, c'est l'incarnation de la parole efficace, et en tant que tel renverse non l'impuissance mais l'*infantia*, qui, comme nous l'avons vu, est venue prendre le relais dans la seconde moitié de la strophe. Le sanskrit et son exotisme ne fonctionnent que comme voile, comme mots-écrans (comme on parle de souvenirs-écrans), pour détourner l'attention. Et si nous avons ordonné les trois lectures de ce signifiant comme nous l'avons fait (1. *shanty* — construction 2. *shan't he* 3. *shanty* — chant), ce n'est pas un hasard, mais parce que, nous semble-t-il,

l'ordre des éléments du vers précédent semble nous y inviter. En effet, il y a un lien entre les gloses données aux trois termes qui le composent et les lectures que nous avons proposées ici, lien de puissance croissante :

1. *Datta* – *shanty* (*sean toig* – vieille maison qui risque de céder)
v. 401-9 «empty rooms/the beneficent spider/our obituaries»
 «to give / a moment's surrender»
2. *Dayadvam* – *shan't he* (l'emmuré vivant, le corps brisé)
v. 411-6 «each in his prison
 Thinking of the key, each confirms a prison»
 . . . a broken Coriolanus»
3. *Damyata* – *shanty* (le chant des bateliers)
v. 418-22 «The boat responded
 Gaily, to the hand expert with sail and oar
 The sea was calm, your heart would have responded
 Gaily, when invited, beating obedient
 To controlling hands».

Dans l'enregistrement de *The Waste Land*, Eliot lit ce refrain avec une grande lenteur et d'une voix très neutre – lecture pour ainsi dire abstraite, ne privilégiant aucune des interprétations possibles, n'en excluant aucune non plus.

Bref, on peut voir dans la répétition de *shantih* une double formation de compromis, une double coalescence de représentations contraires :

- | | | | | |
|----------------------|---|-----------------|---|------------|
| 1. impuissance/chute | + | sacrifice | = | ascension |
| 2. <i>infantia</i> | + | parole efficace | = | conjuraton |

Déjà au vers 8, «Ile fit you» annonce un mode de fonctionnement du langage analogue. En effet, Hieronymo, qui prononce la phrase, entend d'abord *faire plaisir* à son interlocuteur, en l'occurrence en organisant un divertissement lors des fiançailles de celui-ci. Mais en même temps il entend faire de cette cérémonie d'amour une cérémonie de mort, car «Ile fit you», au 16^e siècle, avait un second sens – *faire payer, punir*, ici se venger.

Or, cette notion de formation de compromis (ou si l'on veut, cette logique du fétiche – à la fois représentant et voile du manque) peut être élargie à l'ensemble de cette strophe si manifestement «fabriquée» (fétiche : *facticus*, fabriqué) – fabriquée à partir de fragments dont, comme nous l'avons

vu, la démultiplication a pour fonction de voiler le manque, la faille, qui insiste tout au long du texte : *arid plain*, fêlure du pont, absence de langue, tour abolie, etc. Comme nous l'avons constaté aussi, le paradigme de ces diverses variantes se trouve représenté — enchâssé — au beau milieu du texte. Et pourtant même ces deux signifiants-clés que sont le «—» et le «O» ne sont pas en dernière analyse autre chose eux non plus que des formations de compromis. C'est sans doute là que ce que l'on appelle le «génie» d'Eliot apparaît véritablement : dans la manière dont les plus infimes détails de son texte se renversent pour en devenir la clef de voûte de l'édifice tout entier. En effet, qu'est le «—» sinon la désignation du moins, de la soustraction, bref du manque, mais en même temps ce qu'on nomme le trait d'union suturant la béance tout en l'indiquant ? Quest-ce que le «O» sinon le zéro, signe du manque irréductible mais aussi le cercle, dont on a toujours fait une représentation de la construction parfaite — bref, à la fois faille et forme idéale ?

Revenons enfin à notre point de départ, à ces deux «indices» qu'Eliot fournit à qui entreprend de lire la dernière section de son poème. Nous voulons parler de l'épisode de la Chapelle Périlleuse dans la Quête du Graal, et celui du Christ à Emmaus dans l'Évangile. Ces deux épisodes illustrent parfaitement, nous semble-t-il, ce que nous venons de dire sur le fétiche/formation de compromis. La chapelle est maudite, cimetière plus qu'église ; rien n'y est sacré sauf un seul objet — celui qui détient le pouvoir de mettre fin au sort jeté sur l'endroit. De quoi s'agit-il ? D'un voile (7), qu'il faut imbiber d'eau bénite pour en asperger les murs. Perceval vient, voit et fait ce qu'il faut. Et l'édifice de disparaître aussitôt, pour que jaillisse à sa place un superbe clocher ! Bref, le voile articule le passage de la tombe au clocher. Point n'est besoin de s'étendre sur cette métamorphose.

Tombe/voile/clocher, ce jeu se retrouve au centre de la Résurrection,

«the linen clothes laid by themselves in the sepulchre» (Luc, 23)

En effet, c'est justement le linceul, voile du corps du Christ qui devient pour les gens des alentours le signe à la fois du manque (absence du cadavre à sa place) et en même temps de la résurrection du Seigneur, variante sur l'érection du clocher dans la légende médiévale.

Pour conclure, force est de constater que si dans un premier temps on est frappé par un hermétisme qui est en proportion directe avec la prolifération de ruptures et la multiplication de textes et d'inter-textes, cette impression initiale finit par se renverser en une profonde conviction que plus ça change, plus c'est la même chose.

*

*

*

Ann LECERCLE

NOTES

- (1) — On pourrait ajouter la triple répétition du même élément à la fin des deux sections imprimées en rondes (v. 4 falling down x 3 ; v. 11 shantih x 3).
- (2) — Pas le sanskrit — et c'est bien pour ça que les mots en sanscrit ne sont pas imprimés en italiques mais en rondes, comme le texte en anglais. On y reviendra.
- (3) — C'est pourquoi *Araby* de Joyce par exemple n'est pas, nous semble-t-il, un texte hermétique. Pour l'architecteur, tel que nous l'avons défini, le texte de Joyce est assez facilement lisible.
- (4) — On peut remarquer en passant qu'il s'agit là d'un type d'articulation fantasmatique extrêmement archaïque, qui a été mis au jour par Melanie Klein, celle qui a poussé le plus loin la théorisation des mouvements de retournement et de substitution inversés d'éléments. Pour elle, en effet, le mécanisme de substitution va jusqu'à se retourner immédiatement et indéfiniment : dès qu'un objet est posé comme complément à une action (manger le corps du Christ/du poisson), il passe à l'autre pôle du fantasme et devient sujet (le Christ mange du poisson).
- (5) — La référence générale au sacrifice d'enfants fait partie, nous semble-t-il, des connaissances mythologiques de l'architecteur anglais. Voici les détails qu'en donnent les éditeurs du *Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, OUP, 1951, 1969, pp. 272 sq. : «Few songs stir the imagination more deeply, evoking pictures both of a mysterious bridge which must ceaselessly be rebuilt, and of children singing lightheartedly as they play a game upon which there still rests an element of fear (. . .) The builders have to meet with what has every appearance of being super-natural opposition. The bridge cannot be

made to stand by ordinary means. Every stone will be washed away. So a 'watchman' is required. Somehow, it is felt, this watchman can protect the bridge even against the malicious forces of nature. (. . .) It is on record that in 1872 when the Hooghly Bridge was being built across the Ganges the native population feared that to placate the river each structure would have to be founded on a layer of children's skulls. (N.B. Il est question de Ganga quelques strophes auparavant, v. 395) Fraser in *The Golden Bough* quotes examples of living people being built into the foundations of walls and gates to serve as guardian spirits ; and all over the world stories of human sacrifice are associated with bridges, to the erection of which the rivers are supposed to have an especial antipathy. In Germany as recently as 1843, when a new bridge was to be built at Halle, the notion was abroad among the people that a child was wanted to be built into the foundation. *When the Bridge Gate at Bremen was demolished in the last century the skeleton of a child was found embedded in the foundations.* (. . .) The building of the bridge of Rosporden in Brittany is another cas where legend has it that all attempts were unsuccessful until a four-year-old boy was immured at the foot of it. Further, the legend goes, the little boy was buried with *a candle in one hand a piece of bread in the other*».

- (5a) -- Précisons que si, dans la Bible de Jacques Ier, ce sont des «hommes» qui sont condamnés aux flammes par Nabuchodonosor, dans le *Canticum trium puerorum* de Pretorius, ce sont des *enfants (puerorum)*, ce qui correspond au grec *paedon* dans *The Septuagint*.
- (6) — Si l'on suit notre interprétation de vers français, et la référence aux «babes in the tower», on peut peut-être ajouter une troisième variante à Procne et Hieronymo, Clarence, qui n'est pas mutilé mais carrément mis à mort oralement, non par manque (d'organe) mais par excès (de malvoisie).
- (7) — Dans d'autres versions, précise Jessie Weston, il est question de la toile recouvrant l'autel, ou recouvrant un cadavre de chevalier placé sur ce dernier — toile dont les fidèles coupent des bouts pour en faire des talismans. La présence du fétiche est ici on ne peut plus explicite.

