

Wallace Stevens

Le noble cavalier et le son des mots

Traduit par Sonia Bechka-Zouechtiagh et Claude Mouchard

Ce texte (publié initialement en 1942) constitue le premier chapitre de *L'Ange nécessaire* (*The Necessary Angel*, Vintage Books), ouvrage de Stevens dont la traduction intégrale paraîtra aux éditions Circé en 1995.

Dans le *Phèdre*, Platon parle de l'âme en termes figurés. Il dit :

Formons une figure d'une nature composée — une paire de chevaux ailés et un cocher. Or donc, les chevaux ailés et le cocher des dieux sont tous nobles, et de noble lignée, tandis que, chez les nôtres, il y a mélange ; et nous avons un cocher qui conduit les chevaux appariés, et l'un d'eux est noble et de noble origine, et l'autre est le contraire et d'une origine contraire ; et, comme on pouvait s'y attendre, c'est une tâche difficile que de s'occuper d'eux. Je veux entreprendre de vous expliquer en quoi la créature mortelle diffère de l'immortelle. L'âme ou être animé a charge de l'inanimé, et circule à travers la totalité du ciel en y apparaissant sous diverses formes ; — quand elle est parfaite et pleinement ailée, elle chemine dans les hauteurs, et administre le monde entier ; tandis que l'âme imparfaite perd ses plumes, et déclinant dans son vol finit par se poser sur la terre ferme¹.

Nous reconnaissons sur-le-champ, dans cette figure, la poésie pure de Platon ; et en même temps nous reconnaissons ce que Coleridge appelait les précieuses, les splendides absurdités de Platon. A la vérité, sitôt lu ce passage, nous nous identifions au cocher, nous prenons sa place et, conduisant ses chevaux ailés, voici que nous traversons la totalité du ciel. Puis, soudain, nous nous rappelons qu'il se peut que l'âme n'existe plus, et nous déclinons dans notre vol, pour nous poser enfin sur la terre ferme. La figure devient surannée et rustique.

1. (*Phèdre* 246 a-b) : on s'est partiellement inspiré des traductions de Léon Robin (Pléiade) et de Luc Brisson (Garnier Flammarion). (N.d.T.)

Qu'arrive-t-il réellement dans cette brève expérience ? Pourquoi cette figure, si longtemps puissante, en vient-elle à n'être plus que l'emblème d'une mythologie, le rustique mémorial d'une croyance en l'âme et en une distinction entre bien et mal ? A ces questions la réponse, me semble-t-il, est simple.

J'ai dit que nous nous rappelons soudain que l'âme n'existe plus et que nous déclinons dans notre vol. A vrai dire, il n'existe plus ni cochers, ni chars. Par conséquent, si la figure devient irréaliste, ce n'est pas parce que nous sommes perplexes au sujet de l'âme. D'ailleurs, les choses irréelles ont une réalité propre, en poésie comme ailleurs. Nous n'hésitons pas, en poésie, à nous livrer à l'irréel, quand il est possible de le faire. L'existence de l'âme, des cochers, des chars et des chevaux ailés est immatérielle. Ils n'existaient pas pour Platon ; non, pas même le cocher et le char, car, à coup sûr, un cocher conduisant son char à travers le ciel entier était pour Platon exactement ce qu'il est pour nous. Il était irréel pour Platon comme il l'est pour nous. Platon, cependant, pouvait se livrer, était libre de se livrer, à cette splendide absurdité. Nous ne pouvons pas nous y livrer. Nous ne sommes pas libres de nous livrer.

Exactement de la même façon que la difficulté n'a pas trait aux choses irréelles, puisque l'imagination les accepte et que la poésie du passage est, pour nous, entièrement poésie de l'irréel, il ne s'agit pas d'une difficulté émotionnelle. Quelque chose d'autre que l'imagination est émue par l'affirmation que les chevaux des dieux sont tous nobles, et de noble lignée ou origine. L'affirmation est une affirmation émouvante, et vise à l'être. Elle est insistante et son insistance nous émeut. Son insistance est l'insistance d'un orateur, Socrate en l'occurrence, qui, pour le moment, prend plaisir, fût-ce un plaisir temporaire, à cette noblesse et à cette noble lignée. Ces images de noblesse deviennent instantanément la noblesse même et déterminent le niveau émotionnel selon lequel on va lire la page ou les deux pages suivantes. La figure ne perd pas sa vitalité du fait de quelque échec du sentiment chez Platon. Celui-ci ne communique pas la noblesse avec froideur. Ses chevaux ne sont pas des chevaux de marbre, la référence à leur lignée leur évite d'être tels. Que les chevaux ne soient pas des chevaux de marbre permet, de surcroît, d'éviter que le cocher soit, disons, une créature nébuleuse. Le résultat est que nous reconnaissons, même si nous ne les réalisons¹ pas, les sentiments du vigoureux poète qui note avec netteté et aisance les images qu'il a dans l'esprit et qui, grâce à sa vigueur, sa netteté, son aisance, communique bien davantage que les images elles-mêmes. Cependant nous ne nous livrons pas complètement. Nous ne pouvons pas. Nous ne nous sentons pas libres.

1. « Realize » : par cette traduction « littérale », on ne rompt pas la série des termes touchant, dans ce texte, à l'ordre de la réalité ; on respecte aussi le voisinage que Stevens établit ou retrouve entre anglais et français. (N.d.T.)

En essayant de découvrir ce qui s'interpose entre la figure de Platon et nous, il nous faut accepter l'idée que, pour légendaire qu'elle paraisse, elle a connu des vicissitudes. L'histoire d'une figure de rhétorique ou l'histoire d'une idée, comme l'idée de noblesse, ne peut pas être très différente de l'histoire de quoi que ce soit d'autre. Ce sont les épisodes qui ont de l'intérêt, et ici l'épisode est celui de notre manque d'assurance. En parlant de nous et de nous-mêmes, c'est vous et moi que je veux dire ; vous et moi pris non en tant qu'individus, mais comme représentatifs d'un état d'esprit. Adams dans son ouvrage sur Vico remarque que la véritable histoire du genre humain est l'histoire de la progression de ses états mentaux. C'est une remarque qui a de l'intérêt dans cette relation. Il est permis de supposer que, dans l'histoire de la figure de Platon, il y a eu d'incessants changements de réactions ; que ces changements ont été d'ordre psychologique, et que notre propre manque d'assurance est simplement, une fois de plus, un état d'esprit dû à un changement.

La question, plus précisément, touche pour une part à la nature du changement et pour une autre part à sa cause. Quant à sa nature, voici ce qu'est le changement : l'imagination perd sa vitalité en cessant d'adhérer à ce qui est réel. Lorsqu'elle adhère à l'irréel et intensifie ce qui est irréel, il se peut que son premier effet soit extraordinaire, mais cet effet est alors l'effet maximum qu'elle aura jamais. L'imagination de Platon, dans sa figure, n'adhère pas à ce qui est réel. Au contraire, ayant créé de l'irréel, elle y adhère et intensifie son irréalité. Son premier effet, son effet dès la première lecture, est son effet maximum, au moment où l'imagination, émue, nous met à la place du cocher, avant que la raison ne nous contrôle. C'est donc bien que nous admettons que la figure est tout entière imagination. En même temps, nous disons qu'elle n'a pas le moindre sens pour nous, en dehors de sa noblesse. Aussi bien, dans le moment où elle nous émeut, est-ce en tant qu'observateurs qu'elle nous émeut. Nous la reconnaissons parfaitement. Nous ne la réalisons pas. Nous comprenons le sentiment qui lui est propre, le vigoureux sentiment, communiqué avec netteté et aisance. Mais nous comprenons l'image plutôt que nous n'y participons.

La cause du changement est la perte de vitalité de la figure. Si telle image en particulier a perdu sa vitalité, c'est qu'en elle l'imagination adhère à ce qui est irréel. Il est arrivé, alors que nous traversons la totalité du ciel, que l'imagination a perdu son pouvoir de nous soutenir. Elle est sans force si elle n'a pas la force de la réalité.

2

Ce qu'on vient de dire démontre qu'il existe des degrés de l'imagination, comme, par exemple, des degrés de vitalité et, donc, d'intensité. Voilà qui implique qu'il existe des degrés de réalité. Le discours sur ces deux éléments

semble sans fin. Pour ma part, j'entends simplement suivre, trop rapidement, la fortune de l'idée de noblesse en tant que caractéristique de l'imagination, et même en tant que son symbole ou son alter ego, à travers plusieurs épisodes de son histoire, afin de déterminer, si possible, ce qu'a été son destin et ce qui a déterminé ce destin. Voilà qui ne peut se faire que sur la base de la relation entre imagination et réalité. Ce qui a été dit touchant la figure du cocher illustre ce point.

J'aimerais, pour poursuivre, user d'autres illustrations de la relation entre imagination et réalité, et en particulier d'illustrations constituant des épisodes dans l'histoire de l'idée de noblesse. Il serait plaisant de passer directement du cocher et de ses chevaux ailés à Don Quichotte. Ce serait comme si l'on revenait de ce que Platon appelle «le fond des cieux» à sa propre place. Cependant, il y a Verrochio (un pris parmi d'autres) et sa statue de Bartolommeo Colleoni, à Venise, qui se dresse sur le chemin. Je ne l'ai pas choisi en tant que néo-platonicien pour qu'il nous relie, depuis l'époque moderne, à celle de Platon, quoique de fait, il nous y relie, tout comme, par Léonard, son élève, il renforce le lien. Je l'ai choisi parce que là, sur le bord du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, il a établi une forme de noblesse telle qu'elle n'a jamais cessé de nous grandir à nos propres yeux. C'est comme la forme d'un homme invincible qui est venu, calme et impavide, traversant toute belliqueuse résistance du passé et qui se meut parmi nous sans lâcher la bride de son puissant cheval, sans ôter son casque et sans se départir de l'attitude d'un guerrier de noble origine. Quel homme aux côtés de qui combattit le chevalier pourrait n'être pas sans peur, n'être pas indomptable ? On sent la passion de la rhétorique se mettre à s'agiter et même se faire furieuse ; et l'on pense qu'après tout, le style noble, en tout ce qu'il crée, ne fait que perpétuer le style noble. Dans cette statue, l'apposition de l'imagination et de la réalité est trop favorable à l'imagination. La difficulté où nous sommes ne concerne pas, pour l'essentiel, quelque détail. Elle concerne essentiellement le tout. L'important n'est pas tant d'analyser la difficulté que de déterminer si nous y avons part, de découvrir si elle existe, si nous trouvons, dans ce spécimen du génie de Verrochio et de la Renaissance, du panache, et du peu commun, d'un genre qui ne convient guère en public, ou si nous la voyons, selon le langage du Dr Richards, comme quelque chose que la méditation ne saurait épuiser ou, selon moi, comme une chose d'une noblesse qui réagit à la moindre sollicitation. Elle semble, aujourd'hui, contrairement à ce qu'elle aurait pu sembler il y a un petit nombre d'années, quelque peu écrasante, quelque peu imposante.

Sans aucun doute, Don Quichotte pourrait être Bartolommeo Colleoni en Espagne. La tradition en Italie est la tradition de l'imagination. La tradition en Espagne est la tradition de la réalité. On ne voit pas de raison pour laquelle l'inverse ne serait pas vrai. Si c'est là une observation juste, elle indique que la relation entre imagination et réalité est, plus ou moins, une question

de précis équilibre. Ce n'est donc pas une question de différence entre de grotesques extrêmes. Mon intention n'est pas d'opposer Colleoni à Don Quichotte. Elle est de dire que l'un est passé dans l'autre, que l'un devint et fut l'autre. La différence entre eux, c'est que Verrochio croyait en une certaine espèce de noblesse et que, si Cervantes croyait à une quelconque noblesse, celle-ci était d'une autre espèce. Avec Verrochio, il s'agit de style noble, quelles qu'aient pu être ses présuppositions quant à la noblesse de l'homme comme animal réel. Avec Cervantes, la noblesse n'était pas chose imaginaire. C'était une part de la réalité, c'était une chose qui existe dans la vie, une chose si vraie pour nous qu'elle est en danger de cesser d'exister, si nous l'isolons, une chose dans l'esprit dont la possession est précaire. Ce sont peut-être là des mots. A coup sûr, cependant, Cervantes chercha à trouver un juste équilibre entre imagination et réalité. Lorsque nous nous rapprochons de notre temps avec Don Quichotte et que nous nous trouvons réunis par le mode de penser commun aux deux périodes, il se peut que la restauration de la réalité nous procure une satisfaction si grande que nous nous en trouvions totalement prévenus contre l'imagination. C'est là tirer une conclusion prématurément, sans compter que c'est peut-être tirer une conclusion là où il s'agit d'une chose à l'égard de laquelle nulle conclusion n'est possible ni désirable.

Il y a à Washington, sur la place Lafayette où donne la Maison-Blanche, une statue d'Andrew Jackson montant un cheval qui a l'une des plus belles queues du monde. Le général Jackson lève son chapeau d'un geste joyeux, saluant les dames de sa génération. On contemple cette œuvre de Clark Mills et on pense à la remarque de Bertrand Russell soulignant qu'il était d'une importance primordiale pour les citoyens d'une démocratie de s'immuniser contre l'éloquence. Nous ne pouvons éviter de penser que Colleoni, en mercenaire qu'il était, fut un homme beaucoup moins impressionnant que le général Jackson, qu'il avait moins d'importance pour un plus petit nombre de gens et que si Verrochio avait pu appliquer sa prodigieuse poésie à Jackson, l'Amérique tout entière aurait peut-être aujourd'hui une attitude impériale. Cette œuvre est une œuvre de fantaisie¹. Le Dr Richards cite la théorie de Coleridge où la fantaisie s'oppose à l'imagination. La fantaisie est une activité de l'esprit qui rassemble des choses de choix, non une activité de la volonté, en tant que principe de l'existence de l'esprit, dans sa lutte pour se réaliser en se connaissant soi-même. La fantaisie est donc l'exercice d'une sélection opérant entre des objets déjà fournis par association, une sélection en vue de fins qu'on n'est pas en train de former alors et pour la circonstance, mais qui ont été fixées préalablement. Nous avons donc affaire à un objet qui occupe une position aussi remarquable que tout ce qui pourrait aux États-Unis se trouver de tel qu'y fasse défaut la moindre trace d'imagination. En

1. «Fancy» : voir Coleridge, *Biographia Literaria*, chap. IV (vol. I), «On fancy and imagination». (N.d.T.)

traitant cette œuvre comme typique, il est évident que la volonté américaine comme principe de l'existence de l'esprit est aisément satisfaite dans ses efforts pour se réaliser en se connaissant elle-même. On peut oublier la statue, non sans en parler encore comme d'une chose qui du moins nous rend conscients de nous-mêmes tels que nous étions sinon tels que nous sommes. Dans cette mesure, elle nous aide à nous connaître. Elle nous aide à nous connaître tels que nous étions et elle nous aide à nous connaître tels que nous sommes. La statue n'appartient ni à l'imagination ni à la réalité. Qu'elle soit une œuvre de fantaisie lui interdit d'être une œuvre d'imagination. Il suffit d'y jeter un coup d'œil pour voir qu'elle est irréelle. D'où il découle qu'il peut se trouver des œuvres, y compris des poèmes, dans lesquelles ni l'imagination ni la réalité ne sont présentes.

Je lisais l'autre jour une note sur un artiste américain dont on disait qu'il avait « tourné le dos aux caprices et théories esthétiques du jour, et établi son quartier général dans le bas de Manhattan ». Cette note était accompagnée de la reproduction d'une peinture intitulée *Chevaux de bois*. C'est la peinture d'un manège, ou peut-être de plusieurs. L'un des chevaux a l'air de caracolier. Les autres vont ventre à terre, chacun s'acharnant à prendre le mors aux dents. Le cheval au centre du tableau, peint en jaune, a deux cavaliers, dont l'un est un homme, vêtu d'un costume de carnaval, assis sur la selle, et l'autre une blonde assise bien haut sur l'encolure du cheval. L'homme a les bras sous les bras de la fille. Il se tient tout raide afin d'écartier son cigare de la chevelure de la fille. Elle a les pieds dans une seconde paire d'étriers, plus courts. Elle a des jambes de lanceur de marteau. Il est clair que le couple est familier des chevaux de bois et qu'il y trouve du plaisir. Un peu en arrière d'eux, il y a une fille plus jeune qui chevauche seule. Elle a un corps puissant et une chevelure qui flotte. Elle porte un corsage rouge à manches courtes, une jupe blanche et un saisissant bracelet de corail rose. Elle a les yeux sur les bras de l'homme. Plus en arrière encore, il y a une autre fille. On n'en voit guère plus que la tête. Ses lèvres sont peintes en rouge vif. Il semble qu'il vaudrait mieux que quelqu'un la tienne sur son cheval. Nous, ici, n'avons d'intérêt en aucun aspect du tableau, sinon en ce qu'il est le tableau d'une réalité paillardes et hilare. C'est un tableau totalement favorable à ce qui est réel. Il n'est pas sans imagination, et il est loin d'être sans théorie esthétique.

3

Ces illustrations de la relation entre imagination et réalité sont un schéma sur lequel s'appuyer pour indiquer une tendance. Telle est leur utilité : elles aident à clarifier le fait, dont personne n'a peut-être jamais douté, qu'exactement de la même manière qu'en telle œuvre ou telle autre les degrés

d'imagination et de réalité peuvent varier, cette variation peut exister entre les œuvres d'une époque et celles d'une autre époque. Voilà à quoi revient ce que j'ai dit jusqu'ici : l'idée de noblesse n'existe dans l'art d'aujourd'hui que sous des formes dégénérées ou dans un état fort diminué, à supposer qu'elle existe vraiment, ou autrement que tolérée; et c'est là ce qui est dû à l'échec de la relation entre imagination et réalité. Je voudrais maintenant ajouter que cet échec est dû, à son tour, à la pression de la réalité.

Une variation dans le son des mots entre une époque et une autre est un exemple de pression de la réalité. Prenez l'affirmation de Bateson pour qui une langue, du point de vue sémantique, évolue à travers une série de conflits entre les forces dénotative et connotative des mots; entre un ascétisme qui tend à tuer le langage en dépouillant les mots de toute association et un hédonisme qui tend à tuer le langage en dissipant leur sens en une multiplicité d'associations. Ces conflits ne sont rien de plus que des changements dans la relation entre imagination et réalité. Bateson décrit le dix-septième siècle anglais comme une période où prédomine la connotation. L'usage des mots selon des sens connotatifs fut dénoncé par Locke et Hobbes, qui désiraient une simplicité mathématique; en bref, des mots clairs. A quoi succéda au dix-huitième siècle une ère de diction poétique. Ce n'était pas là le langage de l'époque mais un langage que se réservait la poésie. Avec le temps, Wordsworth en vint à écrire la préface à la seconde édition des *Ballades lyriques* (1800) où il déclare que le premier volume a été publié «comme une expérience qui, espérais-je, pourrait servir à vérifier combien, en adaptant à l'arrangement métrique une sélection du langage réel de l'homme dans l'état où il sent vivement, il serait possible de communiquer la sorte et la quantité de plaisir qu'un Poète peut en toute raison tenter de communiquer».

Le dix-neuvième siècle progressant, le langage devint une fois de plus connotatif. Même s'il y eut, entre-temps, des réactions, cette tendance vers le connotatif est celle d'aujourd'hui. L'intérêt pour la sémantique en est une preuve. Dans le cas de quelques-uns de nos prosateurs, tel, par exemple, Joyce, le langage, par des voies tout autres, est complètement connotatif. Quand on dit que Locke et Hobbes dénoncèrent l'usage connotatif des mots comme un abus, et quand on parle de réactions et réformes, on parle, d'un côté, d'un échec de l'imagination à adhérer à la réalité, et, de l'autre, d'un usage du langage favorable à la réalité. L'affirmation selon laquelle la tendance au connotatif est celle d'aujourd'hui est contestable. Le mouvement général dans les arts, c'est-à-dire en peinture et en musique, est allé dans l'autre sens. Il est difficile de dire qu'on tend vers le connotatif dans l'usage des mots sans dire également qu'on tend vers l'imagination dans d'autres directions. L'intérêt qu'on porte au subconscient et au surréalisme montre qu'on tend à l'imaginatif. En disant que Descartes avait coupé la gorge à l'imagination, Boileau a fait une remarque qu'on aurait pu appliquer à nombre de gens durant les cent dernières années, et, mieux qu'à quiconque, à Freud

à qui il se trouve qu'elle était familière et qui la répète dans *L'Avenir d'une illusion*. Cet essai avait pour but de suggérer une reddition à la réalité. Selon la prémisse de Freud, il est indubitablement caractéristique de la situation présente non pas que les promesses de la religion se soient amoindries, mais qu'elles paraissent moins crédibles. Il note le déclin de la croyance religieuse et rejette l'argument selon lequel l'homme en général ne peut se passer de la consolation de ce qu'il appelle l'illusion religieuse et ne supporterait pas, faute de cette illusion, la cruauté de la réalité. Sa conclusion est que l'homme doit se risquer enfin dans le monde hostile et que c'est là ce qu'on peut appeler l'éducation à la réalité. On trouve, dans cet essai défavorable à la poésie, bien d'autres choses, dont la moindre n'est pas l'observation, dans l'une des pages de la fin, que « la voix de l'intellect est une voix douce, mais qui n'a de cesse qu'elle ne parvienne à se faire entendre ». Ce par quoi il faut comprendre, je le crains, la voix du réaliste.

Il se pourrait très bien qu'une tendance du langage vers le connotatif soit parallèle à une tendance dans les autres arts vers le dénotatif. Nous venons de voir que telle est, de fait, la situation. Je suppose que le présent semble toujours d'une complication illogique. Le langage de Joyce accompagne les détériorations de Braque et Picasso et la musique des Autrichiens. Dans la mesure où cette peinture et cette musique sont l'œuvre d'hommes qui y voient une partie de la science de la peinture et de la science de la musique, c'est une œuvre de réalistes. En réalité son effet est celui de l'imagination, tout comme l'effet de la peinture abstraite est si souvent celui de l'imagination, quoiqu'il puisse en aller autrement. Busoni dit, dans une lettre à sa femme : « J'ai fait la douloureuse découverte que personne n'aime ni ne sent la musique. » S'il y a aujourd'hui dans le langage une tendance vers le connotatif, c'est très probablement pour la raison que nombre de gens l'aiment et le sentent. Il se peut que Braque et Picasso aiment et sentent la peinture, et que Schönberg aime et sente la musique, même s'il semble que ce qu'ils aiment et sentent soit quelque chose d'autre.

Une tendance vers le connotatif, dans le langage ou ailleurs, ne peut se poursuivre contre la pression de la réalité. Si c'est la pression de la réalité qui gouverne la poésie, alors les diverses théories de la poésie n'ont plus le caractère immédiat qu'elles avaient. Par exemple, lorsque Rostrevor Hamilton dit que « l'objet de la contemplation est le contenu hautement complexe et unifié de la conscience qui vient à l'existence grâce au développement de l'attitude subjective de celui qui perçoit », il n'a pas en tête un « contenu de conscience » du genre de ceux dont tout lecteur de journal fait l'expérience aujourd'hui.

Je tirerai une illustration supplémentaire de la conférence de Croce à Oxford en 1933. Il déclare : « Si... la poésie est intuition et expression, fusion du son et des images, quel est le matériau qui prend la forme du son et des images ? C'est l'homme entier : l'homme qui pense et qui veut, aime, hait ;

qui est fort et faible, sublime et pathétique, bon et mauvais ; l'homme dans l'exultation et la détresse de vivre ; et en même temps que l'homme, et s'intégrant à lui, c'est toute la nature dans son perpétuel labeur d'évolution... La poésie est le triomphe de la contemplation... Le génie poétique choisit un chemin étroit où la passion est calmée et où le calme est passionné. »

Croce ne peut pas avoir pensé à un monde où toute vie normale est, à tout le moins, en suspens, ou, si l'on veut, soumise à un blocage. Il pensait à l'expérience humaine normale.

Tout à fait à part de l'aspect anormal de la vie quotidienne d'aujourd'hui, il y a son aspect normal. L'esprit de négation a été si actif, si sûr de lui et si intolérant que les lieux communs sur le romantisme nous incitent à nous demander si notre salut, si l'issue, n'est pas du côté du romantisme. Toutes les grandes choses ont été niées, et nous vivons dans une intrication de mythologies nouvelles et locales, politiques, économiques ou poétiques, qui sont soutenues au prix d'une incohérence toujours croissante. A cela s'ajoute l'absence de toute autorité en-dehors de la force, en acte ou imminente. Ce qu'on a appelé la dépréciation de la raison est un exemple de l'absence d'autorité. On ouvre la radio et on découvre que les comédiens considèrent comme drôle l'usage public de mots de plus de deux syllabes. On lit un article sur l'ouverture de la National Gallery à Washington et on se retrouve convaincu, à la fin, que les peintures sont des contrefaçons, les musées des impostures, et que Mr Mellon était un monstre. On se tourne vers une traduction récente de Kierkegaard et voici qu'il nous dit : « On a beaucoup parlé de la poésie qui réconcilie avec l'existence ; on pourrait plutôt dire qu'elle dresse contre l'existence ; car la poésie est injuste envers les hommes... elle n'est utile que pour les élus, mais c'est une bien pauvre réconciliation. Prenons le cas de la maladie. L'esthétique répond fièrement et en toute logique que "l'on ne peut pas s'en servir, la poésie ne doit pas devenir un hôpital". L'esthétique va jusqu'au bout... en considérant la maladie selon le principe énoncé par Friedrich Schlegel : "Nur Gesundheit ist liebenswürdig" (La santé seule est aimable). »

L'énorme influence d'une éducation qui donne à tout le monde une petite quantité de savoir, et qui donne à des groupes importants considérablement plus : un peu d'histoire, un peu de philosophie, un peu de littérature ; l'expansion de la classe moyenne avec sa commune préférence pour les satisfactions réalistes ; la pénétration dans la masse des gens des idées des penseurs libéraux, même lorsque cette pénétration se fait indirectement, par exemple quand on rapporte les raisons pour lesquelles les gens s'opposent aux idées auxquelles ils s'opposent, — voilà des aspects normaux de la vie de tous les jours. Notre façon de vivre comme notre façon de travailler nous expulsent dans la réalité. Si cinquante maisons privées devaient être construites à New York cette année, ce serait un phénomène. Nous n'habitons plus à la maison, mais dans des programmes de construction, et il en est

ainsi que le programme soit littéralement un programme ou un club, un dortoir, un camp ou un appartement à River House. Ce n'est pas simplement que nous sommes plus nombreux et, de fait, serrés les uns contre les autres. Nous sommes serrés de toute façon. Nous sommes au lit et nous écoutons une émission diffusée depuis Le Caire, et ainsi de suite. Il n'y a pas de distance. Nous sommes intimes avec des gens que nous n'avons jamais vus et, malheureusement, ils sont intimes avec nous. Démocrite s'arracha l'œil parce qu'il ne pouvait regarder une femme sans penser à elle comme à une femme. S'il avait lu quelques-uns de nos romans, il se serait mis en pièces. Le Dr Richards a noté «le large accroissement de l'aptitude qu'a l'esprit moyen à l'introspection auto-dissolvante, le renforcement général de la conscience que nous avons de ce qui se passe dans notre esprit *purement en tant que tel*». Cela n'est rien comparé à l'accroissement général de la conscience que nous avons de ce qui se passe dans l'esprit des autres gens, purement en tant que tel. Notre façon de travailler constitue une bien plus grande difficulté pour l'imagination que la révolution hautement civilisée qui affecte le travail ne l'indique. C'est, pour l'essentiel, une révolution pour un meilleur salaire. Chaque visiteur nous a assuré que l'homme d'affaires américain est absorbé dans ses affaires et qu'on ne gagne rien à contester ce fait. Quant aux travailleurs, il suffit de dire que ce mot est devenu littéraire. Ils sont devenus, à leur travail, face aux machines, quelque chose qui se rapproche d'une abstraction, d'une énergie. Le moment devra arriver où, en quittant les usines, on les fera passer par un réservoir d'air ou un bar pour les ranimer aux fins d'émeute ou de lecture. Je regrette d'avoir à ajouter que, pour qui pense, comme le Dr Richards, que la poésie est l'usage suprême du langage, un certain nombre d'universités étrangères, par rapport aux nôtres, semblent être, pour autant qu'il s'agit des choses de l'imagination, ce que Verrochio est au sculpteur de la statue du général Jackson.

Ces choses ne sont pourtant pas celles que j'avais en tête quand je parlais de pression de la réalité. Elles constituent le cours des incidents, à quoi nous nous habituons comme au temps qu'il fait. Le matérialisme est une vieille histoire, et c'est une histoire indifférente. Robert Wolseley dit : «Le véritable génie... pénétrera la chose la plus dure et la plus sèche, enrichira le sol le plus stérile, et informera la matière la plus mesquine et la moins avenante... plus bas, plus vide, plus obscur, plus grossier et moins susceptible d'ornement paraîtra le sujet, et plus grande sera la Gloire du Poète... qui, comme Horace le dit d'Homère, peut, de la Fumée, tirer de la Lumière, du Fumier, tirer des Roses, et peut donner une sorte de Vie à l'Inanimé... » (Préface au *Valentinian*, de Rochester, 1685, *English Association Essays and Studies* 1939). Par pression de la réalité, j'entends la pression d'un ou plusieurs événements sur la conscience à l'exclusion de tout pouvoir de contemplation. La définition se voudrait exacte et, telle qu'elle est, peut paraître simplement prétentive. Mais quand on essaie de penser à toute une génération et à un monde en

guerre, et quand on essaie en même temps de voir ce qui arrive à l'imagination, surtout si l'on croit que là est ce qui compte le plus, la formulation la plus simple de ce qui arrive peut facilement prendre l'allure d'une pose.

Depuis maintenant plus de dix ans s'est exercée une extraordinaire pression des nouvelles — disons, de nouvelles dont la prétention excédait toute description, de nouvelles, d'abord, de l'effondrement de notre système ou, pour mieux dire, de la vie ; puis celle de nouvelles d'un monde nouveau, mais d'un monde nouveau si incertain qu'on ne savait rien de sa nature et qu'on n'en sait pas davantage aujourd'hui, et qu'on ne pouvait dire s'il allait être tout anglais, tout allemand, tout russe, tout japonais, ou tout américain et qu'on ne peut le dire aujourd'hui ; et enfin des nouvelles d'une guerre qui était le renouvellement de ce qui, sans être d'abord la guerre la plus importante, devenait tel du fait de sa continuation. Et plus de dix ans durant, la conscience du monde s'est concentrée sur des événements qui ont fait que le mouvement ordinaire de la vie semble être le mouvement des gens dans les intermittences d'une tempête. Les révélations sur l'impermanence du passé suggèrent, et suggèrent, une impermanence du futur. De ce que nous avons cru, peu s'est trouvé vrai. Seules les prophéties sont vraies. Le présent est une occasion de se repentir. C'est chose assez ordinaire. La guerre n'est qu'une partie d'une totalité guerrière. Il n'est pas possible de regarder en arrière et de voir qu'il en était de même dans le passé. C'est une question de pression, et la pression ne peut être calculée, et elle se dérobe à l'historien. On considère que l'ère napoléonienne n'a eu que peu ou pas d'effet sur les poètes et les romanciers qui y ont vécu. Mais Coleridge et Wordsworth et Sir Walter Scott et Jane Austen n'avaient pas à s'accommoder de Napoléon, de Marx, de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique tout à la fois. On peut dire, me semble-t-il, qu'ils en savaient sur les événements de leur époque autant que nous en savons des bombardements à l'intérieur de la Chine et nullement autant que nous en savons des bombardements de Londres ou plutôt que nous devrions en savoir des bombardements de Toronto ou Montréal. Une autre partie de la totalité guerrière à laquelle nous ne réagissons pas tout à fait comme aux nouvelles de guerre est l'impôt sur le revenu. Les formulaires sont des spécimens de prose mathématique. Ils titillent l'instinct de conservation d'une classe chez laquelle on a oublié cet instinct. Virginia Woolf pensait que l'impôt sur le revenu, s'il persistait, serait bénéfique aux poètes en élargissant leur vocabulaire, et j'ose dire qu'elle avait raison.

S'il n'est pas possible d'affirmer que l'ère napoléonienne fut la fin d'une ère dans l'histoire de l'imagination et le commencement d'une autre ère, on se rapproche de la vérité si l'on applique cette affirmation à la Révolution française. La défaite ou le triomphe d'Hitler sont des parties d'une totalité guerrière, mais le destin d'un individu diffère du destin de la société. A tort ou à raison nous pensons que le destin de la société est lié aux désordres

ordonnés du temps présent. Ce à quoi nous faisons face, c'est donc un ensemble d'événements qui ne débordent pas seulement notre pouvoir de les apaiser en esprit, notre pouvoir de les réduire et de les métamorphoser, ce sont des événements qui excitent les émotions à la violence, qui nous entraînent dans ce qui est direct, immédiat, réel, des événements où se trouvent impliquées les conceptions et sanctions qui sont l'ordre de nos vies et où peuvent être impliquées nos vies mêmes ; et ces événements se produisent sans relâche avec une valeur croissante de présage, en ce qu'on peut appeler notre présence. Telles sont les choses que j'avais en tête en parlant de pression de la réalité, une pression assez importante et prolongée pour provoquer la fin d'une ère dans l'histoire de l'imagination et, dès lors, assez importante pour provoquer le début d'une autre ère. C'est l'une des particularités de l'imagination d'être toujours à la fin d'une ère. Il se trouve qu'elle est toujours en train de s'attacher à une nouvelle réalité, et d'y adhérer. Ce n'est pas qu'il y ait une nouvelle imagination, c'est qu'il y a une nouvelle réalité. La pression de la réalité peut, bien sûr, être moindre que la pression générale que j'ai décrite. Son existence pour les individus dépend des circonstances de leurs vies ou des caractéristiques de leurs esprits. Somme toute, la pression de la réalité est, je pense, le facteur déterminant dans le caractère artistique d'une ère aussi bien que le facteur déterminant dans le caractère artistique d'un individu. Résister à cette pression ou s'y soustraire, dans le cas d'individus d'une imagination hors du commun, annule la pression pour tout ce qui touche à ces individus.

4

Supposons que nous essayions, maintenant, de construire la figure d'un poète, d'un poète possible. Ce ne saurait être un cocher traversant l'espace vacant, si éthéré qu'il soit. Il faut qu'il ait tout vécu des deux mille dernières années, et même davantage, et qu'à mesure il se soit instruit le mieux possible. Il aura songé que Virgile, Dante, Shakespeare, Milton se sont placés dans de lointains pays et de lointaines époques ; que leurs hommes et leurs femmes étaient les morts — et non pas les morts gisant en terre, mais les morts continuant à vivre dans leurs lointains pays et leurs lointaines époques, et vivant sur ou sous la terre, ou dans les cieux — et il s'émerveillera de ces énormes imaginations dans lesquelles ce qui est lointain devient proche, et ce qui est mort vit avec une intensité dépassant toute expérience de la vie. Il considérera que, bien qu'il ait lui-même constaté, durant la longue période de sa vie, un déplacement général vers la réalité, sa propre mesure en tant que poète, en dépit de toutes les passions de tous les amants de la vérité, est la mesure de son pouvoir de s'abstraire et d'entraîner avec lui dans cette

abstraction la réalité sur laquelle insistent les amants de la vérité. Il doit être capable de s'abstraire lui-même et aussi d'abstraire la réalité, ce qu'il fait en la plaçant dans son imagination. Il sait parfaitement qu'il ne peut pas être un trop noble cavalier, qu'il ne peut pas se dresser, hautain, en casque et armure, sur un cheval d'un bronze imposant. Il pensera de nouveau à Milton et à ce qu'on a dit à son propos : que « la nécessité d'écrire pour vivre émousse la capacité d'apprécier l'écriture lorsque celle-ci porte la marque de la perfection. Sa qualité déconcerte nos écrivains pressés ; ils sont prêts à la condamner comme préciosité et affectation. Et si les pouvoirs musicaux et créateurs des mots ne leur apportent guère de plaisir, combien doivent-ils alors trouver démodée et sans portée la... musique du vers de Milton ». Don Quichotte l'obligera à opérer un choix, à en venir à une décision face à l'imagination et à la réalité ; et, découvrira-t-il, il n'est pas question d'un choix préférant l'une à l'autre ni d'une décision qui les sépare ; il s'agit, plus subtilement, de reconnaître qu'existe ici aussi, entre les pôles qu'elles sont, l'universelle interdépendance, et que, dès lors, son choix et sa décision doivent être qu'imagination et réalité sont égales et inséparables. Pour ne prendre qu'un exemple, quand Horatio dit :

*Maintenant se brise un noble cœur. Bonne nuit, doux prince,
Et que des vols d'anges chantent pour toi et ton repos !*

l'imagination et la réalité ne sont-elles pas égales et inséparables ? Par-dessus tout, il n'oubliera pas le général Jackson et le tableau des *Chevaux de bois*.

J'ai dit du tableau que c'était une œuvre où tout était favorable à la réalité. J'espère que l'emploi de ce simple mot a suffi. Mais sans considérer sa gamme de sens dans la pensée, il inclut toutes ses images naturelles, et ses connotations sont sans limites. Bergson décrit la perception visuelle d'un objet immobile comme le plus stable des états internes. Il dit : « L'objet a beau rester le même, j'ai beau le regarder du même côté, sous le même angle, au même jour : la vision que j'ai n'en diffère pas moins de celle que je viens d'avoir, quand ce ne serait que parce qu'elle a vieilli d'un instant. Ma mémoire est là, qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent »¹.

Et le Dr Joad commente : « Il en va de même pour les choses extérieures. Chaque corps, chaque qualité d'un corps, se résout en un nombre énorme de vibrations, mouvements et changements. Qu'est-ce qui vibre, bouge, change ? Il n'y a pas de réponse. La philosophie a depuis longtemps donné congé à la notion de substance et la physique moderne a souscrit à ce congé... Comment, dès lors, le monde en vient-il à nous apparaître comme une collection d'objets solides, statiques, étendus dans l'espace ? C'est du fait de l'intelligence, qui nous en présente une version fausse. »

1. *L'Évolution créatrice* (p. 2). (N.d.T.)

Pour le poète, la réalité a une signification singulière, et de même pour le peintre, de même pour le musicien ; et, outre ce qu'elle signifie pour l'intelligence et pour les sens, elle a, peut-on dire, une signification pour chacun. Néanmoins, le mot dans son sens général, qui est le sens où je l'ai pris, s'adapte instantanément. Le sujet de la poésie n'est pas cette « collection d'objets solides, statiques, étendus dans l'espace », mais la vie qui est vécue dans la scène qu'elle compose ; et donc la réalité n'est pas cette scène extérieure, mais la vie qui y est vécue. La réalité, c'est les choses telles qu'elles sont. Le sens général du mot prolifère en sens particuliers. C'est, en soi, une jungle. Comme dans le cas d'une jungle, toute chose qui la compose est à peu près d'une seule couleur. D'abord, donc, il y a la réalité qui est tenue pour certaine, qui est latente, et qui, dans l'ensemble, est ignorée. C'est le confortable état de la vie américaine dans les années quatre-vingt ou quatre-vingt-dix, et dans les dix premières années de ce siècle. Il y a ensuite la réalité qui a cessé d'être indifférente, il y a les années où l'on s'est débarrassé des Victoriens et où les minorités intellectuelles et sociales ont commencé à prendre leur place et à changer l'état de notre vie en ce qui pourrait n'être pas définitif. Cette réalité, tellement plus vitale, a donné à la vie qui l'avait précédée l'allure d'un volume de planches coloriées d'Ackermann ou de l'un des recueils de croquis suisses de Töpfer. Je m'efforce de la rendre sensible. C'était la réalité d'il y a vingt ou trente ans. Je dis que c'était une réalité vitale. La formule produit une impression fautive. Elle était vitale, cette réalité, au sens où elle était tendue, au sens où elle recélait du fatal, ou ce qui pouvait être tel. Les minorités commencèrent à nous convaincre que les Victoriens n'avaient rien laissé derrière eux. Les Russes suivirent les Victoriens, et les Allemands, à leur façon, suivirent les Russes. L'empire britannique, voilà, directement ou indirectement, ce qui restait, et sans qu'on pût savoir s'il constituait un bouclier ou une cible. La réalité devint alors violente, et elle l'est restée. C'est là, à tout le moins, ce qu'il fallait dire pour qu'il soit un peu plus clair qu'en parlant de la pression de la réalité, je pense à la vie dans un état de violence, non pas de violence physique, jusqu'ici, pour nous en Amérique, mais de violence physique pour des millions de nos amis ainsi que pour nos millions d'ennemis, plus nombreux encore, et dans un état de violence spirituelle, peut-on dire, pour quiconque est en vie.

Un poète possible doit être un poète capable de résister ou de se soustraire à la pression de la réalité à ce dernier degré, non sans savoir que le degré d'aujourd'hui peut devenir demain un degré plus mortel. Il ne sert à rien, cependant, de dramatiser par avance le futur. Je m'en tiens à la silhouette d'un poète possible, avec, simplement, la plus légère esquisse de son arrière-plan.

Me voilà bien avancé dans mon étude, et tout ce qu'en commençant j'avais d'intéressant à dire reste à dire. Je m'intéresse à la nature de la poésie et j'ai traité de sa nature selon l'un des nombreux points de vue d'où il est possible de le faire. Il s'agit d'une interdépendance entre imagination et réalité en tant qu'égaux. Voilà qui est trop incomplet pour être une définition, mais qui pourtant traite de la nature de la poésie. Puis je m'intéresse au rôle du poète et c'est un point capital. Dans cette région de mon sujet, on pourrait attendre que je parle de l'obligation sociale, autrement dit sociologique ou politique, du poète. Il n'en a aucune. Qu'il ait à être un contemporain, rien là qui ne soit aussi vieux que Longin et même, j'ose le dire, plus vieux. Mais qu'il soit contemporain est à peu près inévitable. Dans quelle mesure furent-ils contemporains au sens direct où on l'entend, les quatre grands poètes dont je parlais il y a un moment ? Je ne pense pas qu'un poète soit plus redevable en termes d'obligation sociale que d'obligation morale, et s'il est une chose touchant à la poésie sur quoi l'accord se fait, c'est que le rôle du poète n'est pas à chercher dans la morale. Je ne peux dire ce que vaut ce large accord, car l'accord (auquel je ne me rallie pas) sur l'obligation sociale du poète est tout aussi large. La réalité, c'est la vie, et la vie, c'est la société et l'imagination et la réalité ; autrement dit, imagination et société sont inséparables. C'est ce qui est tout spécialement vrai dans le cas du drame poétique. Le drame poétique exige un terrible génie, s'il doit être autre chose qu'une relique littéraire. D'ailleurs le théâtre a oublié qu'il ait jamais pu être terrible. Il n'est pas l'un des instruments du destin, décidément. Oui : le sujet qui domine tous les autres, c'est la vie, la source qui jamais ne cesse. Mais ce n'est pas une obligation sociale. On n'aime pas son antique mère, on ne revient pas à elle par obligation sociale. On revient à elle sous l'effet d'une conviction qui ne peut se repousser. Nul doute que, bouleversé profondément par un mouvement social, on produirait d'émouvants poèmes. Aucun politicien ne peut dominer l'imagination, en lui ordonnant de faire ceci ou cela. Il se pourrait que Staline grinçât des dents tout le temps d'un hiver russe et que pourtant, le printemps suivant, tous les poètes d'Union soviétique restassent silencieux. Il pourrait exciter leur imagination par une chose qu'il aurait dite ou faite. Il ne les dominerait pas. Il est singulièrement libre de ce « culte de la pompe » qui est le côté comique du désastre européen ; et cela n'est pas sans portée pour nous. A la vérité, l'obligation sociale sur laquelle on insiste tant est une phase de la pression de la réalité à laquelle un poète (en l'absence de poètes dramatiques) doit forcément, aujourd'hui, résister ou se soustraire. Dante dans le Purgatoire ou le Paradis était encore la voix du Moyen Age, mais ce n'était pas en s'acquittant de quelque obligation sociale. Étant donné que c'est là le rôle sur lequel on insiste le plus souvent, si ce rôle est éliminé, et si on laisse un poète possible face à la vie sans lui imposer

d'exigences catégoriques, qu'en est-il alors ? Quelle est sa fonction ? Ce n'est certainement pas de mener les gens hors de la confusion où ils se trouvent. Ce n'est pas davantage, je crois, de les reconforter cependant qu'ils suivent deçà delà leurs meneurs. Je crois que sa fonction est de faire leur son imagination, et qu'il se réalise seulement lorsqu'il voit son imagination devenir lumière dans l'esprit des autres. Bref, son rôle est d'aider les gens à vivre leurs vies. Il a été maintes fois dit qu'il n'a pas le droit de s'adresser à une élite. Je crois qu'il en a le droit. Il n'est aucun poète aujourd'hui vivant, et de quelque valeur à nos yeux, qui ne s'adresse à une élite. Et c'est ce que le poète continuera à faire : il s'adressera à une élite jusque dans une société sans classes, sauf, peut-être, s'il s'expose par là à l'emprisonnement ou l'exil. Il peut, comme Chostakovitch, se contenter de feindre. Il n'en continuera pas moins de s'adresser à une élite, car tous les poètes s'adressent à quelqu'un, et il est de l'essence de cet instinct, il relève apparemment d'un instinct, que ce soit à une élite qu'il s'adresse, non à une souillon, mais à une femme à la chevelure de pythonisse, non pas à une chambre de commerce, mais à une galerie de gens de son bord à supposer qu'il en ait assez pour en emplir une. Et cette élite, si elle répond, non par complaisance, mais parce que le poète l'a stimulée, parce qu'il a fait sortir d'elle ce qu'elle cherchait en elle-même et dans la vie autour d'elle sans l'avoir encore vraiment trouvé, fera ensuite pour le poète ce qu'il ne peut faire pour lui-même, autrement dit, elle recevra sa poésie.

Je répète que son rôle est d'aider les gens à vivre leur vie. Il s'est immensément occupé de donner à la vie toute saveur qui puisse être sienne. Il s'est occupé de tout ce que l'imagination et les sens ont pu comprendre du monde. Il s'est, en fait, occupé de la vie sauf là où c'est l'intellect qui s'en est occupé et, à cet égard, il n'est pas besoin qu'on nous dise que poésie et philosophie sont apparentées. Pour deux raisons, je veux répéter un certain nombre d'observations de Charles Mauron. La première raison, c'est que ces observations nous disent ce que fait un poète pour aider les gens à vivre leurs vies, et la seconde, c'est qu'elles ouvrent la voie à une remarque sur le goût de l'évasion. Elles sont donc : que l'artiste nous transforme en gourmets ; qu'il doit découvrir l'œuvre d'art possible dans le monde réel, puis l'en extraire, quand il ne la compose pas lui-même entièrement ; qu'il est *un amoureux perpétuel* du monde qu'il contemple et, par là, enrichit ; que l'art tend à exprimer l'âme humaine, et que, finalement, toute ferme prise de la réalité est éliminée du champ esthétique. Avec ces aphorismes en tête, comment est-il possible de condamner le goût de l'évasion ? Le processus poétique est psychologiquement un processus d'évasion. Le bavardage sur l'évasion n'est, selon moi, que banal boniment. Mes propres remarques parlant de résister ou de se soustraire à la réalité n'ont pas d'autre sens, si on les analyse, que l'évasion. Évasion a un sens péjoratif dont on ne peut supposer que je l'inclus dans le sens selon lequel j'emploie ce mot. Le sens

péjoratif s'applique là où le poète n'est pas attaché à la réalité, là où l'imagination n'adhère pas à la réalité, ce que, pour ma part, je tiens pour fondamental. Si nous revenons à la collection d'objets solides, statiques, étendus dans l'espace que posait le Dr Joad, et si nous disons que l'espace est un espace vide, un nulle part, sans couleur, et que les objets, bien que solides, n'ont pas d'ombres et, bien que statiques, exercent une puissance lugubre et, sans détailler cette complète pauvreté, si nous entendons soudain une description différente et familière de l'endroit :

*Cette ville aujourd'hui, comme un vêtement, porte
La beauté du matin, silencieuse et nue,
Bateaux et tours, théâtres, temples, tout
Gît à découvert jusqu'aux champs et sous le ciel,
Tout brille et étincelle dans l'air sans fumée ;*

si nous avons cette expérience, nous savons comment les poètes aident les gens à vivre leurs vies. Cette illustration doit valoir pour tout le reste. Il y a, en fait, un monde de la poésie qui ne se distingue pas du monde où nous vivons ou, devrais-je dire, à n'en pas douter, du monde où nous vivrons un jour, car ce qui fait du poète la puissante figure qu'il est ou était ou devrait être, c'est qu'il crée le monde auquel nous ne cessons de nous rapporter sans le savoir et qu'il donne à la vie les suprêmes fictions sans lesquelles nous sommes incapables de nous en former une idée.

Et qu'en est-il du son des mots ? Qu'en est-il de la noblesse et des hasards de sa destinée, qui devaient être une sorte d'épreuve de la valeur du poète ? Je ne sais rien qui semblera avoir davantage souffert du passage du temps que la musique de la poésie et qui en a moins souffert. De plus en plus profond, le besoin de mots pour exprimer ce que nous pensons et sentons et qui, nous en sommes sûrs, étant sans illusions, constitue toute la vérité dont nous aurons jamais l'expérience, nous fait, lorsque nous les entendons, écouter les mots, les aimer et les sentir, nous fait chercher leur son pour atteindre une irrévocabilité, une perfection, une vibration inaltérable que seul le poète le plus aigu a le pouvoir de leur donner. Ceux d'entre nous qui, peut-être, ont pensé au chemin de la poésie, ceux qui comprennent que les mots sont des pensées, et non seulement nos propres pensées mais les pensées des hommes et des femmes qui ignorent ce qu'est cela même qu'ils sont en train de penser, doivent être conscients d'une chose : c'est que, par-dessus tout, la poésie est mots et qu'en poésie, les mots sont, par-dessus tout, des sons. Cela étant, votre temps et le mien auraient peut-être été mieux employés si je m'étais moins attaché à tenter de donner une identité à notre poète possible et à tenter de lui assigner une place. Mais, si je n'en avais rien fait, on aurait pu penser que je restais dans la rhétorique lorsque je parlais le plus simplement de choses d'une importance si grande que rien n'en a davantage. Les mots d'un poète parlent de choses qui n'existent pas sans

les mots. Ainsi l'image du cocher et des chevaux ailés, qu'on a tenue pour précieuse tout au long du temps qui nous importe, était-elle créée par des mots parlant de choses qui n'ont jamais existé sans les mots. Une description de la statue de Verrochio pourrait être l'intégration d'une illusion égale à la statue elle-même. La poésie est une révélation dans les mots par le moyen des mots. Croce ne parlait pas particulièrement de la poésie quand il disait que le langage est perpétuelle création. Quant à la noblesse, je ne peux pas être sûr que son déclin, pour ne pas dire sa disparition, soit rien de plus qu'un déséquilibre entre imagination et réalité. Nous avons été un peu fous au sujet de la vérité. Nous avons eu une obsession. Dans son extension ultime, la vérité au sujet de laquelle nous avons été fous nous conduira à regarder au-delà de la vérité vers quelque chose où l'imagination sera le complément dominant. Ce n'est pas seulement que l'imagination adhère à la réalité, mais aussi que la réalité adhère à l'imagination, et que l'interdépendance est essentielle. Peut-être émergerons-nous de notre *bassesse*, et si nous le faisons, comment cela se pourrait-il sans l'intervention de quelque heureuse chance de l'esprit ? Et que pourrait être cette chance de l'esprit ? Ce pourrait n'être que du bon sens, mais cela même, ce bon sens au-delà de la vérité, serait une noblesse de longue descendance.

Le poète refuse de permettre que sa tâche lui soit fixée. Il nie qu'il ait une tâche et considère que l'organisation de la « *materia poetica* » est une contradiction dans les termes. Cependant l'imagination donne de la singularité à tout ce qu'elle touche et il me semble que la singularité de l'imagination est noblesse, dont multiples sont les degrés. Cette noblesse inhérente est la source naturelle d'une autre noblesse, que notre génération, dans son extrême obstination, regarde comme fausse et décadente. Je parle de cette noblesse qui est notre hauteur et notre profondeur spirituelles, et tout en sachant combien il est difficile de l'exprimer, je suis néanmoins obligé d'en donner une idée. Rien de plus évasif et inaccessible. Rien ne se défigure et ne cherche à se travestir plus rapidement. Il y a de la honte à la révéler et, dans ses présentations déformées, une horreur qu'elle suscite. Mais elle est là. Le fait qu'elle est là est ce qui permet d'inviter à la lecture et à l'écriture de poésie des hommes doués d'intelligence et de désir pour la vie. Je ne pense à rien d'éthique, à rien de sonore, je ne pense pas à sa manière. Sa manière, c'est, en réalité, la difficulté, que chaque homme doit chaque jour sentir différemment pour lui-même. Je ne pense à rien de solennel, d'impressionnant ou de démodé. D'un autre côté, je me soustrais à toute définition. Si on la définit, elle va être fixée et elle ne doit pas l'être. Comme dans le cas d'une chose extérieure, la noblesse se résout en un nombre énorme de vibrations, mouvements et changements. La fixer c'est y mettre fin. Je vais vous la montrer non fixée.

A la fin de l'année dernière, Epstein exposa certaines de ses peintures de fleurs aux Leicester Galleries à Londres. Un commentateur, dans *Apollo*,

déclara : « *“Contre telle rage, que pourrait plaider la beauté...”*¹” Cette citation du 65^e sonnet de Shakespeare figure en tête du catalogue. Elle viendrait à propos pour toutes autres peintures de fleurs que celles de Mr Epstein. Les siennes ne feignent pas la fragilité. Elles crient ; elles éclatent dans tout l’espace du tableau et de façon générale s’opposent à la rage du monde avec une rage de la forme et de la couleur comme aucune fleur dans la nature ou en peinture n’en a manifesté depuis Van Gogh. »

Quelle féroce beauté revêt le vers de Shakespeare quand on y recourt dans de telles circonstances ! En même temps qu’elle a une modulation de désespoir, elle plaide, et noblement. Il n’y a pas d’élément qui soit plus évidemment absent de la poésie contemporaine que la noblesse. Il n’y a pas d’élément que les poètes aient cherché avec plus de soin et de piété, sûrs qu’ils étaient de son existence obscure. Sa voix est l’une de ces voix inarticulées que c’est à eux d’entendre et d’enregistrer. La noblesse de la rhétorique est bien entendu une noblesse sans vie. L’épigramme de Pareto, que l’histoire est un cimetière d’aristocraties, se change facilement en une autre : que la poésie est un cimetière de noblesses. Pour le poète sensible, qui a conscience des négations, rien n’est plus difficile que les affirmations de noblesse, et pourtant il n’est rien qu’il exige de lui-même avec plus de constance. C’est en elles seulement, et dans ce qui est du même ordre, que peuvent se trouver les sanctions qui sont les raisons de son existence et de cette extase occasionnelle ou de cette extatique liberté de l’esprit qui est son privilège particulier.

Il est difficile de penser à rien de plus extérieur à l’époque que la noblesse. Considérée directement, elle semble fausse et morte et laide. La regarder suffit à nous faire âprement sentir qu’en notre présent, en présence de notre réalité, le passé a l’air faux et, par conséquent, qu’il est mort, et par conséquent, qu’il est laid ; et c’est comme d’une chose repoussante que nous nous détournons de lui, et particulièrement de l’attribut qu’à sa façon il s’arroge : cette chose qui fut noble en son temps, qui fut la grandeur même, la rhétorique de jadis. Mais comme une vague est une force et non pas l’eau dont elle est composée et qui n’est jamais la même, ainsi la noblesse est une force et non les manifestations dont elle est composée et qui ne sont jamais les mêmes. Peut-être cette description de la noblesse comme une force fera-t-elle plus que tout le reste de ce que j’ai pu en dire pour vous réconcilier avec elle. Ce n’est pas un artifice que l’esprit a ajouté à la nature humaine. L’esprit n’a rien ajouté à la nature humaine. C’est une violence issue de l’intérieur qui nous protège de la violence de l’extérieur. C’est l’imagination dont la pression réagit contre la pression de la réalité. Elle semble, en dernière analyse, avoir quelque rapport avec notre instinct de conservation, et c’est, sans nul doute, pourquoi son expression, pourquoi le son de ses mots, nous aident à vivre nos vies.

1. Trad. P.-J. Jouve modifiée. (N.d.T.)