

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: 2 (1979)
Heft: 1

Artikel: Quand choisir une forme, c'est dire et c'est faire : The Hollow Men de T.S. Eliot et le rôle de la forme
Autor: Forster, Jean-Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870897>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

QUAND CHOISIR UNE FORME,
C'EST DIRE ET C'EST FAIRE :
THE HOLLOW MEN DE T. S. ELIOT
ET LE RÔLE DE LA FORME

Le titre de cet article, le lecteur l'a tout de suite deviné, est inspiré de celui de l'ouvrage de J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire* (*How to do things with words*). C'est en effet au philosophe anglais que je dois l'idée des propos qui vont suivre, à savoir que la forme est un signe du langage, qu'en choisissant ou en créant une forme un écrivain ne cherche pas seulement à composer une œuvre harmonieuse, mais qu'il communique déjà quelque chose. Bien sûr, en utilisant l'analyse méthodique d'Austin d'une façon fragmentaire, je vais la déformer. Un philosophe me reprochera de l'avoir rendue méconnaissable et il aura, dans la perspective philosophique, raison de déplorer cette trahison. Mais n'en va-t-il pas autrement en critique littéraire? N'est-ce pas souvent à cette déformation des théories étrangères à la littérature, à cet emprunt fragmentaire, que l'on doit les études les plus pénétrantes des œuvres de nos écrivains? Lors d'un récent passage à notre faculté, un professeur étranger faisait remarquer que ce sont les instruments méthodologiques, les théories et les termes critiques les plus grossiers et les plus mal définis, qui apportent les meilleurs résultats en critique littéraire. C'est aller trop loin. En revanche, j'abonde dans son sens quand il préconise que la critique s'inspire de diverses théories sans vouloir à tout prix chercher à les appliquer strictement.

Il est intéressant de constater qu'après plus de cinquante ans de formalisme — ou n'est-ce pas déjà même un siècle —, en critique littéraire, le concept de structure a fini par évincer celui de forme, voire à faire oublier que l'œuvre littéraire s'exprime dans et par des formes. Et peu importe, dans la perspective des propos qui vont suivre, que l'on entende par forme le genre littéraire que l'auteur choisit pour s'exprimer, le principe qui préside à l'organisation d'une œuvre par opposition à son contenu que l'on peut paraphraser¹, ou encore le style et, en poésie, le mètre et la diction². En effet ces différents éléments sont indissociables les

uns des autres. Peu importe aussi que cette forme soit *organique* ou *imposée*, c'est-à-dire qu'elle procède du contenu «de sorte que la manière paraisse s'adapter au contenu comme un gant de velours ou, au contraire, qu'elle s'impose au contenu comme un gantelet dont il faut bien s'accommoder»³. D'une manière générale, les idées qui sont développées ici devraient pouvoir s'appliquer au roman aussi bien qu'au sonnet, et il me sera nécessaire de prendre en considération aussi bien le mètre et le style que le genre des œuvres.

Si la critique du XIX^e siècle nous a conduit à voir dans la forme essentiellement un facteur d'unité, d'harmonie et d'expressivité — on pense ici à la notion de «forme expressive» («significant form») chère à A. C. Bradley⁴ —, je voudrais, pour ma part, insister non plus sur sa valeur esthétique, mais sur son caractère dynamique de signe linguistique. C'est à dessein que je choisis cette désignation de signe. Paul Robert définit celui-ci comme «un élément phonique ou graphique du langage». Une forme, c'est cela: c'est même le premier élément graphique que perçoit le lecteur: le poème sur la page, le roman sur le rayon d'une bibliothèque. Quant à l'élément phonique, c'est peut-être le dernier qu'il gardera en mémoire: celui du timbre d'une voix et d'un rythme de la parole. Bien sûr, par rapport à la lettre, au phonème et au mot, la forme est un signe phonique et graphique à un degré second, un degré second qui peut-être même caractérise la littérature. Robert définit d'ailleurs le signe d'une façon qui fait ressortir sa relation avec la forme. Il parle d'«un mouvement volontaire, conventionnel, destiné à communiquer avec quelqu'un, à faire savoir quelque chose». La forme, c'est aussi cela, une sorte d'interjection au lecteur. Mais ici, cette désignation de signe révèle ses limites. En effet, la forme n'est pas seulement un appel, mais aussi l'engagement d'une procédure d'énonciation. Elle est aussi, si l'on veut, une sorte de mode d'expression qui n'est ni affirmation, ni constatation, ni absurdité, ni «performatif» (c'est-à-dire chargé d'exécuter une action par un dire), mais qui tient de chacune de ces formes d'énonciation, peut-être parce que, comme le suggère Austin lui-même⁵, l'usage littéraire du langage est un usage *parasitaire* dont le «parasitisme... relève du domaine des étiolements du langage». Quoi qu'il en soit, il ne me sera pas possible d'ignorer ce caractère de procédure énonciative qu'engage le choix ou l'élaboration d'une forme.

Je voudrais tout de suite prévenir une objection. On dira peut-être: à quoi bon se préoccuper des formes, surtout traditionnelles,

quand les auteurs d'aujourd'hui refusent de se commettre à des genres précis et qu'ils ignorent les mètres dans leur poésie? N'est-ce pas là la preuve que le concept de forme n'a aucun fondement solide dans le langage et qu'il n'est qu'une recette plus ou moins artificielle pour lier et harmoniser des éléments qui, eux, sont linguistiques de nature? Non. Il est intéressant de constater que, dans le domaine de la forme, innover ou emprunter, bousculer la forme ou la respecter, c'est toujours se référer à des modèles et donc se situer par rapport à eux. Si, confronté à une certaine page, le lecteur s'écrie: on ne sait plus si c'est un roman ou un essai!, il y a fort à parier non seulement que l'auteur a voulu mélanger les deux formes, mais encore — et c'est plus important — que le lecteur appréciera l'œuvre hybride dans la mesure où il pourra la comparer et l'opposer à la fois à certains romans et à certains essais qu'il a lus. Ce n'est pas un hasard si un auteur aussi déroutant que Robert Coover introduit, dans ce que j'appellerais volontiers des anti-nouvelles⁶, des références discrètes à des contes traditionnels. Il veut rappeler certaines parentés au-delà des oppositions formelles. Que le recours à une forme soit le choix d'un signe et l'engagement d'une procédure d'énonciation est implicitement reconnu aussi bien par l'auteur que par le lecteur, en vertu d'une convention qui a une valeur quasi contractuelle. Sur ce point il serait intéressant d'examiner un jour les causes d'échec de la procédure qui lie auteur et lecteur, comme Austin l'a fait pour les énonciations performatives et la relation entre celui qui parle et celui qui écoute.

Puisque préférer une forme, c'est sélectionner, parmi d'autres, une manière de faire signe au lecteur, d'appeler son lire, l'acte de choisir ou d'élaborer une forme devient un événement crucial dans l'exécution (performance) de l'acte d'énonciation. C'est à lui que revient le rôle d'annoncer «la visée de l'énonciation»⁷. On le voit, et c'est une première constatation non négligeable, la forme est opérative, au sens anglais du mot, en ce sens que, comme un acte juridique qui sert à effectuer une transaction, elle ne fait qu'indiquer «les circonstances dans lesquelles la transaction devra s'effectuer»⁸. Plus simplement on dira que sa valeur sera de solliciter une certaine façon de lire de la part du lecteur, de favoriser une certaine réceptivité.

Depuis la révolution poétique du XIX^e siècle, il paraît peu vraisemblable que le lecteur averti aborde un poème ou un roman dans le même état d'esprit qu'autrefois. Il a en tout cas appris, comme Rimbaud le lui demandait, à lire la poésie «littéralement et

dans tous les sens»⁹. Pour un roman, il sera aussi prêt à le faire, si l'auteur l'exige de lui, comme Joyce, bien qu'il continue peut-être à lire d'autres romans sensiblement de la même façon qu'on lisait *Tom Jones* au XVIII^e siècle. En résumé, je dirais que, sur ce point de la communication, la forme comme signe au lecteur consiste à placer le message en situation littéraire et à lui assurer une réception littéraire. Si je devais en deux mots décrire ce qui caractérise cette situation littéraire, cet emploi «parasitique» des mots, j'insisterais, comme les structuralistes lorsqu'ils évoquent la clôture du texte, sur le fait que la forme coupe une partie des liens qui lient l'usage du langage à l'expérience de la réalité et renforce l'impression qu'en littérature le langage a davantage conscience de son autonomie, conscience d'être jeu de langage.

Venons-en maintenant à la procédure de communication engagée par le choix d'une forme-énonciation et annoncée par la forme-signé. Cette procédure est conventionnelle, dans le sens non pas d'ordinaire, mais de conforme à une convention. C'est ici que ma dette envers J. L. Austin est la plus lourde. Je voudrais reprendre sa distinction entre les trois aspects de l'acte d'énonciation autour duquel se noue la communication: l'aspect *locutoire*, l'aspect *illocutoire* et l'aspect *perlocutoire*, pour l'appliquer à la forme littéraire. Mais tout d'abord que sont donc ces aspects locutoire, illocutoire et perlocutoire de l'énonciation. Austin les explique ainsi. Il remarque d'abord que les énonciations du langage traditionnel se contentent rarement de *dire* quelque chose. Généralement elles font quelque chose en même temps: ce qu'il désigne comme la valeur performative de nos paroles. Ou si l'on veut, chaque fois que nous «disons» quelque chose, non seulement nous produisons un acte de locution (acte de dire quelque chose), mais nous produisons aussi un acte d'illocution (acte de faire quelque chose), et parfois même un acte de perlocution en ce sens que le «dire» peut parfois avoir des répercussions tout au plus espérées, souvent inattendues et parfois même tout à fait différentes de celles que l'on escomptait, telles que convaincre, effrayer, alors qu'on voulait avertir ou déplaire. Austin donne de l'acte de locution la définition suivante: l'acte locutoire est, «sommairement, la production d'une phrase dotée d'un sens et d'une référence, ces deux éléments constituant à peu près la signification — au sens traditionnel du terme»¹⁰.

L'acte illocutoire, lui, est défini comme l'«acte effectué *en* disant quelque chose, par opposition à l'acte *de* dire quelque chose»¹¹. C'est l'art de produire «certains effets sur les sentiments,

les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore»¹². Il s'agit de «parler dans le dessein, l'intention ou le propos de susciter ces effets»¹³. Austin insiste sur le fait que, même si le locutoire et l'illocutoire sont indissolublement liés l'un à l'autre, le second n'est pas la conséquence du premier.¹⁴ Employer certaines paroles pour avertir, informer ou commander, sont, par ailleurs, et il accorde une grande importance à ce facteur, des actes qui n'ont pas une signification, mais une valeur conventionnelle. La production de conséquences ou d'effets est le résultat non d'une recherche d'effet, mais de ce caractère conventionnel: «il ne saurait y avoir d'acte illocutoire si les moyens employés ne sont pas conventionnels»¹⁵.

Quant à l'acte perlocutoire, il est défini comme l'acte «que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire une chose»¹⁶, et qui s'explique par la formule: «Par le fait de dire *x*, je fais *y*». Il se distingue de l'acte illocutoire en ce sens qu'il n'est pas conventionnel, qu'il ne saurait être l'objectif visé par un acte locutoire, et qu'il est toujours, d'une certaine façon, une conséquence «imprévue (unintentional)»¹⁷ de l'acte de dire. Austin donne comme exemple de perlocutoires des actes tels que convaincre, surprendre et induire en erreur sans le vouloir.

Il m'est tout de suite apparu que ces distinctions, particulièrement les deux premières, pouvaient avoir un grand intérêt pour le critique et notamment pour l'étude des formes. Il est incontestable que les formes, pour être fort différentes des phrases d'un discours, ont une valeur performative. Nous l'avons déjà laissé entendre plus haut à propos de la forme comme signe: la forme est capable de «dire». Mais que dit-elle exactement? Revenons au problème de la référence du signe, au phénomène bien connu¹⁸ de la forme qui rappelle d'autres formes, soit de la même famille, soit voisines par leur exécution. Puisqu'il y a «référence» de la forme, il doit y avoir du même coup un «sens» de la forme. Ce sens de la forme, on le découvre quand on reconnaît la forme d'une œuvre et que l'on peut la situer dans une tradition. Identifier une forme n'est pas un petit jeu de critique. C'est au contraire une réaction naturelle de tout lecteur. Une part essentielle du plaisir de la lecture, c'est d'anticiper la découverte et de se remémorer. La reconnaissance immédiate de la forme permet l'un et l'autre en favorisant les comparaisons. Pendant longtemps on n'a pu écrire un sonnet sans penser à Pétrarque et sans indirectement se référer à lui. A cause de son influence, le sonnet restait le plus souvent soit un poème d'amour, soit un compliment galant. Le public le savait,

la référence entrainait pour beaucoup dans son plaisir. Si un poète contemporain, comme Auden, écrit une suite de sonnets, il y a fort à parier qu'il s'est inspiré des «Sonnets à Orphée» de R. M. Rilke et qu'il va même le laisser entendre à ses lecteurs¹⁹. Dans tous les cas, le choix d'une forme sera pour un écrivain une façon d'attirer l'attention sur ses intentions par le jeu des identifications. Ceci fait, libre lui sera de confirmer la référence à une forme spécifique, ou de la nier, parfois brutalement, comme ce fut souvent le cas, au siècle dernier, avec la découverte du vers libre et du poème en prose, ou, plus récemment, avec le roman-coffret ou roman sur fiches dont les pages volantes peuvent être classées et reclassées pour former mille histoires. La forme, on le voit, possède bien un aspect locutoire: elle est un signe qui a un sens et une référence, ou, si l'on préfère, dont la référence *est* le sens. Elle nous dit: je suis ceci et je refuse d'être cela.

La forme est référentielle et provoque des identifications ou des non-identifications pour dire quelque chose au lecteur. Mais l'auteur peut aussi utiliser l'identification ou la non-identification pour répondre à une attente ou la décevoir. Il sait que le lecteur s'accroche à ce qu'il connaît pour comprendre. Il sait donc qu'il peut le rassurer ou le désorienter en manipulant la forme pour produire certains effets. Cette manipulation du signe et de l'énonciation produit l'acte illocutoire. Il est parfois difficile de dissocier, dans le but de l'analyser, cet effet illocutoire de la forme de celui que visent à provoquer les autres éléments du discours littéraire. Mais la forme contribue peut-être l'élément décisif à l'effet illocutoire total. En effet, comme le relève Austin, celui-ci ne peut être transmis que selon une procédure conventionnelle. Or, la forme, qu'elle se présente comme genre, forme fixe, style ou diction, est précisément l'élément le plus clairement conventionnel dans l'œuvre littéraire. C'est pour cela que j'ai pu parler de la forme, plus haut, comme d'une procédure d'énonciation «opérative». Ce que cet effet sera ne dépendra pas tant de la valeur locutoire de la forme que de la manipulation de la référence à une famille de formes.

Avec l'acte perlocutoire, nous quittons le texte proprement dit. Ici le problème est si complexe et si vaste que je me vois obligé de n'y faire qu'une brève allusion. L'effet perlocutoire d'une œuvre, par opposition à son effet illocutoire, n'aura, le plus souvent, rien de littéraire. Après avoir lu un roman, il peut vous prendre envie de devenir vous-même auteur; après avoir vu sa pièce de théâtre, un dramaturge peut décider de se marier, ou encore, après avoir

entendu un poème, un lecteur peut se suicider. Dans ces trois cas, il n'est guère possible de dire que c'était là ce que voulaient les œuvres en question. De tels effets, qui sont les effets perlocutoires, relèvent du domaine de la sociologie bien plus que de la littérature et sont donc hors de notre présent propos.

Ces distinctions de J. L. Austin sont simples. Elles n'encourront guère le reproche que l'on entend souvent adresser à la critique actuelle d'exercer une forme de terrorisme intellectuel dont les auteurs et les lecteurs font les frais. Les deux premières surtout, entre «l'acte *de* dire quelque chose» et «l'acte effectué *en* disant quelque chose», sont propres à éclairer de nombreux aspects du discours littéraire. Elles nous obligent à nous interroger sur la finalité des divers éléments du discours, et cette interrogation est essentielle lorsqu'on se trouve confronté à une œuvre aussi riche et difficile que celle de T. S. Eliot et, singulièrement, à un poème fascinant et énigmatique comme «The Hollow Men» («Les Hommes Creux»). Ce poème, composé de cinq pièces d'abord conçues indépendamment les unes des autres, fut écrit après *The Waste Land* («La Terre Vaine»). Il parut pour la première fois sous sa forme définitive dans *Poems 1909-1925* et précède donc ce que l'on appelle souvent la conversion d'Eliot et qui est en fait son entrée dans l'Eglise anglicane. Il précède aussi le grand poème liturgique de 1930: *Ash Wednesday* («Mercredi des Cendres»), qu'il annonce par certains côtés. «The Hollow Men» a toujours exercé un grand attrait sur les lecteurs. Les critiques en parlent avec la délicatesse que l'on accorde à la description d'un précieux joyau. Les traducteurs ont été eux aussi fascinés par ce poème. Parmi les traducteurs français, on mentionnera simplement les noms de Saint-John Perse, de Pierre Leyris et de Georges Cataui, qui chacun ont donné une version différente de cette œuvre.

«The Hollow Men» continue de défier les explications. Plusieurs ont même été offertes seulement pour le titre. On a essayé d'interpréter le poème en le confrontant à *The Waste Land*:

«The Waste Land» représente le chaos universel au moyen d'une série de «flashes» qui nous révèlent des individus, et des moments de leur vie, typiques de ce chaos; sa structure est épisodique... L'ensemble composite donne une accablante impression du fait qu'on sent que c'est là l'image d'une humanité qui bat en retraite devant le spectacle de son propre non-sens. Ce «tas d'images brisées» est vraiment terrifiant non seulement parce que les images sont brisées, mais aussi parce qu'elles sont si nombreuses. Tandis que «The Hollow Men»

présuppose la même situation, il ne fait que la présupposer, sans, cette fois, en décrire le détail: le poème est un commentaire lyrique et symbolique sur la situation.²⁰

Ne trouvant dans «The Hollow Men» aucun élément dramatique du genre de ceux que l'on découvre dans «Prufrock» ou «Gerontion», on y a vu une tentative, de la part de l'auteur, de réaliser l'idéal de la poésie pure ou de la poésie imagiste²¹, de créer un «paysage intérieur»²² qui explore le vide spirituel de notre monde moderne. Suivant un indice d'Eliot lui-même qui, dans son essai sur Baudelaire, déclare que «de façon paradoxale, il est préférable de faire le mal, plutôt que de ne rien faire, car ainsi, au moins, on existe»²³, on a vu dans les deux épigraphes la clé du poème: celles-ci font allusion à deux grands malfaiteurs, le Kurtz du roman de Conrad, *Cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*) et le Guy Fawkes de la Conspiration des Poudres. Ces deux personnages seraient, en quelque sorte, tout à l'opposé des «hommes creux» dont on se souvient, quand on pense à eux,

*not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men,
The stuffed men.*²⁴

non comme
Des âmes violentes perdues, mais seulement
Comme des hommes creux
Des hommes empaillés.²⁵

Inutile d'ajouter que, pour ce poème aussi, on est remonté à la source de chaque allusion, de chaque influence possible. Ce qui frappe d'emblée, c'est que, dans la majorité des cas, on essaye d'expliquer «The Hollow Men» au moyen d'éléments périphériques au poème, voire extérieurs. Quant au poème lui-même, on le voit parfois décrit en des formules aussi mystérieuses que celle-ci: qu'il n'a ni début, ni milieu, mais seulement une fin²⁶. Il ne m'est pas possible, dans le cadre de mon propos, de donner une analyse complète du poème, mais j'ose espérer que ce que je vais dire de sa forme contribuera, sinon à l'élucider, du moins à expliquer la fascination qu'il exerce.

Eliot avait une curieuse façon de *composer* ses poèmes. Le cas de *The Waste Land* est bien connu, mais on oublie trop souvent qu'il n'est pas exceptionnel, mais caractéristique. L'écrivain semble avoir travaillé par un processus accrescent. Souvent on le

voit utiliser une idée, un rythme, quelques vers d'un poème qu'il a abandonné. C'est ainsi que «The Love Song of Saint Sebastian»²⁷ annonce l'idéalisation de la femme de *Ash Wednesday* et que «Spleen»²⁸ prépare le chemin de «Prufrock». Les fragments retenus semblent en quête d'un contexte d'autres vers qui leur donne un sens plus complet: ils errent à la recherche de «tous leurs sens». Ils continuent d'errer, parfois pendant plusieurs années, avant de trouver un terrain propice, et un usage antérieur n'apporte pas nécessairement une explication quant au sens définitif. La composition, chez Eliot, est la conquête d'une «forme expressive», qui est une mise en perspective des éléments constitutifs de provenances diverses. Ses formes sont originales, inédites, et il semble même préférer la suite de poèmes au poème isolé. Il est hanté par les grands ensembles. On relève même que certaines de ses pièces brèves, comme «Gerontion», sont des «déchets», en quelque sorte, d'une suite plus vaste («Gerontion» devait faire partie de *The Waste Land*).

Cette passion de la forme n'a d'ailleurs rien d'inhabituel. Eliot semble seulement la pousser plus loin que d'autres poètes. En effet, dès la fin du XVIII^e siècle déjà, l'emploi des formes a subi une véritable révolution, et ceci dans tous les arts. Le recours à une forme qui se veut *organique* et expressive a tendu à individualiser les œuvres, à les rendre uniques. Cette évolution a même influencé l'utilisation des formes fixes et traditionnelles. On a fini par vouloir que chaque œuvre ne soit qu'elle-même. Il n'en a pas toujours été ainsi. En musique ou en littérature, écrire un concerto ou une ode, c'était utiliser un style et une diction, voire son propre style déjà employé dans d'autres œuvres d'un même genre. Rythmes, tonalités, mélodies et thèmes changeaient d'une œuvre à l'autre, mais l'imitation du modèle ou de la manière restait l'élément le plus fortement affirmé. A tel point que chaque œuvre nouvelle donnait l'impression d'une variation par rapport aux précédentes. L'œuvre de George Herbert est un exemple intéressant du phénomène. *The Temple* offre des poèmes de forme apparemment très variées. L'un présente sur la page l'apparence d'un autel. Un autre évoque les ailes d'un oiseau. Pourtant ce qui frappe, c'est l'unité et non la diversité du volume. Tout à l'opposé, l'auteur moderne, comme le compositeur, cherche à singulariser chaque œuvre, ne fût-elle qu'un sonnet, ainsi qu'on le voit chez R. M. Rilke, W. H. Auden et Stephen Spender. L'exemple de la musique est plus évident encore. Dans le concerto ou la symphonie, seule parfois l'ordonnance des mouvements rappelle encore le

modèle. Et si le compositeur va plus loin et imite le style classique, comme Prokofiev dans sa *Symphonie classique*, ce style, et la reproduction fidèle de la forme, prennent alors une valeur supplémentaire. L'imitation souligne la différence de l'œuvre. La valeur de signe linguistique et la valeur énonciative de la forme s'en trouvent modifiées en devenant parodiques.

«The Hollow Men» est un exemple typique de composition de son auteur et de ce genre d'individualisation d'une œuvre. Il s'est constitué peu à peu par accroissement, chaque nouvel élément ayant imprimé au tout une nouvelle direction. Chacune des cinq parties semble avoir été écrite indépendamment. La troisième est la plus ancienne. Avant de devenir un élément de la suite, elle avait été rattachée à une autre suite intitulée: «Doris's Dream Song»²⁹. Le nom de Doris est celui d'une des compagnes de Sweeney, ce qui tendrait à montrer que «The Hollow Men» trouva son embryon dans la composition de *Sweeney Agonistes* (1924-1925). Ce qui n'a pas été suffisamment souligné, c'est que cette suite était quelque chose déjà d'absolument différent du poème dramatique et que les deux autres pièces de la suite contenaient en germe les futures parties I, II et même IV de «The Hollow Men». On y trouve ainsi les motifs des yeux, du vent, du fleuve qui sépare les deux royaumes du rêve stérile et de la mort; les thèmes de l'affliction, de la dérision et de l'impuissance à s'extraire de la torpeur spirituelle. Mais, en dehors de cela, l'étude des origines est, tout au plus, trompeuse en ce sens qu'elle met l'accent sur une expérience de l'amour, suggestion transmuée en quelque chose d'autre dans l'œuvre définitive. Beaucoup plus important est le fait que «The Hollow Men» n'ait trouvé sa vraie perspective qu'avec les parties I et V, les dernières écrites. Or ce sont elles qui donnent un cadre aux trois autres parties composées antérieurement et confèrent au tout sa forme caractéristique. Ceci semblerait indiquer que, tout au long du processus de composition, Eliot n'a cessé de chercher une forme propre à communiquer une expérience dont le sens peut-être même lui échappait. Il s'agit donc, pour le lecteur, de ne pas vouloir à tout prix répéter l'expérience de lecture qui lui a ouvert les portes d'autres poèmes. Il lui faut au contraire saisir la forme de la nouvelle suite de poèmes dans toute son originalité.

Quelle est cette forme et que nous dit-elle — quelle est sa valeur locutoire? Ce sont là les deux premières questions auxquelles je vais tenter de répondre. Il convient tout d'abord de relever qu'il existe un rapport étroit entre la forme du poème et

l'évocation des hommes creux. La première partie les décrit «penchant ensemble» («leaning together»). La dernière partie suggère qu'ils participent à un service religieux. Par ailleurs, chacune des trois autres parties contient d'évidentes allusions à des rites religieux, aux gestes de la prière et de l'adoration, voire au thème de la révélation. Le poème parle de religion, et même plus précisément de la religion chrétienne, bien que la troisième partie, qui en fut le germe, décrive un rite plutôt païen d'adoration dans le désert:

*This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.*
(CPP, p. 84)

C'est ici la terre morte
C'est ici la terre du cactus
Ici les images de pierre
Sont érigées, ici elles reçoivent
La supplication de la main d'un homme mort
Sous le clignement d'une étoile qui s'efface.

Quant à la forme, elle est clairement liturgique³⁰. Le mètre court du poème, alourdi par les répétitions, ainsi que l'alternance, dans la dernière partie, de passages presque chantés comme des répons et de passages nettement parlés sont les éléments les plus manifestes de ce dire liturgique. Si le caractère liturgique est surtout évident dans la première et la dernière partie qui ont donné à «The Hollow Men» son allure finale, la référence est néanmoins constante.

On constatera d'abord que la forme liturgique ne relève pas directement du domaine littéraire. Aussi se demandera-t-on quel signe elle adresse au lecteur. Que lui apprend-elle sur la situation littéraire du texte? Elle semble d'emblée attirer l'attention, comme nous l'avons relevé plus haut, sur le fait que la nouvelle suite est absolument différente des autres œuvres auxquelles on a l'habitude de la comparer. Par sa nature plus unifiée, le poète indique qu'il ne veut pas, encore une fois, «de ces fragments étayer (ses) ruines»³¹. En dépit de son titre, «The Hollow Men» n'offre pas un nouvel exemple de monologue intérieur comme on l'a dit³². S'il rappelle d'autres poèmes, ce sont ceux d'inspiration plus musicale, «Preludes» et «Rhapsody on a Windy Night», qui

emploient des rythmes proches. Ce sont encore, selon une autre perspective, «The Hippopotamus» et «Mr. Eliot's Sunday Morning Service». Mais là encore, la forme du nouveau poème insiste sur sa différence. Au contraire de celle des deux premiers poèmes mentionnés, sa musique est de tonalité sombre et suggère davantage le chœur parlé que chanté. Confronté aux deux autres poèmes, «The Hollow Men» s'oppose à eux comme la liturgie anglicane ou romaine au sermon du service des églises réformées. C'est en ce sens que nous avons pu dire plus haut qu'il ressemblait avant tout à *Ash Wednesday*. Reste évidemment le fait que cette liturgie ne saurait être que parodie puisqu'elle est en même temps présentée comme un poème qui n'est pas écrit à des fins liturgiques.

On peut aller plus loin. En considérant l'énonciation et sa valeur locutoire plus en détail, on s'aperçoit que, après quelques hésitations peut-être, on reconnaît bien la référence liturgique. Loin de la nier, Eliot la souligne tout au long; et si l'on avait encore quelque doute, le «*Car à vous est le Règne*» («*For Thine is the Kingdom*») de la dernière partie est propre à le dissiper. C'est à une liturgie chrétienne précise que se réfère le poème. Le caractère et l'ordonnance des parties de «The Hollow Men» rappellent indirectement ceux de la messe, et ceux des offices du matin et du soir que l'on peut lire dans ce missel de l'Eglise anglicane qu'est *The Book of Common Prayer*³³. Nul n'est besoin pour nous ici de décider lequel de ces offices Eliot avait à l'esprit puisqu'ils sont, d'un point de vue stylistique, parents et que c'est cette parenté qui compte. Il ne faut pas non plus nous attendre à rencontrer une correspondance exacte entre le texte poétique et le texte religieux, ni à percevoir un écho précis. Le premier élément qui frappe l'attention, si on lit le poème et l'office du matin de *The Book of Common Prayer* en parallèle, est l'omniprésence du *nous* et du *je*, qui alternent dans les prières ou les lectures bibliques du second, comme dans les trois premières parties du premier. Cette omniprésence de la première personne, qui insiste sur la participation et sur l'égalité de tous, auteur et lecteurs, est l'une des marques essentielles du poème. Son *nous* comme son *je* est aussi bien l'auteur que le lecteur. C'est là l'une de ses principales nouveautés, qui annonce de loin l'appel plus déclaré à la participation collective et fraternelle de *Ash Wednesday* ou du drame liturgique de *Murder in the Cathedral*. Une différence frappe toutefois, l'absence de la deuxième personne, sauf dans la dernière partie, où d'ailleurs elle n'apparaît que pour mieux disparaître:

For Thine is the Kingdom

For Thine is

Life is

For Thine is the

This is the way the world ends

This is the way the world ends

This is the way the world ends

Not with a bang but a whimper.

(CPP, pp. 85-86)

Car à Vous est le Règne

Car à Vous est

La vie est

Car à Vous est

C'est ainsi que finit le monde

C'est ainsi que finit le monde

C'est ainsi que finit le monde

Pas avec un gong mais une plainte.

Première constatation donc: la liturgie du poème ne s'adresse pas à Dieu. Les hommes creux ne se parlent qu'à eux-mêmes:

In this last of meeting places

We grope together

And avoid speech *(CPP, p. 85)*

Dans ce dernier lieu de rencontre

Nous tâtonnons ensemble

Et nous évitons de parler

Le rythme est le deuxième élément frappant de la parenté des deux énonciations liturgiques: le mètre très court du poème et les effets de répétition donnent à certains passages une allure de litanie, au sens d'ailleurs figuré du terme, comme si la liturgie n'était plus que l'ombre d'elle-même, une répétition d'un rite vidé de son sens. La forme donne une impression de creux, comme les hommes qui sont censés la prononcer. On a reconnu dans «The Hollow Men» la cadence brève du «Cantique des colonnes» de Paul Valéry³⁴. Mais quelle différence: la ferveur s'est essoufflée. On y retrouve plutôt l'ennui d'une messe marmonnée sans conviction. N'y a-t-il pas justement quelque chose du «Kyrie eleison, Christe eleison» dans

*We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
 (CPP, p. 83)*

C'est nous les hommes creux
 C'est nous les hommes empaillés
 Penchant ensemble
 Têtes bourrées de paille. Hélas!

Ceci nous conduit à une deuxième constatation : en ne se parlant qu'à eux-mêmes, en ne pensant qu'à eux-mêmes, les hommes creux ne répètent plus qu'une liturgie vidée de son sens, dans laquelle ils ne reconnaissent plus que l'ombre de la promesse de la vraie liturgie, ombre vague et inquiétante qui les menace bien plus qu'elle ne les reconforte :

*Eyes I dare not meet in dreams
 In death's dream kingdom
 These do not appear
 (CPP, p. 83)*

Yeux que je n'ose croiser en mes rêves
 Au règne de rêve de la mort
 Ceux-ci n'apparaissent pas

Au risque d'être contredit quand on en saura davantage sur les préoccupations du poète à l'époque où il écrivit le poème, je voudrais aller plus loin et suggérer que la fascination qu'exerce «*The Hollow Men*» est, tout à l'opposé de *The Waste Land*, le résultat de son unité, et que cette unité elle-même est due au fait que les cinq parties suivent, ainsi que je l'annonçais plus haut, une ordonnance presque parallèle à celle de la messe ou de l'office du matin de *The Book of Common Prayer*. Lues ainsi, les cinq parties paraissent alors former un poème liturgique sur l'absence de foi et sur l'absence de Dieu. Et c'est sur ce point là seulement qu'il rappelle très indirectement *The Waste Land*. De toute manière relire le poème en parallèle avec le texte de la messe ou de l'office du matin en fait mieux ressortir toute l'horreur que n'importe quelle analyse. Il serait trop long de suivre le cheminement de la pensée systématiquement, mais quelques exemples devraient suffire à illustrer mon propos. Relisons d'abord les premiers vers :

*We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!*

Comme le « ayez pitié de nous » de la messe, ce début est un appel à la pitié, mais ici c'est un apitoiement sur soi-même, de sorte qu'au lieu de conduire à une élévation de l'esprit vers Dieu, l'esprit sombre plus profond, là où l'on n'entend plus que

*rats' feet over broken glass
 In our dry cellar (CPP, p. 83)*

des pattes de rat sur du verre brisé
 Dans notre cave desséchée

Au moment où les hommes creux devraient confesser leurs péchés et, selon le « Livre des Psaumes » cité dans l'office anglican, réaliser que les sacrifices qui sont agréables à Dieu, « c'est un cœur brisé : O Dieu ! tu ne dédaignes pas un cœur brisé et contrit » (Psaume 51:19), ils se lamentent sur leur sort sans faire acte de pénitence et envient

*Those who have crossed
 With direct eyes, to death's other Kingdom
 (CPP, p. 83)*

Ceux qui ont passé
 Avec des yeux droits, dans l'autre Règne de la mort

Quoi d'étonnant alors si ce qui devrait éclater dans la deuxième partie comme un gloria et consacrer le rapprochement du pécheur avec Dieu :

(L'Eternel) tient dans sa main les profondeurs de la terre,
 Et les sommets des montagnes sont à lui.
 (Psaume 95:4)

Mon âme exalte le Seigneur,
 ...
 Et sa miséricorde s'étend d'âge en âge
 Sur ceux qui le craignent.
 Il a déployé la force de son bras.
 (Luc I:46, 50-51)

révèle au contraire l'éloignement de toute grâce, respire la peur de vivre et résonne comme une glorification de soi-même?

*Let me be no nearer
In death's dream kingdom
Let me also wear
Such deliberate disguises
Rat's coat, crowskin, crossed staves
In a field
Behaving as the wind behaves
No nearer — (Part II, CPP, p. 84)*

Que je ne sois pas plus près
Au règne de rêve de la mort
Laissez-moi vêtir aussi
Tels travestis délibérés —
Cotte de rat, peau de corbeau, épouvantail
Dans un champ
Se comportant comme le vent
Pas plus près —

Les yeux du «Nunc dimittis» de «La Prière du Soir» anglicane :

Maintenant, Seigneur, tu laisses ton serviteur
S'en aller en paix selon ta parole.
Car mes yeux ont vu ton salut...
(Luc 2:29-30)

sont eux aussi tout le contraire des yeux des hommes creux.
Ceux-ci sont aveugles, car ils ne veulent pas vraiment voir :

*Sightless, unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose
Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men. (Part IV, CPP, p. 85)*

Sans vue, à moins que
Les yeux ne réapparaissent
Comme l'étoile perpétuelle
Et la rose aux feuilles multiples
Du règne de crépuscule de la mort
Seul espoir
Des hommes vides.

Les seuls yeux dotés d'une vue, dans le poème, sont les yeux que les hommes creux refusent de regarder, les yeux du reproche :

*Eyes I dare not meet in dreams
In death's dream kingdom
These do not appear
(Part II, CPP, p. 83)*

Yeux que je n'ose croiser en mes rêves
Au règne de rêve de la mort
Ceux-ci n'apparaissent pas

Poursuivant rapidement cet examen ne pourrait-on pas dire que la troisième partie est une confession de foi, mais d'une foi stérile ?

*Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.
(Part III, CPP, p. 84)*

Ici les images de pierre
Sont érigées, ici elles reçoivent
La supplication de la main d'un homme mort
Sous le clignement d'une étoile qui s'efface.

Si le « Sanctus » de la messe et le « Benedictus » de l'office anglican sont empreints de confiance et apportent l'apaisement, n'est-il pas de nouveau curieux qu'à l'inverse, la quatrième partie de « The Hollow Men » fasse résonner l'apaisement du désespoir dans la pauvreté de ses répétitions :

*The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
This broken jaw of our lost kingdoms
(Part IV, CPP, p. 84)*

Les yeux ne sont pas ici
Il n'y a pas d'yeux ici
Dans cette vallée d'astres mourants,
Dans cette vallée creuse
Cette mâchoire brisée de nos règnes perdus.

La dernière partie enfin, avec ses répons, dont l'un tiré du «Notre Père», affiche encore plus clairement sa parenté avec les offices anglicans du matin et du soir, qui eux aussi s'achèvent de la sorte. Ici il suffit d'opposer les répons de la liturgie («Que le Seigneur soit avec vous — Et avec votre esprit»; «O Seigneur, sauve ton peuple — Et bénis ton héritage») à celui du poème répété deux fois «*La vie est très longue*» («*Life is very long*») pour montrer que les deux liturgies ont tout au long suivi un cheminement inverse, l'une vers la réconciliation et la joie, l'autre vers le désespoir et le dégoût. C'est alors que l'énonciation quasi liturgique révèle sa vraie identité. Par sa référence extra-littéraire à un cérémonial religieux, elle devient une anti-liturgie, une anti-prière, une anti-messe: une sinistre comédie que les hommes creux se jouent à eux-mêmes. Voilà ce que nous *dit* la forme, et elle nous le dit de manière plus claire et plus constante que la soudaine référence au «Notre Père» dans la cinquième partie et que les allusions à Dante de la quatrième ne le font sur le plan du discours.

Ce qui frappe d'emblée dans le cas de «The Hollow Men» — et ceci pour terminer avec la valeur locutoire de la forme —, c'est que la parodie de la liturgie ne dit nullement ce qu'il faut penser de la liturgie en soi. Elle ne la condamne pas, ni n'appelle son renouvellement. Il ne pourrait s'agir là tout au plus que d'effets perlocutoires, en ce sens que le lecteur, dégoûté, en arriverait indépendamment à la conclusion qu'un changement s'impose dans la liturgie de son église. La liturgie du poème ne dit que la dénaturation d'une liturgie marmonnée par des hommes dont l'état d'esprit n'est pas ce qu'il devrait. La dénaturation est choquante? Certes. Mais son but locutoire n'est pas de choquer, seulement de dire la dénaturation. Comme le fait remarquer Austin, si l'acte devient «'purement verbal' (professed) ou 'creux' (hollow)», c'est parce qu'il est «prétendu (purported)» mais «non consommé»³⁵, et c'est en cela que consiste sa dénaturation.

Pour ce qui est de l'acte illocutoire, rappelons qu'il vise à produire un certain effet, mais que cet effet n'est pas la conséquence de ce que le locutoire dit, une réponse au locutoire, qu'il s'en distingue par le fait qu'il est rendu possible uniquement par la mise en place d'un dispositif de procédure conventionnelle de mise en situation. Ainsi que nous l'avons vu, la forme est l'un de ces dispositifs qui permet de susciter, pour employer une analogie médicale, des effets secondaires sur le lecteur, mais peut-être aussi l'auteur s'il s'adresse à lui-même.

Que *fait* la forme de « *The Hollow Men* » ? Comme toute forme, elle sollicite une façon de lire, et puisqu'elle est à la fois lyrique et liturgique, la lecture requise est complexe : elle tient à la fois de la lecture totale, ou de la recherche de « tous les sens », et de la participation à la liturgie. Il a été abondamment question de la première, aussi me limiterai-je à discuter la seconde. Incontestablement, l'emploi du *nous* et du *je* liturgique nourrit un dessein sur le lecteur, le dessein de l'obliger à partager une troublante expérience de rituel vicié.

Pour le lecteur, l'expérience ne saurait être que très différente de celle de partager les plus secrètes pensées de Prufrock ou de Gerontion, à la manière d'un psychanalyste fasciné et compatissant. Le seul point commun est peut-être que, dans les deux cas, il y a quelque chose de malsain dans la relation auteur-lecteur. Relevons-le en passant, Eliot a toujours cherché, par son usage du langage, à ensorceler, à exercer le pouvoir du verbe sur le lecteur. C'est pour cela qu'il va s'acheminer, après « *The Hollow Men* », d'abord vers le poème purement liturgique de *Ash Wednesday* et enfin vers le drame liturgique, avec *Murder in the Cathedral*, pour battre en retraite dans ses dernières pièces de théâtre. Pourquoi ce besoin de forcer l'adhésion et de l'imposer de la part d'un homme par ailleurs si retenu et discret : voilà un mystère qu'il faudra un jour éclaircir.

Pour fonctionner valablement, la procédure de ce rituel qu'est une liturgie suppose certaines pensées et certains sentiments de la part de ceux qui y participent. Ce sont ces sentiments qui donnent sa justification à la participation. Il faut d'abord vouloir partager une expérience avec autrui, en ressentir le désir et la nécessité. Et ceci n'est pas du tout la même chose que de vouloir offrir son expérience à autrui, le but habituel de la poésie lyrique. Le désir d'une participation des autres, ou du moins la possibilité entrevue de partager son expérience, semblent très forts chez Eliot. On le ressent tout de suite, sous la ferveur essoufflée et l'absence de conviction des hommes creux, il y a l'apaisement à se retrouver ensemble, un certain réconfort à ne pas être seul. Bien que chacun de ces hommes soit essentiellement tourné sur lui-même, le rite collectif rend moins oppressante l'ombre projetée sur sa vie par l'échéance de la mort. Il peut aller jusqu'à envisager, grâce au partage, la fin du monde comme un assoupissement :

This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

(CPP, p. 86)

*C'est ainsi que finit le monde
Pas avec un gong mais une plainte.*

Même si participer à cette liturgie est participer à une sinistre comédie, un élément essentiel de son attirance semble donc être de susciter et d'encourager le rêve du «royaume de rêve», de rendre la vie moins réelle par une sorte d'envoûtement dont on sent qu'il est au départ musical. C'est la musique du vers court, le vers qui induit la transe, qui enlève au monde sa réalité pour ne laisser subsister que des apparences, des fragments de réalité :

*There, the eyes are
Sunlight on a broken column
There, is a tree swinging
And voices are
In the wind's singing
More distant and more solemn
Than a fading star.*
(CPP, pp. 83-4)

Là, les yeux sont
Du soleil sur une colonne brisée
Là est un arbre qui se balance
Et les voix sont
Quand le vent chante
Plus distantes et plus solennelles
Qu'une étoile qui s'efface.

En marmonnant ainsi ensemble, les hommes creux se donnent l'illusion «d'échapper à la réalité présumée de la vie quotidienne», dirait Peter Berger³⁶. Ajoutons que celui-ci inclut parmi les façons de «sortir du réel», à côté de l'oubli de soi dans la pratique religieuse, l'oubli de soi dans la passion sexuelle, l'idéalisation de l'autre et la vision poétique. Il admet que poésie et liturgie sont fort proches sur ce point.

Et pourtant l'attirance pour la forme liturgique se dissout en dégoût avec l'énonciation parodique. Pour ne mentionner que ce dernier point, le violent désir d'échapper à la réalité tourne à la réalisation que cette fuite est risible et blâmable. On s'aperçoit donc en analysant les effets illocutoires de la forme que le poète cherche ici à nous faire partager aussi bien son attirance que son

hésitation et ses objections vis-à-vis de la forme liturgique et de ce qu'elle apporte à l'homme. Son attitude, il le sent, est égoïste : il est tourné sur lui-même comme les hommes creux. Il le comprend si bien qu'il nous fait en même temps partager son sentiment de culpabilité. Il se sait coupable d'être attiré par le rituel liturgique, et par la poésie dans la mesure où elle s'apparente à la liturgie. La raison en est probablement qu'elles lui donnent toutes deux l'illusion de communier à bon marché avec autrui. Mais il réalise simultanément que cette communion est doublement viciée du fait qu'elle est provoquée artificiellement selon un mode dénaturé et qu'elle reste davantage apitoiement sur soi-même qu'ouverture aux autres. Il y a un côté moraliste chez Eliot, peut-être un résidu de son éducation protestante, qui est si discret qu'il a souvent passé inaperçu. Qui se serait attendu à ce qu'une forme moralise, comme c'est le cas ici ?

L'analyse du rôle de la forme dans la communication révèle ce que le poème a de profondément personnel sous son apparence d'impersonnalité. Il est peut-être un peu paradoxal, mais finalement assez naturel, que la forme qui est le principal facteur de distanciation et d'impersonnalité soit aussi celui qui cristallise et révèle les profondes émotions.

L'étude de cet aspect limité qu'est la forme de «*The Hollow Men*» n'avait pas pour but de remettre en question les interprétations qui ont vu dans ce poème l'expression d'un désarroi face au chaos du monde moderne. Sur ce point elle permet de préciser que le poème décrit surtout un vide et un désarroi religieux, alors que *The Waste Land*, tout comme *Sweeney Agonistes* écrit parallèlement à «*The Hollow Men*», se préoccupent davantage du vide ressenti dans la vie sociale. L'accent mis sur le côté personnel du poème n'a pas non plus l'intention de nier l'envergure de la pensée du poète, mais d'attirer l'attention, encore une fois, sur son fond religieux, sur son pouvoir de fascination, et sur l'ambiguïté des rapports entre le poète et le lecteur avec laquelle Eliot joue. «*The Hollow Men*» est d'une plus grande intensité émotionnelle que *The Waste Land*, qui est, lui, plus intellectuel et détaché : «*The Hollow Men*» est bouleversant.

Que ce poème, dont la publication précède de deux ans la conversion d'Eliot, soit si profondément religieux dans toute son irrégiosité blasphématoire n'a plus rien de surprenant pour nous, après la publication de la biographie spirituelle de l'auteur, *Eliot's Early Years* de Lyndall Gordon³⁷. Ce livre ne laisse planer aucun doute sur la continuité de la réflexion religieuse de l'écrivain :

Eliot, nous dit Lyndall Gordon, « ne s'est pas tourné de l'athéisme vers la foi, mais il a renoncé à sa manière indépendante de croire pour chercher le soutien d'une église. »³⁸ Elle ajoute : « L'intuition (religieuse) d'Eliot était basée sur la solitude. Dans ses premiers poèmes, il semble donner constamment raison à son désir de se retirer du monde. Mais à l'âge de trente-huit ans, il retrouva le chemin du monde en entrant dans l'Eglise anglicane »³⁹.

Placé dans ce contexte, « *The Hollow Men* » montre peut-être le poète hésitant, résistant encore à l'attrait de la liturgie, des rites collectifs. Pour ce poète qui avait cherché en vain à échapper par l'imagination à une civilisation corrompue et à trouver dans la poésie un havre de paix⁴⁰, l'Eglise semblait offrir quelque chose de précieux. Mais les vieilles habitudes d'indépendance lui représentaient aussi les gestes collectifs comme un assoupissement de la conscience tout à l'opposé du style tonifiant du protestantisme de son enfance, dont il se moquait pourtant dans « *The Hippopotamus* » et « *Mr. Eliot's Sunday Morning Service* ». Il est en tout cas évident que le poème est l'une de ses redéfinitions majeures « de l'expression chrétienne en terme de besoin humain, de foi désespérée », qu'il est l'expression de son sens profond « de la perversion (humaine) et de la damnation ». Il exprime enfin sa conviction de la différence et de l'éloignement de l'homme par rapport à une divinité inconnaissable⁴¹.

Il n'est pas possible, et il ne le sera peut-être jamais, d'établir si le poème a influencé la décision du poète d'être reçu dans l'Eglise anglicane deux ans plus tard, s'il l'a poussé à surseoir à sa décision. Un tel effet, qui relève de l'aspect perlocutoire de l'énonciation que j'ai renoncé à discuter en détail, n'est d'ailleurs plus qu'indirectement lié au propos de cette étude de la forme. Ce qui est certain, c'est que « *The Hollow Men* » est le poème d'une crise profonde de la conscience et que, par la forme liturgique, le poète tente d'établir avec le lecteur une relation analogue à celle que permet la participation à une liturgie. Il partage son problème pour s'en soulager. Mais alors que la vraie liturgie, vécue avec intensité, permet de transcender le problème personnel, l'anti-liturgie aboutit à l'effet contraire : le participant se contente de revivre ses difficultés en les imposant à autrui. Il reste prisonnier, au lieu de s'affranchir, et nous enferme avec lui dans la forme même et par la forme même qu'il donne à son langage.

Signe et procédure d'énonciation, la forme est un élément essentiel du langage littéraire, le point de départ de la communication littéraire, du dialogue avec soi-même et le lecteur. Dans le

meilleur des cas, elle peut donner une expression dramatique très complète des relations que l'auteur entretient avec le monde et le passé. Dans le pire des cas, elle contribue à rendre accessible le message à des lecteurs qui, dans leur majorité, n'ont que le texte pour les mettre en contact avec l'auteur et pourtant veulent partager avec lui infiniment plus que l'on ne partage d'ordinaire avec son interlocuteur. A ce titre elle mérite qu'on lui voue une grande attention. Ignorer le langage des formes chez Eliot, c'est, bien sûr, passer à côté d'un aspect essentiel de l'œuvre. Il n'en est peut-être pas toujours ainsi chez d'autres auteurs, mais il reste néanmoins possible d'affirmer que, d'une manière générale, la forme a toujours un rôle linguistique à jouer et que si elle joue un rôle plus manifeste en poésie qu'en prose, il n'y a rien dans l'analyse donnée ici qui ne puisse être utilisé pour discuter d'autres formes, celles du roman, de l'essai, ou différents styles de prose, car eux aussi disent et font plus qu'on ne veut souvent le leur accorder.

Jean-Paul FORSTER.

NOTES

¹ Roger Fowler, ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London, Routledge and Kegan Paul, 1973, p. 76.

² Alex Preminger, ed., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 286.

³ Fowler, *ibid.*

⁴ *Oxford Lectures on Poetry*, London, Macmillan, 1909, p. 19.

⁵ *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 55.

⁶ *Pricksongs and Descants*, New York, Dutton, 1969. Traduction française: *La Flûte de Pan*, Paris, Gallimard, 1974.

⁷ Austin, p. 43.

⁸ *ibid.*, p. 42.

⁹ Réponse de Rimbaud à sa mère, qui le questionnait sur le sens d'*Une Saison en Enfer*. Propos rapporté par Paterne Berrichon (*Oeuvres complètes*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1954, p. XXIX).

¹⁰ Austin, p. 119.

¹¹ *ibid.*, p. 113.

¹² *ibid.*, p. 114.

¹³ *ibid.*

¹⁴ *ibid.*, p. 123.

¹⁵ *ibid.*, p. 126.

¹⁶ *ibid.*, p. 119.

¹⁷ *ibid.*, p. 118.

¹⁸ Et récemment étudié par John Wain («On the Breaking of Forms», *Encounter* 45:50, August 1975).

¹⁹ J'ai étudié le phénomène dans un article sur Auden, non encore publié.

²⁰ Audrey F. Cahill, «The Hollow Men», *Critics on T. S. Eliot*, London, Allen and Unwin, 1973, p. 44.

²¹ Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, Chicago, Chicago Univ. Press, (1950) 1974, pp. 100/103.

²² Bernard Bergonzi, *T. S. Eliot*, London, Macmillan, 1972, p. 105.

²³ *Selected Essays*, London, Faber, 1972, p. 429.

²⁴ *The Complete Poems and Plays* — ci-après CPP —, London, Faber, 1969, p. 83.

²⁵ La traduction de Georges Cattaui utilisée ici, plus littérale et moins évocatrice que celles de Pierre Leyris et de Saint-John Perse, reste cependant plus fidèle au rythme et au ton de l'original, deux éléments capitaux du point de vue de notre étude. C'est la raison pour laquelle nous l'avons préférée aux deux autres. On trouvera cette traduction dans la revue *Mesures* 3:58-67 (15 juillet 1936). Basée sur une version antérieure du poème, elle ne correspond plus au texte d'Eliot cité ici que sur un seul point, d'ailleurs d'importance mineure (voir p.88, bas).

²⁶ Grover Smith, p. 103.

²⁷ Poème non inclus dans CPP.

²⁸ CPP, p. 603.

²⁹ Publié en 1924 dans *The Chapbook: A Miscellany*, 39: 36-37, anthologie éditée par Harold Monro.

³⁰ George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, London, Thames and Hudson, (1955) 1967, p. 161.

³¹ T. S. Eliot, « La Terre vaine », *Poèmes 1910-1930*, trad. de Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1947, p. 133.

³² Grover Smith, p. 103.

³³ Il est intéressant de relever que *The Book of Common Prayer* prévoit, pour la commémoration de la Conspiration des Poudres, une modification du déroulement de l'office du matin, pour l'adapter aux circonstances. Il pourrait donc déjà y avoir une relation entre la deuxième épigraphe (voir plus haut, p. 80) du poème et sa forme.

³⁴ Grover Smith, p. 102.

³⁵ Austin, p. 50.

³⁶ *A Rumor of Angels*, New York, Doubleday, 1969, p. 94.

³⁷ Oxford, Oxford University Press, 1977.

³⁸ Gordon, p. 120.

³⁹ *ibid.*,

⁴⁰ Gordon, p. 121.

⁴¹ Gordon, p. 12.

