



Chapitre de livre

2017

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

L'Emotion poétique : Henri Bergson et T.S. Eliot

Podoroga, Yulia

How to cite

PODOROGA, Yulia. L'Emotion poétique : Henri Bergson et T.S. Eliot. In: Annales Bergsoniennes VIII : Bergson, la morale, les émotions. François, A. & Riquier, C. (Ed.). Paris : PUF, 2017. p. 119–139.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:93081>

L'ÉMOTION POÉTIQUE : HENRI BERGSON ET T. S. ELIOT

Quiconque s'intéresse à l'œuvre de T. S. Eliot ne pourra faire l'économie de l'examen de sa discussion avec la philosophie, déterminante pour comprendre non seulement ses écrits critiques, mais aussi son activité poétique en tant que telle. En effet, Eliot est devenu poète après avoir accompli des études en philosophie couronnées par une thèse sur l'idéaliste britannique Francis Herbert Bradley¹. Par ailleurs, le bergsonisme de T. S. Eliot est un fait bien établi et documenté. Nous savons qu'Eliot a suivi les cours de Bergson au Collège de France dans les années 1910-1911 et qu'il connaissait bien ses travaux. Le manuscrit inachevé consacré à Bergson et rédigé lors de ses études à Harvard est le fruit de cette fréquentation intellectuelle². Malgré les critiques vigoureuses qu'il n'a cessé de lui adresser, Eliot reste tout au long de sa vie sous l'influence profonde de la philosophie bergsonienne, qui continue à travailler sa pensée.

L'objectif de cet article n'est pas cependant de lire Eliot dans le seul but d'y trouver la présence de la pensée bergsonienne, son influence

1. T. S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, London, Faber & Faber, 1964.

2. T. S. Eliot, Draft of a Paper on Bergson, Ms. 1910-11, Eliot Collection, Houghton Library, Harvard University.

cachée ou implicite, en ce qui concerne, en tout cas, la théorie de l'émotion. Car Bergson et Eliot ne pensent pas sur le même plan, et cette différence de plan est elle-même instructive. Bergson est philosophe, et il n'a pas de pratique poétique. Toutefois, la question de la création est évidemment décisive pour comprendre son œuvre, et il apparaît que la poésie tout particulièrement peut être considérée comme un genre d'art éclairant pour comprendre certaines intuitions bergsoniennes, car il s'agit d'emploi singulier du langage, où le langage ne sert plus à décrire et à communiquer un état des choses, mais a pour ambition de transmettre immédiatement une émotion. Eliot est poète. Toutefois, et c'est ce qui rend la confrontation possible, il n'est pas seulement poète, il est un poète qui s'exprime aussi en prose et qui réfléchit, comme critique littéraire, sur la poésie. En sorte qu'il y a, entre les deux, une différence mais également un mouvement convergent, et surtout un double défi : celui, pour la philosophie, d'avoir un accès direct à la pratique poétique, et celui, pour la poésie, de s'élever au niveau de la conceptualité philosophique.

Le rôle du critique littéraire, ainsi qu'Eliot le définit et se définit du même coup, est d'«articul[er] ce qui se passe dans notre esprit lorsque nous lisons un livre, et qu'il éveille une émotion en nous¹». Pourquoi nous arrive-t-il de ressentir une forte émotion ? Quelle est son origine ? Qu'y-a-t-il dans cette œuvre qui nous émeut à tel point ? En d'autres termes, en quoi consiste la force particulière d'une œuvre littéraire réussie, qui nous touche avec une implacabilité telle qu'elle semble dépasser toute subjectivité psychologique et frôler l'absolu ? Voici les questions qui guident Eliot dans sa tentative d'élucider l'activité poétique de l'intérieur. Les questions qui préoccupent Bergson se disposent sur un autre plan. Il parle de l'émotion esthétique pour la première fois dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*², dans le cadre d'une réflexion autour de l'idée d'intensité appli-

1. T. S. Eliot, «La Tradition et le talent individuel», in T. S. Eliot, *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1999, p. 28.

2. Abréviations des œuvres de Bergson utilisés dans le présent article :

DI: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, Puf, «Quadrige», 2003.

R: *Le Rire* (1901), Paris, Puf, «Quadrige», 1995.

PM: *La Pensée et le Mouvant. Essais et conférences* (1934), Paris, Puf, «Quadrige», 1998.

MR: *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), Paris, Puf, «Quadrige», 2003.

quée aux états d'âme. L'émotion esthétique fait partie des états autosuffisants de la conscience, d'autant plus intenses qu'ils pénètrent l'ensemble de nos sensations, sentiments et idées, jusqu'à leur donner une « coloration » particulière, les sous-tend en tant qu'émotion fondamentale. C'est moins l'œuvre d'art qui intéresse ici Bergson, que l'effet général qu'elle produit, en créant une sorte de champ d'immanence, de coïncidence entre l'artiste et le lecteur/spectateur. Tandis qu'Eliot cherche les lieux de manifestation de l'émotion dans les œuvres poétiques concrètes, en analysant soigneusement les moyens que trouve un poète particulier pour apprivoiser son émotion, Bergson décrit d'abord l'émotion esthétique comme une catégorie de notre psychisme, même si, comme nous allons le voir, sa réflexion prend un tournant dans son dernier livre, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*.

Mon objectif est donc de mener la confrontation de la pensée de Bergson avec celle d'Eliot sur la question de l'émotion esthétique, en tenant l'hypothèse que la différence de leur style et surtout du statut de leur écriture peut donner un éclairage conjoint sur la théorie de la création, et en particulier la création poétique. La question est de savoir si ces deux réflexions se prêtent mutuellement appui en proposant des prises de vue similaires sur le même problème, ou si, plutôt, elles permettent de l'éclairer non seulement lorsqu'elles s'entrecoupent, mais aussi et peut-être surtout dans leurs différences. En réfléchissant à la question de l'émotion esthétique, c'est donc également un rapport possible entre philosophie et littérature que nous envisagerons.

1. DÉPASSER LA PERSONNALITÉ : ELIOT *CONTRA* BERGSON

L'œuvre critique de T. S. Eliot compte de nombreuses conférences et articles. Elles portent d'un côté sur des questions générales de la critique, de l'autre sur les problèmes que pose l'analyse des œuvres poétiques ou dramatiques d'un poète. Parlant lui-même de cette double tendance dans sa critique, en particulier dans sa conférence tardive « To Criticize the

Critic» prononcée à l'Université de Leeds en 1961¹, il considère que seule la partie concernant «l'appréciation des auteurs individuels» mérite de continuer à être lue et d'alimenter les réflexions des générations futures. Dans cette partie de son œuvre critique, mentionnons ses études sur Shakespeare, Dante, Yeats, Rudyard Kipling. Parmi les travaux composant l'autre partie de son corpus, qu'il appelle «les essais de généralisation», on retiendra surtout son essai programmatique *Tradition and the Individual Talent*, paru en 1917. Dans cet essai théoriquement dense, Eliot expose sa conception de la création poétique, qui est d'inspiration profondément bergsonienne. Le titre marque le nerf du problème : c'est entre la tradition comprise comme histoire, comme passé, expérimenté par des générations entières de poètes différents, et l'individualité du poète en tant que créateur de la nouveauté, que passe le mouvement analytique. C'est la relation entre l'expérience universelle – le tout de l'expérience poétique – et l'émotion en tant que moteur d'une transmission singulière et inédite de cette expérience – son expression dans un acte poétique toujours individuellement marqué – qui intéresse ici Eliot.

La première thèse énoncée par Eliot pose le caractère historique de tout acte de création poétique, son lien étroit avec le passé. Il ne s'agit pourtant pas simplement d'une dette que le poète débutant peut ressentir à l'égard de la poésie de ceux parmi ses prédécesseurs qui l'ont le plus marqué et le plus instruit. Ce n'est pas non plus par la connaissance des «classiques», par l'érudition ou la pédanterie que le poète doit développer le rapport à ce passé en s'y référant comme à une sorte de manuel universel d'histoire de la pratique poétique. Ce passé qui détermine la tradition ne doit être perçu ni comme quelque chose de confus ou inarticulé, ni comme une sélection des périodes privilégiées. Le poète peut le saisir par le truchement de ce qu'Eliot appelle «le sens historique», et ce sens «implique la perception non seulement du caractère passé (*pastness*) du passé, mais de son caractère présent»². Le poète doit écrire avec le sentiment que «le tout de la littérature européenne depuis Homer, et,

1. T. S. Eliot, «To Criticize the Critic», in T. S. Eliot, *To Criticize the Critic and Other Writings*, London-Boston, Faber & Faber, 1988.

2. T. S. Eliot, *Essais choisis*, *op. cit.*, p. 28.

englobée en elle, toute la littérature de son pays, coexistent en une durée unique et composent un ordre unique. [...] C'est ce qui rend un écrivain traditionnel¹ ». Pour étayer son hypothèse, Eliot transpose, sans cependant y faire référence, la conception bergsonienne de la durée et de la nouveauté sur le terrain de la création poétique². Résumons brièvement cette théorie. La poésie, selon Eliot, forme un monde, ou un ordre établi, c'est un tout indissociable et insécable, jusqu'au moment où une nouvelle création, en s'y rapportant comme un nouvel élément, n'y produise un ébranlement de fond en comble. Elle émerge de ce monde comme quelque chose d'absolument nouveau et le transforme aussitôt par sa simple apparition. « Ce qui se produit quand une nouvelle œuvre d'art est créée, est quelque chose qui se produit simultanément dans toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée³ », et plus loin il résume : chaque création poétique fait partie d'« un tout vivant de toute la poésie qui ait jamais été écrite⁴ ». C'est ainsi que dans le processus de création tout est continu et interdépendant : le passé est constamment changé par le présent ainsi que le présent est changé par le passé. C'est pourquoi la poésie et l'art en général n'impliquent aucun progrès, aucun avancement, et aussi pourquoi, par conséquent, les œuvres d'art ne peuvent pas devenir obsolètes, surannées. Ce qui change, insiste Eliot, c'est l'esprit de l'époque, et avec lui le matériau poétique lui-même. Mais, avec ce nouveau matériau, chaque nouvelle création donne sens à tout le passé et lui prête pour ainsi dire sa forme.

Ce sens historique, cette conscience exacerbée du passé, assortie d'une perception fine de l'atemporel comme toujours présent et agissant, ne relève pas de l'ordre de la connaissance objective ou rationnelle, mais plutôt de l'ordre du vécu. Or cette conscience du passé, sensibilité accrue,

1. *Ibid.*, p. 29.

2. À cette époque, Eliot renie toute influence de Bergson sur son œuvre et ne manque pas de critiquer un bon nombre de positions métaphysiques de ce dernier, lorsqu'une occasion s'y présente. Cela n'empêche pas que certaines attitudes philosophiques cultivées par Bergson qu'on peut appeler « méthodologiques » pénètrent la réflexion d'Eliot. Voir à ce sujet, par exemple, deux articles de Philip Le Brun : « T. S. Eliot and Henri Bergson », *The Review of English Studies*, vol. 18, n° 70, mai 1967, p. 149-167 ; et n° 71, août 1967, p. 274-286.

3. T. S. Eliot, *Essais choisis*, *op. cit.*, p. 29.

4. *Ibid.*, p. 32.

qui, comme le dit Eliot, «absorbe» le savoir bien plutôt qu'elle ne l'apprend, est un refus systématique et renouvelé de soi-même, de sa personnalité psychique. Ce n'est donc pas le poète qui compte, ni même son objet ou son matériau, mais l'acte créateur en tant que tel, cet acte dans lequel le poète abandonne le «moi» comme personnalité, comme homme sentant et vivant au profit d'une nouvelle émotion artistique qu'il met au monde. Cette autre thèse d'Eliot annonce ce qu'il appelle le procès de «dépersonnalisation» du poète ou de l'artiste. Sa théorie de la dépersonnalisation ou de l'impersonnalité découle immédiatement de la considération du rapport du poète au passé et à la tradition, et demande que le rapport entre la poésie et son auteur soit revisité. L'auteur s'efface devant l'acte de création, acte impersonnel par excellence. Ce qui distingue à cet égard le poète mûr du jeune poète encore immature, est l'attachement de ce dernier à sa personnalité, la conviction que c'est dans le caractère unique, intéressant de ses sentiments, dans son expérience singulière que se trouve la raison de son talent poétique. Le poète accompli se réduit, en revanche, au rôle de simple médium, mais un médium finement perfectionné, plus raffiné, par lequel «des sentiments particuliers, ou très variés, peuvent librement participer à de nouvelles combinaisons»¹.

À propos de cette impersonnalité de l'acte poétique, Eliot prend l'exemple du chant XV de *L'Enfer*. Ce chant est «une mise en œuvre de l'émotion qui ressort clairement de la situation ; mais l'effet, quoique unique, comme celui de toute œuvre d'art, est obtenu par une grande complexité dans le détail. Le dernier quatrain donne une image, un sentiment s'attachant à une image, qui a surgi, et qui n'est pas simplement un développement de ce qui précède, mais qui était probablement en suspens dans l'esprit du poète jusqu'au moment où la combinaison adéquate est arrivée pour s'y ajouter²». On peut en conclure que l'émotion de départ n'est pas celle qui jouera un rôle dans l'effet final que donnera la lecture du poème. Eliot tranche net entre deux types d'émotions et de sentiments, ceux qui servent de contenu et de matériau (personnels) et ceux

1. *Ibid.*, p. 32.

2. *Ibid.*, p. 33.

qui forment dans un acte de création une combinaison ou une fusion imprévisible et complexe (impersonnels). En séparant ainsi les émotions personnelles des émotions impersonnelles, celles qui sont créées dans le processus artistique, Eliot pose, par conséquent, l'impossibilité de juger de l'intensité du plaisir produit par le poème en lui cherchant l'adéquation dans l'intensité de l'émotion ressentie par le poète lui-même en tant que personne. Ce n'est pas l'intensité des émotions qui compte, mais « l'intensité du travail artistique, la pression, pour ainsi dire, dans laquelle s'opère la fusion¹ ». Toute œuvre d'art témoigne de ce processus de « transmutation de l'émotion » de départ en une émotion créée, une émotion esthétique. Et l'affaire de la critique littéraire consiste à constamment essayer de rediriger l'attention vers le poème, d'oublier en quelque sorte le poète qui ne fait ici qu'échapper à sa conscience personnelle.

Dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, son premier ouvrage, Bergson décrit l'attitude générale qui caractérise la perception de l'œuvre d'art comme un état d'envoûtement, d'enchantement, voire de subjugation, qui nous rend entièrement passifs. L'émotion artistique est caractérisée par un état de pure sensibilité, dégagée de tout élément étranger, de tout ce qui est intellectuel et par conséquent actif. L'émotion esthétique est incompatible avec l'exercice de l'intellect, elle ne demande pas à être comprise. La suspension de nos forces actives signifie d'ailleurs la suspension non seulement de l'intellect, mais aussi de la perception comme action objectivante à l'égard de l'œuvre perçue. L'œuvre ne se donne pas comme objet de notre perception, mais s'impose elle-même dans son existence propre, autonome de quasi-sujet. « [L]'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer² », c'est l'art qui est actif, tandis que son destinataire s'y soumet volontairement. Le sentiment esthétique a pour condition d'être communiqué par suggestion, il ne peut pas être transmis comme effet d'une cause. L'émotion qu'on éprouve alors n'est jamais, par conséquent, une réaction. C'est une émotion fondamentale, comme dit Bergson, provoquée certes par une œuvre d'art, mais qui existe au même titre qu'elle et définit notre être tout entier. Les œuvres d'art qui expriment

1. *Ibid.*

2. *DI*, p. 12.

une émotion ne sont de même rien d'autre que cette émotion, elles n'en sont pas dissociables.

L'intensité d'une émotion est une progression qui implique un changement qualitatif exprimé en l'occurrence par l'image de la coloration, mentionnée plus haut dans cet article¹. L'émotion fondamentale évolue et se modifie au moindre changement de nuance que subissent les éléments qui la composent. Elle se développe en profondeur et uniquement dans la durée pure, c'est bien la nature temporelle de l'émotion qui importe ici à Bergson. L'œuvre d'art fournit une situation privilégiée pour la formation d'une telle émotion, capable d'intégrer la conscience et de l'organiser entièrement à sa manière. Parmi les sentiments suggérés par une œuvre d'art, Bergson distingue entre ceux qui, dans leur action sur notre sensibilité, « interrompent à peine le tissu serré des faits psychologiques de notre histoire » ou bien « en détachent notre attention sans toutefois nous les faire perdre de vue » et ceux qui « nous absorbent et accaparent notre âme entière »². Et ce n'est pas ici question de la *plus ou moins grande* intensité de l'émotion esthétique. Il s'agit d'une différence qualitative. Les émotions qui nous accaparent entièrement ne sont pas forcément les émotions les plus puissantes ou les plus intenses, mais elles se distinguent par leur richesse et leur complexité. « [...] le mérite d'une œuvre d'art ne se mesure pas tant à la puissance avec laquelle le sentiment suggéré s'empare de nous qu'à la richesse de ce sentiment lui-même : en d'autres termes, à côté des degrés d'intensité, nous distinguons instinctivement des degrés de profondeur ou d'élévation³. » D'où leur vient cette profondeur ? Bergson semble l'expliquer en référence à la personnalité de l'artiste, et c'est ici qu'apparaît ce qui semble séparer nettement la position de Bergson de celle d'Eliot. Bergson souligne à plusieurs reprises que la complexité de l'émotion vécue par le spectateur d'une œuvre d'art ou le lecteur d'un poème reflète

1. « L'intensité pure doit se définir plus aisément dans ces cas simples, où aucun élément extensif ne semble intervenir. Nous allons voir, en effet, qu'elle se réduit ici à une certaine qualité ou nuance dont se colore une masse plus ou moins considérable d'états psychiques, ou, si l'on aime mieux, au plus ou moins grand nombre d'états simples qui pénètrent l'émotion fondamentale » (*DI*, p. 6).

2. *DI*, p. 13.

3. *Ibid.*

la complexité de l'émotion dans laquelle l'auteur cherche à l'y introduire, que cette émotion est « personnelle ». Voici, par exemple, quelques-uns des énoncés qui vont dans ce sens : l'artiste « vise [...] à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre » ; ou bien : « Les sentiments et les pensées que l'artiste nous suggère expriment et résument une partie plus ou moins considérable de son histoire »¹ ; ou, plus loin : « La plupart des émotions sont grosses de mille sensations, sentiments ou idées qui les pénètrent : chacune d'elles est donc un état unique en son genre, indéfinissable, et il semble qu'il faudrait revivre la vie de celui qui l'éprouve pour l'embrasser dans sa complexe originalité² » ; ou encore la poésie nous fait « penser et [...] voir avec le poète³ », etc. C'est donc une seule et même émotion que l'œuvre d'art sert à communiquer, étant elle-même comme un médium qui fait parler les deux âmes, celle du poète et celle du lecteur ; l'art fait tomber, selon l'expression de Bergson, « la barrière que le temps et l'espace interposaient entre sa conscience et la nôtre⁴ ».

Tout se passe comme si les termes de la formule que nous avons rencontrée chez Eliot se renversaient chez Bergson : ce n'est plus le poète, mais le spectateur ou le lecteur qui abandonne sa personnalité, et s'il abandonne sa personnalité c'est pour en revêtir une autre, celle du poète. Ce n'est plus également le poète qui sert de médium à l'œuvre d'art, mais l'œuvre d'art qui devient un médium pour faire passer une personnalité si riche de l'artiste. L'émotion esthétique émane donc de la personnalité de l'artiste qui use de la force de l'art pour nous la communiquer, non pas naturellement pour elle-même, mais, semble-t-il, en tant qu'elle est riche d'expériences uniques et inimitables. L'émotion esthétique n'est qu'un moyen de nous faire ressentir un état psychologique qui se déroule dans la durée pure : en elle-même, elle ne semble pas intéresser Bergson plus que cela. C'est pourquoi il ne peut pas encore, dans cette perspective, envisager le caractère non pas impersonnel, mais suprapersonnel, historique, de chaque émotion authentique créée par l'œuvre d'art.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 13-14.

2. L'« ÉQUIVALENT ÉMOTIONNEL » : UNE TENTATIVE COMMUNE D'OBJECTIVATION

Comment l'artiste parvient-il à communiquer son émotion ? À travers quels moyens ? Quelle transformation subit-elle une fois passée au crible du langage ? Certes, Bergson ne va pas jusqu'à travailler sur les problèmes internes du métier de poète ou de dramaturge ; il n'en a ni la position, ni la compétence, ni finalement l'intérêt. Néanmoins, nous trouvons dans l'*Essai* une tentative de mettre en correspondance deux expériences différenciées, celle du poète et celle de l'amateur de poésie autour d'un concept introduit, semble-t-il, fortuitement, et sur lequel ensuite Bergson ne reviendra plus :

D'où vient le charme de la poésie ? Le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images, et les images elles-mêmes en paroles, dociles au rythme, pour les traduire. En voyant repasser devant nos yeux ces images, nous éprouverons à notre tour le sentiment qui en était pour ainsi dire l'équivalent émotionnel ; mais ces images ne se réaliseraient pas aussi fortement pour nous sans les mouvements réguliers du rythme, par lequel notre âme, bercée et endormie, s'oublie comme en un rêve pour penser et pour voir avec le poète¹.

Le syntagme curieux que Bergson fait glisser dans ce passage, pour ne plus y revenir, est celui d'« équivalent émotionnel ». L'unité de départ est le sentiment qu'éprouve le poète, et qu'il cherche à transmettre à son lecteur. Or ce sentiment ne se transmet plus de façon instantanée et directe. Alors que le poète transforme d'abord ses sentiments en images auxquelles il donne ensuite une forme langagière appropriée, l'amateur de poésie doit dérouler cet enchaînement en sens inverse, afin d'accéder à l'émotion qui était à son origine. En faisant défiler ces images accompagnées d'un rythme spécifique de parole, qui les renforce, nous obtenons une émotion, mais qui n'est pas exactement la même que celle du poète. En effet, Bergson parle de l'équivalent émotionnel des *images*. Le poète

1. *Ibid.*, p. 11.

ne peut nous suggérer son émotion que par le biais d'images, en recréant en nous, à partir de ces images, leur équivalent émotionnel.

Bergson parlera plus tard, en des termes presque identiques, de la méthode intuitive qu'il faut adopter en philosophie et qui implique également un usage soutenu des images. L'intuition à laquelle il s'agit d'accéder ne se laisse pas appréhender en passant par les concepts, mais uniquement à partir des images, aussi multiples et diverses que possibles, qu'il nous incombe d'organiser, en les dirigeant toutes simultanément vers l'intuition à saisir¹. Or, dans le contexte de l'expérience poétique, et plus largement esthétique, l'accès à cette expérience ne demande pas un effort comparable à celui qui est nécessaire en philosophie. L'équivalent émotionnel est déjà prévu dans la forme poétique achevée par le poète, et ses images ont pour vocation d'« être réalisées » par celui qui jouit de sa poésie et qui y est rendu réceptif par cet état quasi hypnotique dans lequel la poésie le plonge. Ce passage est toutefois important, parce qu'il indique la séparation obligée entre deux expériences, celle du poète et celle de son lecteur, et, par conséquent, pose la question de la médiation ou de l'objectivation première de l'émotion esthétique. Nous voyons donc que la réflexion bergsonienne se précise, pour rejoindre celle de Eliot. Contrairement à ce que Bergson laissait d'abord entendre, on ne peut pas faire « communier » les deux consciences. La reconstruction de l'équivalent de l'émotion n'est pas l'émotion elle-même, l'expérience doit bien être « traduite ».

Eliot emploie également l'expression « équivalent émotionnel », mais en fait porter la charge du côté du poète : il revient non pas au lecteur mais à l'artiste de trouver un équivalent à son émotion, une forme appropriée, qui est à déchiffrer ensuite par le lecteur. Cette différence entre les deux émotions, celle du poète et celle du lecteur, remonte à la différence radicale soulevée dans « La tradition et le talent individuel », entre un événement réel et l'émotion qu'il suscite (aussi bouleversante et tragique qu'elle soit) et l'émotion artistique produite par le poète. C'est pourquoi Eliot insiste sur la séparation, dans l'esprit du poète au moment de la création, de « l'homme qui souffre [de la personnalité psychologique

1. Cf. « Introduction à la métaphysique », in *PM*, p. 185-186.

donc] et de l'esprit qui crée¹ ». C'est une véritable construction à laquelle s'attelle le poète même, dans le souci de faire passer une expérience crue, avec ses émotions indifférenciées, en une émotion cohérente et unifiée capable de trouver une expression rigoureuse sous une forme verbale.

Dans son texte sur *Hamlet* de Shakespeare, écrit en 1919, Eliot s'arrête en détail sur les moyens détournés que devrait chercher le dramaturge pour transmettre son émotion. Il y explique les raisons pour lesquelles, selon lui, il faut parler d'un échec de *Hamlet*. Shakespeare n'a pas pu offrir de « formule » adéquate pour l'émotion ressentie par son personnage principal. Certes, l'émotion principale, et tous les commentateurs s'accordent à le dire, est ce sentiment déchirant de Hamlet à l'égard de la culpabilité de sa mère, tout à fait légitime pour servir de matériau à un drame. Mais, selon Eliot, il y a dans Hamlet quelque chose qui échappe à l'expression et à l'identification, une sorte de sentiment diffus, opaque, omniprésent mais impossible à capter. L'émotion chez Hamlet n'est pas active, elle est bloquée, bouchée et ne trouve pas d'issue, ne s'épuise pas dans le dégoût qu'il ressent à l'égard de sa mère, mais le dépasse largement. Ce dépassement, ce débordement pose un problème artistique que Shakespeare n'a pas réussi, selon Eliot, à résoudre. Il n'a pas pu trouver ce que Eliot appelle le « corrélatif objectif » :

La seule façon d'exprimer une émotion sous forme artistique est de lui trouver un « corrélatif objectif », en d'autres termes, un ensemble d'objets, une situation, une suite d'événements qui devront être la formule de cette émotion particulière ; si bien que, lorsque les faits extérieurs qui doivent aboutir à une émotion sensorielle sont donnés, l'émotion est immédiatement évoquée².

Si, dans les autres drames de Shakespeare, ce principe d'équivalence est à l'œuvre et l'artiste tient ainsi son émotion sous contrôle, dans le sens où telle ou telle scène produit *nécessairement* et *inévitablement* un tel effet, dans *Hamlet* cette adéquation est manquante. Le dégoût de Hamlet est certes causé par sa mère, et c'est ce qu'on repère comme l'émotion centrale de la pièce, mais le personnage de sa mère est incapable de figurer ce dégoût, elle « n'en est pas un équivalent adéquat³ ». Le dégoût comme

1. T. S. Eliot, *Essais choisis*, *op. cit.*, p. 32.

2. T. S. Eliot, « Hamlet » (1919), in T. S. Eliot, *Essais choisis*, *op. cit.*, p. 168-169.

3. *Ibid.*, p. 169.

émotion centrale de la pièce est donc inobjectivable, car aucun personnage ne peut se l'approprier et agir en fonction de lui. Eliot de conclure : « La nature même des données du problème exclut l'équivalence objective¹. » Puisque la pièce n'offre pas de « corrélatif objectif », le lecteur manque de clef pour entrer, non pas dans la problématique de la pièce, mais avant tout dans son émotion. Si l'on prolonge ce raisonnement d'Eliot, on sera amené à dire que le lecteur (ou le spectateur) de la pièce se trouverait logiquement dans l'impossibilité de ressentir une émotion précise et construite en réponse au drame relaté par Shakespeare. Il ne le vivra pas comme suscitant une émotion esthétique et ne pourra pas, en conséquence, lui accorder la qualité d'œuvre d'art.

Eliot cherche donc à introduire un concept capable de rendre compte des catégories d'analyse littéraire qu'on a coutume de considérer comme vagues, parce que « psychologiques ». Le concept d'émotion, d'équivalent émotionnel, ainsi que celui de corrélatif objectif, sont moins des concepts de critique littéraire² que des concepts philosophiques, pointant un problème réel, celui du caractère objectif et absolu de la création d'une émotion littéraire, de sa valeur intrinsèque, de la possibilité d'en établir une preuve incontestable. Il est erroné, soutient Eliot, de concevoir l'émotion comme l'indication de quelque chose de diffus, d'ineffable, de non objectivable. Elle peut être aussi précise que la pensée : « Il y a des émotions précises, et des émotions vagues. »³ Cela ne veut aucunement dire que l'émotion doit être rapprochée du concept. Au contraire, afin de distinguer aussi radicalement que possible l'art et la philosophie, Eliot s'en prend au qualificatif de « pensant » dont abusent souvent les commentateurs. Le mérite des œuvres de Shakespeare, de Dante ou de Lucrèce ne consiste pas en ce qu'ils « pensent » davantage, réfléchissent plus que d'autres poètes ;

1. *Ibid.*

2. Le concept de corrélatif objectif n'a pas été inventé par Eliot. Le terme a été introduit par un poète et peintre américain, Washington Allston, qui apparaît dans ses « Cours sur l'art » autour des années 1840. Sur d'autres sources possibles de ce concept, voir V. J. E. Cowley, « A Source for T. S. Eliot's 'Objective Correlative' », *The Review of English Studies*, New Series, vol. 26, n° 103, août 1975, p. 320-321. Toutefois, à l'exception de sa courte critique de *Hamlet*, Eliot ne reviendra plus au concept de corrélatif objectif.

3. T. S. Eliot, « Shakespeare et le stoïcisme de Sénèque » (1927), in T. S. Eliot, *Essais choisis*, op. cit., p. 157.

ou plutôt, si l'on dit qu'ils pensent, c'est pour signaler un tout autre ordre de pensée que la pensée intellectuelle ou philosophique. Ce n'est pas « la qualité de la pensée » qui change d'un poète à l'autre, mais « la qualité de l'émotion »¹. Le poète pense non pas par concepts, mais par émotions. C'est un outil dans la poésie au même titre que le concept est un outil en philosophie. « Le poète qui "pense" n'est rien d'autre que le poète qui peut exprimer un *équivalent émotionnel* de la pensée². » Si le poète métaphysique passe pour être pensant, ce n'est pas pour la valeur particulière de sa pensée, mais grâce à sa capacité de créer une émotion puissante, authentique, à partir d'une pensée, ou d'une idée. S'il est parvenu à trouver la formule (grâce donc à un corrélatif objectif) pour cette émotion, ce n'est pas sa pensée qui sera communiquée, mais l'émotion même que cette pensée a pu éveiller en lui. S'il nous arrive de confondre l'émotion poétique avec la pensée intellectuelle, « c'est que nous saisissons quelque chose qui peut être exprimé en termes intellectuels, car toute émotion précise tend vers une formulation intellectuelle³ », soutient Eliot. Telle est l'approche courante de la poésie : au lieu d'y voir une forme émotionnelle qui exprime une pensée, en tant que son équivalent émotionnel, nous y traquons un contenu, la pensée elle-même comme expression de la « philosophie » personnelle du poète.

Eliot et Bergson se réfèrent donc à la même réalité, lorsqu'ils parlent d'équivalent émotionnel ou de corrélatif objectif (Eliot) : à ce plan intermédiaire qui opère la connexion entre deux expériences irréductibles, ou deux instances dans la vie d'un poème, sa création et sa perception. Ce plan qui, chez Bergson, se situe au niveau des images poétiques, auxquelles l'amateur de poésie se rend sensible, est défini, chez Eliot, comme un plan de *corrélation* institué par le poète lui-même. Il parle non pas d'images, mais d'un ensemble complexe d'éléments qui relèvent principalement du contenu de l'action dramatique (puisque, en l'occurrence, il s'agit d'une pièce de théâtre). Les deux introduisent donc un moment qui annule l'immédiateté de la communication entre l'artiste et le spectateur,

1. *Ibid.*

2. *Ibid.* Je souligne.

3. *Ibid.*, p. 158.

ou la rendent dépendante de cet équivalent¹. Or Bergson n'en reste pas à la perspective de l'amateur de poésie et ne parle plus uniquement de l'esthétique de perception. Dans un ouvrage plus tardif, il s'emploie à décortiquer le processus de création lui-même.

3. DE LA PERSONNALITÉ MULTIPLE À L'ÉMOTION CRÉATRICE

Dans *Le Rire*, Bergson consacre un long passage au tragique dans l'art dramatique, par contraste avec la comédie qui est un des objets principaux du livre². Le personnage tragique absorbe en soi toute une multiplicité de passions ou de vices qui, parce qu'ils sont intégrés à sa personnalité, ou même constituent sa personnalité en tant que telle, ne sont plus aperçus comme des sentiments à part. Chaque action du personnage, chaque réplique proférée, est rattachée à une cause intime. Ici Bergson mentionne pour la première fois le travail qu'engage l'écrivain pour aboutir à un effet souhaité : « Plus un drame a de grandeur, plus profonde est l'élaboration à laquelle le poète a dû soumettre la réalité pour en dégager le tragique à l'état pur³. » Ce que le personnage tragique exprime, c'est tout un spectre de sentiments et affections que Bergson appelle « les puissances de l'être⁴ », en les transformant d'une telle façon qu'ils donnent naissance à un « nouveau genre de vie⁵ ». Bergson affirme désormais que l'émotion

1. Mary Ann Gillies, dans son ouvrage *Henri Bergson and British Modernism* (Montreal-Kingston-London-Buffalo, McGill-Queen's University Press, 1996), en confrontant Bergson avec Eliot, attire attention sur le fait que le concept de corrélatif objectif pointe le problème de clivage entre le sujet et l'objet à l'instar de la philosophie bergsonienne, qui introduit des notions comme durée ou intuition, afin de penser le même rapport et réduire ce clivage.

2. Dans la suite, nous utiliserons le terme de « drame » de la même manière que Bergson, c'est-à-dire pour désigner non pas le théâtre en général, mais la tragédie et ce que nous appellerions plus volontiers le drame bourgeois.

3. *R.*, p. 104.

4. *Ibid.*, p. 108.

5. *Ibid.*, p. 109.

artistique ne peut pas être « découverte » par l'artiste. Elle est le fruit d'un effort de concentration, de condensation de sentiments et sensations éparpillés. De façon analogue, Eliot accuse la séparation entre l'expérience inorganisée, chaotique, de tout le monde, et une expérience mise en forme dans l'œuvre artistique :

Quand l'esprit d'un poète est parfaitement organisé pour sa tâche, il est sans cesse occupé à amalgamer des données disparates de son expérience. Celles de l'homme ordinaire sont chaotiques, irrégulières, fragmentaires. Qu'il tombe amoureux ou qu'il lise Spinoza, ces deux expériences n'ont rien à voir l'une avec l'autre, pas plus qu'avec le bruit de la machine à écrire ou les odeurs de cuisine ; mais, dans l'esprit du poète, ces données se réunissent toujours pour former une cohérence nouvelle¹.

La tâche du poète est premièrement d'organiser sa propre expérience, de faire un effort sur soi, afin de permettre la naissance d'un tout cohérent, d'un nouveau contenu susceptible de se prolonger en une émotion poétique. Le contraire de ce travail serait alors, comme l'explique Bergson dans *Le Rire*, de céder à l'automatisme de la vie ordinaire, à la distraction de la personne, qui, dans son laisser-aller, dans son oubli de soi-même, crée les conditions propices à la manifestation des effets comiques. Le drame qui nous livre le tragique « à l'état pur » est d'autant plus loin de la vie de tous les jours, qu'il a pour vocation d'en suspendre le cours, et de le ressaisir dans son ensemble. Ce n'est pas en isolant certains éléments de cette vie, de scènes ou de circonstances, que la pièce engendre en nous une émotion puissante, mais en nous faisant entrer dans un état particulier, entier et indivisible, qui se développe dans le temps, en agissant progressivement sur nous.

Dans la tragédie, les émotions se mesurent à l'échelle de l'action ; si ce n'est pas le cas, si le conflit le plus profond qui anime le personnage ne se résout pas dans l'action, il peut se produire l'effet de *Hamlet*, tel que présenté par Eliot. Les actions chez Hamlet sont partielles, inefficaces, tandis que, « [d]ans l'action, c'est la personne tout entière qui donne ». Dans le drame, l'action est un prolongement et parachèvement de l'émotion :

1. T. S. Eliot, « Les poètes métaphysiques » (1921), in T. S. Eliot, *Essais choisis*, *op. cit.*, p. 290.

« L'action est exactement proportionnée au sentiment qui l'inspire¹. » Lorsque l'action est défaillante, la communication de l'émotion est empêchée ou différée. Si l'action n'aboutit pas ou ne nous atteint pas dans la suite de l'émotion qu'elle est censée réactiver, elle se limite aux simples gestes, qui sont « les attitudes, comme le définit Bergson, les mouvements et même les discours par lesquels un état d'âme se manifeste sans but, sans profit, par le seul effet d'une espèce de démangeaison intérieure² ». Peut-on dire qu'Eliot pense à cette marche à vide, à ce déroulement sans but, lorsqu'il parle d'un certain échec de *Hamlet* shakespearien ? Les actions manquées de Hamlet ne se transforment-elles pas en un pur jeu de gestes et de situations gratuites et sans issue, frôlant presque le comique tel que pensé par Bergson ?

Le drame comme genre poétique spécifique pose un nouveau problème, que nous n'avons pas rencontré dans le traitement de la poésie lyrique tel que Bergson nous le livre dans *l'Essai*. La poésie ne concerne que la personnalité du poète, dans son rapport au monde ; le drame, en revanche, a partie prise avec toute la société. L'émotion, à l'échelle du drame, prend la forme d'une passion violente. Car ce qui est mis en scène, c'est l'humanité libérée des liens sociaux, se ressaisissant elle-même dans des explosions de passion, dans des « éruptions volcaniques³ ». Bergson ne cherche donc plus à expliquer le nombre et la multiplicité de caractères exprimés par les personnages de l'œuvre dramatique en les rapportant à la personnalité *réelle* de l'auteur du drame. « Comment supposer, se demande-t-il [...] que le même homme ait été Macbeth, Othello, Hamlet, le roi Lear, et tant d'autres encore⁴ ? » C'est qu'on pourrait imaginer que chaque artiste ou poète explore les virtualités multiples de sa personnalité : non pas comment il est maintenant, mais comment il aurait pu être s'il ne devait pas toujours choisir dans la vie un chemin parmi un nombre de chemins possibles :

Si les personnages que crée le poète nous donnent l'impression de la vie, c'est qu'ils sont le poète lui-même, le poète multiplié, le poète s'approfondissant

1. *R*, p. 109-110.

2. *Ibid.*, p. 109.

3. *Ibid.*, p. 122.

4. *Ibid.*, p. 128.

lui-même dans un effort d'observation intérieure si puissant qu'il saisit le virtuel dans le réel et reprend, pour en faire une œuvre complète, ce que la nature laissa en lui à l'état d'ébauche ou de simple projet¹.

Ainsi, pour Bergson, comme pour Eliot, la tâche du poète en général (et du dramaturge, en particulier) est non seulement d'organiser et d'unifier des bribes d'expérience, mais également d'approfondir, en réalisant certaines tendances dans notre vécu, encore amorphes et floues, en les portant à leur accomplissement. La poésie lyrique ainsi que l'art dramatique travaillent pour la même cause : l'approfondissement de l'expérience humaine, de tous ces recoins du vécu individuel qui se déroberont à la conceptualité philosophique.

Il revient dès lors de mener la confrontation entre Eliot et Bergson d'un pas plus loin, sur le terrain du langage en tant que tel, que ce soit le langage poétique dans le premier cas, ou le langage philosophique, dans le ~~second~~. L'objectif du poète et du philosophe est similaire, dans la mesure où tous les deux sont conscients d'un travail consistant sur le langage que cela implique. Les deux procèdent en moyennant une méthode qu'on peut appeler, à l'instar de Bergson, « intuitive » et qui est résumée ainsi chez Eliot :

Notre civilisation comporte une grande variété et une grande complexité ; cette variété et cette complexité, jouant sur une sensibilité affinée, sont appelées à produire des résultats variés et complexes. Le poète doit englober de plus en plus de choses, procéder de plus en plus par allusions et par touches indirectes, afin de forcer, de disloquer si besoin est, le langage, pour lui faire exprimer sa pensée².

Eliot loue la poésie anglaise dite « métaphysique », ainsi que des auteurs français comme Racine ou Baudelaire en leur qualité d'« explorateurs curieux de l'âme humaine » qui « ont pris sur eux la tâche d'essayer de trouver un *équivalent verbal* pour des états d'esprit et des sentiments³ ». De même, la philosophie se voit assigner une tâche semblable, à tel point que dans son rapport au monde et de par la sensibilité particulière qu'elle

1. *Ibid.*, p. 128-129.

2. T.S. Eliot, *Essais choisis*, op. cit., p. 292.

3. T.S. Eliot, *Essais choisis*, op. cit., p. 292 ; je souligne.

cultive vis-à-vis de ses moindres changements, de sa complexité croissante, elle peut se laisser confondre avec l'art. Or cette attitude, caractéristique de l'approche artistique du monde, demande un effort particulier de la part de la philosophie, qui pourrait et devrait adopter, comme le dit Bergson, une marche « inverse » du commun :

[...] notre esprit [...] peut s'installer dans la réalité mobile, en adopter la direction sans cesse changeante, enfin la saisir intuitivement. Il faut pour cela qu'il se viole, qu'il renverse le sens de l'opération par laquelle il pense habituellement, qu'il retourne ou plutôt refonde sans cesse ses catégories. Mais il aboutira ainsi à des concepts fluides, capables de suivre la réalité dans toutes ses sinuosités et d'adopter le mouvement même de la vie intérieure des choses. [...] Philosopher consiste à invertir la direction habituelle du travail de la pensée¹.

La saisie intuitive de la réalité nécessite un travail préalable d'inversion de l'esprit dans sa démarche habituelle. Sur le plan esthétique, comme en l'occurrence chez Eliot, c'est le concept d'émotion qui tient lieu et place de celui d'intuition. Bergson exprime d'ailleurs lui-même cette équivalence en réfléchissant sur la nature de l'émotion dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion* : l'émotion naît « d'une coïncidence entre l'auteur et son sujet, c'est-à-dire d'une intuition² ». Cependant, cette coïncidence, qui paraît si difficile à atteindre en philosophie, et qui se présente plutôt comme un idéal, n'est pas non plus naturellement à la disposition de l'art. Il est vrai que l'art est plus attentif au particulier et qu'il se trouve au contact plus immédiat de la réalité. Il semble bien pourtant que la réalisation d'une œuvre d'art authentique ne soit pas plus à la portée de l'artiste qu'une mise en place d'une doctrine philosophique capable de rendre compte de la nature intrinsèquement temporelle du vécu et du monde. Une œuvre d'art peut aussi bien n'être qu'une combinaison d'idées et de représentations préexistantes au lieu de découler d'une véritable émotion créatrice. Tandis que le philosophe œuvre à la réalisation d'une intuition fondamentale pour sa pensée, l'artiste (ou le poète) travaille sur la mise en forme fidèle de l'émotion génératrice de l'œuvre. La définition de l'émotion comme née d'une intuition signale donc, dans ce dernier livre de Bergson, un

1. « Introduction à la philosophie », in *PM*, p. 213-214.

2. *MR*, p. 43.

changement net de registre. Bergson ne s'occupe plus des émotions psychologiques induites par une perception de l'œuvre d'art, il remonte à l'origine de toute émotion, à l'émotion créatrice comme forme et condition de possibilité de tout acte créateur. Cette émotion soutient chaque création singulière, qu'elle soit esthétique (artistique) ou purement intellectuelle (philosophique). L'œuvre d'art n'est plus issue de la personnalité du poète, mais directement de l'émotion qui l'animait et le guidait lors de la création. Cette émotion n'a plus rien à voir avec ce qu'on appelle habituellement le sentiment : une émotion « banale », fondée sur un vécu personnel, est « vide de représentation ». Car l'intensité d'un sentiment n'est pas une condition suffisante pour susciter en nous ce que Bergson appelle « l'exigence de création ». On ne se situe plus sur le même plan. La valeur de la personnalité pour Bergson se trouve ici tout à fait changée. Si dans les livres précédents, le poète puisait en lui-même son émotion, et uniquement en lui-même, que ce soit sa personnalité actuelle avec son expérience et son vécu (comme dans *l'Essai*) ou bien dans sa personnalité virtuelle ou « multiple », comme pour l'œuvre dramatique (*le Rire*), dans les *Deux Sources*, la personnalité se trouve dépassée dans la source de l'émotion. Elle commence, pour ainsi dire, à obéir à quelque chose qui la transcende – l'exigence de création.

De façon analogue, avec cette idée d'une exigence de création, Bergson recoupe au dernier moment la théorie de l'artiste comme médium chez Eliot, de l'abandon de la personnalité. On comprend mieux cette idée d'Eliot, si l'on se réfère à un texte tardif, datant de 1940 et consacré à la poésie de Yeats. Eliot y revient sur son explication de « l'impersonnalité dans l'art ». À partir d'une opposition de style tout à fait bergsonien, il distingue entre deux formes d'impersonnalité. Le premier type d'impersonnalité consiste, pour ainsi dire, en un manque de personnalité, de contenu personnel des poèmes et qui s'exprime surtout en grande habileté de manier les vers, manipuler les rythmes, ne touchant ainsi que le côté technique de la production des vers. Le deuxième type d'impersonnalité ressort, chez le poète mûrissant, d'« une expérience personnelle intense¹ », mais élevée, au fil des années, en symbole universel de toute

1. T. S. Eliot, « Yeats », in T. S. Eliot, *De la poésie et de quelques poètes*, trad. Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1964, p. 241.

expérience particulière. En travaillant et retravaillant sur ses poèmes, le poète doit atteindre une particularité telle que capable de « fournir matière à vérité générale » et arriver, par ce biais, à une « liberté d'expression »¹. C'est donc dans la continuité de l'expérience individuelle que se construit l'impersonnalité de l'œuvre poétique. Si l'on traduit cette idée en langage bergsonien, on dira que c'est à la parfaite coïncidence entre sa personnalité d'artiste et l'impersonnalité de l'objet visé que le poète aboutit. Et c'est seulement dans cette coïncidence que se réalise une œuvre poétique. On peut dire que l'équivalent de l'exigence de création chez Eliot est son appel à fuir l'émotion « individuelle », dans la mesure où elle prétend refléter la personnalité de l'artiste, car, en se soumettant à cette exigence, l'artiste dépasse tout ce qui se constituait d'abord comme matériau et comme contenu de sa création, vers son principe. Il atteint ainsi la parfaite liberté d'expression qui satisfait et épuise l'exigence à créer. Ainsi, l'expression n'est plus entravée par ce qu'elle dit exprimer : une émotion personnelle et particulière, mais elle est investie par l'ensemble de l'évolution que subit la pratique créatrice du poète au fil de sa maturation.

Ioulia Podoroga.

1. *Ibid.*, p. 242.