

Wystan Hugh Auden

## Le Poète & la Cité

traduit de l'anglais par Pierre Pachet

*... Être tout, admettons que c'est être quelque chose  
Ou accordons-nous à nous-mêmes le bénéfice du doute...*

William Empson

*Il n'y a rien ou presque rien de mémorable qui ait été écrit  
sur la façon de gagner sa vie honnêtement. Ni le Nouveau  
Testament ni Le Pauvre Richard ne s'adressent à notre  
condition. On ne supposerait jamais, en considérant la  
littérature, que cette question ait jamais perturbé les  
rêveries d'un individu solitaire.*

H. D. Thoreau

Il est surprenant de voir combien de jeunes gens de l'un et l'autre sexe, quand on leur demande ce qu'ils veulent faire dans la vie, ne donnent ni une réponse raisonnable telle que « Je veux être avocat, patron de restaurant, fermier » ni une réponse romantique telle que « Je veux être explorateur, pilote de course, missionnaire, Président des États-Unis ». Un nombre étonnant d'entre eux disent « Je veux écrire », et par écriture ils entendent l'écriture de création. Même quand ils disent « Je veux être journaliste », c'est parce qu'ils sont victimes de l'illusion que dans cette profession ils auront la possibilité de faire œuvre de création ; même si leur désir authentique est de gagner de l'argent, ils vont choisir une spécialité para-littéraire très lucrative, comme la publicité.

De ces aspirants écrivains, la majorité n'ont pas de talent littéraire notable. Cela en soi n'est pas surprenant ; un talent notable pour quelque occupation que ce soit n'est pas très fréquent. Ce qui est surprenant est qu'un pourcentage si élevé de ceux qui n'ont pas de talent notable pour quelque profession que ce soit pensent à l'écriture comme à la solution. On aurait attendu qu'un certain nombre s'imaginent avoir du talent pour la médecine, le métier d'ingénieur, et ainsi de suite, mais tel n'est pas le cas. À notre époque, si un jeune est dépourvu de talent, il y a toutes les chances qu'il s'imaginent vouloir écrire. (Il y a, c'est sûr, un tas de jeunes sans aucun talent pour l'art de l'acteur qui rêvent de devenir des stars de cinéma, mais au moins la nature les a-t-elle dotés d'un visage et d'un corps assez agréables.)

En acceptant et en soutenant l'institution sociale de l'esclavage, les Grecs avaient le cœur plus dur que nous, mais la tête plus claire ; ils savaient que le travail pénible (*labor*) comme tel est un esclavage, et qu'aucun homme ne peut ressentir une fierté personnelle à être un homme de peine (*laborer*). Un homme peut être fier d'être ouvrier, à savoir quelqu'un qui fabrique des objets durables, mais dans notre société le processus de fabri-

cation a été à ce point rationalisé pour obtenir vitesse, économie et quantité, que le rôle joué par un employé d'usine isolé est devenu trop réduit pour avoir à ses propres yeux la signification d'un travail, et que dans la pratique tous les ouvriers ont été réduits à l'état d'hommes de peine. Il est dès lors naturel que les arts qui ne peuvent être ainsi rationalisés – l'artiste demeure personnellement responsable de ce qu'il réalise – fascinent ceux qui, parce qu'ils n'ont pas de talent notable, craignent à juste titre de ne pouvoir espérer qu'une vie de peine dépourvue de signification. Cette fascination n'est pas due à la nature de l'art lui-même, mais à la façon dont l'artiste travaille ; comme pratiquement aucun autre à notre époque, il est son propre maître. L'idée d'être son propre maître attire la plupart des humains, ce qui encourage l'espoir fantastique que la capacité de création artistique soit universelle, soit une chose à laquelle presque tous les êtres humains pourraient parvenir s'ils s'y essayaient, en vertu non pas d'un talent particulier, mais de leur appartenance à l'humanité.

Jusqu'à très récemment un homme était fier de ne pas avoir à gagner sa vie, avait honte d'être obligé de la gagner. Mais qui aujourd'hui, en faisant une demande de passeport, oserait se décrire comme un gentleman, même si de fait il a des moyens pour vivre et n'exerce pas de métier ? Aujourd'hui la question « Que faites-vous ? » signifie « Comment gagnez-vous votre vie ? » Sur mon propre passeport je suis décrit comme « écrivain » ; ce n'est pas gênant pour moi quand j'ai affaire aux autorités, parce que les officiels de la police des frontières et des douanes savent que certains écrivains gagnent beaucoup d'argent. Mais si un étranger dans le train me demande ce que je fais dans la vie, je ne réponds jamais « je suis écrivain », de peur qu'il ne continue en me demandant ce que j'écris ; répondre « de la poésie » nous mettrait tous deux dans l'embarras, car nous savons l'un et l'autre que personne ne peut gagner sa vie simplement en écrivant de la poésie. (La réponse la plus satisfaisante que j'aie découverte, satisfaisante parce qu'elle fait tarir la curiosité, est de dire « je suis historien du Moyen Âge ».)

Certains écrivains, certains poètes même, deviennent des personnages publics célèbres, mais les écrivains en tant que tels n'ont pas de statut social, au sens où les médecins et les avocats, qu'ils soient célèbres ou obscurs, en ont un.

Il y a deux raisons à cela. Premièrement, les prétendus « beaux-arts » ont perdu l'utilité sociale qu'ils avaient jadis. Depuis l'invention de l'imprimerie et la diffusion de la lecture, le vers n'a plus son utilité de moyen mnémotechnique, de procédé permettant de transmettre connaissance et culture d'une génération à la suivante ; et depuis l'invention de la photographie, on n'a plus besoin du dessinateur ni du peintre pour fournir une documentation visuelle ; les arts sont dès lors devenus des arts « purs », à savoir des activités gratuites. Deuxièmement, dans une société gouvernée par les valeurs appropriées au Travail pénible (l'Amérique capitaliste est peut-être encore plus complètement gouvernée par elles que la Russie communiste) ce qui est gratuit n'est plus – comme dans la plupart des cultures antérieures – considéré comme sacré, parce que, pour l'Homme en tant que Travailleur, le loisir n'est plus sacré, il n'est qu'un répit à la peine, un temps accordé à la détente et aux plaisirs de la consommation. Dans la mesure où une telle société pense à ce qui est gratuit, elle s'en méfie – les artistes ne font pas de travail pénible, ils sont donc probablement des parasites oisifs – ou au mieux le considère comme trivial – écrire de la poésie ou peindre des tableaux est une inoffensive distraction privée.

Dans les arts purement gratuits, poésie, peinture, musique, notre siècle ne doit pas, selon moi, avoir honte de ses réussites, et en ce qui concerne la fabrication d'objets purement utiles et fonctionnels comme avions, barrages, instruments chirurgicaux, il surpasse tous les âges précédents. Mais chaque fois qu'il entreprend de combiner le gratuit et l'utile, de fabriquer quelque chose qui soit à la fois fonctionnel et beau, il échoue totalement. Aucune époque antérieure n'a créé rien d'aussi hideux que la voiture, l'abat-jour ou l'immeuble modernes de type courant. Y a-t-il rien de plus terrifiant qu'un immeuble de bureaux moderne ? Il semble dire aux esclaves en col blanc qui y travaillent : « Pour travailler à l'époque présente, le corps humain est bien plus compliqué qu'il n'a besoin de l'être : vous réussiriez mieux et seriez plus heureux si on le simplifiait. »

Dans les pays prospères, aujourd'hui, du fait du revenu individuel élevé, de la taille réduite des maisons et de la rareté des domestiques, il y a un art dans lequel nous surpassons probablement toutes les autres sociétés qui aient existé, c'est celui de la cuisine. (C'est le seul art que l'Homme en tant que Travailleur considère comme sacré.) Si la population mondiale continue à croître au taux actuel, cette réussite culturelle sera de courte durée, et il se peut que les historiens futurs se souviennent avec nostalgie des années 1950-1975 comme de l'Âge d'Or de la Cuisine. Il est difficile d'imaginer une *haute cuisine* basée sur les algues et sur l'herbe chimiquement traitée.

Un poète, un peintre, un musicien doit accepter comme un fait le divorce dans son art entre le gratuit et l'utile, car s'il se révolte, il risque de tomber dans l'erreur.

Si Tolstoï, en écrivant *Qu'est-ce que l'Art?*, s'était contenté de la proposition « Quand le gratuit et l'utile sont séparés l'un de l'autre, il ne peut y avoir d'art », on aurait pu ne pas être d'accord avec lui, mais on aurait eu du mal à le réfuter. Mais il n'était pas prêt à dire que, si Shakespeare et lui-même n'étaient pas des artistes, c'est qu'il n'y avait pas d'art moderne. Au lieu de cela, il essaya de se persuader que l'utilité seule, une utilité spirituelle peut-être, mais quand même une utilité sans gratuité, suffisait à produire l'art, et cela le poussa à être malhonnête et à louer des œuvres que sur le plan esthétique il méprisait certainement. Les notions d'*art engagé* et de l'art comme propagande sont des extensions de cette hérésie, et quand les poètes y cèdent, la cause en est, je le crains, moins leur conscience sociale que leur vanité ; ils ont la nostalgie d'un passé où les poètes avaient un statut social. L'hérésie opposée consiste à revêtir ce qui est gratuit d'une utilité magique qui lui est propre, si bien que le poète en vient à penser à lui-même comme au dieu qui crée son univers subjectif à partir de rien – pour lui l'univers matériel visible n'est rien. Mallarmé, qui envisageait décrire le livre sacré d'une nouvelle religion universelle, et Rilke avec sa notion de *Gesang ist Dasein*, sont des hérésiarques de ce type. Ils étaient des génies l'un et l'autre, mais autant qu'on puisse et qu'on doive les admirer, l'impression finale qu'on retire de leur œuvre est celle de quelque chose de faux et d'irréel. Comme Erich Heller le dit de Rilke :

*Dans la grande poésie de la tradition européenne, les émotions n'interprètent pas ; elles réagissent au monde interprété : dans la poésie de Rilke de la grande époque ce sont les émotions qui mènent l'interprétation et qui ensuite réagissent à leur propre interprétation.*

Dans toutes les sociétés, l'éducation se limite aux activités et aux types de comportements qu'une société donnée considère comme importants. Dans une culture comme

celle du Pays de Galles au Moyen Âge, qui considérait les poètes comme importants dans la société, le futur poète, comme le futur dentiste dans notre propre culture, était systématiquement formé et n'était admis au rang de poète que lorsqu'il satisfaisait à des critères professionnels exigeants.

Dans notre culture le futur poète doit se former lui-même ; il se peut qu'il ait la possibilité de fréquenter une école et une université de haut niveau, mais de tels lieux peuvent contribuer à son éducation de poète seulement accidentellement, pas délibérément. Cela a des inconvénients ; une bonne partie de la poésie moderne, y compris de la meilleure, fait précisément preuve de l'incertitude du goût, de l'instabilité et de l'égoïsme dont font souvent preuve les gens qui se sont éduqués eux-mêmes.

Une métropole peut être un endroit merveilleux où vivre, pour un artiste maître de son art, mais c'est un endroit dangereux où se développer pour un aspirant artiste, à moins que ses parents ne soient très pauvres : il y sera confronté trop tôt avec trop d'exemples de ce qu'il y a de meilleur en art. C'est comme d'avoir une liaison avec une femme belle et sage qui a vingt ans de plus que soi ; trop souvent on connaît le sort de *Chéri*.

Dans le Collège pour Poètes dont je rêve, le cursus serait le suivant :

1) En plus de l'anglais seraient requises au moins une langue ancienne, sans doute le grec ou l'hébreu, et deux langues modernes.

2) On apprendrait par cœur des milliers de vers dans ces langues.

3) La bibliothèque ne contiendrait aucun livre de critique littéraire, et le seul exercice critique requis des étudiants consisterait à écrire des parodies.

4) Des cours de prosodie, de rhétorique et de philologie comparée seraient imposés à tous les étudiants, et chaque étudiant devrait choisir trois cours parmi les matières suivantes : mathématiques, histoire naturelle, géologie, météorologie, archéologie, mythologie, liturgie, cuisine.

5) Chaque étudiant aurait à s'occuper d'un animal domestique et à cultiver une portion de jardin.

Un poète ne doit pas seulement s'éduquer en tant que poète, il doit aussi envisager de quelle façon il va gagner sa vie. Dans l'idéal, il devrait avoir un métier qui n'implique aucunement de manipuler les mots. À une époque, les enfants formés pour devenir rabbins se voyaient aussi enseigner un métier manuel, et si les parents pouvaient savoir que leur enfant va devenir poète, la meilleure chose qu'ils pourraient faire serait de le faire entrer à un âge tendre dans une corporation d'artisans. Malheureusement ils ne peuvent pas le savoir d'avance, et sauf en de très rares exceptions, quand il a vingt et un ans le seul travail non littéraire pour lequel un aspirant poète soit qualifié est le travail manuel non qualifié. Pour gagner sa vie, le poète moyen a le choix entre être traducteur, enseignant, journaliste littéraire ou rédacteur de textes de publicité, et tous ces travaux – sauf le premier – peuvent infliger directement des dommages à sa poésie ; même traduire ne le dispense pas de mener une vie trop exclusivement littéraire.

Il y a quatre aspects de notre présente *Weltanschauung* qui ont rendu la vocation artistique plus difficile qu'elle ne l'était auparavant :

1) *La perte de la croyance en l'éternité de l'univers physique*. La possibilité de devenir un artiste, de produire des objets qui survivront à leur créateur, aurait pu ne jamais

venir à l'idée des hommes s'ils n'avaient pas eu devant les yeux, contrastant avec le caractère transitoire de la vie humaine, un univers composé de choses, terre, océan, ciel, soleil, lune, étoiles...qui semblaient éternelles et immuables.

Physique, géologie et biologie ont à présent remplacé cet univers éternel par un tableau de la nature comme processus dans lequel rien n'est à présent ce qu'il était ou ce qu'il sera. Aujourd'hui, le chrétien comme l'athée ont une conception eschatologique. Il est difficile à l'artiste moderne de croire qu'il est capable de faire un objet durable quand il n'a pas de modèle de durée sur lequel se guider ; il a plus que ses prédécesseurs la tentation d'abandonner la recherche de la perfection, considérée comme une perte de temps, et de se contenter d'esquisses et d'improvisations.

2) *La perte de la confiance dans la signification et la réalité des phénomènes sensoriels.* Cette perte a été croissant depuis Luther, qui niait toute relation intelligible entre la Foi subjective et les Oeuvres objectives, et Descartes, avec sa doctrine des qualités primaires et secondaires. Jusque là, la conception traditionnelle du monde des phénomènes avait reposé sur des analogies sacramentelles ; ce que les sens percevaient était un signe extérieur et visible de l'intérieur invisible, mais on croyait que l'un et l'autre étaient réels et doués de valeur. La science moderne a détruit notre confiance dans l'observation naïve par nos sens ; nous ne pouvons jamais, nous dit-elle, savoir à quoi l'univers physique ressemble *réellement* ; nous pouvons seulement soutenir la notion subjective qui est appropriée au but humain particulier que nous visons.

Cela détruit la conception traditionnelle de l'*art* comme *mimesis*, car il n'y a plus une nature « à l'extérieur » que l'on pourrait imiter de façon vraie ou fausse ; tout ce dont un artiste peut viser la *vérité*, ce sont ses sensations et ses sentiments subjectifs. On peut déjà voir ce changement d'attitude dans la remarque de Blake que certains voient le soleil comme un disque doré de la taille d'une guinée, mais que lui le voit comme une hostie criant « Saint, Saint, Saint ». L'important en l'occurrence est que Blake, comme les newtoniens qu'il détestait, reconnaisse la division entre le physique et le spirituel, mais qu'à leur différence, il considère l'univers matériel comme le repaire de Satan, et qu'il n'attache donc aucune valeur à ce que voient ses yeux physiques.

3) *La perte de la confiance en une norme de la nature humaine qui exigera toujours le même type de monde fabriqué par les hommes pour s'y sentir chez elle.* Jusqu'à la révolution industrielle, la façon dont vivaient les hommes changeait si lentement que tout homme, quand il pensait à ses arrière-petits-enfants, pouvait les imaginer comme des gens vivant le même type de vie que lui-même, avec le même type de besoins et de satisfactions. La technologie, avec la transformation toujours accélérée qu'elle impose aux façons de vivre, nous a rendus incapables d'imaginer à quoi la vie ressemblera ne serait-ce que dans vingt ans.

De plus, jusque récemment, les hommes savaient peu de choses sur les cultures très éloignées de la leur dans le temps ou l'espace, et ils s'en souciaient peu ; par « nature humaine », ils entendaient le type de comportement pratiqué dans leur propre culture. L'anthropologie et l'archéologie ont détruit cette conception provinciale : nous savons que la nature humaine est si malléable qu'elle peut présenter des différences de comportement qui, dans le règne animal, ne pourraient être observées que dans des espèces différentes.

Dès lors l'artiste n'a plus la certitude, quand il fait quelque chose, que même la génération suivante y trouvera du plaisir ou le comprendra.

Il ne peut s'empêcher de désirer un succès immédiat, avec tout le risque pour son intégrité que cela implique.

De plus, le fait que nous ayons à présent à notre disposition les arts de tous les âges et de toutes les cultures a complètement modifié la signification du mot « tradition ». Il ne désigne plus une façon d'agir transmise d'une génération à la suivante ; avoir le sens de la tradition signifie désormais avoir conscience que l'ensemble du passé est présent, tout en étant un tout structuré dont les parties sont liées les unes aux autres comme un avant à un après. L'originalité ne signifie plus une légère modification du style de vos prédécesseurs immédiats, cela désigne la capacité de trouver dans une œuvre appartenant à une date et à un lieu quelconques une indication aidant à trouver sa propre voix. La responsabilité du choix et de la sélection repose directement sur les épaules de chaque poète, et elle est bien lourde.

4) *La disparition du Domaine Public en tant que sphère dans laquelle les actes d'un homme témoignent de ce qu'il est.* Pour les Grecs et les Romains, le Domaine Privé était la sphère de la vie dominée par la nécessité de se maintenir en vie, et le Domaine Public la sphère de la liberté, dans laquelle un homme pouvait se révéler aux autres. À présent, la signification des termes « privé » et « public » a été renversée ; la vie publique est la vie impersonnelle et nécessaire, le lieu où un homme remplit sa fonction sociale, et c'est dans sa vie privée qu'il est libre de réaliser son moi personnel.

En conséquence les arts, la littérature en particulier, ont perdu leur thème humain traditionnel de prédilection, l'homme d'action, l'auteur d'actes publics.

L'avènement de la machine a détruit la relation directe qui existait entre l'intention d'un homme et son acte. Quand saint Georges rencontre le dragon face à face et plonge une lance dans son cœur, il peut légitimement dire « J'ai tué le dragon », mais s'il lance une bombe sur le dragon depuis une hauteur de vingt mille pieds, bien que son intention soit la même – le tuer –, son acte consiste à appuyer sur un levier et c'est la bombe, et non saint Georges, qui tue.

Lorsque, sur l'ordre du Pharaon, dix milliers de ses sujets s'échinent pendant cinq ans à assécher les marais, cela signifie que le Pharaon peut compter sur la loyauté d'assez de personnes pour obtenir que ses ordres soient exécutés ; si son armée se révolte, il est sans pouvoir. Mais si le Pharaon peut faire assécher les marais en six mois par cent hommes pourvus de bulldozers, la situation est transformée. Il a encore besoin d'une certaine autorité, suffisamment pour persuader cent hommes d'actionner les bulldozers, mais c'est tout : le reste du travail est accompli par des machines qui ne connaissent ni loyauté ni crainte, et si son ennemi Nabuchodonosor s'empare d'elles, elles travailleront aussi efficacement à combler les canaux qu'elles viennent de le faire pour les creuser. Il est à présent possible d'imaginer un monde dans lequel le seul travail humain, dans de telles entreprises, sera fait par une poignée de personnes devant des ordinateurs.

Il est extrêmement difficile aujourd'hui d'utiliser les personnages publics comme thèmes de la poésie, parce que le bien ou le mal qu'ils font dépend moins de leur caractère et de leurs intentions que de la quantité de force impersonnelle qui est à leur disposition.

Tout poète britannique ou américain reconnaîtra que Winston Churchill est un plus grand personnage que Charles II, mais il sait aussi qu'il ne pourrait pas écrire un bon poème sur Churchill, alors que Dryden n'a pas eu de mal à écrire un bon poème sur le roi Charles. Pour écrire un bon poème sur Churchill un poète devrait connaître Winston Churchill de façon intime, et son poème concernerait l'homme, pas le Premier ministre.

Toutes les tentatives pour écrire sur des personnages ou des événements, quelle qu'ait été leur importance, avec lesquels le poète n'a pas de relation intime et personnelle, sont désormais condamnées à l'échec. Yeats a pu écrire des poèmes remarquables sur les Troubles en Irlande parce qu'il connaissait personnellement la plupart des protagonistes et que les lieux où s'étaient déroulés les événements lui étaient familiers depuis l'enfance.

Les vrais hommes d'action de notre temps, ceux qui transforment le monde, ne sont pas les politiciens et les hommes d'État mais les scientifiques. Malheureusement les poètes ne peuvent pas les célébrer parce que leurs exploits concernent des choses, pas des personnes, et qu'ils sont donc dépourvus de paroles.

Quand je me trouve en compagnie de scientifiques, je me sens comme un clergyman mal habillé entré par erreur dans un salon où se pressent des ducs.

La croissance de la taille des sociétés et le développement des moyens de communication de masse ont créé un phénomène social qui était inconnu dans l'antiquité, ce type particulier de foule que Kierkegaard nomme Le Public.

*Un public n'est ni une nation ni une génération, ni une communauté, ni une société, ni ces personnes-ci en particulier, car elles ne sont ce qu'elles sont que dans le concret; aucune des personnes qui appartient au public ne s'engage réellement; elle appartient au public pendant quelques heures du jour, peut-être – aux moments où elle n'est rien d'autre, car quand elle est réellement ce qu'elle est, elle ne fait pas partie du public. Constitué par de tels individus pris au moment où ils ne sont rien, le public est une sorte de gigantesque quelque chose, un vide abstrait et déserté qui est à la fois tout et rien.*

L'Antiquité connaissait le phénomène de la foule au sens où Shakespeare emploie le mot, le rassemblement visible d'un grand nombre d'individus humains dans un espace physique limité, qui peut, à certaines occasions, être transformé par l'art oratoire d'un démagogue en une populace qui se comporte d'une façon dont aucun de ses membres ne serait susceptible lui-même, et évidemment nous connaissons ce phénomène nous aussi. Mais le public est autre chose. Un étudiant dans le métro qui, à l'heure de pointe, concentre ses pensées sur un problème de mathématiques ou sur sa petite amie, est un membre de la foule mais ne fait pas partie du public. Pour rejoindre le public, il n'est pas nécessaire qu'un homme se rende dans un endroit particulier; il peut rester assis chez lui, ouvrir le journal ou son poste de télévision.

Chaque homme a son odeur personnelle distinctive que sa femme, ses enfants et son chien peuvent reconnaître. Une foule dégage une puanteur généralisée. Le public est inodore.

La populace est active; elle détruit, tue et se sacrifie. Le public est passif, éventuellement curieux. Il n'assassine pas, ni ne se sacrifie; il regarde, ou se détourne pendant que la populace tabasse un Noir ou que la police rafle des Juifs pour les chambres à gaz.

Le public est le moins regardant des clubs; tout homme, riche ou pauvre, cultivé ou illettré, raffiné ou grossier, peut y adhérer: il tolère même une sorte de révolte interne, à savoir que se forment en son sein des coteries.

Dans une foule, une passion comme la rage ou la terreur est hautement contagieuse ; chaque membre d'une foule excite tous les autres, si bien que la passion augmente selon une progression géométrique. Mais entre les membres du Public il n'y a pas de contact. Quand deux membres du public se rencontrent et se parlent, la fonction de leurs paroles n'est pas de transmettre des significations ni d'exciter des passions, mais de dissimuler derrière du bruit le silence et la solitude du vide dans lequel le Public existe.

Il arrive que le Public s'incarne en une foule et ainsi devienne visible – par exemple dans la foule qui s'assemble pour regarder l'équipe des démolisseurs détruire la vieille demeure de famille, fascinée par une démonstration supplémentaire du fait que la force physique est le Prince de ce monde, contre lequel l'amour ne peut prévaloir.

Avant que le phénomène du Public ne se manifeste dans la vie sociale, il existait un art naïf et un art savant, qui étaient différents l'un de l'autre mais seulement dans la mesure où deux frères sont différents. La cour athénienne peut sourire à la pièce de Pyrame et Thisbé jouée par les artisans, mais elle y reconnaît une pièce. La poésie de cour et la poésie populaire étaient unies par le fait que toutes deux étaient faites à la main, et toutes deux faites pour durer ; la ballade la plus grossière était un produit fait sur mesure tout autant que le sonnet le plus ésotérique. L'apparition du Public et des moyens de communication de masse qui sont à son service a détruit l'art populaire naïf. L'artiste raffiné « de qualité » (*highbrow*) survit et peut continuer à travailler comme il le faisait il y a un millier d'années parce que le public auquel il s'adresse est trop réduit pour intéresser les moyens de communication de masse. Mais le public que vise l'artiste populaire est la majorité, et les moyens de communication de masse doivent le lui voler s'ils veulent éviter de faire faillite. Par conséquent, mis à part quelques amuseurs, le seul art d'aujourd'hui est « de qualité ». Ce que la communication de masse propose n'est pas de l'art populaire, mais des distractions faites pour être consommées comme l'est la nourriture, oubliées, et remplacées par le plat suivant. Cela est mauvais pour tout le monde ; la majorité perd tout goût qui lui soit propre, et la minorité devient un rassemblement de snobs de la culture.

Les deux caractéristiques de l'art qui permettent à un historien de l'art de diviser l'histoire de l'art en périodes, sont premièrement un style expressif commun à une certaine période et, deuxièmement une notion commune, explicite ou implicite, du héros, du type d'être humain qui mérite le plus d'être célébré, commémoré et, si possible, imité. Le style caractéristique de la poésie « moderne » est un ton de voix intime, la parole d'une personne qui s'adresse à une autre personne et non à un large public ; dès qu'un poète moderne élève la voix, elle sonne faux. Et son héros caractéristique n'est ni le « Grand Homme » ni le rebelle romantique, auteurs d'actes extraordinaires l'un comme l'autre, mais l'homme ou la femme qui, dans n'importe quelle occupation, en dépit de toutes les pressions impersonnelles de la société moderne, parvient à acquiescer et à préserver un visage qui lui soit propre.

Les poètes, en vertu de la nature de leurs intérêts et de celle de la fabrication artistique, sont particulièrement mal équipés pour comprendre la politique ou l'économie. Leur intérêt naturel va vers les individus singuliers et les relations personnelles, alors que la politique et l'économie s'occupent des gens pris en grand nombre, donc de

l'homme moyen (l'idée de l'Homme du Commun ennuie le poète à mourir) et de relations impersonnelles et largement involontaires. Le poète ne peut comprendre la fonction de l'argent dans la société moderne parce que pour lui il n'y a pas de relation entre la valeur subjective et la valeur marchande ; il se peut qu'on lui paie dix livres un poème qu'il croit être très bon et qui lui a pris des mois à écrire, et cent livres un texte journalistique qui ne lui a pris qu'une journée de travail. S'il est un poète qui a réussi – bien que peu de poètes gagnent assez d'argent pour qu'on considère qu'ils ont réussi au sens où on pourrait le dire d'un romancier ou d'un dramaturge – il se reconnaît dans l'école de Manchester et croit au laisser-faire complet ; s'il n'a pas réussi et s'il est aigri, il risque de combiner des représentations d'une destruction violente de l'ordre présent avec le rêve d'une Utopie irréalisable. La Société doit toujours se méfier des utopies que peuvent projeter des *artistes manqués* réunis tard le soir à une table de café.

Tous les poètes adorent les explosions, les orages, les tornades, les conflagrations, les destructions, les scènes spectaculaires de carnage. L'imagination poétique n'est pas du tout une qualité souhaitable chez un homme d'État. Dans une guerre ou une révolution, le poète peut être très efficace comme guerillero ou comme espion, mais il est peu vraisemblable qu'il fasse un bon combattant du rang, ou qu'en temps de paix il soit un membre consciencieux d'une commission parlementaire.

Toutes les théories politiques qui, comme celle de Platon, sont fondées sur des analogies tirées de la création artistique vont nécessairement, si on les met en pratique, produire des tyrannies. Le but du poète, ou de tout autre genre d'artiste, est précisément de produire quelque chose qui soit complet et qui dure sans se modifier. Une cité poétique contiendrait toujours exactement le même nombre d'habitants faisant exactement et pour toujours les mêmes tâches.

De plus, dans son travail pour arriver à l'œuvre finie, l'artiste doit continuellement employer la violence. Un poète écrit :

*Haute comme un mât, l'ancre plonge dans une faille*

qu'il modifie pour écrire

*L'ancre plonge dans des chemins qui se ferment*

qu'il change à nouveau en

*L'ancre plonge parmi les rateliers*

et finalement en

*L'ancre plonge dans les planchers d'une église.*

Une *faille* et les *chemins qui se ferment* ont été éliminés, et les rateliers déportés dans une autre strophe.

Une société qui serait réellement pareille à un beau poème, incarnant les vertus esthétiques de beauté, d'ordre, d'économie et de subordination des détails à l'ensemble, serait un horrible cauchemar car, étant donné la réalité des hommes historiques effectifs, une

telle société ne pourrait venir à être que grâce à une sélection génétique, l'extermination des individus physiquement et mentalement inadéquats, l'obéissance absolue au Chef, et en gardant invisible, dans des caves, une importante classe d'esclaves.

Inversement, un poème qui serait réellement semblable à une démocratie politique – il en existe malheureusement des exemples – serait informe, verbeux, banal et tout à fait ennuyeux.

Il existe deux types de conflits politiques, les conflits entre partis et les conflits révolutionnaires. Dans un conflit entre partis, tous les partis s'accordent sur la nature et le bien-fondé du but social à atteindre, mais ils diffèrent dans le choix de la politique à suivre pour y parvenir. L'existence de différents partis est justifiée, premièrement parce qu'aucun parti ne peut fournir de preuve irréfutable que sa politique est la seule qui puisse amener au but désiré par tous et, deuxièmement, parce qu'aucun but social ne peut être atteint sans le sacrifice de certains intérêts individuels ou collectifs, et qu'il est naturel, pour chaque individu et chaque groupe social, de rechercher une politique qui réduira au minimum ses sacrifices, et d'espérer que, si des sacrifices doivent être consentis, il serait plus juste que quelqu'un d'autre les subisse. Dans un conflit entre partis, chaque parti cherche à convaincre les membres de la société en faisant essentiellement appel à leur raison ; il rassemble des faits et des arguments pour convaincre les autres que sa politique est plus susceptible de mener au but souhaité que celle préconisée par ses adversaires. Dans un conflit entre partis il est essentiel que les passions soient maintenues à une température réduite : une rhétorique efficace demande certes qu'on fasse tant soit peu appel aux émotions des auditeurs, mais dans la politique des partis les orateurs sont supposés faire preuve de la parodie de passion des procureurs et des avocats, et ne pas réellement se mettre dans tous leurs états. Une fois hors de la Chambre, les députés de partis opposés devraient pouvoir aller dîner les uns chez les autres ; les fanatiques n'ont rien à faire dans la politique des partis.

Un conflit est révolutionnaire quand des groupes différents dans une société soutiennent des vues différentes sur ce qui est juste. Quand tel est le cas, argumentation et compromis sont impossibles ; chaque groupe regarde nécessairement l'autre comme méchant, ou insensé, ou les deux. Tout conflit révolutionnaire est potentiellement un *casus belli*. Dans un conflit révolutionnaire, un orateur ne peut pas convaincre ses auditeurs en faisant appel à leur raison ; il peut convertir certains d'entre eux en éveillant leur conscience, en faisant appel à elle, mais sa fonction principale, qu'il représente le groupe révolutionnaire ou le groupe contre-révolutionnaire, est d'exciter sa passion jusqu'à le mener à consacrer toute son énergie à remporter une victoire totale et à infliger une défaite totale à ses adversaires. Quand un conflit est révolutionnaire, les fanatiques y jouent un rôle essentiel.

Aujourd'hui il n'y a qu'un conflit révolutionnaire authentique à l'échelle du monde, celui sur l'égalité raciale. Le débat entre capitalisme, socialisme, et communisme est en réalité un débat entre partis, parce que le but qu'ils visent tous est en réalité le même, un but résumé par le vers bien connu de Brecht :

*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.*

À savoir la Bouffe d'abord, l'Éthique ensuite. Dans tous les pays technologiquement avancés aujourd'hui, quelle que soit l'étiquette politique qu'ils se donnent, les politiques

ont essentiellement le même but : garantir à tout membre de la société, en tant qu'organisme psycho-physiologique, le droit à la santé physique et mentale. La représentation symbolique positive de ce but est un bébé nu anonyme, le symbole négatif, la masse anonyme des cadavres d'un camp de concentration.

Ce qu'il y a d'effrayant et de terriblement déprimant dans la plus grande partie de la politique d'aujourd'hui c'est le refus – qui est surtout, mais hélas pas uniquement, le fait des communistes – de reconnaître qu'il s'agit d'un conflit entre partis, qu'il convient de régler en faisant appel aux faits et à la raison ; c'est l'obstination à prétendre qu'il y a un conflit révolutionnaire entre nous. Quand un Africain sacrifie sa vie pour la cause de l'égalité raciale, sa mort est pour lui pleine de sens ; mais ce qui est totalement absurde, c'est que des hommes soient chaque jour privés de leurs libertés et de leurs vies, et que la race humaine risque de s'auto-détruire, dans un conflit qui porte sur une question de simple politique empirique, comme de savoir si, étant donné telles circonstances historiques, la santé d'une collectivité sera mieux ou moins bien assurée par la médecine libérale ou par la médecine socialisée.

Ce qui est spécifique et nouveau à notre époque est que le but politique principal dans toute société avancée ne soit pas à proprement parler politique, c'est-à-dire ne concerne pas les êtres humains comme personnes et comme citoyens mais les corps humains, la créature humaine pré-culturelle, pré-politique. Il est peut-être inévitable que le respect pour la liberté des individus ait tellement diminué, et que les pouvoirs autoritaires de l'État se soient tellement accrus par rapport à ce qu'ils étaient il y a cinquante ans, car le conflit politique principal aujourd'hui concerne non pas les libertés humaines, mais les nécessités humaines. En tant que créatures nous sommes tous également les esclaves de la nécessité naturelle ; nous ne sommes pas libres de voter pour décider de combien de nourriture, de sommeil, de lumière et d'air nous avons besoin pour rester en bonne santé ; nous avons tous besoin d'une certaine quantité de cela, et nous avons tous besoin de la même quantité.

Chaque époque est partielle dans ses préoccupations politiques et sociales ; et dans ses efforts pour faire advenir le but particulier qu'elle place le plus haut, elle néglige et souvent sacrifie d'autres valeurs. La relation entre un poète, ou tout autre artiste, et la société et la politique, est, sauf en Afrique ou dans des pays encore arriérés et semi-féodaux, plus difficile qu'elle ne l'a jamais été ; car s'il ne peut qu'approuver l'importance qu'on accorde à assurer à *tout un chacun* assez de nourriture et assez de loisir, ce problème n'a aucun rapport avec l'art, qui concerne les *personnes singulières*, telles qu'elles sont quand elles sont seules, et telles qu'elles sont dans leurs relations personnelles. Comme ces intérêts ne sont pas prédominants dans la société où il vit – bien plus, dans la mesure où la société y pense, c'est avec suspicion et une hostilité latente – elle considère secrètement ou explicitement que la revendication d'être une personne singulière, ou l'exigence de vie privée, ne sont qu'une façon de se donner de grands airs, la prétention d'être supérieur aux autres –, tout artiste se sent en décalage avec la civilisation moderne.

À notre époque, simplement créer une œuvre d'art est déjà un acte politique. Tant qu'il existe des artistes, qui font ce qui leur plaît, ce qu'ils pensent qu'ils doivent faire,

même si ce n'est pas excellent, même si cela n'attire qu'une poignée de gens, ils rappellent aux gestionnaires ce qu'il est nécessaire de leur rappeler, à savoir que les gens dont ils s'occupent ont des visages et ne sont pas des numéros anonymes, que *Homo Laborans* est aussi *Homo Ludens*.

Quand un poète rencontre un paysan illettré, il se peut qu'ils n'aient pas grand'chose à se dire, mais s'ils rencontrent tous deux un officiel, ils partageront le même sentiment de méfiance ; aucun d'eux ne lui fera plus confiance qu'il ne le croira capable de lancer un piano à queue. S'ils entrent dans un bâtiment officiel, ils partagent tous deux la même appréhension : peut-être n'en sortiront-ils jamais. Quelles que soient les différences de culture entre eux, ils respirent tous deux dans le monde officiel l'odeur d'un univers irréel dans lequel les personnes sont traitées comme des éléments d'une statistique. Il se peut que le paysan joue aux cartes le soir alors que le poète écrit des vers, mais il y a un principe politique auquel ils adhèrent tous deux, à savoir que parmi la demi-douzaine de choses pour lesquelles un homme d'honneur devrait être prêt à mourir, si nécessaire, le droit de jouer, le droit à la frivolité, n'est pas le moindre.

Wystan Hugh Auden (né à New York en Angleterre en 1907, mort citoyen américain à Vienne en 1973), écrit cet essai alors qu'il était « Professor of Poetry » à Oxford entre 1956 et 1961. Il fait partie d'un recueil d'articles publiés en 1963 sous le titre *The Dyer's Hand* (« La Main du Teinturier »), dont une traduction par C. Mouchard et P. Pachet paraîtra aux éditions Belin dans la collection « Littérature et Politique ».