

LE ROI PÊCHEUR ET LA *TERRE VAIN*E DE T.S. ELIOT

Paul Volsik
Université Paris-Diderot

*The Waste Land*¹ est peut-être le plus grand poème du vingtième siècle en langue anglaise et surtout le texte stratégique qui a aidé à créer un nouveau mouvement littéraire — ce que les anglophones appellent le *Modernism* (avec majuscule), mouvement qui n'est pas tout à fait le modernisme (sans majuscule) français, même si, nous le verrons, il existe des convergences. Nous parlerons donc du Roi Pêcheur tel qu'il peut être perçu comme étant au cœur d'une révolution esthétique particulière, alors que la quête du Graal jouit d'une longue tradition dans la poésie britannique.

Comme toute révolution esthétique, le *Modernism* est à l'origine de quatre phénomènes qui ont un rapport avec notre objet d'étude.

a) Le mouvement établit un rapport intertextuel innovant et historiquement daté au texte « source » dont le statut se modifie dans le temps. *La Quête du Graal*, et par conséquent le Roi Pêcheur, ne sont pas lus de la même façon par les poètes de la fin du dix-neuvième siècle, comme Tennyson, et par Eliot. La question se pose donc : *La Quête du Graal* (et dans quelle version exactement, par exemple – pour les Britanniques – celle de Malory ou celle de Peredur) est-elle perçue comme une chronique d'ordre historique, une légende, un mythe, une allégorie, une romance ou encore autre chose ? Le « placement, » la définition, la catégorisation du texte créent des cartographies et des attentes. Par exemple, s'il s'agit d'un mythe, on pourrait supposer l'existence d'un temps sacré (ce qui n'est pas nécessairement le cas d'une chronique), et chaque type de texte établit un rapport particulier à la notion même de « personnage » – ici le Roi Pêcheur.

b) Le *Modernism* a imposé une modification dans les stratégies de lecture proposées, en particulier dans la nature du sens ou des sens que le lecteur peut espérer construire. On n'est pas obligé, par exemple, même si on peut le faire, de lire *la Quête du Graal* comme une allégorie (la lutte de Galaad contre les sept seigneurs serait la lutte du Christ contre les sept péchés capitaux) : dans la poésie moderniste la lecture allégorique devient même difficilement concevable en raison, par exemple, du déploiement de tropes qui déstabilisent, comme l'ironie (stratégie que les *Modernists* ont apprise en France, chez Flaubert et Baudelaire).

c) Il se caractérise par le déploiement de stratégies esthétiques particulières et constitutives – ici la fragmentation extrême du texte (qui fait que l'on peut même mettre en doute la « présence » d'un roi pêcheur dans *The Waste Land*, voire dans *la Quête du Graal* comme narration structurante). Cette fragmentation se fait par exemple à travers l'utilisation du collage, technique qui est une création de l'époque et qui rend problématique toute mise en perspective « autoritaire. » Dans *The Waste Land*, la fragmentation est structurante et symptomatique d'une crise de civilisation.

¹ Traduit en français par Pierre Leyris dans le recueil *La Terre vaine et autres poèmes* (Paris : Seuil, 1976).

d) Finalement le *Modernism* se construit, dans le même temps et comme tout mouvement, par l'exploration innovante de champs thématiques choisis. Nous ne prendrons qu'un seul exemple : la sexualité, et notamment la question des sexualités perçues comme problématiques, « *wasted*, » vaines, dévastées et dévastatrices, thème que nous avons choisi dans la mesure où la sexualité (ou son refus à travers la chasteté, la virginité masculine ou encore son dysfonctionnement manifesté dans l'adultère, du moins dans une perspective chrétienne) est une thématique importante dans les versions anciennes des récits du Graal. Quel sens un poète du vingtième siècle peut-il attribuer au fait que le Roi Pêcheur est blessé à la cuisse ou dans un endroit plus intime?

Nous centrerons notre analyse sur la lecture d'un passage assez long de *The Waste Land*. Il s'agit d'un extrait du « Fire Sermon, » les vers 185 à 256 plus précisément « But at my back in a cold blast I hear [...] And puts a record on the gramophone. »²

Commençons par une remarque sur le paratexte très particulier du poème, à savoir les notes que Eliot a fait publier pour accompagner le texte lors de sa parution. Pour ce qui est du passage cité, Eliot insiste, dans une note très longue, sur l'instabilité du « je » qui parle et qui est, nous dit-il, surtout, mais pas seulement, Tirésias, dont le don de voyance lui permet de deviner la fin scabreuse de l'histoire de la dactylo (une voyance « appauvrie » peut-être) (*Collected Poems* 82). Le poème, comme les notes l'indiquent, ne renvoie donc pas à un seul intertexte (une version du Graal, par exemple) mais à de multiples intertextes dont les statuts ne sont pas identiques : il juxtapose l'allégorie peu connue de Day (vers 197) au dix-septième siècle à une obscure chanson de music-hall australien (vers 199). Surtout les célèbres notes rédigées par Eliot commencent par un renvoi paratextuel qui sert en quelque sorte de préface au poème et propose ainsi des clefs de lecture :

Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: *From Ritual to Romance* (Cambridge). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean *The Golden Bough*; I have used especially the two volumes *Adonis, Attis, Osiris*. Anyone who is acquainted with these works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies (*Collected Poems*, 80).

Il est important d'insister sur deux éléments de ce paratexte. Premièrement, souligne Eliot, le sens du poème peut être « élucidé » (ce qui, l'histoire de la critique le prouve, n'est pas si sûr, mais l'affirmation ne peut que motiver tout lecteur). Le paratexte nous encourage donc à retrouver dans un passage comme le suivant, les traces de la légende (il faut insister sur ce mot) du Graal:

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order? (vers 423-425)

² Voir <http://eliotswasteland.tripod.com> 7 septembre 2011.

Le « Roi Pêcheur » serait donc un « je » central du texte et *La Quête du Graal* permettrait de donner un – sinon le – sens au texte. Deuxièmement, s’il s’agit d’une légende, c’est la lecture anthropologique qui permet le mieux de comprendre non seulement ce poème mais aussi, grâce aux travaux de Jessie Weston, le sens même de la quête du Graal. La quête du Graal serait, pour Weston et Frazer, la trace romancée (« romanced ») de rites de re-fécondation très anciens, plus anciens que les versions chrétiennes et celtiques que nous connaissons : un remplacement du vieux par du jeune, le Graal et son principe vital passant du roi Pelles à Galaad dans l’une des versions. Frazer et Weston voient précisément l’origine de ces rites dans une tentative de la part de l’homme pour tout faire (symboliquement) afin de s’assurer que la désolation de l’hiver sera abolie, que le printemps renaîtra, que la fertilité reviendra. D’une façon paradigmatique, Frazer constate que partout dans les rites de mise à mort « fertilisante » du roi, on trouve la mise en scène, souvent dramatisée, de l’acte sexuel qui serait au cœur de tout rite d’un renouveau générationnel dans le monde de la végétation mais également dans celui des animaux et des hommes (*Golden Bough* 325). Eliot semble renvoyer à cette thématique dans les célèbres premiers vers de *The Waste Land* :

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land³

L’histoire de la légende du Graal serait, en quelque sorte, une suite de variantes de type allégorique sur le thème « le roi est mort (ou du moins très malade), que vive le roi » – ce que Verlaine exprime dans le poème « Parsifal » sur lequel nous reviendrons : « Il a guéri le roi, le voici roi lui-même. » C’est, pour citer encore Eliot, avril qui « réveille par ses pluies de printemps les racines inertes. »

Pour donner un exemple très concret d’un rite décrit par Frazer, nous citerons celui que l’on trouvait autrefois dans les Ardennes et qui articule d’une façon intéressante la mise à mort de quelque chose qui serait de l’ordre d’une représentation de l’hiver et qui contient une forte dimension sexuelle (*Golden Bough* 305). Il semblerait qu’à l’époque de la rédaction de *The Golden Bough* partout dans les Ardennes on brûlait une effigie en paille de « Carnaval » le mercredi des Cendres (cendres obtenues en brûlant les rameaux bénis le dimanche des Rameaux de l’année précédente) c’est-à-dire au moment où l’on bascule du carnaval au carême, et où, pour les Chrétiens, se jouent les questions d’une résurrection possible. La paille symbolise, dans beaucoup de cultures, la fin de la récolte ; le fait de la brûler accélère la récolte suivante. Nous aurions ici la configuration prototypique de la survie, dans un cadre chrétien, d’un rite plus ancien : (il ne faut pas oublier en effet que le mercredi des cendres est un rite tardif datant sans doute du huitième siècle. Or Frazer, dans son chapitre sur la mise à mort de Carnaval, précise un détail de cette version du rite :

Very often an attempt [was] made to fashion the effigy in the likeness of the husband who [was] reputed to be least faithful to his wife of any in the village. As might perhaps have been anticipated, the distinction of being selected for portraiture under these painful circumstances [had] a slight tendency to breed domestic jars, especially when the portrait [was] burnt in front of the house of the gay deceiver whom it represent[ed], while a powerful chorus of caterwauls,

³ « Avril est le plus cruel des mois, il engendre/ Des lilas qui jaillissent de la terre morte. »

groans, and other melodious sounds [bore] public testimony to the opinion which his friends and neighbours entertain[ed] of his private virtues. (*Golden Bough* 305)⁴

Cet exemple semble intéressant et « fécond » pour plusieurs raisons. D'un côté, bien sûr, la mise à mort de « carnaval » renvoie à l'autre pôle : le carême. Dans la culture chrétienne on prépare le carême en tournant le dos au carnaval. Mais en même temps, le carnaval n'a pas, dans notre société, ou seulement pour des chrétiens très intégristes, que des connotations négatives. Le carnaval suggère un agréable espace d'humour et de dérision – voir la façon de se moquer de l'homme adultère – et une mise en avant trouble de l'activité sexuelle,⁵ ce qui s'articule mal avec les priorités de l'Église, mais qui incarne bien certains rites de fécondité. C'est là, bien sûr, la définition que donne Bakhtine qui voyait dans le carnaval quelque chose qui « débordait, » « mettait à mal » l'univers construit par le christianisme au Moyen Age, symbolisant l'articulation difficile du chrétien et du païen. Bakhtine souligne un point essentiel à notre démonstration : « le principe du rire et de la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité situées hors du temps » et libèrent une énergie vitale extraordinaire (Bakhtine 58).

Ce que nous suggérons est que le texte d'Eliot fonctionne un peu comme le texte de Rabelais et donc comme tout grand texte littéraire : il « déborde » en partie ici parce qu'il utilise le « grotesque. » Mrs Porter, lorsqu'elle se lave les pieds dans de l'eau gazeuse, « parodie » Sainte Marie-Madeleine lavant les pieds du Christ et dans le même temps, par ailleurs, étant donné le contexte, parodie Kundry qui lave les pieds de Parsifal. Le carnavalesque, par son déploiement d'ironies plus ou moins complexes, interdit l'« unilatéral » ou un sens non sujet au travail du temps. On revient donc à cette idée centrale chez Bakhtine, que tout texte⁶ peut être lu à de multiples niveaux parce que le dialogue avec l'intertexte génère des réfractions sans fin – tout comme le carnaval. C'est là une idée partagée par Eliot. Le dialogue intertextuel, surtout lorsque celui-ci implique un certain type de rire, modifie constamment toutes les configurations. Eliot affirme dans *Tradition and the Individual Talent*: « The past should be altered by the present as much as the present is directed by the past » (*Selected Prose* 39).⁷

Or, si les rites, tel un patchwork, sont complexes, s'ils résistent par moments à des lectures monolithiques, comme le font les textes du Graal en mélangeant, par exemple chrétien et païen, l'anthropologie est, à l'époque, tout comme la psychanalyse, une science « moderne » qui semble

⁴ « Très couramment on fabriquait l'effigie en la modelant sur le mari le moins fidèle du village. Comme on pouvait s'y attendre la distinction que conférait le fait d'être choisi pour cette portraiture dans ces circonstances pénibles avait tendance à provoquer des désaccords matrimoniaux, surtout lorsque l'on sait que le portrait est brûlé devant la maison du « gay deceive » qu'il représente, alors qu'un chœur de moqueries, de gémissements et d'autres sons mélodieux, témoigne publiquement de l'opinion que les amis et les voisins ont de ses vertus privées ». (Nous traduisons)

⁵ Le carnaval pour Bakhtine, par exemple, est le lieu où il y a une valorisation constante mais complexe de « l'inférieur » – les parties du corps qui ne sont l'objet d'aucune estime – le ventre, le sexe etc.

⁶ Même si Bakhtine lui-même plaçait la poésie du côté du monologique, à tort me semble-t-il.

⁷ « Quiconque a admis cette idée de l'ordre, de la forme de la littérature européenne, [...] ne trouvera pas absurde que le passé soit modifié par le présent, tout autant que le présent est dirigé par le passé. » T.S. Eliot : « La tradition et le talent individuel. » Extrait des *Essais choisis*, trad. H. Fluchère (1950 ; Paris : Seuil, 1999) 29.

proposer une explication assez monolithique, car de nature allégorique, à certains phénomènes culturels. Cependant, mettre sur un même plan la lecture des phénomènes culturels et celle des textes n'est pas, on le sait, sans poser problème. Il n'est pas sûr que le poème et le texte des anthropologues aient le même but. En tant que scientifiques, ces derniers peuvent espérer proposer une élucidation de certains phénomènes, élucidation qui peut s'avérer d'ailleurs inexacte. Dans l'hypothèse de Jessie Weston sur l'existence d'un rite clandestin qui aurait donné naissance aux textes du Graal, ce qui pose problème est l'absence, dans les textes du Moyen Age sur l'hérésie (Loomis 63), d'une trace quelconque des rituels ou des mystères d'un culte de la végétation dont elle suppose l'existence en Grande-Bretagne. Un poème en revanche ne « se trompe » pas sur les faits. Mais surtout rite et poème n'ont pas nécessairement le même but. D'abord, si le rite est fait pour modifier le monde, le poème ne l'est pas nécessairement. Il est, par exemple, douteux qu'Eliot ait conçu un projet qui aurait mené à la transformation de la « terre vaine, » que représentait la société contemporaine, en terre fertile.⁸ Par ailleurs, les analyses critiques de ce texte qui imposent une lecture de type allégorique et mettent en avant un projet de re-fertilisation très structurée, se servent souvent d'une grille « chrétienne, » Eliot s'étant converti à l'anglo-catholicisme quelques années plus tard. *The Waste Land*, comme *La Quête du Graal*, serait une allégorie de la recherche de Dieu, tout comme le Roi Pêcheur n'est autre, dans certaines lectures chrétiennes, que la réincarnation du Siméon de Luc 2.25, celui qui attend la venue du Messie et sur qui Eliot écrira un poème en 1928, après sa conversion. Toutefois cette lecture pose problème dans une perspective anthropologique puisque, pour les anthropologues que cite Eliot, le christianisme est un phénomène tardif qui intègre, à Pâques par exemple, des rites de résurrection beaucoup plus anciens ou encore, dans l'eucharistie, des rites de « compréhension » et de transformation qui précéderaient l'arrivée au pouvoir de la religion elle-même. Surtout la lecture allégorique, la recherche d'un sens cohérent et stable, dont s'inspireraient certaines lectures universitaires, se trouvent confrontées à d'incontournables mystères qui font, pour d'autres, le plaisir du texte. Cette résistance du texte à la lecture monolithique est renforcée par certaines stratégies esthétiques dont était friand le *Modernism* britannique. Nous n'en mentionnerons que deux : l'utilisation de paratextes problématiques et celle de stratégies paratactiques.

En ce qui concerne les paratextes, il faut toujours se rappeler que, trente ans après la publication du poème, Eliot est revenu sur sa référence à Weston en exprimant son regret d'avoir envoyé tant de chercheurs sur une fausse piste en parlant du Saint Graal : “having sent so many enquirers off on a wild-goose chase after Tarot cards and the Holy Grail” (*The Frontiers of Criticism in On Poetry and Poets* 110).⁹ Mais peut-on se fier à cette remarque ? Il semble que non, entre autres raisons parce que son auteur était devenu entre temps chrétien et pouvait donc regretter l'utilisation d'une grille de lecture qui relativise totalement la place du christianisme comme « explication » du monde, une grille de lecture qui rend difficile l'ordonnement de l'univers de la Terre Vaine. Comme toujours avec les paratextes, le lecteur reste hésitant, se servant des pistes proposées, mais se rendant compte parfois que ces pistes ne mènent pas nécessairement au cœur du texte. Ce qui rend problématique l'abandon de la piste du Graal est le fait qu'Eliot, dans un autre texte célèbre contemporain de *The Waste Land*, ‘*Ulysses, Order and Myth*,¹⁰ explique que le texte moderniste a

⁸ Ce type de projet hante, dans le domaine littéraire, le réalisme socialiste qui quelques années plus tard devait refuser avec violence le type de texte incarné par *The Waste Land*, en raison entre autres de l' « obscurité » de son projet.

⁹ « Ayant envoyé tant d'enquêteurs sur de fausses pistes : les cartes de Tarot et le Sacré Graal. »

¹⁰ Publié dans *The Dial* en novembre 1923. Eliot travaille essentiellement sur le grand texte fondateur de la prose

structurellement besoin du mythe. “The myth,” est pour lui “a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history” (*On Poetry and Poets* 177).¹¹ Dans cet article, Eliot insiste sur le fait que l’utilisation du mythe est un procédé d’ordre scientifique qui permet de réduire dans le texte moderniste la dangereuse polyphonie ou potentiellement l’anarchie du monde. Le texte moderniste (peut-être tout texte, mais de façon plus évidente le texte moderniste) n’« ordonne » que très partiellement le monde, met le lecteur devant des tentations contradictoires, dont la notion bakhtinienne de dialogique rend plus que toute autre justice. Le texte ne possède pas de point d’appui central et transcendant (il n’existe pas de lecture du mythe qui ouvrirait toutes les portes) mais l’écoute des dialogues que le texte met en mouvement, entre autres au niveau des intertextes anciens et contemporains, permet de construire, du moins provisoirement, des sens. A titre d’exemple, dans “*The Fire Sermon*,” le renvoi à *To His Coy Mistress* d’Andrew Marvell, poète du XVII^e siècle,¹² l’un des plus célèbres poèmes de séduction de la langue anglaise où se déploie le thème du carpe diem, « dialogue » par juxtaposition avec la rencontre Sweeney / Mrs Porter (bassement hédoniste) et avec celle de la dactylo et de l’employé d’une agence immobilière qui, par la nature de leur rencontre, font ressurgir la mort que le carpe diem est censé éloigner.

Ce refus, cette impossibilité d’un point de vue transcendantal (les lectures des événements telles que les prud’hommes de *La Quête du Graal* les proposent et que le lecteur est encouragé à suivre) sont aggravés par des ruptures que le lecteur doit tenter de négocier. Par exemple, le passage du vers 201 au vers 203 exige des ajustements qui sont d’une nature différente de ceux que l’on trouve dans un poème de Tennyson. La dialectique continuité/discontinuité est particulièrement difficile à maîtriser en raison d’une série de choix tropiques, dont le collage, qui commence dans la décennie où fut écrit *The Waste Land*. Le collage se construit par des parataxes, des juxtapositions de matériaux de nature très diverse (dans la peinture, juxtaposition de morceaux de journaux, de papier peint) et des reproductions d’œuvres canoniques (dans le poème, textes canoniques et textes plus « quotidiens, » haute culture et culture populaire). Cela mine la représentation traditionnelle mais n’abolit pas, par exemple, la narration, comme dans *La Femme 100 têtes* de Max Ernst où le calembour est une forme de « collage. » Cette capacité du texte à entrer dans le devenir se retrouve dans des expériences analogues de la prose moderniste comme le « stream of consciousness » ou « courant de conscience » (que l’on trouve notamment, bien sûr, dans l’*Ulysses* 1 de Joyce, dans la section Hadès) : il s’agit d’une révolution par rapport au monologue intérieur ou encore au monologue dramatique du dix-neuvième siècle dans la mesure où la notion de « courant » ou de « stream » exprime un devenir fait de turbulences complexes, de ruptures et de soubresauts.

Revenons pour terminer sur un aspect thématique : la sexualité, qui est au cœur de la construction symbolique du renouveau du monde dans les rites de fertilité (pour Jessie Weston le roi incarne la végétation). Si, dans la Quête du Graal, le Roi Pêcheur souffre d’une blessure (il devient parfois en anglais « The maimed King, » en français « Le roi Méhaigné ») ou si encore il est très âgé, il incarne, pour Weston, une sexualité problématique ou inexistante, la possibilité de l’arrêt de tout renouveau. Pour Weston son nom s’explique par le fait qu’il incarne en quelque sorte la vie, d’où son

Modernist anglophone : l’*Ulysse* de James Joyce.

¹¹ « Un moyen de contrôler, d’ordonner, de donner forme et sens à l’immense panorama de futilité et d’anarchie qu’est l’histoire contemporaine. »

¹² *A sa timide maîtresse*, <http://www.bartleby.com/101/357.html>

association avec le poisson qui, toujours d'après Weston, symboliserait universellement la vie.¹³ Pour Eliot, la blessure du Roi pourrait symboliser l'absence de vitalité et la recherche du poisson, non pas la recherche du savoir comme pour les Celtes, mais la recherche de la vie que la sexualité incarne. C'est le roi d'un royaume moribond. Et par analogie, nous vivons dans une civilisation qui est « stérile, » « morte » ou du moins « méhaignée » – il est plus difficile (mais pas impossible) de trouver du poisson, de la vie, dans un canal pollué que dans les rivières saines du Monde du Graal. Tout cela a un rapport direct avec la manifestation de la sexualité, qui deviendrait, dans la terre gaste, profondément « stérile. » Arrêtons-nous brièvement, dans le passage cité, sur deux manifestations problématiques (aux yeux du poète) de la sexualité : d'abord l'homosexualité et puis l'acte sexuel accompli par la dactylo et l'employé d'agence immobilière. L'homosexualité est peut-être moins intéressante, Eliot se faisant ici l'écho (comme pour son anti-sémitisme) des préjugés de son époque, préjugés aggravés par la panique qui a suivi, en Grande-Bretagne, le procès d'Oscar Wilde. Ce qui nous intéresse est moins l'existence de ce préjugé que sa construction très complexe par le texte – construction qui peut être perçue comme emblématique. Les renvois à ce thème forment en quelque sorte une *gestalt* typique du fonctionnement général du texte et dont la présence est instable. Il y a surtout la proposition de Monsieur Eugenides (le bien né) qui, même si ce n'est qu'un détail, invite son interlocuteur (que l'on devine masculin, tous les « je » étant masculins, même si l'androgynie est souvent présente) dans un hôtel situé au sud de l'Angleterre, notoirement plus « décadent » que le nord. L'homosexualité peut aussi être lue dans la citation du poème de Verlaine « *Parsifal*, » dédié au Havrais Jules Tellier et qui, dans la Revue Wagnérienne, comportait une épigraphe tirée du poème *The Holy Grail* de Tennyson. Ici Parsifal se distingue en tournant le dos aux Filles et à la Femme belle, en se concentrant sur la lance, et le poème se termine sur l'image d'un homme mûr qui écoute, extasié, le chant de jeunes garçons.¹⁴ Finalement, pour les contemporains, il y a aussi la référence au *Parsifal* de Wagner qui était, à l'époque « fin de siècle, » parfois considéré par Beardsley ou par la critique musicale anglo-saxonne du début du vingtième siècle comme un ouvrage « décadent. » Dans cette lecture, Amfortas devient un homosexuel vieillissant et Parsifal un jeune homme « pur » qui se détourne des femmes et de leurs attraits maléfiques pour s'unir spirituellement avec cet homme plus âgé et ses compagnons mâles – et exclusivement mâles. Charles Osborne écrit, beaucoup plus tard, dans son travail sur les opéras de Wagner, paru en 1990: « It is also possible to view Parsifal merely as a sickly, fin-de-siècle homoerotic fantasy about a group of knights who allow no woman to invade their realm » (Osborne 271).

Le deuxième passage qui a retenu notre attention est celui de la séduction de la dactylo. Evoquons d'abord son côté radicalement novateur. Cette description d'une version appauvrie, problématique, désolée et désolante de la rencontre homme/femme n'a pas de précédent dans la poésie britannique – qui aborde bien sûr le libertinage, l'adultère, « imperfect enjoyment, » beaucoup d'« aberrations, » mais qui n'avait jamais abordé un tel « wastage » – un tel « contact » qui ne débouche que sur la désolation et la mort. Par ailleurs, ce passage illustre la construction sociale du masculin et du féminin. Cette rencontre semble être en réalité une réflexion assez intéressante sur les polarisations homme/femme avant et après la première guerre mondiale. Le fait par exemple que la femme soit une dactylo n'est pas sans importance sur le plan sociologique puisqu'être secrétaire

¹³ À titre d'exemple, nous dit-elle, à l'époque les juifs de Tunis mettaient une queue de poisson sur un coussin au moment du mariage (Weston 96). (Le livre de Weston a été publié en 1920).

¹⁴ <http://www.florilege.free.fr/verlaine/amour.html>

incarnait la complexité de toute autonomie sociale, de toute sortie de l'espace domestique pour une femme de l'époque. De plus, l'espace domestique qui figure dans le poème « commente, » à nos yeux de manière ironique, le rêve victorien de l'espace où les femmes « régnaient » et qui a sous-tendu le modèle de « *The angel in the house*, » tout comme le divan tend à devenir, lorsqu'Eliot lit le poème, non le lieu d'un érotisme et d'une sensualité orientaux, mais un « die-van » – un lieu de décès (« *bed* »/« *lit* » rime avec « *dead* »/« *mort* »). Ce qui nous intéresse ici, dans le cadre d'un travail sur le monde du Graal, c'est l'homme qui est « carbuncular, » par conséquent jeune, comme Gauvain et Galaad, mais « purulent. » Les contes du Graal ont en effet aidé l'époque victorienne à construire un modèle de masculinité qui mettait en avant une vigueur guerrière s'opposant à une peur de la décadence masculine qui a hanté la fin de ce siècle, qui craignait la fin de son empire. Les contes du Graal dans leur version « fin du dix-neuvième » – chez Tennyson par exemple – déployaient l'univers chevaleresque comme un modèle qui devait permettre la création d'une certaine *muscular Christianity*.¹⁵ Le chevalier était présenté à la fois comme incontestablement *male* – vigoureux, efficace dans le combat, décisif, autoritaire, hiérarchiquement supérieur mais aussi, grâce à sa formation chrétienne, *gentle-manly*. La vigueur guerrière des chevaliers d'Arthur était « contenue, » lissée par un système moral qui tentait d'effacer une brutalité que la notion de *maleness* peut impliquer. On sait que l'extrême polarisation homme/femme a aidé à la construction des empires, que cet empire soit géographique ou industriel. Le combat (on pense aux reconstructions des tournois à la fin du dix-neuvième siècle) permettait un redéploiement simple des valeurs considérées comme *manly* (le « *assaults at once* » du vers 238 du poème) et empêchait la décadence. Cette vision n'était pas simplement celle d'une droite conservatrice: il ne faut pas oublier que l'avant-garde Futuriste, par exemple, la partageait avant la guerre de 14-18.

The Waste Land date du début des années vingt, à la sortie d'une guerre qui semblait suggérer que le combat sur les champs de bataille contemporains n'était pas cet espace admirable de chevalerie que les contes du Graal nous proposent mais plutôt une boucherie, une destruction sans renaissance. De la même manière, l'acte sexuel tel qu'il est décrit dans le poème, tel qu'il est mené par un homme brutalement « mâle » mais pas « chevaleresque, » ne donne naissance à rien sauf à de la ruine. Même si, comme le suggèrent les biographes, Eliot, dans ses portraits assez misogynes de femmes, y compris de la dactylo, était peut-être en train de régler des comptes avec sa propre femme de l'époque, le texte nous révèle quelque chose d'infiniment plus intéressant à nos yeux: la terre vaine est dévastée par certains types de violence, entre autres sexuels, qui aboutissent à tout le contraire de la régénération et qui, comme le dit Tirésias, font perdurer une *Waste Land* habitée par « *the lowest of the dead*. »

¹⁵ On peut citer comme définition de *muscular Christianity* "the Englishman going through the world with rifle in one hand and Bible in the other" [...], "If asked what our muscular Christianity has done, we point to the British Empire." Cotton Minchin, J. G. (1901) in *Our Public Schools: Their Influence on English History; Charter House, Eton, Harrow, Merchant Taylors', Rugby, St. Paul's Westminster, Winchester*. Swan Sonnenschein & Co. p. 113. <http://books.google.com/?id=b-1JAAAIAAJ&pg=PA113&dq=%22muscular+Christianity%22>. consulté le 2011-09-08.

Bibliographie :

- BAKHTINE, Mikhaïl. *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous La Renaissance*. Paris: Gallimard, 1982.
- ELIOT, T.S. *Collected Poems*. London: Faber & Faber, 1963.
- On Poetry and Poets*: London: Faber & Faber, 1971.
- Selected Prose of T.S. Eliot* (ed. Frank Kermode): London: Faber & Faber, 1975.
- La Terre vaine et autres poèmes* (Traduit de l'anglais par Pierre Leyris) Paris: Seuil, 1976.
- FRAZER, Sir James. *The Golden Bough*. 1922. Ware: Wordsworth Editions, 1993.
- LOOMIS, Robert Sherman. *The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol*. Mythos: The Princeton/Bollingen Series in World Mythology. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- OSBORNE, Charles. *The Complete Operas of Wagner*. London: O'Mara, 1990.
- WESTON, Jessie Laidlay. *From Ritual to Romance History of the Holy Grail Legend*. 1920. Marston Gate: Forgotten Books, 2008.