

*Eliot à propos de la lecture :
plaisir, jeux et sagesse*

RICHARD SHUSTERMAN

*...J'ai cherché tous les chemins
Qui mènent au plaisir, au progrès, à la gloire.
Délice des sens, de l'apprentissage et de la pensée,
Musique et philosophie, curiosité...*

Meurtre dans la Cathédrale

- I -

Eliot parle fréquemment de la poésie comme étant essentiellement un jeu ou un amusement dont la première et la principale fonction est de procurer du plaisir. Le poète, dit Eliot, « aimerait être un peu comme un amuseur public,... il aimerait communiquer les plaisirs de la poésie... Les choses étant ce qu'elles sont, et comme fondamentalement elles doivent toujours l'être, la poésie n'est pas une carrière mais un jeu de dupes » (TUP, 154). Certainement tout l'intérêt et l'attrait de ces remarques réside dans leur opposition déflationniste aux revendications très hautaines faites pour la poésie depuis le romantisme, revendications que l'on peut encore percevoir dans les idées arnoldiennes de poésie comme critique de l'existence et religion de remplacement, et qui s'étendent jusqu'aux auteurs modernes lorsque Richard proclame que « la poésie... peut nous sauver ». ¹ En déboulonnant avec ironie le statut putatif du poète comme législateur universel, prophète et sauveur, Eliot dit qu'il serait heureux d'assurer au poète « un rôle social aussi important que celui tenu par « l'artiste de music-hall » (TUP, 154).

Cependant, la conception éliotienne de la poésie comme amusement ou jeu est bien plus qu'une démarche rhétorique ironique dirigée contre les comportements romantiques. Elle contient une conception positive et

1. Voir I. A. Richard, *Science and Poetry* (London: Kegan Paul, 1926), 86. La remarque est citée par Eliot (TUP, 124) au cours d'une longue discussion des idées d'Arnold et de Richard. Il est à noter qu'après la critique par Eliot de cette affirmation, Richard la retira des éditions suivantes du livre.

complexe de la nature de la poésie et de ce qu'elle accomplit. Eliot veut nous rappeler « cette simple vérité : que la littérature est en premier lieu littérature, moyen d'atteindre un subtil plaisir intellectuel ». ¹ Cependant, il réalise aussi que cette vérité n'est pas du tout simple à comprendre ou à expliquer correctement ; car cela ne veut pas dire (même s'il pourrait sembler le suggérer) que la littérature est simplement destinée à la recherche d'un plaisir externe. Et cela ne veut pas dire non plus qu'en visant essentiellement le plaisir, la littérature soit réduite à satisfaire notre sensualité ou nos capacités émotionnelles et donc qu'elle ne serait pas clairement liée à l'amélioration de la pensée ou à la transmission de la sagesse. Car le plaisir est décrit comme étant *intellectuel*. À cause des incompréhensions probables qu'elle est susceptible de provoquer, la revendication d'Eliot posant que la littérature est un jeu subtil, que « la poésie est un amusement supérieur » n'est pas présentée assurément comme « une définition raisonnablement vraie, mais, si vous la définissez autrement, vous allez probablement en donner une définition encore plus fausse » (SW, VIII-IX). Quelle est la réalité ou la valeur de la conception favorite d'Eliot ?

L'idée que la poésie soit un jeu ou un amusement supérieur est développée de différentes manières dans toute l'œuvre critique d'Eliot. Nous ne pouvons pas toutes les examiner, mais la première à considérer concerne le type de plaisir ou d'amusement issu de la poésie. Si la poésie est un jeu subtil et puisque les jeux sont des activités, le plaisir (la jouissance) de la poésie serait celui d'une activité plutôt que d'une sensation agréable. La conception du plaisir poétique d'après Eliot est ainsi fondamentalement Aristotélicienne ². Un tel plaisir n'est pas une sensation séparée ou un sentiment agréable, extérieur au jeu joué et identifiable en dehors de ce jeu, mais il représente plutôt le plaisir ou la satisfaction qui accompagne le jeu ou l'activité recherchés.

Pour Aristote, « le plaisir achève l'activité » par l'action double et réciproque de la rendre plus gratifiante et ainsi de la promouvoir. Notre plaisir intensifie l'intérêt que nous portons à une activité, ce qui nous fait la poursuivre encore plus, alors que le mécontentement, à l'inverse, l'empêche, tout comme le fait l'action de se soumettre à d'autres plaisirs provenant d'autres

1. Voir T.S. Eliot « Experiment in Criticism », *The Bookman*, 70 (1929), 227. Voir aussi OPP, 18.

2. L'esquisse suivante et les citations tirées de l'explication aristotélicienne du plaisir sont empruntées à l'*Éthique à Nicomaque*, X, ch. 4-5, 1174a13-1176a29, dans la traduction de W. D. Ross. Un article très utile sur ce sujet est celui de J.O. Urmson, « Aristotle on Pleasure », in J.M.E. Moravcsik (ed), *Aristotle* (New York : Doubleday, 1967), 323-333.

activités. Si les plaisirs issus de différentes activités peuvent entrer en conflit et faire obstacle à leurs activités respectives, alors ces plaisirs doivent être reconnaissables et ils le sont en termes des activités qu'ils accompagnent. Le plaisir que l'on prend à une activité dépend donc logiquement de la structure constitutive de cette activité et en est inséparable. On distingue donc les plaisirs des différents jeux par les différentes activités ludiques auxquelles ils sont liés. On peut aimer le tennis, le basket-ball et le football et peut-être ressentir les mêmes sensations agréables de chacun mais la jouissance procurée par chaque jeu est clairement reconnaissable et comprise, non en termes de ces sensations, mais en termes des différentes activités qui constituent l'objet formel ou le fondement de ce plaisir. Différents jeux, ou plus généralement différentes activités, sont appréciables différemment et chaque jeu possède ce qu'Aristote appelle son propre « plaisir caractéristique ». On ne pourrait éprouver le même plaisir au tennis qu'au football, ni au poker qu'aux échecs (NE, 1174b31-1175b15).

Pour Aristote, de même que les activités et les objets vers lesquels elles sont dirigées diffèrent en nature et en valeur, de même leurs plaisirs correspondants. De même que voir est tenu pour supérieur au toucher et penser supérieur à toute perception sensorielle, de même leurs plaisirs correspondants ; et le plaisir de contempler un bel objet est supérieur au plaisir de contempler un objet imparfait (NE, 1174b15-30 ; 1175b35-1176a).

De la même façon Eliot considère que, puisque l'appréciation de la poésie implique essentiellement la pensée, quoique ce soit en grande partie la pensée imaginative plutôt que de simples sensations, et puisqu'elle est dirigée vers un objet supérieur parfaitement défini, elle procure un plaisir supérieur et constitue un amusement supérieur. Il peut sembler philistin de penser la poésie ou tout art comme un amusement recherché pour le plaisir car nous ne prenons vraiment les amusements comme de simples *moyens* de passer le temps ou de ressentir des sensations agréables ; et nous aimons à penser que nous recherchons l'art pour ce qu'il est en lui-même. Mais une fois que nous nous rendons compte avec Eliot que le plaisir de la littérature est « une espèce particulière de plaisir »¹ que seule la littérature peut procurer et qui est intrinsèquement inséparable de la littérature elle-même, l'idée que la littérature n'est qu'un jeu ou un amusement recherché pour le plaisir ne fait plus de cette

¹ *Experiment in Criticism* » 232. Roger Scruton semble développer la même idée et le même raisonnement en ce qui concerne l'expérience esthétique en général. Voir R. Scruton, *Art and Imagination* (London : Methuen, 1974), 3, 246.

complexe de la nature de la poésie et de ce qu'elle accomplit. Eliot veut nous rappeler « cette simple vérité : que la littérature est en premier lieu littérature, moyen d'atteindre un subtil plaisir intellectuel ». ¹ Cependant, il réalise aussi que cette vérité n'est pas du tout simple à comprendre ou à expliquer correctement ; car cela ne veut pas dire (même s'il pourrait sembler le suggérer) que la littérature est simplement destinée à la recherche d'un plaisir externe. Et cela ne veut pas dire non plus qu'en visant essentiellement le plaisir, la littérature soit réduite à satisfaire notre sensualité ou nos capacités émotionnelles et donc qu'elle ne serait pas clairement liée à l'amélioration de la pensée ou à la transmission de la sagesse. Car le plaisir est décrit comme étant *intellectuel*. À cause des incompréhensions probables qu'elle est susceptible de provoquer, la revendication d'Eliot posant que la littérature est un jeu subtil, que « la poésie est un amusement supérieur » n'est pas présentée assurément comme « une définition raisonnablement vraie, mais, si vous la définissez autrement, vous allez probablement en donner une définition encore plus fausse » (SW, VIII-IX). Quelle est la réalité ou la valeur de la conception favorite d'Eliot ?

L'idée que la poésie soit un jeu ou un amusement supérieur est développée de différentes manières dans toute l'œuvre critique d'Eliot. Nous ne pouvons pas toutes les examiner, mais la première à considérer concerne le type de plaisir ou d'amusement issu de la poésie. Si la poésie est un jeu subtil et puisque les jeux sont des activités, le plaisir (la jouissance) de la poésie serait celui d'une activité plutôt que d'une sensation agréable. La conception du plaisir poétique d'après Eliot est ainsi fondamentalement Aristotélicienne ². Un tel plaisir n'est pas une sensation séparée ou un sentiment agréable, extérieur au jeu joué et identifiable en dehors de ce jeu, mais il représente plutôt le plaisir ou la satisfaction qui accompagne le jeu ou l'activité recherchés.

Pour Aristote, « le plaisir achève l'activité » par l'action double et réciproque de la rendre plus gratifiante et ainsi de la promouvoir. Notre plaisir intensifie l'intérêt que nous portons à une activité, ce qui nous fait la poursuivre encore plus, alors que le mécontentement, à l'inverse, l'empêche, tout comme le fait l'action de se soumettre à d'autres plaisirs provenant d'autres

1. Voir T.S. Eliot « Experiment in Criticism », *The Bookman*, 70 (1929), 227. Voir aussi OPP, 18.

2. L'esquisse suivante et les citations tirées de l'explication aristotélicienne du plaisir sont empruntées à l'*Éthique à Nicomaque*, X, ch. 4-5, 1174a13-1176a29, dans la traduction de W. D. Ross. Un article très utile sur ce sujet est celui de J.O. Urmson, « Aristotle on Pleasure », in J.M.E. Moravcsik (ed), *Aristotle* (New York : Doubleday, 1967), 323-333.

activités. Si les plaisirs issus de différentes activités peuvent entrer en conflit et faire obstacle à leurs activités respectives, alors ces plaisirs doivent être reconnaissables et ils le sont en termes des activités qu'ils accompagnent. Le plaisir que l'on prend à une activité dépend donc logiquement de la structure constitutive de cette activité et en est inséparable. On distingue donc les plaisirs des différents jeux par les différentes activités ludiques auxquelles ils sont liés. On peut aimer le tennis, le basket-ball et le football et peut-être ressentir les mêmes sensations agréables de chacun mais la jouissance procurée par chaque jeu est clairement reconnaissable et comprise, non en termes de ces sensations, mais en termes des différentes activités qui constituent l'objet formel ou le fondement de ce plaisir. Différents jeux, ou plus généralement différentes activités, sont appréciables différemment et chaque jeu possède ce qu'Aristote appelle son propre « plaisir caractéristique ». On ne pourrait éprouver le même plaisir au tennis qu'au football, ni au poker qu'aux échecs (NE, 1174b31-1175b15).

Pour Aristote, de même que les activités et les objets vers lesquels elles sont dirigées diffèrent en nature et en valeur, de même leurs plaisirs correspondent. De même que voir est tenu pour supérieur au toucher et penser supérieur à toute perception sensorielle, de même leurs plaisirs correspondent; et le plaisir de contempler un bel objet est supérieur au plaisir de contempler un objet imparfait (NE, 1174b15-30; 1175b35-1176a).

De la même façon Eliot considère que, puisque l'appréciation de la poésie implique essentiellement la pensée, quoique ce soit en grande partie la pensée imaginative plutôt que de simples sensations, et puisqu'elle est dirigée vers un objet supérieur parfaitement défini, elle procure un plaisir supérieur et constitue un amusement supérieur. Il peut sembler philistin de penser la poésie ou tout art comme un amusement recherché pour le plaisir car nous prenons vraiment les amusements comme de simples *moyens* de passer le temps ou de ressentir des sensations agréables; et nous aimons à penser que nous recherchons l'art pour ce qu'il est en lui-même. Mais une fois que nous reconnaissons avec Eliot que le plaisir de la littérature est « une espèce particulière de plaisir »¹ que seule la littérature peut procurer et qui est logiquement inséparable de la littérature elle-même, l'idée que la littérature soit un jeu ou un amusement recherché pour le plaisir ne fait plus de cette

¹ « Experiment in Criticism » 232. Roger Scruton semble développer la même idée et le même raisonnement en ce qui concerne l'expérience esthétique en général. Voir R. Scruton, *Art and Imagination* (London : Methuen, 1974), 80-83, 246.

littérature un simple instrument ou moyen destiné à une fin extérieure. Rechercher le plaisir de la littérature revient ainsi à le rechercher pour lui-même, c'est-à-dire à l'apprécier comme littérature. De plus, la valeur de la littérature qui nous amuse ne dépend pas ou ne provient pas seulement de la jouissance éprouvée par ceux qui l'apprécient, mais cette valeur provient essentiellement des caractéristiques de l'œuvre dont la compréhension évaluative est la source de la jouissance; cette dernière étant le produit dérivé qui accompagne et achève l'activité d'appréciation. Eliot maintient donc que « chaque bon poète... a quelque chose à nous donner en plus du plaisir : car s'il s'agissait du plaisir seul, il ne pourrait être de l'espèce la plus haute ». Donc, dans la bonne poésie, l'appréciation et le plaisir dépendent toujours de « la communication de quelque nouvelle expérience ou de quelque nouvelle compréhension de ce qui est familier ou de l'expression de quelque chose que nous avons expérimenté mais pour lequel nous n'avons pas de mots, ce qui élargit notre conscience ou aiguise notre sensibilité » (OPP, 18).

Ainsi le plaisir de la littérature ne peut être fourni que par la littérature car il est lié à l'activité d'appréciation de la littérature. Cependant, puisque cette activité demande que nous comprenions la littérature, on ne peut pas proprement y prendre plaisir sans la comprendre. Notre jouissance à son tour, non seulement met en valeur notre compréhension en y ajoutant une saveur, mais elle nous pousse à atteindre une meilleure compréhension. Ainsi nous ne pouvons isoler clairement la jouissance d'un poème de sa compréhension, même s'il y a indubitablement des cas où nous pouvons dire que nous comprenons mais sans y prendre plaisir ou que nous prenons du plaisir sans vraiment comprendre. Quand Eliot soutient que « la fonction essentielle de la critique littéraire » est « de promouvoir la compréhension et la jouissance de la littérature », il insiste sur le fait que « nous ne pensons pas la jouissance et la compréhension comme des activités distinctes – l'une émotionnelle et l'autre intellectuelle » (OPP, 115). Ce point de vue est élaboré par Eliot dans un passage qui montre plus encore la complexité et l'aristotélisme présent dans sa conception du plaisir poétique :

Comprendre un poème revient à y prendre plaisir pour les raisons justifiées. On pourrait dire que cela serait tirer du poème en question autant de plaisir qu'il peut en donner : prendre plaisir à un poème sous l'effet d'une incompréhension de sa nature, c'est prendre plaisir à ce qui

est simplement une projection de notre propre esprit. Le langage est un outil si difficile à manier, que « jouir » et « tirer jouissance de » ne semblent pas vouloir dire exactement la même chose, c'est-à-dire dire que quelqu'un « tire jouissance de » la poésie ne revient pas tout à fait au même que de dire qu'il « jouit » de la poésie... Et, en effet, la signification même de « jouir » varie avec l'objet qui inspire ce jouir ; différents poèmes mènent même à des satisfactions différentes. Il est certain que nous n'apprécions pas complètement un poème à moins de le comprendre et, d'un autre côté, il est également vrai que nous ne comprenons pas totalement un poème à moins d'en jouir. Et cela veut dire en jouir à sa juste valeur et comme il le faut par rapport à d'autres poèmes. Il ne devrait être guère nécessaire d'ajouter que cela implique qu'on *ne devrait pas* jouir de mauvais poèmes, à moins que leurs défauts ne soient une sorte d'appel au sens de l'humour (OPP, 115).

Ce point de vue qui lie intimement la compréhension et le plaisir de la littérature avait pour but d'aider la critique à maintenir sa route entre deux dangers extrêmes pouvant la guetter : d'une part, la trop grande importance donnée aux faits et à la connaissance de la littérature, dans le but d'établir une science de la critique et, d'autre part, le danger inverse de désavouer les efforts exigeants demandés par la compréhension afin de jubiler avec une liberté irréfléchie dans une quête individuelle des plaisirs du texte. Comme la première attaque d'Eliot contre la critique impressionniste avait pour but de dévoiler et de corriger le dernier risque, sa dernière théorie met en garde contre le premier, au travers de la recherche restreinte et unilatérale d'une connaissance interprétative « scientifique » poursuivie à la fois par la critique historico-biographique et « l'école des presseurs de citrons » de la Nouvelle Critique (OPP, 107-118).

Aujourd'hui, avec l'émergence d'une critique déconstructive post-structuraliste, nous sommes les témoins d'une violente réaction contre les préoccupations de la Nouvelle Critique et des structuralistes avec la critique vue comme connaissance impersonnelle ou science. Nous devons être reconnaissants à la déconstruction d'avoir souligné de façon heureuse leurs présuppositions formalistes et scientistes qui réprimaient inutilement notre engagement dans la littérature. Malheureusement, cependant, dans l'ardeur de sa réaction, le mouvement déconstructiviste frôle parfois une position extrême, non équilibrée, où l'idée et le but d'une compréhension

interprétative sont totalement rejetés au profit de la quête des plaisirs égoïstes d'une fausse lecture textuelle. En effet, certains déconstructivistes ont reconnu cette menace et poussent donc à un retour radical du plaisir vers une rigueur logique stricte.¹ Bien qu'Eliot n'ait jamais assisté à la naissance du mouvement déconstructiviste, il avait prévu les dangers de balance entre les pôles extrêmes de la connaissance et du plaisir qui continuent d'empoisonner la théorie critique. Eliot réclamait donc une explication de l'appréciation poétique dans laquelle la compréhension et le plaisir soient liés essentiellement et dans laquelle la critique recherche le juste milieu entre scientisme et hédonisme. La critique d'aujourd'hui pourrait bien bénéficier de la théorie et de la sagesse pratique d'Eliot.

- II -

La relation étroite entre la compréhension et la jouissance de la poésie peut justifier que l'on décrive celle-ci comme un amusement; mais pourquoi l'assimiler à un jeu? L'observation des oiseaux, une collection de timbres et d'autres passe-temps sont des amusements qui lient la compréhension à la jouissance et qui sont poursuivis pour le plaisir qu'ils procurent, tout comme la poésie. Pourtant ce ne sont pas des jeux, aussi pourquoi devrait-on particulièrement considérer la poésie ou la littérature comme un jeu?

La réponse, je pense, réside dans le fait que la notion de jeu (game), notion corrélatrice de la notion de jouer (play), propose un éventail d'aspects qui sont également essentiels en ce qui concerne l'appréciation de la littérature et de l'art en général. En vérité, beaucoup de philosophes (Kant, Schiller et Gadamer, pour n'en nommer que quelques-uns) ont défini l'activité esthétique et la compréhension à la lumière du fait de jouer. Il se peut que l'aspect le plus crucial et le plus spécifique du fait de jouer, aspect qui fait que l'art littéraire ressemble particulièrement à un jeu, est le fait de feindre ou d'accepter temporairement un monde imaginaire qui, en quelque sorte, se relie à et

1. Le courant extrêmement hédoniste du déconstructivisme (par exemple chez Barthes et Hartman) a été attaqué par les plus jeunes membres du mouvement comme Culler et Norris qui cherchent à dépeindre l'idéal déconstructionniste comme un idéal de pure et intransigeante rigueur logique où les buts du plaisir et de l'appréciation de la richesse esthétique sont répudiés comme des tentations de lassitude logique. (Voir par exemple J. Culler, *On Deconstruction* (London: Routledge, 1982), 220-225, 240-243; Barthes (New York: Oxford University Press, 1983), 91-100; and C. Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London: Methuen, 1982), 92-99). Ainsi, malgré l'utile soupçon qu'il fait porter sur les oppositions trompeuses et implicitement complices, le mouvement déconstructiviste semble s'être égaré et divisé à cause de l'opposition douteuse entre connaissance et plaisir dans la lecture.

porte sur ce que nous appelons généralement – à la différence des jeux et de l'art – le monde réel. Cette caractéristique de feindre ou d'accepter, ce qui n'est ni croire en totalité ni ne pas croire, est essentielle en ce qui concerne la perception même de la littérature de fiction et est au cœur du « débat sur la poésie et la croyance » (c'est-à-dire : pouvons-nous ou non apprécier complètement un poème dont nous rejetons les croyances qui l'informent ?), débat qui, si longtemps, obséda Eliot. Nous reviendrons sur ce débat bientôt, mais d'abord soulignons deux fonctions essentielles de la feinte dans les jeux et dans l'art : le fait d'en accepter réellement le sérieux et le fait d'adopter des rôles auxquels on s'identifie.

Quoique les jeux soient joués d'abord et avant tout pour se distraire et se distinguent, de façon caractéristique, en tant que jeux, des choses sérieuses de la vie, ils doivent être considérés sérieusement pour qu'on puisse en tirer avantage. Si l'on joue au tennis ou aux échecs sans faire un réel effort pour frapper la balle ou pour faire le meilleur déplacement possible, on ne jouira pas du jeu. Si l'on ne joue que de manière « légère » plutôt que de manière sérieuse, on « jouera simplement au » jeu plutôt qu'on n'y prendra vraiment part. Comme l'observe Gadamer, « seul le sérieux avec lequel on joue rend le jeu totalement jeu. Celui qui ne prend pas le jeu au sérieux gâche le plaisir des autres » (TM, 92).¹ On peut dire évidemment la même chose de l'appréciation de la poésie, qui ne peut procurer qu'une jouissance minimale quand on ne la pratique pas sérieusement. Quoique « sérieusement » ne veuille pas dire ici « solennellement », pas plus que lorsqu'il s'agit des jeux.

En jouant sérieusement on ne confond pas vraiment les jeux avec les choses sérieuses de la vie réelle, mais on fait temporairement, pour ainsi dire, comme s'ils l'étaient, en n'épargnant souvent aucun effort ou risque pour gagner. Dans le contexte imaginaire ou « monde » du jeu, on fait croire (ce qui n'est pas réellement croire) que son partenaire de jeu est un adversaire qui doit être complètement battu, même s'il est toujours reconnu comme un ami dévoué.² On endosse temporairement de nouvelles identités en tant que joueur et en tant qu'adversaire en jouant et, en faisant cela, il se peut qu'on apprenne de nouvelles choses à propos de l'un ou l'autre et de nous-mêmes :

H.G. Gadamer, *Truth and Method* (New York : Crossroads, 1982). Les références à ce livre apparaîtront dans le texte sous l'abréviation T.M.

Bien sûr, puisque les jeux peuvent être considérés comme faisant partie de la vie « réelle » ou comme inclus en elle (ils ne sont pas des rêves ou des illusions), la distinction entre eux n'est qu'une distinction pragmatique. Un des problèmes posés par le sport professionnel est que cette distinction entre jeu et affaires de la vie réelle devient très floue et problématique ; et souvent cela affecte nettement l'esprit du jeu.

nos capacités ludiques, nos qualités de ténacité et de concentration, nos jalousies latentes, le degré de notre sportivité, etc. De la même façon, lorsqu'on lit sérieusement une œuvre de fiction, même une œuvre légère faite pour le simple plaisir, nous endossons le rôle de lecteur et l'identité qui s'ensuit, c'est-à-dire celle d'un spectateur intéressé et impliqué ou celle d'un habitant du monde imaginaire décrit par l'œuvre que l'on lit, un monde que l'on accepte pour l'instant sans mettre en question sa réalité. De telles projections de l'imagination et de telles métamorphoses supposées de soi (qui, comme dans les jeux, permettent la connaissance de soi à travers l'oubli de soi-même grâce à l'artifice de l'imagination) sont peut-être ce qui distingue le plus clairement les jeux et la littérature des passe-temps comme la collection de timbres et l'observation des oiseaux.

Cependant, il y a sans aucun doute plus dans l'analogie jeu-littérature qu'on ne le prétend. D'autres caractéristiques importantes sont la structure et l'interaction du joueur ou du lecteur avec la structure du jeu ou du texte. Le jeu n'est pas typiquement complètement « dépourvu de règles » mais il est au contraire défini en termes de règles, de buts et de tâches qui lui donnent une structure, le différencient des autres jeux et le distinguent du cours de la vie ordinaire. On pourrait avancer, comme Gadamer, qu'aucun jeu n'est vraiment dépourvu de règles dans l'absolu car cela voudrait dire qu'il n'aurait aucune structure contraignante ; et, en tant qu'activité dépourvue de structure, n'ayant aucun but, il ne pourrait pas du tout être distingué en tant que jeu. Ceci, cependant, n'implique pas que l'expression « sans règles » soit sans signification ou application, mais cela souligne simplement à nouveau l'élément pragmatique, à savoir que nos distinctions (par exemple : exact/inexact, complet/incomplet, libre/contraint) ont seulement un sens de validité et d'opérativité en termes de certains contextes et de certains buts. « Sans règles » tire sa signification de son opposition, dans les différents contextes, à jeu (ou œuvre) qui est plus strictement ou explicitement contraint ou structuré.

Il est certain que nos jeux les plus satisfaisants sont les jeux gouvernés par un réseau de règles et de conventions normatives qui ne nécessitent d'ailleurs pas toutes d'être formulées explicitement. Les règles constituent la structure ou le monde du jeu, par exemple, sa division en périodes ou parties, ses essais, points marqués, penaltys, etc. Comme Gadamer le remarque, « la nature particulière d'un jeu réside dans les règles et les structures qui régissent la manière dont le champ du jeu est rempli » (TM, 96). Pourtant,

au delà des règles explicites, il y a les « règles », les conventions et les traditions de jeu non formulées qui constituent le caractère particulier et l'esprit du jeu. Il y a plus dans la manière de jouer propre au cricket et au tennis que ce que l'on peut apprendre à travers un livre qui en présenterait les règles. Il est nécessaire d'expérimenter, ou au moins d'être spectateur de, l'activité de jeu pour pouvoir comprendre la nature du jeu. Comme Wittgenstein l'a apparemment compris quand il a abandonné le modèle de calcul formel pour le modèle des jeux de langages, les règles d'un jeu doivent être interprétées et appliquées par la pratique réelle des joueurs afin que ces règles signifient quelque chose.¹ En effet, sans changer les règles explicitement établies, un jeu peut être transformé radicalement par les joueurs qui changent la façon d'y jouer ou l'esprit dans lequel les règles sont interprétées et appliquées.

Un jeu constitue ainsi un monde quelque peu autonome et imaginaire, rempli de sa propre structure et de son propre esprit et distingué du monde réel et de ses objectifs. Le terrain de jeu du jeu, dit Gadamer, « établit la sphère du jeu comme un monde clos... contre le monde des buts » (TM, 96). Ce monde est immédiatement limité (donc pouvant être appris), mais c'est aussi un monde complet ayant en soi sa consistance. Le fait qu'il ne détermine pas, par exemple, si les joueurs sont des hommes ou des femmes, ou si oui ou non ils se serrent la main ou prennent une douche lorsque le jeu est terminé, ne rend pas le jeu incomplet ou quelque peu déficient. Bien sûr, on dit souvent la même chose de l'œuvre littéraire et de son univers. On ne se plaint pas qu'*Hamlet* soit incomplet parce que la pièce ne spécifie pas quels cours il a suivi ni quels diplômes il a réussi à Wittenberg, ou la couleur de ses yeux.

Or en jouant à un jeu, nous entrons dans son monde et, en devenant des joueurs, nous endossons de nouvelles identités et nous nous imposons les tâches, les buts et les règles du jeu. Plus nous nous impliquons dans un jeu, plus profondément nous nous identifions à notre rôle ou « nous nous perdons » en lui, en tant que joueur, plus nous nous soumettons à ses défis et à ses contraintes. Cela veut dire que notre talent, notre endurance et notre intelligence sont mis à l'épreuve et entraînés, ce qui nous permet d'atteindre une meilleure connaissance de nos capacités et un plus grand développement

1. Pour plus d'information sur ce point, voir G.P. Baker and P.M.S. Hacker, *Wittgenstein: Meaning and Understanding* (Oxford: Blackwell, 1984), 48-51.

de ces dernières. Ainsi Gadamer semble avoir raison quand il soutient que « l'attrance d'un jeu, la fascination qu'il exerce » lui permet de « dominer les joueurs » de telle façon que quiconque joue ou « essaie » le jeu est en fait « celui qui est essayé » (TM, 95).

Mais bien que les structures ou les règles d'un jeu régissent le joueur qui s'y soumet, le jeu ne pourrait pas proprement exister sans ses joueurs et il atteint son « être complet » seulement quand il est joué. Les joueurs et leur jeu constituent une part essentielle d'un jeu. Un jeu dont les règles n'ont eu aucune application interprétative ni mise en pratique n'est pas en réalité un jeu mais un ensemble de règles pour un jeu; et changer la pratique interprétative d'application des règles en jouant à un jeu existant peut changer radicalement l'identité du jeu. Ainsi un jeu réclame l'interaction de structures impersonnelles et de règles avec leur réalisation ou application interprétative par des joueurs particuliers. Ceci reflète vivement l'interaction qui existe entre le lecteur-interprète et les structures du texte littéraire. Il est commun de considérer que les structures d'un texte littéraire sont de mornes abstractions jusqu'à ce que le lecteur les recrée imaginativement (par application interprétative), lecteur (selon les mots d'Ingarden) qui rend l'œuvre concrète au travers de sa lecture.¹

Ainsi un jeu peut être perçu comme un monde imaginaire, structuré par des règles, monde limité mais complet et cohérent en soi, dans lequel nous nous projetons pour notre amusement; monde auquel nous nous livrons et dans lequel nous nous transformons en y répondant de façon interprétative et en l'actualisant ou en le jouant de façon interactive, monde qui, en nous mettant à l'épreuve et en nous entraînant, peut procurer un enrichissement cognitif et une connaissance de soi. Conçu ainsi, un jeu est un modèle extrêmement attirant pour la littérature et son évaluation. C'est certainement ce que semblait penser Eliot, et sa perception de la littérature comme jeu ou distraction est, et ce n'est pas étonnant, complétée par son insistance sur l'œuvre littéraire comprise comme un monde imaginaire structuré dans lequel nous entrons grâce à l'imagination, que nous recréons par l'interprétation et auquel nous réagissons. La nature de cette réponse est (ou au moins devrait être) véritablement plus complexe que la réponse des joueurs dans un jeu car elle implique aussi de se séparer du monde dans lequel on est entré et de le critiquer consciemment (et soi-même en tant que lecteur

1. Voir R. Ingarden, *The Literary Work of Art* (Evanston, III: University of Illinois Press, 1973).

l'identifiant et l'acceptant) d'un point de vue extérieur. À travers cette réponse complexe, la littérature peut devenir une source de connaissance particulièrement riche et peut-être même une source de sagesse.

Eliot faisait souvent valoir que l'œuvre littéraire devait être appréciée de deux façons ou à deux niveaux différents, à partir de « deux attitudes qui sont toutes deux nécessaires et qu'il faut adopter lorsqu'on considère l'œuvre de tout poète » (OPP, 145).¹ D'abord, en tant que jeu autotélique structuré, on doit y répondre avec bienveillance et on doit l'évaluer selon ses propres termes, c'est-à-dire en termes de cohérence interne de ses règles et du monde, et de la beauté et de la satisfaction qu'ils fournissent. Cela se réalise quand, par l'imagination, nous acceptons le monde du poète et entrons en lui, « quand nous l'isolons, lorsque nous essayons de comprendre les règles de son propre jeu, d'adopter son propre point de vue » (*ibid.*). Car si, au moins provisoirement, nous n'acceptons pas et nous ne nous abandonnons pas au monde, aux règles et aux points de vue de l'œuvre, nous serons incapables de nous impliquer dans l'œuvre ou d'être happés par elle et ainsi nous serons incapables de la comprendre et d'en jouir convenablement.

Cependant, dans un second temps, nous devons nous détacher de l'œuvre dans laquelle nous sommes entrés et que nous avons acceptée, afin de l'étudier par rapport aux normes externes impliquant les contextes plus larges de la tradition littéraire et même, en dernier ressort, les contextes du monde extra-littéraire également. Cette seconde étape se réalise quand l'œuvre du poète est évaluée selon la façon dont il promeut la tradition littéraire, « quand nous l'évaluons au moyen de normes extérieures, de façon plus pertinente au moyen des normes du langage et de quelque chose que l'on appelle Poésie, dans notre propre langue et dans toute l'histoire de la littérature européenne » (*ibid.*). La première perspective devrait nous indiquer, pour ainsi dire, si nous parlons de littérature ou de sous-littérature. La seconde devrait nous aider à décider si c'est la littérature qui devrait être fort admirée ou imitée; et ici on prend en considération, non seulement les normes du passé, les besoins littéraires réclamés par le présent et le futur,

1. Eliot parle parfois de la réponse appréciative du lecteur à l'œuvre littéraire comme ayant trois niveaux : « vous devez vous abandonner et puis vous retrouver, et le troisième moment c'est d'avoir quelque chose à dire, avant d'avoir totalement oublié à la fois l'abandon et la reprise de soi ». (Voir la lettre de T.S. Eliot à Stephen Spender citée dans « Remembering Eliot » de Spender, in A. Tate (ed.), *T.S. Eliot: The Man and his Work* (New York: Delacorte Press, 1966), 55-56). Cela suggère clairement qu'en montrant de façon insistante dans l'appréciation les deux dimensions ou niveaux de l'appréciation de la lecture, Eliot est surtout intéressé par le maintien d'une complexité de lecture et par le maintien de la complexité de la lecture et du processus critique, qui ne sont pas nécessairement opposés de façon rigide.

mais aussi des considérations philosophiques, sociales et éthico-religieuses appropriées.

Eliot exige et emploie les deux perspectives. Dans l'essai qu'il a écrit sur Milton en 1936, Eliot admet l'importance de Milton d'après la première perspective, mais il le critique d'après la seconde. Dans ses essais sur Ben Jonson et Swinburne, il utilise le point de vue interne pour défendre les deux poètes contre l'accusation de superficialité et de manque de réalisme, en clamant que les mondes limités qu'ils créent pour nous distraire sont satisfaisants, consistants et complets dans leurs propres règles même si ces mondes sont moins riches que, par exemple, celui créé par Shakespeare.¹ Mais, pour Eliot, Jonson et Swinburne diffèrent en ce qui concerne le second point de vue. Alors que le monde imaginaire de Jonson propose un modèle et un point de vue qui devraient tous deux être attirants et instructifs pour la littérature contemporaine, Swinburne offre un monde que les modernes ne trouvent plus très intéressant ou utile au développement littéraire.

À propos de Jonson et de la platitude affirmée de son monde et de ses personnages, Eliot écrit :

Nous ne pouvons appeler l'œuvre d'un homme superficielle quand elle crée un monde ; un homme ne peut être accusé de traiter de façon superficielle le monde qu'il a lui-même créé ; la surface *est* le monde. Les personnages de Jonson se conforment à la logique des émotions de leur monde... et cette logique illumine le monde réel car elle nous offre un nouveau point de vue à partir duquel on peut le regarder (SE, 156).

Dans sa complétude en miniature, dans sa façon de mettre en valeur par la simplification qui en fait un « art de la grande caricature », le monde de Jonson est « suffisamment grand » pour que nous puissions en tirer, non seulement une jouissance, mais aussi, en ce qui concerne le second point de vue, pour que nous puissions obtenir un « stimulus créatif » ainsi qu'une « connaissance de la vie bi-dimensionnelle » et de l'art de la caricature (SE, 159, 147).

L'œuvre de Swinburne ne doit pas non plus être condamnée comme « une feinte, tout comme un mauvais vers est un faux ». Car elle ne prétend pas être ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire une représentation complète de la vie

1. Voir « Ben Jonson » in *Selected Essays*, and « Swinburne as a Poet » in *The Sacred Wood*.

réelle. « Le monde de Swinburne ne dépend pas de quelque autre monde qu'il simule ; il a la complétude et l'auto-suffisance qui le justifient et assurent sa permanence... Les déductions sont vraies relativement aux postulats » (SW, 149) c'est-à-dire, il est consistant autant que complet. Bien que Swinburne soit acceptable du point de vue interne, il est déprécié du point de vue externe car bien que son langage « soit très vivant et avec cette vie singulière qui est la sienne », « le langage qui est le plus important pour nous (les modernes) est celui qui se bat pour assimiler et exprimer de nouveaux objets, de nouveaux groupes d'objets, de nouveaux sentiments, de nouveaux aspects, comme, par exemple, la prose de M. James Joyce ou du premier Conrad » (SW, 150).

- III -

Il y a bien plus à dire à propos de l'interaction complexe du lecteur et du texte dans l'appréciation de la littérature. En particulier, l'interaction de ses croyances ordinaires avec celles qui informent le monde du texte. Cette interaction peut apporter de riches récompenses cognitives pour le lecteur mais elle contient aussi de grands risques épistémologiques et éthiques. La question de la valeur cognitive ou de la non-valeur de l'art littéraire, de son statut comme pourvoyeur de connaissance ou de mensonge corrompateur fait partie des questions les plus centrales et les plus anciennes posées par l'esthétique. Depuis Platon, elle semble finalement basée sur la distinction entre art et réalité mais elle s'est depuis divisée en une foule de questions plus particulières. Bien qu'Eliot se soit beaucoup intéressé à la question générale de la valeur éducative et cognitive de la littérature, il était particulièrement préoccupé par une question plus étroite, soulevée explicitement par l'œuvre de Richard sur « la poésie et les croyances ». ¹

Pouvons-nous, se disait Eliot très souvent, correctement apprécier un poème sans partager les croyances qui y sont exprimées ou qui sont sous-jacentes ? Si la réponse était non, nous ne pourrions pas correctement apprécier les œuvres de Shakespeare, Homère et Dante qui présentent des croyances scientifiques, théologiques et morales qui peuvent être nettement différentes

1. Voir les chapitres ayant ce titre dans I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (1924, repr. London: Routledge and Keegan Paul, 1970) et *Science and Poetry* (New York: Norton, 1926). Voir aussi *Practical Criticism* (1929, repr. New York: Harcourt, Brace, 1956), 255-262. Parmi les discussions les plus importantes d'Eliot sur ce problème, voir *SE*, 229-231 ; *TUP*, 89-98 ; *OPP*, 258-63 ; et « A Note on Poetry and Belief », *Enemy* 1 (1927), 15-17.

des nôtres. Mais puisque notre appréciation de telles œuvres semble clairement peu touchée par de telles différences de croyances, il semble au contraire s'ensuivre que les croyances d'une œuvre sont peu importantes ou ne concernent en rien son appréciation littéraire. Cependant, si nous essayons de soustraire les croyances de la poésie pour l'apprécier comme une poésie pure, notre appréciation s'appauvrit considérablement. Car il ne nous reste tout au plus « qu'un simple amas de strophes charmantes mais sans rapport, les débris de la poésie plutôt que la poésie elle-même » (TUP, 98). De plus, si les croyances exprimées dans la littérature ne lui sont étrangères, pourquoi la littérature a-t-elle été si souvent louée et hautement prisee par ses défenseurs comme source de connaissance et d'édification ? Le retour à l'analogie jeu-littérature peut éclairer les relations problématiques entre littérature, croyance et connaissance et plus particulièrement la solution qu'Eliot propose pour celles-ci.

Bien que pragmatiquement distingués de la vie ordinaire, les jeux ne sont pas totalement sans rapport à la vie et étrangers à elle (car, dans un sens, eux aussi en sont un élément). En effet, les jeux partagent et éclairent certains aspects importants de la vie sérieuse et ordinaire (par exemple la compétition, le travail d'équipe, la soumission aux règles etc.) et sont donc considérés comme ayant une valeur éducative. Or le monde inventé d'une œuvre littéraire diffère typiquement de celui d'un jeu, non parce qu'il est plus complet du point de vue de son organisation interne mais parce qu'il est, pris dans sa totalité, plus semblable à, ou représentatif de, la vie réelle. Il est peuplé, non par des arrières et des buteurs qui essaient de marquer ou d'empêcher de prendre des points sur un terrain étroit, mais concerne typiquement la totalité (bien que largement inventée) des personnes, des lieux et des actions qui ressemblent à et reflètent de façon significative ceux du monde de la vie réelle. De plus, un monde littéraire (comme un jeu) est très compact et ordonné de façon cohérente, comparé au monde ordinaire qu'il reflète ; ainsi, dans la compacité de son ordre et de son relevé, l'œuvre littéraire semble être un excellent modèle pour promouvoir une meilleure compréhension du monde, « pour nous donner quelque perception d'un ordre dans la vie, en lui imposant un ordre » (OPP, 86). Elle peut le faire, non seulement par sa ressemblance au monde réel, mais par ses différences qui peuvent mettre en évidence des aspects et des ordres de la vie ordinaire qui ont tendance à passer inaperçus. Elle peut aider à nous enseigner divers types de personnages et de relations sociales ; mais, plus particulièrement,

elle peut, à travers notre identification imaginative à ses personnages, nous donner un sens de ce à quoi ressemble d'expérimenter des choses que nous n'avons jamais expérimentées et que nous ne pourrions peut-être jamais expérimenter.

Cependant, en dépit de tout cet attrait cognitif apparent (et peut-être même jusqu'à un certain point à cause de lui), il est probable que la littérature engendre autant l'erreur et l'illusion qu'elle produit la connaissance. La dangereuse tendance de la littérature à induire en erreur n'est pas seulement impitoyablement attaquée par Platon et autres philosophes du même genre, mais elle est même attestée par la littérature elle-même. De très nombreux romans répètent paradoxalement l'idée que la littérature trompe et désinforme, qu'elle propage, en particulier chez les jeunes et les innocents, de fausses idées quant à la nature de l'amour, du mariage et de la vie. La littérature a-t-elle, alors, une réelle valeur cognitive ? Peut-on dire qu'elle fournit au lecteur une connaissance significative et nouvelle de la vie, du monde ou de lui-même ?

La réponse d'Eliot à cette ancienne question épineuse est admirablement claire, concise et sensée. La valeur cognitive d'une œuvre littéraire dépend, non seulement de l'œuvre elle-même, mais aussi beaucoup de la manière dont elle est digérée par le lecteur. Eliot emploie à nouveau son modèle de réponse à deux niveaux en lisant la littérature. Bien que nous devions provisoirement accepter le monde de l'œuvre et les croyances qui l'informent de sorte que nous puissions le réaliser et y répondre convenablement par l'imagination, cela seul ne fournit pas une connaissance directe de la vie. Une telle connaissance provient seulement du second niveau de « conscience de soi » et de la comparaison critique qui devrait se trouver dans toute lecture intelligente et perspicace. Cette étape se réalise quand nous nous détachons de la conception de la vie véhiculée par l'œuvre et que nous l'évaluons par rapport à nos propres points de vues et nos propres expériences, quand nous essayons de voir, d'expliquer et d'ajuster les différences perçues de conception en développant une nouvelle perception de la vie, plus à propos et supérieure.

Il est tout simplement faux que les œuvres de fiction, en prose ou en vers, ...élargissent directement notre connaissance de la vie. La connaissance directe de la vie est une connaissance en relation directe avec nous-mêmes... dans la mesure où cette partie de la vie à laquelle nous avons

participé nous donne matière à généralisation. La connaissance de la vie acquise à travers la fiction n'est possible qu'à travers un autre niveau de conscience de soi... Dans la mesure où nous sommes absorbés par les événements dans n'importe quel roman, de la même manière que nous sommes absorbés par ce qui se passe sous nos yeux, nous acquérons au moins autant de mensonges que de vérités. Mais lorsque nous sommes assez mûrs pour dire : « C'est la conception de la vie de quelqu'un qui était un bon observateur à l'intérieur de ses propres limites, Dickens ou Thackeray ou George Eliot ou Balzac ; mais il voyait la vie différemment de moi car c'était un homme différent ; il a même choisi des choses assez différentes à observer ou les mêmes choses en donnant un ordre d'importance différent parce que c'était un homme différent ; aussi ce que je regarde, c'est le monde tel qu'il est perçu par un esprit particulier » – alors nous sommes en position de gagner quelque chose à partir d'une lecture de fiction... ; mais ces auteurs ne nous aident vraiment que lorsque nous percevons et tenons compte de leurs différences par rapport à nous-mêmes (EAM, 103-104).

Cette explication à deux niveaux de la lecture et de la croyance permet à Eliot d'expliquer davantage deux phénomènes importants : l'effet cognitif et comportemental extraordinairement puissant de la littérature populaire lue par pur plaisir et la valeur d'une lecture large et critique dans le développement d'une personnalité et d'une vision de la vie complète et solide. Le petit « plaisir de lire » a un effet tellement puissant sur nos croyances et nos attitudes car avec de telles lectures nous ne nous embarrassons vraiment pas du second niveau critique, puisque nous savons que nous lisons uniquement pour le plaisir et non pour obtenir un enrichissement ou un éclaircissement cognitifs. Cependant, puisque toute jouissance de la littérature demande un premier niveau d'acceptation et d'assimilation par l'imagination du monde et de l'horizon de l'œuvre, l'omission d'une réflexion critique postérieure sur les caractéristiques de l'œuvre laissera les attitudes ou les croyances exprimées dans l'œuvre dangereusement actives, inconsciemment et de façon non critique, dans l'esprit du lecteur. En conséquence, c'est « la littérature que nous lisons pour « l'amusement » ou « purement pour le plaisir » qui peut avoir l'influence la plus grande et la moins soupçonnée sur nous... car elle est lue dans cette attitude de « pur plaisir », de pure passivité ». Et puisque la littérature populaire contemporaine est la littérature la plus souvent et la

plus facilement lue dans cet esprit, elle « peut avoir l'influence la plus insidieuse et la plus douce sur nous » et ainsi elle « demande à être étudiée très attentivement » (EAM, 105)

Eliot donne là au critique littéraire un rôle crucial de critique de la culture, dévoilant et examinant de façon critique les idéologies qui informent la culture et la littérature populaire contemporaine. Si la propre réalisation eliotienne manifestement chrétienne de ce travail nous semble trop maladroite, dépassée, si ce n'est parfois presque sectaire, cela ne nuit en rien à sa doctrine théorique générale, qui sous-entend que la littérature a besoin d'une critique idéologique et qu'une critique littéraire adéquate et substantielle ne peut pas se permettre, au bout du compte, de l'ignorer. Les théories marxistes et déconstructionnistes qui condamnent la théorie critique d'Eliot comme étant une esthétique insulaire, technique et aveugle quant à l'importance de la critique des idées et des idéologies dans la critique de la littérature, manquent donc de beaucoup leur cible.¹ Ce qui les différencie d'Eliot n'est pas un point de vue philosophique qui porterait sur la pertinence de l'idéologie mais réside plutôt dans le choix d'une idéologie particulière devant être utilisée comme une pierre de touche critique et poursuivie dans un but culturel. De plus, nous sommes, dès maintenant, à même de voir qu'Eliot, par l'attention explicite et répétée qu'il porte au rôle joué par le lecteur et à la complexité de ses niveaux, peut également montrer qu'est ridicule toute tentative de l'accuser d'aveuglement néo-critique au rôle essentiel et complexe de la réponse du lecteur.

La théorie eliotienne à deux niveaux de la lecture explique aussi l'importance de la lecture dans le développement de la personnalité et de la conception de la vie, et dans l'accomplissement de la connaissance de soi. En lisant une œuvre littéraire, en nous y impliquant nous-mêmes par l'imagination et en acceptant son monde, « nous sommes affectés par elle, en tant qu'êtres humains, qu'on le veuille ou non... pendant le processus d'assimilation et de digestion » (EAM, 102). Si nous sommes très fortement affectés ou « pris » par une œuvre littéraire, la seconde étape même de la distanciation et de la réflexion critique ne pourra pas neutraliser complètement son effet et laisser nos croyances et nos attitudes exactement telles qu'elles étaient auparavant. Car l'œuvre peut nous avoir amené, même après une réflexion critique, à

1. Eagleton et Norris sont les premiers auteurs de cette tendancieuse et grossière mésinterprétation de la théorie d'Eliot.

voir les choses assez différemment. Comme Eliot le remarquait, quand, pour comprendre et critiquer un auteur important, « vous devez vous abandonner et ensuite vous retrouver... le moi retrouvé n'est jamais le même que le moi avant qu'il ne se soit abandonné ». ¹ Ainsi le moi s'élargit et se développe à travers sa projection imaginative et sa transfiguration en lisant.

Ici encore, l'effet de la littérature est fonction, non seulement de la puissance de l'œuvre ou de l'auteur, mais dépend aussi grandement du lecteur, de l'ampleur, de la profondeur et de la solidité d'une expérience confirmée de la structure préalable de sa croyance, sans parler de son aptitude à une compréhension imaginative. Quand on nous lit mal et de façon naïve, explique Eliot, « ce qui arrive est une sorte d'inondation, d'invasion d'une personnalité non-développée... par la personnalité plus forte du poète » (EAM, 102), inondation qui emporte et submerge en grande partie les réflexions critiques du second niveau. Plus nous sommes expérimentés et plus notre lecture est variée, plus nos structures de croyances ont tendance à être bien arrondies, tempérées et solides, (y compris la structure de nos jugements sur l'art) ; et, en conséquence, moins il est vraisemblable que nous devenions possédés et endoctrinés de façon partielle par les croyances (ou le style ou le goût critique) d'un quelconque auteur.

De plus, puisque les opinions d'auteurs différents sont souvent incompatibles, assimiler une variété d'auteurs fait que l'on compare et évalue de façon critique leurs vues opposées. Cela ne développe et n'aiguise pas seulement notre conscience et notre pouvoir critique mais provoque la formation et l'expression de notre propre individualité dans notre évaluation comparative et la hiérarchisation des différentes opinions. Donc une lecture de grande ampleur a une valeur, « non... comme une sorte d'entassement » ou d'accumulation d'information, mais « parce que dans le processus qui fait que nous sommes affectés par une forte personnalité l'une après l'autre, nous cessons d'être dominés par l'une quelconque ou n'importe quel petit nombre de ces dernières. Les conceptions très différentes de la vie, cohabitant dans nos esprits, affectent l'un l'autre, et notre propre personnalité s'affirme et donne à chacun une place dans un ordre qui nous est particulier ». (EAM, 103)

1. Cité dans « Remembering Eliot », 56. Le problème de la relation du lecteur à un auteur influent est, bien sûr, beaucoup plus complexe quand le lecteur lui-même est un auteur, comme Eliot. Voir Gregory Jay, *T.S. Eliot and the Poetics of Literary History* (Baton Rouge: Louisiana University Press, 1983), 68-91 pour une explication séduisante mais très spéculative du souci d'Eliot en ce qui concerne l'influence poétique.

ainsi, en nous projetant par la lecture dans « divers mondes variés de la création poétique », nous pouvons, non seulement élargir et exercer nos esprits grâce à l'expérience et aux opinions des autres, mais aussi atteindre par ce fait une meilleure compréhension de nous-mêmes, objectif principal de l'enquête herméneutique. Car entrer dans ces mondes et ces conceptions du monde littéraires et les connaître nous fournit un arrière-plan de comparaison et de contraste organisé et riche qui nous permet plus clairement, plus précisément et avec plus d'assurance, de former, définir et affirmer notre propre identité et notre propre conception de la vie dans les termes des diverses conceptions qu'il nous est arrivé de connaître. Eliot a donc raison de bien insister sur la nécessité de « faire l'effort d'entrer dans ces mondes de la poésie auxquels nous sommes étrangers » pour que nous puissions mieux comprendre et apprécier le monde, les croyances et la poésie que nous considérons pour l'essentiel comme les nôtres.¹

- IV -

La question qui se pose alors est de savoir comment et jusqu'à quel point une telle adoption des croyances étrangères est possible. Ici encore Eliot peut profiter de l'analogie du jeu et du modèle à deux niveaux de la réponse critique. Au premier niveau, quand nous entrons dans un monde de fiction par l'imagination et que nous adoptons ses croyances, nous ne les croyons pas vraiment. Nous savons, par exemple, que nous ne sommes pas dans l'ancienne ville de Troie et il ne nous viendrait pas à l'idée d'essayer de contacter Zeus pour qu'il intervienne dans l'action, car nous ne croyons pas qu'il existe réellement. Mais, dans la contemplation neutre d'une possibilité, nous ne suspendons pas non plus simplement l'incrédulité, car alors nous ne serions pas vraiment émus ou touchés par l'œuvre de fiction comme nous le sommes. Au contraire, comme dans un jeu, nous acceptons provisoirement, faisons semblant de croire ou faisons croire au monde et aux croyances que l'œuvre nous présente.² Ces prétendues croyances ne sont pas pleinement ou

¹ T.S. Eliot, « Poetry and Propaganda », *Bookman*, 70 (1930), 602.

² Pour une excellente analyse détaillée des notions de « mondes de fiction » et des « jeux de feinte » qui nous mettent d'y « entrer », voir K. Walton, « Fearing Fictions », *Journal of Philosophy*, 75 (1978), 5-27 ; et « How remote are Fictional Worlds from the Real World », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37 (1978), 11-23. L'explication de Walton, qui est très parallèle à celle d'Eliot, distingue faire croire ou faire semblant de croyance et suspension d'incrédulité, et construit la première notion (comme le fait Eliot) en termes d'acceptation. Il insiste aussi, comme Eliot, sur le fait que le lecteur doit adopter une « dualité de positions », « à la fois de l'intérieur... et de l'extérieur » du monde fictionnel de l'œuvre, et cet échec à reconnaître et à maintenir ces « deux perspectives » aboutit à une très grande confusion théorique (« How remote... », 21-22).

« vraiment » crues, elles n'ont pas besoin d'être poursuivies au delà du premier niveau ou de la première perspective du jeu du lecture, et elles peuvent toujours être exposées à une conscience critique de leur prétendu statut grâce au second niveau de réflexion critique. Cependant, si nous ne sommes pas capables, au premier niveau, de faire croire ou de faire semblant d'accepter les contenus de l'œuvre, nous ne réussirons pas à nous y impliquer correctement et donc nous serons incapables de l'apprécier.

Cet échec peut être autant dû à l'œuvre qu'à son lecteur. Son monde et ses croyances peuvent sembler intérieurement si incohérents, si maladroitement arrangés ou si inintéressants ou puérils et inadéquats à notre expérience de vie que nous nous sentons avec raison incapables de nous y abandonner quand nous lisons. Nous nous sentons avec raison incapables de maintenir suffisamment l'acceptation imaginative ou la prétendue croyance (ou même, de façon minimale, la suspension de l'incrédulité) nécessaires pour jouir de l'œuvre en question. C'est précisément ce que reproche Eliot à Shelley dont les idées insistantes mais « pauvres », « embrouillées », « puériles » et « inspirant la répulsion » empêchent le plaisir (TUP, 89.99). Le monde d'un poème devrait donc être « raisonnable » et assez attractif pour inciter le lecteur à « l'accepter » à travers son imagination, ce qui, souligne Eliot, est esthétiquement « plus important que tout ce qui peut être appelé croyance » (SE, 276-77).

Eliot est ainsi soucieux de maintenir une distinction pragmatique et reconnaissable entre l'acceptation feinte, en poésie, et la vraie croyance, et en même temps il reconnaît que les deux sont néanmoins clairement apparentées. « Car il y a une différence... entre la *croyance* philosophique et l'*assentiment* poétique » (SE, 257). Cependant, pour forcer cet assentiment, « la doctrine, théorie, croyance ou « conception de la vie » présentée dans un poème (doit être)... une chose qui puisse être acceptée par l'esprit du lecteur comme étant cohérente, mûre et fondée sur les faits de l'expérience, (de telle sorte) qu'elle ne crée pas d'obstacle à la jouissance du lecteur ». La croyance doit frapper le lecteur comme une croyance devant être crue de façon raisonnable, « qu'il l'accepte ou la nie, l'approuve ou la désapprouve. Lorsqu'il s'agit d'une croyance que le lecteur rejette comme étant puérile ou faible, elle peut, pour un lecteur averti, fournir presque une vérification complète » (TUP, 96). Cela explique pourquoi Eliot insiste sur « l'avantage d'un système traditionnel cohérent » de pensée, « cadre établi d'idées traditionnelles et acceptées » vu comme le cadre le plus pratique pour la création

de mondes poétiques intelligemment agréables et satisfaisants, car cela les rendra plus faciles à accepter et à habiter, même si l'on n'y croit pas complètement (SE, 258 ; SW, 158).

Or, quand nous trouvons difficile d'accepter et d'apprécier le monde d'un poète que l'on tient dans la plus haute estime, nous devrions être enclins à attribuer ce problème plus à nos propres limitations qu'à celles de l'auteur. Notre effort pour comprendre et peut-être surmonter notre difficulté d'appréciation nous fournit ainsi une opportunité nouvelle particulièrement enrichissante pour la connaissance et le développement de soi, car il exige que nous étudions nos propres limitations ; et, en les soumettant à la conscience critique, nous pouvons libérer notre esprit de leur tyrannie inconsciente. « En essayant de comprendre pourquoi on n'a pas réussi à apprécier justement l'œuvre d'un auteur particulier, on cherche la lumière, non seulement à propos de l'auteur mais aussi à propos de nous-mêmes... : c'est un effort pour comprendre cette œuvre et nous comprendre dans notre relation à elle ». Et en surmontant une première antipathie pour mieux apprécier l'œuvre, on « s'affranchit de façon importante d'une limitation de son propre esprit » (OPP, 209-210). Eliot pratiqua cet exercice de l'examen et du triomphe de soi de façon très remarquable en ce qui concerne Goethe et Milton.

Bien que Gadamer puisse soutenir que toute compréhension « procure des opportunités uniques... pour élargir nos expériences humaines, notre connaissance de soi et notre horizon, car tout ce que la compréhension relie est relié au travers de nous-mêmes », ¹ Eliot a sûrement raison en insistant ici sur le fait que certains objets ou projets de la compréhension sont d'une façon significative plus enrichissants et révélateurs de soi. Il a aussi raison de dire que la compréhension de la poésie fait partie des choses les plus édifiantes. Car nous avons vu qu'elle implique, non seulement de comprendre et de vibrer par résonance à une variété de croyances, de conceptions du monde et d'émotions, mais aussi de comprendre leurs similitudes et leurs différences par rapport à ce que nous tenons pour nos propres conceptions et sentiments.

La poésie est alors un jeu qui peut fournir la connaissance et l'édification, en même temps qu'elle nous amuse sur un plan intellectuel, émotionnel et

1. H. G. Gadamer, « Hermeneutics as Practical Philosophy », in *Reason in the Age of Science* (Cambridge, Mass : MIT Press, 1983), 110.

même sensuel. Eliot va jusqu'à suggérer qu'elle « est le langage le plus capable de transmettre la sagesse » (OPP, 226). Cette déclaration est difficile à évaluer sans une compréhension raisonnablement claire et adéquate de ce qu'est la sagesse, et je ne peux avoir la présomption d'en fournir une ici. Cependant, Eliot, même s'il s'avouait prudemment incapable de définir la sagesse (« il n'y a pas de mots... plus impossibles à définir et pas de mots plus difficiles à comprendre » OPP, 220), donne en fait une certaine explication de cette notion.

Dans son essai sur Goethe où il fait cette haute revendication pour la poésie et où il cite Dante, Shakespeare et Goethe comme étant de grands poètes et des sages, Eliot définit la sagesse comme « un don naturel de l'intuition, mûri et que l'expérience applique, de compréhension de la nature des choses, certainement des choses vivantes et très certainement du cœur humain » (OPP, 221). L'homme sage doit avoir « un très large éventail d'intérêt, de sympathie et de compréhension », éléments liés dans une convergence pénétrante par une « Unité fondamentale », qui s'exprime dans la vision cohérente particulière que chaque grand poète présente de « la vie elle-même, du monde perçu d'un point de vue particulier » basée sur l'intelligence et l'expérience (OPP, 214). Cependant, la sagesse exige, non seulement d'avoir sa propre vision ordonnée du monde, mais aussi de la reconnaître comme seulement un point de vue possible et, par conséquent, elle exige une ouverture et une flexibilité pour adapter la nouvelle expérience et une reconnaissance et une compréhension d'autres visions du monde. En bref, elle exige « la charité qui provient de la compréhension des êtres humains dans toutes leurs variétés... et... leurs croyances diverses » et ainsi elle ne peut être identifiée à un ensemble de « propositions logiques » ou à une « somme de sages maximes » (OPP, 221, 226). Puisque cette charité implique la reconnaissance que notre propre conception de la vie n'est pas la seule qu'un homme sage pourrait adopter et qu'elle est au mieux un modèle fragile, partiel, corrigeable, imposé sur une déroutante et incontrôlable immensité d'expérience, l'humilité semblerait aussi être une part essentielle de la sagesse.

Si la sagesse se compose vraiment de ces choses, l'appréciation de la grande littérature devrait certainement nous aider à l'acquérir, bien qu'évidemment elle ne puisse seule la garantir. Car l'appréciation d'une telle littérature implique une profonde compréhension d'une vaste variété de mondes de l'expérience et de la croyance étrangers et cohérents qui reflètent de façon

éclairante une perception ordonnée de la vie et de ce fait mettent à l'épreuve et développent nos propres croyances et notre propre vision du monde. La littérature nous apprend aussi l'acceptation charitable et l'appréciation de différents points de vue, à la fois pour l'édification et l'amusement qu'ils nous procurent sous leurs formes d'expression esthétiquement attrayantes. De plus, il est commun de dire que la grande littérature communique, non seulement une certaine perception d'ordre dans la vie, mais qu'elle apporte aussi un puissant sentiment du mystère insondable de la vie. Il n'en est pas moins évident que notre effort pour comprendre un auteur de génie et la nature de son génie nous rend pleinement conscient de notre insuffisance et de notre limitation relatives. Ici, sûrement, la grande littérature devrait au moins nous offrir l'humilité, si ce n'est une nouvelle sagesse. En effet, on ne devrait pas négliger la propre suggestion d'Eliot, dans un chef-d'œuvre poétique tardif, selon laquelle l'humilité peut être la meilleure sagesse que nous puissions espérer acquérir puisque, quel que soit le modèle que la sagesse humaine semble percevoir dans la vie, il a tendance à être mis au défi, sinon falsifié, par l'expérience future.

...Il semble, qu'il y ait pour nous,
Au mieux, seulement une valeur limitée
Dans la connaissance issue de l'expérience
La connaissance impose un modèle et le falsifie
Car le modèle est nouveau à chaque moment
Et chaque moment est une nouvelle et bouleversante
Évaluation de tout ce que nous avons été...
La seule sagesse que nous puissions espérer acquérir
Est la sagesse de l'humilité : l'humilité est infinie.

« East Coker », II