

La tradition et le talent individuel*

Thomas Stearns Eliot

I

En matière d'écriture nous, Anglais, parlons rarement de tradition, bien que nous utilisions parfois son nom pour déplorer son absence. Nous ne pouvons pas nous rattacher à « la tradition » ou à « une tradition » ; au mieux, nous employons l'adjectif pour dire que la poésie d'Untel est « traditionnelle » ou même « trop traditionnelle ». Rarement, peut-être, le mot apparaît bien, mais dans l'expression d'une censure. Si cela arrive pourtant, c'est pour une approbation vague, impliquant, pour l'œuvre appréciée, une agréable reconstruction archéologique. Vous pouvez difficilement rendre ce mot agréable à des oreilles anglaises sans cette référence commode à la rassurante science de l'archéologie.

Certes le mot n'est pas attendu dans nos appréciations des écrivains vivants ou morts. Chaque nation, chaque race n'a pas seulement son propre tour d'esprit créatif, mais aussi son tour d'esprit critique ; et elle est même plus oublieuse des insuffisances et des limitations de ses habitudes critiques que de celles de son génie créatif. Nous connaissons, ou croyons connaître, à partir de l'énorme masse des écrits critiques parus en français, quelle est la méthode ou l'habitude critique du Français ; nous concluons seulement (tellement nous sommes un peuple inconscient) que les Français sont « plus critiques » que nous, et parfois même nous nous glorifions un peu de ce fait, comme si les Français étaient vraiment peu spontanés. Peut-être le sont-ils ; mais nous devons nous rappeler à nous-mêmes que la critique est aussi indispensable que la respiration, et que nous n'en irions pas plus mal si nous pouvions expliquer ce qui nous passe par l'esprit quand nous lisons un livre et éprouvons un sentiment à son propos, afin d'évaluer nos esprits quand ils se livrent à la critique. Un des faits qui pourrait venir à la lumière dans ce processus est notre tendance à insister, lorsque nous louons un poète, sur les aspects de son travail par lesquels il ressemble le moins à quiconque d'autre. Dans ces aspects ou ces parties de son travail, nous faisons semblant de trouver ce qui est individuel, ce qui est l'essence particulière de cet homme. Nous nous attardons avec satisfaction sur la différence du poète avec ses prédécesseurs, en particulier ses prédécesseurs immédiats ; nous essayons de trouver quelque chose qui puisse être isolé de façon à être contents. Alors que si nous approchons un poète sans préjugé, nous trouverons souvent que non seulement le meilleur, mais les parties les plus individuelles de son travail, pourraient bien être celles dans lesquelles les poètes morts, ses ancêtres, imposent leur immortalité avec le plus de vigueur. Et je ne veux pas parler de la période influençable de l'adolescence, mais de la période de la pleine maturité. Pourtant si la seule forme de tradition, de transmission, consiste à suivre les chemins suivis par la génération immédiatement antérieure à nous en adhérant aveuglément ou timidement à ses réussites, « la tradition » devrait être assurément découragée. Nous avons vu bien de ces courants ordinaires bientôt

* Article paru dans *The Egoist*, Part I in vol. 6, no. 4 (Sept. 1919), Parts II-III in vol. 6, no. 5 (Dec. 1919). Traduction française : Serge Goffard, 14 avril 2014.

perdus dans le sable; et la nouveauté vaut mieux que la répétition. La tradition est une affaire de plus haute signification. On ne peut pas en hériter, et si vous en voulez, vous devez l'obtenir par un grand effort. Elle implique, en premier lieu, le sens de l'histoire, qui pourrait être dit presque indispensable à quiconque voudrait continuer à être un poète au-delà de ses 25 ans; et le sens de l'histoire implique une perception, non seulement du caractère passé du passé, mais de sa présence; le sens de l'histoire contraint un homme à ne pas simplement écrire avec sa propre génération dans sa chair, mais avec le sentiment que l'intégralité de la littérature de l'Europe depuis Homère et en elle toute la littérature de son propre pays existent en même temps et composent une organisation simultanée. Ce sens de l'histoire, qui est un sens de l'éternité autant que du temporel et de l'éternité et du temporel ensemble, est ce qui rend un écrivain traditionnel. Et c'est en même temps ce qui rend un écrivain intensément conscient de sa place dans le temps, de sa contemporanéité.

Aucun poète, aucun artiste en aucun art, n'a de sens complet par lui-même. Sa signification, son appréciation est l'appréciation de sa relation aux poètes et aux artistes morts. Vous ne pouvez l'évaluer seul; vous devez le considérer, pour contraster et comparer, au milieu des morts. Je tiens cela pour un principe d'esthétique, pas simplement d'histoire, critique. La nécessité de devoir se conformer, de devoir être en cohérence, n'est pas à sens unique; ce qui se passe lorsqu'une nouvelle œuvre d'art est créée est quelque chose qui arrive en même temps à toutes les autres œuvres d'art qui l'ont précédée. Les monuments existants forment un ordre idéal en eux-mêmes, qui est modifié par l'introduction de la nouvelle (la vraiment nouvelle) œuvre d'art au milieu d'eux. L'ordre existant est complet avant que n'arrive la nouvelle œuvre; pour que l'ordre persiste après la survenance de la nouveauté, l'ordre entier existant doit, même très légèrement, être remanié; et donc les relations, les proportions, les valeurs de chaque œuvre d'art par rapport au tout sont réajustées; et telle est la conformité entre l'ancien et le nouveau. Quiconque approuve cette idée d'ordre, de la forme de la littérature européenne, anglaise, ne trouvera pas absurde que le passé puisse être remanié par le présent de même que le présent est orienté par le passé. Et le poète qui est conscient de cela sera conscient de grandes difficultés et responsabilités.

Dans un certain sens il sera aussi conscient de ce qu'il sera inévitablement jugé d'après les critères du passé. Je dis jugé par eux, et non pas amputé; non pas jugé pour être aussi bon que, ou pire ou meilleur que les morts; et certainement pas jugé selon les canons des critiques morts. Il s'agit d'un jugement, d'une comparaison, dans lesquels deux choses se mesurent l'une par l'autre. Être simplement conforme serait pour la nouvelle œuvre ne pas être réellement conforme; elle ne serait pas nouvelle, et ne serait donc pas une œuvre d'art. Et nous ne voulons pas trop dire que le nouveau est plus appréciable parce qu'il convient; mais convenir est un test de sa valeur – un test, il est vrai, qui ne peut être passé qu'avec lenteur et précaution, car aucun de nous ne sommes des juges infaillibles de la conformité. Nous disons : elle semble conforme, et elle est peut-être personnelle, ou elle semble personnelle et pourrait être conforme; mais nous ne sommes guère capables de préciser qu'il s'agit de l'un ou de l'autre.

Pour avancer vers une explication plus intelligible de la relation du poète avec le passé : il ne peut tenir le passé ni pour un gros morceau, une bouchée non mâchée, ni se former complètement d'après une ou deux admirations personnelles, ni se former complètement d'après une période préférée. Le premier choix est inadmissible, le deuxième est une expérience importante pour la jeunesse, et le troisième est un supplément agréable et très désirable. Le poète doit être très conscient du courant principal, qui ne coule pas du tout sans varier à travers les réputations les plus distinguées. Il doit plutôt être conscient du fait évident que l'art ne progresse jamais, mais que le matériau de l'art n'est jamais vraiment le même. Il doit être conscient que l'esprit de l'Europe – l'esprit de notre propre pays – un esprit qu'il sait pour l'avenir être beaucoup plus important que son propre esprit intime – est un esprit qui change, et que ce changement est un développement qui ne perd rien en route, qui ne peut rendre périmés ni Shakespeare, ni Homère, ni les tracés des dessinateurs magdaléniens. Que ce développement, ce raffinement peut-être, cette complication certainement, n'est pas, du point de vue de l'artiste, un quelconque progrès. Peut-être même pas un progrès du point de vue du psychologue ou pas au point que nous imaginons; peut-être enfin seulement fondé sur une complication dans l'économie ou le mécanisme. Mais la différence entre le présent et le passé est que le présent conscient est une conscience du passé dans un sens et jusqu'à

un certain point que la conscience du passé en soi ne peut montrer. Quelqu'un a dit : « Les écrivains morts sont loin de nous parce que nous savons que nous en savons plus qu'eux. » Justement, et ils sont ce que nous savons.

Je suis sensible à l'habituelle objection à ce qui est clairement une partie de mon programme pour le métier de la poésie. L'objection consiste à dire que cette doctrine requiert une somme d'érudition ridicule (pédantisme), demande qui peut être rejetée en se référant aux vies des poètes de n'importe quel panthéon. On affirmera même que trop de savoir tue ou pervertit la sensibilité du poète. Alors, cependant, nous persistons à croire qu'un poète devrait connaître autant que ce qui n'empêchera pas sur sa nécessaire réceptivité et sa nécessaire paresse ; il n'est pas souhaitable d'emprisonner la connaissance dans tout ce qui peut être mis en forme pour les examens, les salons, ou encore plus prétentieux, les modes publicitaires. Certains peuvent absorber des connaissances, le plus nonchalant devra suer pour cela. Shakespeare a appris plus d'histoire fondamentale de Plutarque que bien des hommes de tout le British Museum. Ce sur quoi il faut insister est que le poète doit développer ou obtenir la conscience du passé et qu'il devrait continuer à développer cette conscience tout au long de sa carrière. Ce qui se produit est une reddition continuelle de lui-même dès qu'il arrive à quelque chose qui a une plus grande valeur. Le progrès d'un artiste est un sacrifice de soi continu, une extinction de la personnalité continuelle. Maintenant, il reste à définir le procès de la dépersonnalisation et sa relation au sens de la tradition. C'est dans cette dépersonnalisation que l'art peut être dit approcher de la condition d'une science. Je pourrai, donc, vous inviter à prendre en considération, comme une analogie suggestive, la réaction qui se produit lorsque un morceau d'un fil de platine fin est introduit dans une chambre contenant de l'oxygène et du dioxyde de soufre.

II

Une critique honnête et une évaluation sensible ne portent pas sur le poète mais sur la poésie. Si nous écoutons les plaintes confuses des critiques des journaux et les susurrements répétés du public qui s'ensuivent, nous entendrons des noms de poètes en grand nombre ; si nous ne recherchons pas un savoir de Dalloz, mais la jouissance de la poésie, et demandons un poème, nous le trouverons rarement. Dans la partie précédente j'ai essayé d'indiquer l'importance de la relation du poème avec les autres poèmes des autres auteurs, et de suggérer la conception de la poésie comme le tout vivant de l'ensemble de la poésie qui a jamais été écrite. L'autre aspect de cette théorie Impersonnelle de la poésie est la relation entre le poème et son auteur. Et j'ai insinué, par une analogie, que l'esprit d'un poète ayant mûri est différent de celui d'un poète immature cela non pas précisément par évaluation de la « personnalité », n'étant pas nécessairement très intéressante, ou ayant « beaucoup à dire », mais plutôt en étant un médium plus finement achevé en qui des sentiments particuliers, ou très variés, ont la liberté d'entrer dans de nouvelles combinaisons.

L'analogie était faite avec le catalyseur. Lorsque les deux gaz précédemment mentionnés sont mélangés en présence d'un filament de platine, ils forment l'acide sulfurique. Cette réaction se passe seulement si le platine est présent ; néanmoins l'acide nouvellement formé ne contient aucune trace de platine, et le platine lui-même n'est apparemment pas affecté ; il est resté inerte, neutre et inchangé. L'esprit du poète est ce brin de platine. Il peut partiellement ou exclusivement agir sur l'expérience de l'homme lui-même ; mais, plus l'artiste est parfait, plus sera complètement séparé en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée ; plus parfaitement l'esprit digérera et transmutera les passions qui sont son matériau.

L'expérience, vous remarquerez, les éléments qui entrent en présence du catalyseur qui transforme, sont de deux sortes : des émotions et des sentiments. L'effet d'une œuvre d'art sur une personne qui en jouit est une expérience d'une sorte différente de n'importe quelle autre expérience hors de l'art. Elle peut provenir d'une seule émotion, ou être la combinaison de plusieurs ; et divers sentiments inhérents pour l'écrivain à des mots ou à des phrases ou à des images particuliers, peuvent s'ajouter pour composer le résultat final. Ou bien la grande poésie peut être faite sans usage direct de quelque émotion que ce

soit : composée seulement à partir de sentiments. Le Canto XV de l'*Inferno* (Brunetto Latini) est un travail sur l'émotion évidente dans cette situation ; mais l'effet, bien que singulier comme dans toute œuvre d'art, est obtenu par une considérable complexité de détails. Le dernier quatrain apporte une image, un sentiment lié à une image, qui « venait », qui n'était pas simplement développée à partir de ce qui précède, mais qui était probablement en suspens dans l'esprit du poète jusqu'à ce que la bonne combinaison se produise pour qu'il s'y ajoute. L'esprit du poète est en fait un réceptacle pour capturer et engranger des sentiments, des phrases, des images sans nombre, qui restent là jusqu'à ce que les particules qui peuvent s'unir pour former un nouveau composé soient réunies.

Si vous comparez plusieurs passages représentatifs de la plus grande poésie vous voyez combien la variété des types de combinaison est grande, et aussi combien tout critère semi-éthique de « sublime » manque complètement la cible. Car ce n'est pas la « grandeur », l'intensité des émotions, les composants, mais l'intensité du processus artistique, la pression, pour ainsi dire, par laquelle la fusion s'opère, qui compte. L'épisode de Paolo et Francesca utilise une émotion définie, mais l'intensité de la poésie est quelque chose d'assez différent de tout autre intensité dans l'expérience supposée dont il peut donner l'impression. Ce n'est pas plus intense, en outre, que le Canto XXVI, le voyage d'Ulysse, qui ne dépend pas directement d'une émotion. Une grande variété est possible dans le processus de transmutation de l'émotion : le meurtre d'Agamemnon, ou l'agonie d'Othello, produit un effet artistique apparemment plus proche d'un possible original que les scènes chez Dante. Dans l'*Agamemnon*, l'émotion artistique approche l'émotion d'un spectateur réel ; dans *Othello*, l'émotion du protagoniste lui-même. Mais la différence entre l'art et l'événement est toujours absolue ; la combinaison qu'est le meurtre d'Agamemnon est probablement aussi complexe que celle du voyage d'Ulysse. Dans les deux cas il y a eu fusion des éléments. L'ode de Keats contient un nombre de sentiments qui n'a rien de particulier à faire avec le rossignol, mais dont le rossignol, en partie, peut-être, en raison de son nom séduisant, en partie en raison de sa réputation, se sert pour les mettre ensemble.

Le point de vue d'où j'attaque pour combattre est peut-être relié à la théorie métaphysique de l'unité substantielle de l'âme : parce qu'à mon sens, le poète n'a pas une « personnalité » à exprimer, mais est un médium particulier, qui est seulement un médium et non une personnalité, dans lequel les impressions et les expériences se combinent selon des voies particulières et imprévues. Les impressions et les expériences qui sont importantes pour l'homme ne peuvent avoir place dans la poésie, et celles qui deviennent importantes pour la poésie peuvent presque ne tenir qu'une place négligeable chez l'homme, dans la personnalité. Je vais citer un passage qui est suffisamment étrange pour être regardé avec une attention fraîche à la lumière – ou dans l'obscurité – de ces observations :

And now methinks I could e'en chide myself
For doating on her beauty, though her death
Shall be revenged after no common action.
Does the silkworm expend her yellow labours
For thee? For thee does she undo herself?
Are lordships sold to maintain ladyships
For the poor benefit of a bewildering minute?
Why does yon fellow falsify highways,
And put his life between the judge's lips,
To refine such a thing—keeps horse and men
To beat their valours for her?...¹

1 Cyril Tourneur ou Thomas Middleton, *The Revenger's Tragedy*, 1607, III, 5, 66-76. (Et maintenant il me semble que je pourrais même me reprocher / de bêtifier sur sa beauté, quoique sa mort / Sera vengée après un acte hors du commun. / Est-ce que le ver à soie déroule pour toi ses œuvres jaunes / Pour toi? Se dépouille-t-il pour toi? / Les seigneurs vendent-ils pour entretenir les Dames / Pour le pauvre bénéfice d'une minute d'égarement? / Pourquoi ce garçon-là écume-t-il les grands chemins, / et met-il sa vie entre les lèvres du juge, / pour en arriver à une telle chose – entretenir chevaux et hommes / afin de combattre pour elle?...)

Dans ce passage (comme il évident en contexte) il y a combinaison d'émotions positives et négatives : une attraction intensément forte pour la beauté et une également intense fascination pour la laideur qui contraste avec elle et qui la détruit. Ce balancement d'émotions contrastées est, dans la situation dramatique de ce discours, pertinent, mais cette situation seule est inadéquate pour cela. C'est, pour ainsi dire, l'émotion structurelle, procurée par le drame. Mais l'effet global, le ton dominant, est dû au fait qu'un nombre de sentiments flottants, ayant une affinité avec cette émotion en aucun cas superficiellement évidente, se sont combinés avec elle pour nous donner une nouvelle émotion d'art.

Ce n'est pas par ses émotions personnelles, émotions provoquées par des événements particuliers à sa vie, que le poète est en tout cas remarquable ou intéressant. Ses émotions particulières peuvent être simples, ou brutes, ou plates. L'émotion dans sa poésie sera une chose très complexe, mais non la complexité des émotions des gens qui ont des émotions très complexes ou inhabituelles. Une erreur, en fait, de l'excentricité en poésie, est de rechercher de nouvelles émotions humaines à exprimer ; et dans cette recherche de la nouveauté au mauvais endroit se découvre la perversion. L'affaire du poète n'est pas de trouver de nouvelles émotions, mais d'utiliser les émotions ordinaires et, en les travaillant dans la poésie, d'exprimer des sentiments qui ne sont pas du tout des émotions réelles. Et des émotions dont il n'a jamais eu l'expérience lui serviront à leur tour comme des choses qui lui sont familières. En conséquence, nous devons croire que l'« émotion remémorée dans la tranquillité »² est une formule inexacte. Car cela n'est ni émotion, ni souvenir, ni, sans distorsion du sens, tranquillité. C'est une concentration, chose nouvelle résultant de la concentration, d'un grand nombre d'expériences qui, à une personne pratique et active, ne sembleraient pas être des expériences du tout ; c'est une concentration qui ne se produit pas consciemment ou délibérément. Ces expériences ne sont pas « remémorées », et elles s'unissent finalement dans une atmosphère qui est « tranquille » seulement en ce qu'elle est une écoute passive de l'événement. Bien sûr, ce n'est pas tout à fait toute l'histoire. Il y a une grande part, dans l'écriture de la poésie, qui doit être consciente et délibérée. En fait, le mauvais poète est habituellement inconscient là où il devrait être conscient, et conscient là où il devrait être inconscient. Les deux erreurs tendant à le rendre « personnel ». La poésie n'est pas une rotation vide d'émotion, mais elle échappe à l'émotion ; elle n'est pas une expression de la personnalité, mais elle échappe à la personnalité. Mais, bien sûr, seuls ceux qui ont de la personnalité et des émotions savent ce que veut dire échapper à ces choses.

III

ὁ δὲ νοῦς ἴσως θειότερόν τι καὶ ἀπαθές ἐστιν³.

Cet essai propose de faire halte à la frontière avec la métaphysique ou le mysticisme, et de se limiter à de telles conclusions pratiques qu'elles puissent être appliquées par une personne responsable intéressée par la poésie. Dérouter l'intérêt du poète vers la poésie est un but louable : car il pourrait conduire à une plus juste estimation de la poésie réelle, bonne ou mauvaise. Il y a beaucoup de gens qui apprécient l'expression d'une émotion sincère en vers, et il y a un plus petit nombre de gens qui peuvent apprécier l'excellence technique. Mais bien peu savent quand existe une expression d'une émotion signifiante, une émotion qui a sa vie dans le poème et non dans l'histoire du poète. L'émotion en art est impersonnelle. Et le poète ne peut atteindre cette impersonnalité sans s'abandonner totalement au travail à faire. Et il n'est pas possible de savoir ce qu'il faut faire à moins de vivre dans ce qui n'est pas seulement le présent, mais le présent moment du passé, à moins qu'il ne soit conscient, non de ce qui est mort, mais de ce qui est dès à présent vivant.

Thomas Stearns Eliot

2 La formule est de William Wordsworth.

3 « Mais l'intelligence est également quelque chose de plus divin, impassible. » Aristote, *De l'âme*, 408b 29.