

BOTOND BAKCSI

La modernité de Jarry : l'Antiquité en procès

1. 1 Le prétexte de cet essai est l'étrange œuvre en prose d'Alfred Jarry, intitulée *Le Surmâle*, sous-titrée *Roman moderne*¹. Je n'essayerai pas d'en donner une analyse détaillée et exhaustive (car, malgré sa brièveté, il s'agit d'une œuvre très complexe), mais je voudrais présenter quelques réflexions concernant le rapport de son auteur à l'Antiquité, à l'héritage classique. Selon mon hypothèse, *Le Surmâle*, publié en 1902 (donc au tout début du XX^e siècle), est une œuvre symptomatique du point de vue de la modernité : elle contient déjà les traits constitutifs de la modernité non seulement sur le plan thématique, mais aussi sur le plan de la conception sociale et artistique ou bien sur le plan de la technique de l'écriture. On peut affirmer à juste titre que *Le Surmâle* de Jarry est le précurseur du futurisme et du surréalisme (on connaît son influence sur Jacques Vaché, André Breton et Antonin Artaud), et qu'il est aussi quelque chose de plus. Ma question sera donc la suivante : l'extrême modernité de Jarry présente-t-elle une rupture définitive avec l'héritage classique ?

Après une introduction où je présenterai brièvement le roman de Jarry, peu connu du grand public, j'essayerai d'examiner la relation entre les conceptions antiques et modernes sur la sexualité et son rôle social ; puis je parlerai de la conception artistique de Jarry dans son rapport à la tradition classique.

1. 2 Pour commencer, je citerai la première phrase du roman : « L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment » (3). De quoi s'agit-il dans ce roman dont la *captatio* est si étonnante ? Le sujet du *Surmâle*, si l'on veut le résumer en un mot, est une « histoire d'amour ». Mais il s'agit ici d'une histoire d'amour moderne, c'est-à-dire d'une réécriture, d'une déformation perverse du schéma classique de l'histoire d'amour. Plus précisément, le roman traite de l'acte sexuel qui se change, très ambiguement

¹ Alfred Jarry, *Le Surmâle. Roman moderne*, Éditions de la Revue Blanche, Paris, 1902. Toutes les citations du *Surmâle* qui suivront proviennent de cette édition ; la pagination sera notée entre parenthèses.

(on le verra), en amour. Il est comme une vaste spéculation fantaisiste et ironique sur la question de l'érotisme, de la jouissance sexuelle. Les événements se déroulent dans un temps futur par rapport à la parution du livre, en 1920. Les personnages les plus importants représentent en quelque sorte l'élite de la société, la grande bourgeoisie intellectuelle et économique (Miss Ellen Elson ; des savants, des hommes de guerre et des politiciens, comme le père d'Ellen, le chimiste américain William Elson ; Arthur Gough, riche « ingénieur, électricien et constructeur d'automobiles et d'aviateurs » ; le docteur Bathybius ; le général Sider ; le sénateur Saint-Jurieu ; etc.). Tous ces personnages sont les hôtes de l'aristocrate André Marcueil, dans son château de Lurance. Après la phrase prononcée par l'amphitryon (celle que j'ai déjà citée), un débat s'ouvre sur la question du sentiment amoureux, qui, peu à peu, se transforme en une autre question : notamment celle de la capacité sexuelle, des limites sexuelles de l'homme. Ce n'est pas un hasard si les personnages du roman sont des savants « célèbres », car dans les œuvres de Jarry on rencontre plusieurs fois la parodie des « réalisations » de la science moderne : n'oublions pas cependant que la parodie est un genre souvent « sérieux », en ce qu'elle touche aux problèmes de la condition moderne. On peut constater que le discours de ces savants du *Surmâle* n'est pas autre chose que la décomposition méthodique des clichés traditionnels concernant la représentation de l'amour.

À l'idée, proposée par quelques-uns de ses hôtes, selon laquelle l'amour est un sentiment ou une impression de l'âme, Marcueil répond de la façon suivante : il est « un acte atténué, probablement, c'est-à-dire : pas tout à fait un acte, ou mieux : un acte en puissance » (4). Le sénateur Saint-Jurieu veut savoir si cette définition implique que l'acte réalisé exclut l'amour. Marcueil donne cette réponse curieuse : « Assurément non, s'il succède à l'acte accompli un autre acte qui garde ceci de [...] sentimental qu'il ne s'accomplira que tout à l'heure » (4). C'est ainsi que les interlocuteurs parviennent à une conception de l'amour qui – selon la formulation de Jarry, qu'on trouve dans son compte rendu sur le livre d'un certain Gaston Danville, intitulé *La Psychologie de l'amour* – n'est plus conçu comme une névrose, mais comme une intoxication².

² Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, II, Paris, Éditions Gallimard, coll. de « La Pléiade », 1987, p. 669.

Selon les apologues de la science moderne, les forces amoureuses humaines sont limitées : le docteur Bathybius précise « que les forces humaines sont de neuf ou douze au plus en vingt-quatre heures » (10). Pour sa part, André Marcueil oppose à cette prise de position scientifique son opinion basée entièrement sur la lecture des textes classiques :

[...] je suis persuadé en effet que c'est [...] à peine un jeu, non seulement d'épouser les trente ou les cinquante filles vierges du roi Lysius, mais de battre le record de l'Indien « tant célébré par Théophraste, Plin et Arhénée », lequel, rapporte d'après ces auteurs Rabelais, « avec l'aide de certaine herbe le faisait en un jour soixante-dix fois et plus ». (10)

Or, c'est une citation provenant du 27^e chapitre du *Tiers Livre* de Rabelais³, dont la vraie référence est l'*Histoire naturelle* de Plin l'Ancien et l'*Histoire des Plantes* de Théophraste, livres antiques de botanique qui traitent, entre autres, des plantes stimulantes et des aphrodisiaques.

On peut résumer très facilement la suite du livre : André Marcueil, qui veut prouver sa théorie sur l'illimitation de la force sexuelle humaine, se déguise en indien, fait l'amour avec Miss Ellen Elson (qui porte également un masque), et réussit finalement à battre le record de l'indien « tant célébré par Théophraste ». Ils ont besoin de ce déguisement pour ne pas être reconnus, parce que la science surveille cette expérience physiologique : dans un cabinet contigu à la chambre où se déroule l'aventure amoureuse, le docteur Bathybius a la tâche d'observer (par un œil-de-bœuf) toute l'action, de prendre des notes et de compter les actes accomplis. Les deux personnes de l'expérience parviennent donc à faire l'amour quatre-vingt-deux fois dans un intervalle de vingt-quatre heures. Après cette réalisation et les acclamations de joie des savants, le couple veut faire l'amour « pour le plaisir » (69) ; mais cet acte violent aboutit à la mort d'Ellen. D'une manière caractéristique et propre au diagnostic pessimiste de Jarry sur la modernité, Marcueil, cet homme-machine, ne peut découvrir l'amour qu'après la mort de l'être aimé. Telle est la situation à la fin de l'avant-dernier chapitre. Toutefois, le dernier chapitre nous informe qu'Ellen ne meurt pas, elle s'évanouit, seul Marcueil croit qu'elle est

³ François Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 470.

morte. Dans le dernier chapitre, Marcueil est tué, sacrifié par le père d'Ellen (par la science donc) qui, en bon vengeur, veut produire artificiellement, à l'aide d'une machine électromagnétique, l'état d'amour. En bref, c'est l'essentiel du roman de Jarry. On voit pourquoi on peut le considérer comme la « déformation perverse » du schéma d'une histoire d'amour.

2. En passant maintenant à la deuxième partie de mon étude, j'essaierai d'expliquer les relations entre les conceptions antiques et modernes sur la sexualité et son rôle social. En analysant les textes antiques qui portent sur la sexualité, Michel Foucault conclut ceci :

[...] l'acte sexuel est pour Aristote et pour Platon au point du croisement d'une vie individuelle et d'une immortalité qui prend la forme concrète d'une survie de l'espèce. [...] Entre ces deux vies, pour les joindre et pour que, à sa manière, la première participe à la seconde, le rapport sexuel constitue, comme dit encore Platon [dans le *Banquet*, 206e], un « artifice » (*mechanē*), qui assure à l'individu une « repousse » de lui-même (apoblastema)⁴.

À l'inverse, dans *Le Surmâle*, on est témoin de l'expression d'un amour narcissique, qui ne vise que soi-même. Dans le chapitre IX, on peut lire : « Ils se repoussèrent au moment précis où d'autres s'enlacent plus étroitement, car tous les deux ils se souciaient d'eux seuls et ne voulaient point préparer d'autres vies » (63). Jacques Lacan résume très bien l'essentiel de cette transformation : « La jouissance, en tant que sexuelle, est phallique, c'est-à-dire qu'elle ne se rapporte pas à l'Autre comme tel⁵. » On peut voir qu'il s'agit ici d'un phénomène typiquement moderne, c'est-à-dire du rejet de la procréation des successeurs, qui va de pair avec l'acceptation du caractère fini, mortel de l'homme.

Là, je fais une légère digression pour mentionner que, sur le plan de l'abstraction ou de la spéculation philosophique, cette conception de l'énergie qui se rapporte à elle-même n'est pas en contradiction avec la conception grecque de l'énergie. On pourrait peut-être même se risquer à dire que cette notion antiscientifique de l'énergie pure prêchée par Marcueil remonte à la

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, pp. 150-151.

⁵ Jacques Lacan, *Encore*, Le Séminaire, Livre XX, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 17.

philosophie antique. Pour prouver cette affirmation, je citerai une phrase de Martin Heidegger, tirée de son étude intitulée *Hegel et les Grecs* :

Le mot fondamental d'Aristote est $\nu\omicron\rho\gamma\epsilon\iota\alpha$, que Hegel traduit par *Wirklichkeit* (en latin, *actus*). L' $\nu\omicron\rho\gamma\epsilon\iota\alpha$ est, « si l'on va encore plus loin dans la détermination », l'*entéléchie* ($\nu\tau\epsilon\lambda\chi\epsilon\iota\alpha$) « qui est en elle-même but et réalisation du but ». L' $\nu\omicron\rho\gamma\epsilon\iota\alpha$ est « la pure efficacité prenant sa source en elle-même ». C'est avant tout l'énergie, la forme, qui est l'activité, l'agent effectuant, la négativité se rapportant à elle-même⁶.

En revenant au *Surmâle* de Jarry, on peut constater donc que l'idée d'André Marcueil sur l'infinitude des forces sexuelles humaines va de pair, paradoxalement, avec la finitude ontologique du sujet. Mais la science moderne s'oppose avec véhémence à cette idée de la finitude. Jarry a déjà constaté très clairement ce phénomène. Le père de Miss Ellen, le chimiste William Elson est le créateur du *Perpetual-Motion-Food*, c'est-à-dire de l'*Aliment-du-Mouvement-Perpétuel* qui est, selon les mots de son créateur (on doit être attentif à la rhétorique de la scientificité, parodiée par Jarry) : « un aliment du moteur humain qui retarderait indéfiniment, le réparant à mesure, la fatigue musculaire et nerveuse » (6). La modernité cherche les « philtres » de l'Antiquité (84), cette certaine herbe, c'est-à-dire le secret de la reproduction artificielle de la vie. Les savants sont extrêmement heureux lorsqu'ils constatent que le surmâle a battu le record de l'Indien « tant célébré par Théophraste ». Le sénateur Saint-Jurieu s'exclame : « La dépopulation n'est plus qu'un mot ! [...] La patrie peut compter tous les jours sur une centaine de défenseurs de plus » (68). Et le docteur Bathybius d'ajouter que le nombre de ces défenseurs « peut être multiplié autant qu'on voudra par la fécondation artificielle » (68). Si on peut formuler ainsi, il s'agit ici du désir discret de la bourgeoisie. La modernité croit que la reproduction de la société est basée sur la calculabilité, sur le triomphe de la raison, sur la suppression des maladies et, en fin de compte, sur la subjugation de la mort. La science moderne est conduite par la volonté de la canalisation téléologique de toutes les énergies

⁶ Martin Heidegger, « Hegel et les Grecs », in *Questions I et II*, [trad. par Jean Beaufret et Dominique Janicaud], Paris, Éditions Gallimard, 1996, pp. 364-365.

(Bathybius affirme que selon la science exacte « les énergies ne se développent – et pas indéfiniment, encore ! – que lorsqu'elles sont spécialisées » (23) : elle n'admet pas l'excès d'énergie (ni de l'énergie sexuelle, ni de l'énergie de l'imagination). De ce point de vue, la science moderne est téléologique et négative, car elle se base sur l'exclusion de toutes les dépenses irrationnelles d'énergie. On doit mentionner que du point de vue des formes du pouvoir, *Le Surmâle* diagnostique le passage d'un pouvoir disciplinaire à une forme plus raffinée du pouvoir que Michel Foucault désigne par le terme de « biopolitique ». Tandis que la première forme du pouvoir est négative, prohibitive, mais individualisante, parce qu'elle se superpose aux sciences (biologie, chimie, thermodynamique) qui tendent à majorer la force utile du corps en dégageant ses pertes d'énergie, la deuxième forme de pouvoir se base sur des techniques positives, normalisatrices et massifiantes : elle veut réguler toute la population. Dans ce passage d'un pouvoir juridique à un pouvoir matérialiste, le sexe commence à avoir une fonction primordiale dans le processus qui tend à transformer la société en « une machine de production⁷ ».

Malgré tous les efforts de la science, la mort ne peut pas être exclue du système de la vie. On se rappelle que la scène (qui est – paradoxalement, mais selon l'hypothèse freudienne : légitimement – une scène d'orgie formidablement écrite) où le couple veut rompre avec le narcissisme, avec la jouissance phallique, conduit à la mort : d'abord à la mort d'Ellen imaginée par le surmâle, puis à la mort du surmâle, toutes deux d'ordre symbolique. Cette scène révèle en effet qu'Éros et Thanatos sont inséparables. Une vingtaine d'années après la parution du *Surmâle*, dans son œuvre célèbre, intitulée *Au-delà du principe de plaisir*, Freud constate le dualisme indissociable de l'instinct de vie et de l'instinct de la mort⁸. Selon Freud l'instinct sexuel contient toujours un élément sadique ou masochiste qui va de pair avec la destruction de son objet et qui, en même temps, veut se dégager du *moi*. Les instincts de la mort veulent réduire toute substance organique, vivante à la

⁷ Michel Foucault, « Les mailles du pouvoir », in *Dits et écrits IV*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 194.

⁸ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920) [trad. par S. Jankélévitch], in *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1968, pp. 7-82.

matière inorganique, inanimée. D'un autre point de vue, une soixantaine d'années après le livre de Jarry, c'est Georges Bataille qui affirme (dans *L'Érotisme*) que le sens dernier de l'érotisme est la mort, une sorte de destruction sacrificielle⁹. Dans la conception de Bataille l'acte sexuel n'a rien de commun avec la sexualité reproductrice : l'érotisme et la mort se caractérisent par la dépense, la surabondance et l'excès. En tant que tels, l'érotisme et la mort représentent la tache aveugle de l'économie politique, ils sont des principes anti-économiques. Jean Baudrillard attire l'attention sur le fait que tout cela tient de l'ordre symbolique, et que la relation symbolique de la mort et du sexe s'inscrit dans « la déconstruction des codes sociaux ». Selon la formulation de Baudrillard, « la mort (et la sexualité) n'est qu'une acquisition tardive de l'être social¹⁰ ». Au début du XX^e siècle, Alfred Jarry sait déjà que tout acte érotique est, en fin de compte, un acte autodestructeur. La tentative autodestructrice d'André Marcueil est un geste aristocratique, c'est-à-dire individualiste, l'opposition à ce pouvoir massifiant et aux codes imposés par son idéologie.

3.1 En tenant compte de ces observations théoriques, on ne peut pas considérer comme un hasard que l'acte autodestructeur soit décrit, « formalisé esthétiquement » dans une scène d'orgie, d'ailleurs magnifiquement construite. Selon mon hypothèse, ce fait remonte à une conception de l'art (et, en même temps, on va le voir, à une conception de la tradition antique) qui est tout à fait différente de la conception quotidienne ou officielle de l'art (et de la tradition antique). Provisoirement, on pourrait nommer cette idée « l'art de l'orgie ». De toute façon, cette notion un peu vague doit être précisée. À mon avis, la conception artistique de Jarry est très proche de la conception nietzschéenne de « l'art dionysien ». Dans un fragment du *Crépuscule des idoles*, traitant de la « psychologie de l'orgasme », Nietzsche résume ainsi l'essentiel de cette conception :

L'affirmation de la vie, même dans ses problèmes les plus étranges et les plus ardues ; la volonté de vie, se réjouissant dans le *sacrifice* de ses types les plus élevés, à son propre caractère inépuisable – c'est ce que j'ai appelé dionysien,

⁹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

¹⁰ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 241.

c'est en cela que j'ai cru reconnaître le fil conducteur vers la psychologie du poète tragique. *Non* pour se débarrasser de la crainte et de la pitié, non pour se purifier d'une passion dangereuse par sa décharge véhémement – c'est ainsi que l'a entendu Aristote –, mais pour personnifier *soi-même*, au-dessus de la crainte et de la pitié, l'éternelle joie du devenir, – cette joie qui porte encore en elle la joie de l'*anéantissement*¹¹...

Or, à l'âge moderne le narcissisme et la pulsion de mort se lient, et justement à cause de ce phénomène qu'on appelle souvent l'esthétisation de la société. Walter Benjamin a été peut-être le premier à diagnostiquer cette liaison dans sa célèbre étude, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique*. Il constate que l'humanité est devenue un objet de contemplation pour elle-même, et il poursuit de la façon suivante : « Son aliénation a atteint un tel degré qu'elle peut aujourd'hui expérimenter sa propre destruction comme un plaisir esthétique de premier ordre¹². »

3.2 On a pu voir dans *Le Surmâle* cette esthétisation du narcissisme, sa liaison avec l'instinct de mort. On a vu que dans la conception de la philosophie antique l'énergie était une force métaphysique. Ici, dans le contexte de la littérature moderne, cette sorte d'énergie narcissique et autodestructrice (qui est « la négativité se rapportant à elle-même ») peut être interprétée comme l'allégorie d'une tendance de l'*art pour l'art*, courant distingué de la narcissisation de l'esthétique et basé sur la conception kantienne de la beauté. Sur le plan des techniques littéraires, on a pu constater l'ambivalence des tons, le mélange des registres (c'est-à-dire la fusion permanente entre le sérieux et le ludique). Ce dérèglement discursif, cette énergie littéraire n'a pas d'objet, mais elle n'est pas sans référence. Je crois que la principale référence antique du roman de Jarry est la *ménippée*, ce genre satyrique, caractérisé par des œuvres de Varron [*Saturæ menippeæ*, *Endymion*, *Bimarcus*], Lucain [*Icaroménippe*], Pétrone [*Satiricon*], Ovide [*Métamorphoses*], Juvénal [*Satires*], etc. Selon

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, [trad. par Henri Albert], Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1980, p. 134 (souligné dans l'original). (Cette référence à Nietzsche n'est pas hasardée : le titre du roman de Jarry est une allusion évidente au concept nietzschéen du *surhomme* (*Übermensch*). De plus, on sait que Jarry a été collaborateur aux Éditions du Mercure de France qui ont publié les premières traductions des œuvres du philosophe allemand. La première édition française du *Crépuscule des idoles* date de 1899.)

¹² Cité par Jean Baudrillard, *op. cit.* en note 10, p. 281.

Bakhtine et Kristeva, la *ménippée* est à la fois comique et tragique, un mélange de fantasmagorie et de naturalisme macabre. Dans la *ménippée* on peut rencontrer la représentation d'états d'âme pathologiques, la libération de l'imagination, la profanation du sacré, l'abondance de la réflexion philosophique et la transgression permanente des limites génériques¹³. Tous ces traits, ou des aspects très proches de ces traits, ont pu être découverts dans l'œuvre de Jarry. On peut donc affirmer que *Le Surmâle*, si l'on veut chercher sa place dans l'histoire littéraire, s'inscrit dans la lignée des œuvres que Julia Kristeva appelle « romans subversifs », qui sont toujours en marge de la culture officielle parce qu'elles sont politiquement et socialement dérangeantes¹⁴. J'avance donc que Jarry s'inscrit dans la lignée des romanciers comme Rabelais, Cervantès, Swift, Sterne, Sade, Joyce, Kafka, Bataille, etc.

J'ai déjà mentionné que *Le Surmâle* était la réécriture ou plutôt la parodie d'une histoire d'amour. Plus précisément il peut être compris aussi comme le travestissement pervers de l'*Iliade*. Dans cette interprétation, Ellen serait la belle Hélène ; Marcueil serait Pâris, le ravisseur ; le chimiste William Elson représenterait le vengeur, le père des Grecs, Agamemnon, ou bien Zeus lui-même ; la guerre de Troie correspondrait à cette dispute entre la science (les Grecs) et l'imagination (les Troyens). Une telle interprétation, de prime abord très bizarre ou très hasardée, n'est pas si arbitraire qu'on le croirait, car le texte est là qui vient l'appuyer. Dans la scène de l'orgie, dont j'ai déjà parlé, on trouve des allusions explicites à l'*Iliade*. Devenu fou, le surmâle compose une réécriture fragmentée en vers de certaines scènes de l'épopée homérique. Sans entrer dans les détails, je citerai une strophe de ces fragments :

Pâris-Éros
Si blond et si rose
Le beau Pâris, juge des déesses
Qui choisit d'être amant d'une femme ;
Le ravisseur d'Hélène de Grèce,

¹³ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », in *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1978, pp. 82-112. Cf. aussi Mihail Bahtyin : « Szatíra », in *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, pp. 523-551 (en hongrois).

¹⁴ Julia Kristeva, *op. cit.* en note 13, pp. 107-109.

Fils de Priam,
Pâris l'archer est découvert :
Sur sa trace éperdue exulte un char de guerre,
Son sexe et ses yeux morts nourrissent les vautours, etc. (81)

Que *Le Surmâle* paraphrase une œuvre antique qui raconte la mort symbolique d'une civilisation n'est pas un hasard. Cette sorte d'intertextualité peut parfaitement être interprétée comme l'allégorie de la compulsion de répétition (terme envisagé ici dans le sens, large, de la logique culturelle). C'est seulement à travers ce travestissement que se réalise chez Jarry « le projet du décentrement du Logos » (Sylvain-Christian David)¹⁵.

4. Pour conclure, on peut dire que *Le Surmâle* est une œuvre au visage de Janus : elle rejette et poursuit à la fois la tradition classique. Le projet de Jarry concernant la création du roman moderne ne serait pas valable sans la mise au point réflexive (c'est-à-dire constamment bouleversante et ironique) de la tradition antique. L'expérience de la lecture du *Surmâle* a pu démontrer aussi que ce n'était pas seulement la littérature dite « postmoderne » qui pouvait être considérée comme littérature « au second degré ». Dans son essai intitulé *What Is a Classic ? (Qu'est-ce que le classique ?)*, Thomas Stearns Eliot écrit qu'une œuvre classique peut être ouverte vers le passé seulement si elle est ouverte vers l'avenir. Il argumente de la façon suivante : si nous ne croyons plus en l'avenir, le passé cesse d'être notre propre passé, il devient le passé d'une civilisation morte¹⁶. Or, au moins de ce point de vue, *Le Surmâle* d'Alfred Jarry est une œuvre « classique ».

BOTOND BAKCSI

Université Eötvös Loránd, Budapest
Courriel : boticus@gmail.com

¹⁵ Sylvain-Christian David, « Pataphysique et psychanalyse », *Europe* mars-avril 1981, p. 58.

¹⁶ « If we cease to believe in the future, the past would cease to be fully our past : it would become the past of a dead civilization. » T. S. Eliot, *What Is a Classic ?*, in *On Poetry and Poets*, Éd. Farrar, Strauss and Cudahy, 1957, p. 67.