HAL
open science

Des paysages impossibles : nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S.T. Coleridge

Laurent Folliot

To cite this version:

Laurent Folliot. Des paysages impossibles : nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S.T. Coleridge. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030159 . tel-00881236

HAL Id: tel-00881236

https://theses.hal.science/tel-00881236

Submitted on 7 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
INSTITUT DU MONDE ANGLOPHONE
U. F. R. d'études anglophones
ÉCOLE DOCTORALE 514 – EDEAGE
« Études Anglophones, Germanophones et Européennes »
ÉQUIPE D'ACCUEIL 4398 – PRISMES
« Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone »

Des paysages impossibles.

Nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S.T. Coleridge

Laurent FOLLIOT

Thèse de doctorat
« Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone »

sous la direction de M. Jean-Pierre NAUGRETTE

samedi 11 décembre 2010

Jury :

M. Pierre CARBONI (Université de Nantes)

M. Jean-Marie FOURNIER (Université Paris Diderot – Paris 7)

M. Jean-Pierre NAUGRETTE (Université Paris Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

M. Marc PORÉE (Université Paris Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Résumé

Souvent perçu comme le poète de la « nature » par excellence, William Wordsworth serait bien plutôt celui qui a donné définitivement congé à une riche tradition descriptive, puisque les évocations du paysage sont chez lui bien plus rares que chez tous ses prédécesseurs du XVIIIe siècle. Le présent travail se propose de prêter attention à cette raréfaction, qu'on peut également voir, sur le plan de l'histoire esthétique, comme le moment d'émergence d'une modernité abstraite. La poésie wordsworthienne, qui a pour ambition de refonder le langage et les formes poétiques par un retour à l'authenticité de la nature, apparaît indissociablement comme une rupture avec un mode essentiel de la première modernité anglaise, celui des *Géorgiques.* Elle prend ainsi acte de la crise de la représentation qui affecte l'optimisme du XVIIIe siècle et qui empêche désormais de voir dans le paysage la manifestation d'un ordre providentiel. Le « romantisme » anglais est ce qui surgit au défaut de la cosmologie, pour témoigner d'une fondamentale absence au monde.

Cette évolution est ici étudiée en deux temps. On s'attachera d'abord à retracer, dans son détail, la trajectoire de la poésie de jeunesse de Wordsworth et de Coleridge, pour montrer que le moment refondateur de *Lyrical Ballads* intervient au terme d'un épuisement des formes et de la topique qui garantissaient traditionnellement l'intelligibilité du cosmos. Et l'on abordera ensuite trois moments distincts de la maturité poétique de Wordsworth (1798, 1802, 1807), qui suggèrent que le retour de l'idéologie dans son œuvre répond intimement à l'ébranlement radical dans lequel elle trouve son inspiration.

Mots-clé : poésie romantique, paysage, cosmologie, géorgique, modernité, formes poétiques.

Summary

It is remarkable that Wordsworth should still be seen as the quintessential nature poet, when his poetry actually marks the demise of a well-established descriptive tradition in 18th-century English literature: depictions of landscape are much shorter and much less frequent in Wordsworth than in any of his predecessors. The present dissertation explores this paradox, a paradox which in historical and aesthetic terms could be read as heralding a 'modern' shift towards abstraction. Wordsworth's attempt to regenerate the forms and language of poetry through a recovery of 'natural' authenticity amounts to a break with the Georgic mode crucial to English early modernity. It stems from the crisis in representation which attended the darkening of 18th-century optimism and meant that landscape could no longer be perceived as evidence of an immanent world-order. Romanticism in Wordsworth registers the default of cosmological discourse.

I have tried to analyse this break in a twofold manner. The first part of this dissertation attempts to retrace, through close readings of Wordsworth's and Coleridge's early poetry, the gradual exhaustion of shared or conventional forms and meanings which led to the foundational moment of *Lyrical Ballads*. The second part, on the other hand, is concerned with Wordsworth's subsequent evolution and attempts to chart it from three distinct moments (1798, 1802, 1807), suggesting that the poet's increasing reliance on a conservative ideology is intimately bound up with the earlier, more radical aspects of his work.

Keywords: romantic poetry, landscape poetry, optimism, georgic, modernity, poetic form.

REMERCIEMENTS

Nous voudrions ici témoigner notre reconnaissance à M. le professeur Jean-Pierre Naugrette, d'abord pour sa patience, qui fut grande même poussée dans ses derniers retranchements, ensuite pour son soutien constant, ses observations précieuses et ses conseils salutaires quoique parfois insuffisamment entendus, enfin pour les occasions qu'il nous a généreusement offertes de découvrir la littérature anglaise sous un autre angle, qu'on jugera loin d'être incompatible avec celui de la recherche.

On voudrait également remercier, à titre personnel, MM. les professeurs Marc Porée et Jean-Marie Fournier pour leur bienveillance au fil des années, ainsi que pour les possibilités qu'ils nous ont données d'élargir notre réflexion et de la partager ; ainsi que MM. les membres du jury pour l'indulgence et la disponibilité dont ils ont fait preuve malgré leurs nombreuses et pesantes obligations.

Nous devons plus que nous ne saurions dire à Pierre-Yves Petillon et Agnès Derail-Imbert, sans qui les douze dernières années n'auraient certainement pas été les mêmes. Et à Agnès, plus spécifiquement, pour son équanimité.

À Lidia Breda, pour son soutien chaleureux, sa bonne humeur, et de nombreuses collaborations dont j'espère avoir tiré profit.

Aux ami(e)s qui ont eu la bonne grâce et la patience de lire mes pages denses (voire sibyllines), et qui m'ont fait profiter de leurs remarques, de leur bon sens, enfin de leur conversation, avec ou sans *social bowl*.

Et à ma famille, à laquelle je pense cette année avec une émotion particulière. Je souhaite à ma mère, à mon père et à mon frère tout le contentement possible.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction, rétrospection……9

- Introduction : « modernité » du paysage romantique ?…….....9
- Rétrospection : la poésie anglaise et le monde au XVIIIe siècle …….25
- Questions, méthode……..53

I. Compositions de lieu……65

- La terrasse du pittoresque : William Gilpin et *An Evening Walk*……..71
- Le paysage au travail : crépuscules géorgiques……84
- Esquisses d'une constitution du lieu : le sublime dans *Descriptive Sketches*……...99

II. Le sujet dissolu……119

- Noyades et naufrages de la sensibilité : Coleridge, Chatterton et Bowles……..124
- Synesthésies rêveuses : de *The Castle of Indolence* à *The Æolian Harp*……139
- L'épître électrique : *Lines written at Shurton Bars*……158

III. L'univers unanime……169

- Devenir anges : *Religious Musings* et la théopathie hartleyenne……177
- La machine du monde : la fonction épique dans *The Destiny of Nations*……...195
- Multitudes et mortalité : de la géorgique à l'ode……212
- Épilogue : insectes et lutins……228

IV. Pierres sacrificielles……235

- *Salisbury Plain* : Stonehenge, Spenser et l'imaginaire du sacrifice……243
- La puissance et la vie nue : Godwin, Wordsworth, Joseph Fawcett……...267
- *The Borderers* : l'idolâtrie ou la nature minéralisée……...283
- La sympathie obscurcie : *The Old Cumberland Beggar*……299

V. La communauté crépusculaire……317

- La ballade lyrique, ou décréter le présent……..323
- Dans le voisinage du narrateur : récit et silence……..337
- Lueurs transatlantiques : la poésie, la mer et le monde……...351

VI. L'œuvre entre la vie et la mort……..383

- « A being breathing thoughtful breath » : domestiquer la vie…….390
- Robert Burns, ou la dépense de soi…….401
- « Chilled into self-possession » : *Resolution and Independence* et la conversion à l'œuvre……417

VII. La frontière intérieure……..439

- Autour de *The Convention of Cintra* : la nation, sa réforme et ses emblèmes……447
- *The White Doe of Rylstone* : la harpe sans ménestrel et le ciel mortel……463

Conclusion……495

Bibliographie……503

INTRODUCTION, RÉTROSPECTION

1. Introduction : « modernité » du paysage romantique ?

La réception et la réputation de l'œuvre de Wordsworth ne sont pas sans présenter certains paradoxes. Elle se prête, d'un côté, à la perception d'une anglicité passablement insulaire, provinciale même. Jonquilles, moutons, brises consentantes, on tend souvent à y lire d'avance un culte sage et en quelque sorte dominical de la nature ; elle représenterait, comme le suggère la boutade de Geoffrey Hartman sur la *cottage industry* wordsworthienne, le versant idiosyncrasique, voire idiotique, de la littérature anglaise, aussi inaccessible à l'étranger que Shakespeare est universel[1]. Il est, de fait, difficile de citer un seul poète qui, hors du monde « anglo-saxon », ait été authentiquement influencé par cette poésie. Et pourtant, bien au-delà de la canonisation de Wordsworth par des Victoriens comme Arnold ou Stephen, les lectures n'ont pas manqué pour en souligner la force et l'intransigeance. Hartman lui-même consacre ainsi un essai à situer « Wordsworth avant Heidegger », et Paul de Man fait de lui un « poète du pur langage », c'est-à-dire l'un des représentants les plus exigeants de cette mise en crise du langage poétique dont le romantisme serait le nom[2]. Plus près de nous, Jacques Rancière

[1] Cf. *The Unremarkable Wordsworth*, Minneapolis, 1987, p. xxvi. On peut illustrer la remarque par le jugement de Taine, qui voit dans Wordsworth un « nouveau Cowper, avec moins de talent et plus d'idées que l'autre », à qui sa philosophie morale « [apparaît] dans un demi-brouillard grisâtre, imposant et calme… Il vit paisiblement au bord d'un beau lac, en face de nobles montagnes, agréablement retiré dans une maison élégante […] La moitié de ses pièces sont enfantines, presque niaises : des événements plats dans un style plat, nullité sur nullité, et par principe » (*Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1863, vol. 3, pp. 499-503).

[2] *Op. cit.*, pp. 194-206 ; de Man, « Time and History in Wordsworth » (*Romanticism and Contemporary Criticism: the Gauss Seminar and Other Papers*, éd. Burt, Newmark et Warminski, Baltimore, 1993, pp. 74-94), et « Wordsworth and the Victorians », in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1986, pp. 82-92. La vision demanienne de Wordsworth est à l'extrême opposé de celle de la *cottage industry* : « Philosophy is supposed to shelter us from something to which Wordsworth's poetry…gives access, although it remains unnamed and

voit en Wordsworth l'un des principaux art1isans du changement qui, aux alentours de 1800 et dans le sillage de la Révolution française, aboutit à ce qu'il a appelé un nouveau « partage du sensible » : la redistribution des représentations de l'art (c'est-à-dire de ses conceptions et des représentations qui lui reviennent), permise sur le plan théorique par Schiller dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* et mise en pratique (indépendamment de Schiller) dans *Lyrical Ballads*[1]. Pour Rancière, la modernité esthétique doit être redéfinie comme l'avènement d'un « régime esthétique des arts », moins opposé à une esthétique ancienne qu'en rupture avec un autre régime des arts, celui de la représentation ou *mimesis* – en réalité une hiérarchie des représentations fondée sur l'idée que la « nature » est elle-même ordre ou hiérarchie, au lieu que l'art à partir du premier XIXe siècle se donne pour tâche d'habiter, et de façonner, tout le sensible et tout le social. La « modernité » wordsworthienne, à cette aune, c'est le postulat radical (et dont le caractère démocratique apparaissait déjà nettement au XIXe siècle[2]) selon lequel des jonquilles, des pauvresses folles ou des enfants idiots peuvent être sujets de la plus haute poésie ; selon lequel encore, ainsi que le suggère le commentaire ultérieur de Coleridge, ce qu'il y a de plus commun peut et doit aussi être révélé comme ce qu'il y a de plus neuf[3].

---

undefined […] It would be naïve to believe that we could ever face Wordsworth, a poet of sheer language, outright » (« Wordsworth and the Victorians », pp. 82-92).

[1] Cf. notamment *Le partage du sensible*, Paris, 2000, pp. 32-33 et 39 : « le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts…Il fonde en même temps l'autonomie de l'art et l'identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même […] La notion schillérienne de l'*éducation esthétique de l'homme* [a défini] comme une nouvelle région de l'être – celle de l'apparence et du jeu libres – qui rend pensable cette égalité que la Révolution française, selon Schiller, montre impossible à matérialiser directement ». Sur la place de Wordsworth dans cette révolution, voir notamment « Transports de la liberté : Wordsworth, Byron, Mandelstam », in *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, 1992, pp. 87-102.

[2] Ainsi dans le mot de Hazlitt selon lequel la muse de Wordsworth était « niveleuse » (« His Muse…is a levelling one », « Mr. Wordsworth », in *The Spirit of the Age* [1825], *The Collected Works of William Hazlitt*, éd. A. R. Waller et A. Glover, Londres, 1903, vol. IV, p. 271) ; ou plus tard chez Taine, qui ouvre son chapitre sur la poésie anglaise moderne (laquelle ne s'appelle plus, ou pas encore, « romantique ») par une réflexion synthétique sur l'ère de la démocratie et des classes moyennes.

[3] Cf. *Biographia Literaria*, éd. J. Engell et W. J. Bate, Princeton, 1983, vol. II, ch. XIV, pp. 6-7 : « Mr Wordsworth [in the 'Lyrical Ballads'] was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us ».

Le lien historique que rappelle Rancière entre la Révolution française et l'œuvre de Wordsworth, par la césure ou le basculement qu'il suppose, n'est pas sans faire songer à d'autres pensées récentes qui, quoique diversement méfiantes à l'égard d'une définition absolue de la modernité, ont eu en commun de situer à la même époque, et à partir de prémisses variées, une mutation décisive dans le champ des représentations intellectuelles et des pratiques littéraires. Poser la question de la place de Wordsworth, c'est alors, conjointement, poser celle de la modernité du « romantisme », si l'on admet que ce terme disputé désigne davantage que l'exaltation des littératures germano-chrétiennes ou le culte exaspéré de l'individu. Pour Foucault, comme on sait, le tournant du siècle voit ainsi un glissement brusque de l'ère de la représentation – qu'il caractérise par la transparence du monde compris sans reste dans le langage – à celle, plus opaque, de la production, dans laquelle, écrit-il,

> …la culture européenne s'invente une profondeur où il sera question non plus des identités, des caractères distinctifs, des tables permanentes avec tous leurs chemins et parcours possibles, mais des grandes forces cachées développées à partir de leur noyau primitif et inaccessible, mais de l'origine, de la causalité et de l'histoire. Désormais, les choses ne viendront plus à la représentation que du fond de cette épaisseur retirée en soi, brouillées peut-être et rendues plus sombres par son obscurité, mais nouées fortement à elles-mêmes…groupées sans recours par la vigueur qui se cache là-bas, en ce fond[1].

Si la thèse de Foucault est élaborée en référence quasi exclusive aux champs du savoir empirique positif, il n'en est pas moins frappant de constater combien le sémantisme de la profondeur et du processus paraît applicable à la poésie de Wordsworth, dont le vague si fréquemment dénoncé tient après tout à son refus délibéré (singulièrement dans *The Prelude*) d'affecter aux obscurités de l'expérience les noms et les catégories d'usage, et qui semble cautionner, de manière récurrente, l'idée d'un procès souterrainement à l'œuvre dans la nature comme dans l'histoire[2]. D'une réserve insondable se déduit, selon une logique que la poésie

[1] *Les mots et les choses*, Paris, 1966, pp. 263-64.

[2] Par exemple ces vers du *Prelude* sur la puissance native de l'âme (III, 182-88 : « This is in truth heroic argument, / And genuine prowess—which I wished to touch, / With hand however weak—but in the main / It

doit malgré tout s'efforcer de dire, la perspective d'un accomplissement ineffable. Foucault mentionne d'ailleurs, quoique fugitivement, « l'apparition de la littérature » comme un élément de ce passage d'une épistémè à l'autre[1], ramenant ainsi la question de notre « modernité » sur le terrain de l'écriture, non loin de ce que, dans le contexte singulier du romantisme d'Iéna, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe ont appelé l' « absolu littéraire », c'est-à-dire la visée critique d'une réalisation systématique de la philosophie du Sujet en tant que littérature, dans et comme une Œuvre au sein de laquelle seraient relevées toutes les dualités (Ancien/Moderne, individualité/socialité, volontaire/involontaire, etc.)[2]. Là encore, s'il faut se garder des identifications hâtives, le voisinage des événements paraît significatif, moins à cause de l'influence ultérieure d'A. W. Schlegel sur la critique coleridgienne que parce que le romantisme lakiste se caractérise, lui aussi et au même moment (1798 et après), comme *projet* : projet du « retour au naturel » (dans le langage poétique et dans les formes de vie où celui-ci doit élire sa demeure), mais également du Poème à venir, du fameux *Recluse* qui ne vit jamais le jour et qui devait réaliser, là aussi comme œuvre poétique, la philosophie, restaurée à ses principes authentiques, « de l'homme, de la nature et de la société »[3]. Que dans les deux cas la littérature constitue le projet d'un absolu n'implique pas, cependant, de méconnaître la vaste différence qui sépare le romantisme lakiste de celui d'Iéna : d'un côté la priorité donnée au *Witz*, à l'ironie, à la fragmentation et à la prolifération romanesque, de l'autre la référence obligée à une œuvre

---

lies far hidden from the reach of words. / Points have we all of us within our souls / Where all stand single; this I feel, and make / Breathings for incommunicable powers » (*Thirteen-Book Prelude*, éd. M. Reed, Ithaca et Londres, 1991, vol. I, p. 140). C'est cette profondeur psychologique qui, à la fin du *Prelude* comme dans le célèbre « Prospectus » de *The Excursion*, semble garantir l'assomption future de l'humanité (« the progressive powers of the whole species », *The Excursion*, éd. S. Bushell, J. Butler et M. Jaye, Ithaca et Londres, 2007, p. 40, v. 64-65).

[1] *Op. cit.*, p. 233.

[2] *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, 1977.

[3] Cf. la lettre du 6 mars 1798 à James Tobin : « …I have written 1300 lines of a poem in which I contrive to convey most of the knowledge of which I am possessed. My object is to give pictures of Nature, Man and Society. Indeed I know not any thing which will not come within the scope of my plan » (*The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, éd. E. de Selincourt, 2e éd. C. Shaver, Oxford, 1967, vol. I, *The Early Years 1787-1805*, p. 212).

historique précise, encore susceptible d'être considérée comme « classique » (*Paradise Lost*), mais qu'il faut réécrire pour achever de l'humaniser, pour rapatrier l'esprit sur son sol natal et renouer définitivement les fils épars qui doivent tenir ensemble homme, nature et société[1].

Double divergence, donc, où l'on pourrait voir la marque d'une pensée moins audacieusement « moderne » et d'aspirations plus tempérées : d'une part au niveau de la métaphysique qui sous-tend le projet, de l'autre quant à la poétique des genres qu'il autorise. Wordsworth et Coleridge – de même d'ailleurs que tous les grands romantiques anglais, à l'exception possible de Blake – sont extrêmement attentifs à la signification des genres ou des formes poétiques hérités. Le sonnet, l'ode, la ballade, l'élégie restent pour eux des cadres à l'intérieur desquels déployer la pensée et l'écriture, et dont il faut moins opérer le dépassement que restaurer l'authenticité et la plénitude. On est loin, donc, de l'intérêt d'Iéna pour ce que Nancy et Lacoue-Labarthe appellent « la généricité…et la générativité de la littérature, se saisissant et se produisant elles-mêmes en une Œuvre inédite, infiniment inédite »[2]. Il ne s'agit pas, pour autant, d'une pure et simple reconduite des pratiques reçues. Charles Rosen et Henri Zerner ont défini le romantisme comme le moment de la déhiscence des genres, de leur éclatement et de leurs multiples recombinaisons ; Stuart Curran, à l'inverse, insiste sur le splendide isolement d'une poésie romantique anglaise tout entière préoccupée de ressusciter les formes de sa grandeur passée (de faire renaître sa Renaissance)[3].

---

[1] Sur ce dernier point, cf. l'analyse classique de M. H. Abrams (plus sensible aux ressemblances qu'aux divergences, il est vrai) : *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, 1971, pp. 19-32.

[2] *Op. cit.*, p. 21.

[3] Zerner et Rosen, « Romanticism: The Permanent Revolution », in *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York, 1984, pp. 9-48 et notamment p. 24 : « the early Romantics…proposed not a new set of norms, but an abolition of norms, an artistic freedom inspired by the recent political ideals of the recent French Revolution […] The final Romantic pretension was the poeticizing, or "romanticizing", of life itself » ; à l'opposé, cf. Curran, *British Romanticism and Poetic Form*, Oxford, 1986, p. 22 (à propos de Hazlitt, mais le raisonnement s'applique au romantisme anglais dans sa grande majorité) : «…it never occurs to him to make the leap that Friedrich Schlegel and the Jena School felt to be an immediate logical necessity for a comparable esthetic of liberation, freedom from the constraints of genre…he simply has too great a veneration for Renaissance poetry […] The paradox of British Romanticism is that its revolution came about through an intense and largely isolated engagement with its own past ».

Peut-être faut-il poser, dans le cas de la poésie lakiste et singulièrement de Wordsworth, un troisième terme, qu'on pourrait caractériser comme une tendance simultanée à l'indéfinition des formes (reprises dans la fluidité accrue d'une diction plus « naturelle » et toutes référées, par-delà leurs marqueurs traditionnels, à l'autorité plus haute de l'imagination) et à leur sédimentation (leur permanence résiduelle, sans rien de la variété chatoyante des anciens contenus)[1]. Dans le même temps, la différence avec la modernité plus radicale des romantiques d'Iéna tient, comme on l'a dit, à la place qu'occupe la référence à la Nature dans le programme d'Alfoxden. Malgré l'évolution de Coleridge vers un idéalisme de plus en plus marqué, malgré l'insistance de plus en plus nette chez Wordsworth sur le primat de l'imagination, jamais pour les lakistes il n'est question de réaliser la totalité de l'Esprit ou d'effectuer l'imagination transcendantale sur un plan radicalement séparé de cette nature qui reste, comme on sait, celle des champs et des bois, celle où les hommes habitent et se reconnaissent une destinée commune. Comme l'écrit Rancière à propos du voyage en France du jeune Wordsworth, la révélation révolutionnaire prend nécessairement l'aspect d'un paysage[2]. Et malgré toutes les vicissitudes et toutes les redéfinitions, c'est la nature, la nature rurale, qui demeure (comme le prouve d'ailleurs la philosophie politique de Coleridge après la guerre) le terreau vital de tous les développements dont l'esprit est susceptible[3] ; ou, selon la formule de *Tintern Abbey*, leur ancre et leur ancrage[4]. La poésie wordsworthienne est restée,

---

[1] On trouvera des exemples de ce traitement des genres poétiques chez Wordsworth dans le cours du présent travail, aux ch. V, VI et VIII ci-dessous (à propos de la ballade, de la pastorale et de l'épopée).

[2] Cf. « Transports de la liberté », *op. cit.*, p. 96 : « …c'est justement cela qu'il a vu sur les routes de France : la nature : un paysage immédiatement visible qui est en même temps le lieu où la nature, comme principe universel de vie, se réfléchit sur elle-même, s'identifie au principe d'une humanité renouvelée. »

[3] Ainsi lorsque Coleridge, bien plus tard, revient sur le poème-système qu'*aurait dû* écrire Wordsworth, le propos anti-empiriste et anti-sensualiste n'empêche pas que la nature apparaisse toujours comme le site « naturel » de l'esprit, opposé à l'anti-nature pernicieuse des grandes villes : « He was to treat man as man…in contact with external nature, informing the senses from the mind and not compounding a mind out of the senses; then the pastoral and other states, assuming a satiric or Juvenalian spirit as he approached the high civilization of cities and towns » (*Table-Talk*, éd. C. Woodring, Princeton, 1990, vol. I, pp. 307-08 [entrée pour le 21 juillet 1832]). Pour la philosophie politique, cf. l'opposition entre agriculture et commerce à la fin de *A Lay Sermon* (1817), in *Lay Sermons*, éd. R. J. White, Princeton, 1972, pp. 214-24.

[4] *Tintern Abbey*, v. 103-12 : « Therefore am I still […] well pleased to recognize / In nature and the language of the sense, / The anchor of my purest thought, the nurse, / The guide, the guardian of my heart, and soul / Of all

de fait, étroitement associée à l'idée du paysage – comme l'équivalent un peu isolé, dans le champ littéraire, de l'évolution qui, à la même époque, en fait l'un des mediums stratégiques de la peinture romantique ou moderne[1].

Il faut souligner, d'abord, combien cet attachement distingue le romantisme lakiste des expressions les plus fréquentes et cosmopolites du romantisme européen. Le paysage wordsworthien ne présente quasiment aucune des caractéristiques visuelles et psychologiques habituelles du « paysage romantique » : la transformation du *locus horridus* ou *horribilis* de l'Antiquité en état d'âme, évolution lisible chez Schiller, Ann Radcliffe ou Chateaubriand (et qui, en réalité, relèverait moins du romantisme proprement dit que de ce que s'efforce de cerner la notion discutée de préromantisme[2]), semble lui rester profondément étrangère. Sous l'un de ses aspects les plus essentiels, le paysage wordsworthien illustre un *mood* – ou, pour reprendre l'analyse de Georg Simmel, une *Stimmung*[3] – bien différent. Ainsi dans cette évocation de l'aurore au livre IV du *Prelude*, particulièrement significative en ce qu'elle y vient confirmer l'élection du jeune poète :

> Magnificent
> The morning was, a memorable pomp,
> More glorious than I ever had beheld.
> The sea was laughing at a distance;
> All the solid mountains were as bright as clouds,
> Grain-tinctured, drenched in empyrean light;

---

my moral being » (*Lyrical Ballads and Other Poems 1797-1800*, éd. J. Butler et K. Green, Ithaca et Londres, 1992, p. 119).

[1] Sur le paysage dans la peinture romantique, cf. Hugh Honour, *Romanticism*, Londres, 1979, pp. 57-118 ; l'auteur indique d'ailleurs sur plusieurs points de convergence entre la poésie de Wordsworth et la peinture de Friedrich ou Constable.

[2] Cf. par exemple Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, 2007, pp. 5-48. Sur la généalogie du paysage sublime dans l'Angleterre du XVIIIe siècle, cf. John Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening During the Eighteenth Century*, Baltimore et Londres, 1976, pp. 149-95 ; sur la longue durée « préromantique », cf. l'étude comparatiste classique de Paul Van Tieghem, *Le préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, 3 vol., Paris, Rieder et Cie, 1921.

[3] Cf. « Philosophie du paysage », in *La Tragédie de la culture*, trad. fr. S. Cornille et Ph. Ivernel, Paris, 1988, pp. 231-45. Simmel définit la *Stimmung* du paysage de manière analogue à l'unité de l'œuvre d'art *in statu nascendi* : « ce qui pénètre tous les détails de celui-ci, sans qu'on puisse rendre un seul d'entre eux responsable d'elle : chacun en participe d'une façon mal définissable – mais elle n'existe pas plus extérieurement à ces apports qu'elle ne se compose de leur somme » (p. 241) ; la *Stimmung*, ajoute-t-il, c'est l'identité duale de l'état subjectif et de la perception objective qui unifie et « instaure » le paysage. Chez Wordsworth, pourrait-on dire, cette *Stimmung* n'est en réalité rien d'autre que la « Nature », en tant que perception « naturelle », restaurée, de la nature par le sujet.

And in the meadows and the lower grounds
Was all the sweetness of a common dawn—
Dews, vapours, and the melody of birds,
And labourers going forth into the fields.[1]

La lumière que cette poésie aspire à communiquer est vive, forte, presque éblouissante ; c'est, comme le suggère la forte présence de Milton dans la description (« Grain-tinctured, drenched in empyrean light »), celle d'une transcendance divine présente à même le spectacle de la nature, transfigurant et volatilisant la matière inerte du monde (« All the solid mountains were as bright as clouds »). Et cependant, elle se veut « commune ». La pompe religieuse de la scène et des mots est étroitement contenue dans la sobriété de la versification : nuls enjambements, contrôle de la figuration, chaque pause du vers paraît fixer le regard sur la réalité autonome, détachée, des divers éléments du paysage. Relief qui n'est pas une fragmentation, puisque ces éléments sont intégrés dans une composition unique ; l'éclat splendide des montagnes met en lumière, littéralement, la « douceur » d'une « aube commune » (on note l'emploi de l'indéfini, simultanément rehaussé par l'intensif dans « *all* the sweetness ») où prennent place les éléments simples de la perception (« Dews, vapours, and the melody of birds ») et, enfin, la dignité de la présence humaine (« labourers going forth into the fields »). Si ce paysage est structuré comme un tableau, la respiration du poème obéit à un parcours inversé, non plus du premier plan vers les lointains, mais depuis l'horizon jusqu'à l'immédiateté du séjour partagé, jusqu'à la pleine intuition de l'humanité commune demeurant et œuvrant *en vue* d'une divinité présente au monde. Telle serait, dès lors, la radicalité de la poésie wordsworthienne, qui entend « parler de ce que nous sommes et rien de plus » ; la lumière la plus vive, au-delà ou en deçà des grandeurs reçues, est celle du « jour commun ». Révolution poétique qui serait l'aboutissement des protestations égalitaires de

[1] IV, v. 330-39 (*The Thirteen-Book Prelude*, pp. 158-59).

Rousseau et, plus lointainement, l'accomplissement démocratisé du rationalisme chrétien de Bacon[1].

Le poème philosophique, on l'a dit, ne serait jamais achevé. Mais lorsque Wordsworth, en 1814, en publia une partie (*The Excursion*, présenté comme le second volet d'un triptyque), certains jugèrent ses paysages empreints d'une *Stimmung* bien différente de celle qu'on a tenté de définir plus haut. La critique publiée par Hazlitt dans *The Examiner*, texte souvent lu sous l'angle personnel ou politique (Hazlitt réglant ses comptes avec l'égotisme ou l'« apostasie » lakiste), peut également retenir l'attention par le désarroi nouveau dont elle témoigne, un désarroi que l'essayiste analyse avec précision comme celui que suscite l'*abstraction* du poète moderne. À force d'être naturelle, à force d'être commune, écrit-il, cette poésie ne nous donne plus rien du monde des hommes, ni même, quasiment, des objets de la nature. Il n'y règne plus que l'imagination poétique elle-même, planant sur le vide sans qu'il en naisse la moindre création palpable :

> Such is the severe simplicity of Mr. Wordsworth's taste, that we doubt whether he would not reject a druidical temple, or time-hallowed ruin, as too modern and artificial for his purpose. He only familiarizes himself or his readers with a stone, covered with lichens, which has slept in the same spot of ground since the creation of the world, or with the rocky fissure between two mountains caused by thunder, or with a cavern scooped out by the sea. His mind is, as it were, coëval with the primary forms of things […] The *Excursion*…is not so much a description of natural objects, as of the feelings associated with them; not an account of the manners of rural life, but the result of the poet's reflections on it. He does not present the reader with a lively succession of images or incidents, but paints the outgoings of his own heart, the shapings of his own fancy. He may be said to create his own material; his thoughts are his real subject. His understanding broods over that which is "without form and void," and "makes it pregnant".[2]

Ce n'est pas seulement l'égotisme de l'imagination wordsworthienne qui lui est reproché ; c'est surtout son idiosyncrasie, qui consiste à n'en avoir pas : son aspect aussi foncièrement indéterminé que les formes rudimentaires du paysage qu'elle hante. Les « formations de sa

[1] Cf. *The Excursion*, éd. cit., p. 40, v. 58-59 : (« by words / Which speak of nothing more than what we are ») ; et 47-55 (« Paradise, and groves / Elysian, Fortunate Fields, [shall be found] A simple produce of the common day »). Cf. Francis Bacon, « Of Truth », in *The Essays* (3e éd. 1626), éd. J. Pitcher, Harmondsworth, 1985, p. 61 : « This same truth is a naked and open daylight…»

[2] « On Mr. Wordsworth's Excursion » (*The Round Table* [1817], in *Collected Works*, éd. cit., vol. I, p. 112.

fantaisie » (« the shapings of his own fancy ») sont des formes informes, insaisissables, étrangères à la frivolité moderne mais aussi à la réjouissante diversité de toute culture vivante, à toutes les irrégularités saillantes qui font le pittoresque de l'existence, et en définitive aux passions incarnées de l'humanité intégrale. Les passions du sujet et les contours des objets, dans *The Excursion*, se fondent et se perdent également dans un *medium* trop dense pour que l'expérience vécue s'y retrouve (« every object is seen through the medium of innumerable recollections, is clothed with the haze of the imagination like a glittering vapour, is obscured with the excess of glory…»[1]) ; la prolifération du souvenir et du sentiment leur ôte toute définition et, au bout du compte, ne laisse subsister hors d'elle-même que l'éternité insensible des éléments. La poésie de Wordsworth, aux yeux de Hazlitt, est une poésie sans caractère, c'est-à-dire un abîme dangereux plutôt qu'une simple faute de goût[2] ; la modernité dont elle est porteuse représente la trahison, ou la destruction, de l'intensité humaine qui avait fait la grandeur de la poésie renaissante. Qu'il y ait là bien davantage qu'une attaque personnelle, c'est ce que confirme la critique similaire adressée par Hazlitt à la peinture turnérienne, accusée elle aussi, selon un mot célèbre depuis converti en titre de gloire, de prendre le néant pour sujet[3]. En poésie comme en peinture, le despotisme du *medium* est une usurpation, l'abolition de la référentialité nécessaire à la vitalité affective et publique de l'art. Comme l'indique l'écho répété de la Genèse (« without form and void »), c'est le monde humain qui est en jeu, menacé de s'abîmer dans ce médium que Hazlitt appelle lumière ou imagination, et auquel on peut aussi donner les noms, respectivement, de pigment et de langage. Au trouble

---

[1] *Ibid.*

[2] Sur l'élision du « caractère » chez Wordsworth, cf. plus loin, ch. VI.

[3] Cf. « On Imitation », *op. cit.*, p. 76n. : « …Turner, the ablest landscape painter now living, whose pictures are, however, too much abstractions of the aerial perspective, and representations not so properly of the objects of nature as of the medium through which they are seen… They are pictures of the elements of air, earth, and water. The artist delights to go back to the first chaos of the world, or to that state of things when the waters separated from the dry land, and light from darkness, but as yet no living thing nor tree bearing fruit was seen upon the face of the earth. All is 'without form and void'. Some one said of his landscapes that they were *pictures of nothing, and very like* ». Sur ces « tableaux du rien » et sur l'émancipation du medium pictural chez Turner, cf. l'étude classique de Lawrence Gowing, *Turner: Imagination and Reality*, New York, 1966.

ressenti par Hazlitt correspond d'ailleurs chez Wordsworth lui-même, au-delà de la condamnation d'une « diction poétique » artificielle, une conscience aiguë de l'étrange puissance du langage, capable « de soutenir et nourrir…comme la force de gravitation ou l'air que nous respirons », mais aussi « de troubler, de subvertir, de dévaster, de vicier et de dissoudre », et capable encore, dans ses plus hautes manifestations poétiques, de donner aux formes et aux objets de la Nature « une gloire étrangère »[1]. Ce pouvoir de dé-figuration, dont la critique déconstructionniste a souligné la constante thématisation chez Wordsworth, ne s'exerce pas seulement sur le sujet de l'autobiographie, ou sur la mémoire des morts. Il engage directement le paysage, c'est-à-dire la Nature comme lieu de la présence à soi de l'humanité[2]. Loin donc de marquer simplement la découverte de (ou le retour à) la nature, la poésie wordsworthienne en dit aussi, pour une bonne part, l'obscurcissement ou la complication ; ce qu'il y a de nouveau en elle, c'est à la fois l'urgence du discours de la nature et la difficulté de sa représentation[3]. C'est en ce point qu'on pourrait lui appliquer une dernière définition de la modernité, celle de Walter Benjamin, qui la situe dans la destruction des traditions entraînée par le triomphe de l'économie capitaliste et de l'uniformité marchande : crépuscule de l'art compris comme perpétuation de l'*aura* singulière de l'objet cultuel, aussi bien que des anciennes communautés paysannes rassemblées par la transmission

---

[1] Cf. le troisième des *Essays on Epitaphs*, in *Prose Works*, éd. cit., vol. II, p. 85 : « Language, if it do not uphold, and feed, and leave in quiet, like the power of gravitation or the air we breathe, is a counter-spirit, unremittingly and noiselessly at work to derange, to subvert, to lay waste, to vitiate, and to dissolve » ; et *Thirteen-Book Prelude*, V, p. 177, v. 625-29 : « Even forms and substances are circumfused / By that transparent veil with light divine, / And through the turnings intricate of verse / Present themselves as objects recognized / In flashes, and with a glory scarce their own ».

[2] Notamment Paul de Man, « Autobiography as De-facement », in *The Rhetoric of Romanticism*, pp. 67-81, et « Wordsworth and the Victorians », art. cit. (pp. 91-92 sur le « visage » de la Nature comme garant lui-même précaire du sens et de l'existence individuelle) ; Frances Ferguson, *Wordsworth: Language as Counter-Spirit*, New Haven et Londres, 1977.

[3] Le paysage wordsworthien présente donc les mêmes tendances que la peinture de paysage romantique : « [Constable's] landscapes, indeed, have no subject » in the early nineteenth-century sense : all narrative content has been removed and most of the sites chosen have no intrinsic interest… It was in landscape that the two extreme tendencies of Romantic style—realism and art for art's sake—could be reconciled. This synthesis gave landscape its supremacy among the genres of the time, and eventually allowed it to push history painting out of the center of art » (Zerner et Rosen, *Romanticism and Realism*, pp. 34-35). Mais cette « réconciliation », chez Wordsworth, ne va pas sans une tension continuelle.

orale de l'expérience vécue[1]. La poésie de Wordsworth, contemporaine de la Révolution française mais aussi de la Révolution industrielle – de « l'accumulation croissante des hommes dans les grandes villes »[2] et d'une accélération du mouvement des enclosures qui achève de mettre à mal les vestiges de la paysannerie indépendante – peut se lire comme l'expression de ce moment de rupture : d'une part dans la mesure où elle élève une protestation contre l'avancée réifiante de l'économie commerciale et des formes culturelles dégradées qui l'accompagnent, mais aussi, de l'autre, en tant qu'elle participe à sa façon de ce mouvement, opposant à la modernité matérielle sa propre modernité idéalisante et abstraite – celle de *The Recluse*, grand poème philosophique et solitaire dont la puissance serait celle d'une « métropole » de l'esprit humain[3].

Or cette tradition dont la poésie wordsworthienne semble annoncer la caducité aux yeux de Hazlitt, c'est, notamment, celle de la poésie descriptive, « poésie de la nature » particulièrement florissante dans l'Angleterre du XVIIIe siècle et bien distincte de la « poésie des manières » jugée secondaire dans la *Biographia Literaria*[4]. La fameuse répudiation de la « diction poétique » a pu, quelquefois, fausser les représentations de l'histoire littéraire, donnant à croire que les lakistes rejetaient en bloc le siècle qui les avait précédés, alors que

---

[1] On synthétise ici, bien schématiquement sans doute, plusieurs aspects de la pensée de Benjamin, formulés notamment dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée » (trad. fr. M. de Gandillac) et dans « Le Narrateur », in *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, 1991, pp. 140-71 et 205-29 ; voir encore, dans le même volume, « Johann Jakob Bachofen », pp. 96-110.

[2] C'est le verdict célèbre de la préface à *Lyrical Ballads* sur la dégénérescence contemporaine du goût : « …a multitude of causes unknown to former times are now acting with a combined force to blunt the discriminating powers of the mind, and unfitting it for all voluntary exertion to reduce it to a state of almost savage torpor. The most effective of these causes are the great national events which are daily taking place, and the encreasing accumulation of men in cities, where the uniformity of their occupations produces a craving for extraordinary incident which the rapid communication of intelligence hourly gratifies » (*Lyrical Ballads and Other Poems*, p. 746).

[3] L'expression est tirée du « Prospectus » pour *The Recluse* : « Come thou prophetic Spirit, that inspir'st / The human Soul of universal Earth, / Dreaming on things to come; and dost possess / A metropolitan Temple in the hearts / Of mighty Poets » (cf. *The Excursion*, p. 41, v. 83-87).

[4] John Danby a souligné combien la poésie de Wordsworth était peu descriptive, comparée à celle de ses prédécesseurs (*The Simple Wordsworth*, Londres, 1960, pp. 89-100 notamment). Pour la poésie des « manières », cf. *Biographia Literaria*, ch. I, vol. I, pp. 18-19 : « I saw, that the excellence of this kind, consisted in just and acute observations on men and manners in an artificial state of society, as its matter and substance […] Meantime the matter and diction seemed to me characterized not so much by poetic thoughts, as by thoughts translated into the language of poetry ».

c'est surtout Pope (et dans une moindre mesure Gray) que visait leur hostilité. L' « Essay, Supplementary to the Preface » publié en 1815 dans la première édition complète des poèmes de Wordsworth présente ainsi James Thomson, malgré sa diction fautive, comme le grand poète naturel du siècle, et une anecdote de Hazlitt montre Coleridge s'arrêtant devant un vieil exemplaire de *The Seasons* aperçu sur l'appui de fenêtre d'une auberge et s'exclamant, transporté : « *That* is true fame! »[1]. On se tromperait, sans doute, en lisant trop de condescendance dans ces jugements. La *Stimmung* analysée plus haut fait ainsi l'objet d'un sonnet peu connu, écrit durant la composition de *The Excursion*, où un paysage très semblable à ceux de Wordsworth – lumière forte, ampleur spatiale, Arcadie quelque peu rigoureuse – se trouve reconnu et célébré dans l'œuvre d'un autre poète, John Dyer, l'auteur du poème locodescriptif *Grongar Hill* et de la géorgique *The Fleece* :

> Bard of the Fleece, whose skilful Genius made
> That Work a living landscape fair and bright;
> Nor hallowed less with musical delight
> Than those soft scenes through which thy Childhood strayed,
> Those southern Tracts of Cambria, "deep embayed,
> By green hills fenced, by Ocean's murmur lulled;"
> Though hasty Fame hath many a chaplet culled
> For worthless brows, while in the pensive shade
> Of cold neglect she leaves thy head ungraced,
> Yet pure and powerful minds, hearts meek and still,
> A grateful few, shall love thy modest Lay
> Long as the Shepherd's bleating flock shall stray
> O'er naked Snowdon's aerial waste;
> Long as the thrush shall pipe on Grongar Hill.[2]

Le poème n'est sans doute pas du meilleur Wordsworth, mais il est profondément caractéristique. D'abord, on l'a suggéré, par les éléments du paysage : le troupeau des moutons, le murmure de l'océan, le vert des collines et le désert « aérien » ou « éthéré » de la

[1] *Prose Works*, vol. III, pp. 72-73 ; *On my First Acquaintance with Poets* (1823), in *Fugitive Writings* (*Collected Works*, vol. XII), p. 273.

[2] « To the Poet, Dyer », in *Shorter Poems 1807-1820*, éd. C. Ketcham, Ithaca et Londres, 1989, p. 96. La citation est tirée de *The Fleece*, III, v. 437-38 (cf. *The Poetical Works of John Dyer*, Édimbourg, 1779, p. 107). Wordsworth fera de nouveau l'éloge de Dyer, « poète dont les œuvres ne sont pas aussi connues qu'elles le mériteraient », dans *The River Duddon* (« Postcript », in *Sonnet Series and Itinerary Poems, 1820-1845*, éd. G. Jackson, Ithaca et Londres, 2004, p. 76 : « a Poet, whose works are not yet known as they deserve to be »). Même si le sentiment de son propre insuccès a pu contribuer au goût de Wordsworth pour *The Fleece*, il semble clair qu'il perçoit entre Dyer et lui une affinité plus précise et plus profonde.

montagne (*aerial*) trouvent chacun d'innombrables équivalents dans le corpus wordsworthien. La poésie du *Prelude* et celle de *The Fleece* ont en vérité des sites voisins, comme le souligne d'ailleurs la référence au mont Snowdon ; la région septentrionale des Lacs chez l'un, les confins pastoraux de l'Ouest et du Pays de Galles chez l'autre, relèvent d'une même Angleterre déjà marginale, où les villes se font plus clairsemées et où circule mieux cet air après lequel le XVIIIe siècle a tant soupiré[1]. D'autre part, ce que le sonnet énonce dès le second vers malgré la stylisation un peu moyenâgeuse de la double adjectivation (« fair and bright »), c'est la réussite de l'œuvre poétique comme paysage second : non pas urne bien faite, repliée sur sa clôture formelle, mais *living landscape*, espace et puissance de vie, reproduisant et propageant la vertu des lieux qui l'inspirèrent. C'est donc un idéal poétique commun qui est salué ici. Chez Dyer, qui était également peintre et s'y connaissait en paysages, le vers blanc se rapprochait, sous les oripeaux du néoclassicisme, de l'ample respiration wordsworthienne. À se reporter au texte de *The Fleece* (1757), cependant, on se trouve frappé par la différence d'une poésie à l'autre :

> See the sun gleams; the living pastures rise,
> After the nurture of the fallen shower,
> How beautiful! how blue th' ethereal vault!
> How verdurous the lawns! how clear the brooks!
> Such noble warlike steeds, such herds of kine,
> So sleek, so vast! such spacious flocks of sheep,
> Like flakes of gold illumining the green,
> What other paradise adorn but thine,
> Britannia?...[2]

Si les couleurs – azur, verdure et lumière – sont semblables, et si une même volonté de simplicité caractérise les dictions de Dyer et de Wordsworth, le paysage, chez le premier, est

[1] Ainsi la Grande-Bretagne « silurienne » de Dyer (le Pays de Galles mais aussi les comtés de l'Ouest, du Shropshire au Somerset) avoisine-t-elle le Shrewsbury de George Farquhar, où l'air est plus vif et les manières plus simples (*The Recruiting Officer*, 1707), et les rivages gallois auxquels Samuel Johnson, en 1738, résout de fuir la corruption urbaine (*London*, v. 6-8 : « To breathe in distant fields a purer air, / And, fix'd on Cambria's solitary shore, / Give to St David one true Briton more », in *Poems*, éd. E. L. McAdam, Jr., New Haven et Londres, 1964, p. 48).

[2] *The Fleece*, Book I, v. 163-71, éd. cit., p. 46. Cf. encore v. 192-94 : « Tempestuous regions, Darwent's naked Peaks, / Snowden and blue Plynlymmon, and the wide / Aërial sides of Cader-Yddris huge ».

un espace de croissance (*nurture*) et d'abondance productives ; l'extension s'y prête spontanément à l'expansion, comme la multitude des troupeaux y sert les fins du commerce et de la guerre. Le projet de Dyer, dans *The Fleece*, était de réconcilier et d'affermir la nation en lui brossant, avec une ampleur minutieuse, le tableau de sa prospérité et des fondements de celle-ci : suivie tout au long de la chaîne économique, à travers les branches variées de l'industrie britannique, la « toison » faisait converser les horizons immuables de la pastorale anglaise avec le bourdonnement des villes et les trajectoires incessantes du négoce transocéanique. Le sentiment authentique du paysage admiré par Wordsworth fondait chez Dyer une vision à l'échelle du monde, au sein de laquelle le thème pastoral initial, se déployant et se transformant à mesure, ouvrait à la poésie une foule de sujets nouveaux ; la modernité commerciale s'y trouvait accommodée à la tradition classique.

Et la géorgique, avec son ampleur immédiate, sa composition harmonieuse du divers naturel et social, est en un sens le spectre qui hante la poésie wordsworthienne, le nom que le projet lakiste ne peut plus ou ne veut plus se donner. C'est cette caducité qui fait, dans une large mesure, l'objet du présent travail : par quels biais un mode poétique aussi vénérable, aussi présent dans la culture du XVIIIe siècle, et même, aux yeux de Wordsworth, aussi fécond en réussites, d'une pareille utilité publique, se retrouve-t-il presque entièrement évité, oblitéré, comme frappé d'impossibilité, dans sa poésie ? Dans la Préface de 1815, la géorgique n'apparaît pas en tant que telle dans la liste des genres poétiques traditionnels. Wordsworth range l'œuvre de Virgile dans la catégorie plus large des poèmes didactiques (« the principal object of which is direct instruction »), aux côtés de Lucrèce, de Dyer et même de *The English Garden* de William Mason, tandis que l'œuvre de Thomson est comprise dans la catégorie de l' « idylle » (*Idyllium*). L'absence de la géorgique en tant que genre n'a rien, en soi, d'inhabituel au regard des habitudes critiques du XVIIIe siècle. Mais la liste de Wordsworth n'en trahit pas moins une absence ou une inadéquation, à laquelle,

précisément, on peut penser que la forme diversement illustrée par Virgile, Thomson et Dyer aurait pu remédier. C'est la rubrique de l'idylle, telle qu'elle est exposée dans la Préface, qui témoigne de cette confusion. Après les genres plus immuables de l'épopée, du drame et de la poésie lyrique, on y rencontre la plus large part de ce que Wordsworth trouvait valable dans la poésie du XVIIIe siècle, mais sans que l'unité en émerge clairement :

> 4thly, The Idyllium,—descriptive chiefly either of the processes and appearances of external nature, as the *Seasons* of Thomson; or of characters, manners, and sentiments, as are Shenstone's *Schoolmistress, The Cotter's Saturday Night* of Burns, *The Twa Dogs* of the same Author; or of these in conjunction with the appearances of Nature, as most of the pieces of Theocritus, the *Allegro* and *Penseroso* of Milton, Beattie's *Minstrel,* Goldsmith's *Deserted Village.* The Epitaph, the Inscription, the Sonnet, most of the epistles of poets writing in their own persons, and all loco-descriptive poetry, belonging to this class[1].

La classification traditionnelle se contentait généralement d'assimiler l'idylle à la pastorale : à la forme humble de la poésie, adaptée à la vie des bergers. Ici, au contraire, elle n'est référée ni à une hiérarchie sociale et artistique, ni à une condition particulière, ni même à un hypothétique âge d'or ou état de nature que le genre s'emploierait à imiter ou à commémorer[2]. Elle a moins trait, semble-t-il, à l'humble qu'au commun : à la nature et/ou aux « mœurs » en général, ceux, là encore, de l'humanité commune. Mais elle est, en même temps, le lieu d'une disjonction, ou du moins d'une « conjonction » problématique, entre ces deux termes, entre la poésie du sentiment et celle de la description extérieure, entre la scène de genre et le paysage grand format. Wordsworth fait ici l'impasse non seulement sur la pastorale, mais sur ce que la critique néoclassique avait coutume d'appeler « poésie descriptive », une catégorie qui visiblement ne lui convient pas, et qu'il cherche à affiner ou à compléter ; l'idylle, pourrait-on dire, doit donner à la poésie descriptive le « caractère » humain qui lui ferait défaut, et à la

[1] *Prose Works*, vol. III, p. 28.

[2] Lieux communs de la critique aux XVIIe et XVIIIe siècles, qu'on trouve par exemple dans le *Discourse on Pastoral Poetry* de Pope (1709 ; repr. in *The Poems of Alexander Pope*, éd. J. Butt, Londres et New York, 1963, pp. 119-23) ou, sous une forme plus sophistiquée, dans les *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* de Hugh Blair (Londres et Édimbourg, 1783, vol. III, pp. 124-29). Il est vrai que la pastorale avait fini par sembler insipide : cf. Blair, *op. cit.*, p. 136, et Stuart Curran, *op. cit.*, pp. 85 et 100.

pastorale l'universalité de la grande nature, celle de Thomson par exemple[1]. La confusion, cependant, s'accroît encore lorsque Wordsworth y ajoute épitaphes, inscriptions, sonnets, épîtres et « toute la poésie locodescriptive » (ou topographique), puis quand il termine son énumération sur le « genre composite », mélange d'idylle, de poésie didactique et de satire illustré par les *Night Thoughts* de Young et *The Task* de Cowper (alors considéré par beaucoup comme le chef-d'œuvre de la poésie « naturelle »). Elle peut s'expliquer non seulement par la nécessité de faire admettre au lecteur la classification plus inhabituelle et plus directement « organique » qui agence l'édition de 1815 (selon les facultés psychologiques mises en jeu dans chaque poème et selon les âges de la vie), mais par le défaut d'un genre susceptible de définir la poésie de la Nature telle que Wordsworth entend la pratiquer. Et comme l'indiquent la plupart des exemples cités dans l'énumération, cette difficulté a partie liée avec l'évolution de cette poésie au siècle précédent, évolution dans laquelle il n'est pas exagéré de dire que le mode géorgique joua un rôle central, avant d'aller s'affaiblissant jusqu'au moment où Wordsworth et Coleridge commencèrent d'écrire.

2. Rétrospection : la poésie anglaise et le monde au XVIIIe siècle

La géorgique, en effet, pourrait bien être le mode poétique fondamental de l'autre « modernité » qui a précédé la modernité industrielle et romantique : celle que définissent conjointement, en Angleterre, le compromis politique de 1688, la rapide expansion commerciale du tournant du siècle et – initiée dans les années 1660, mais parachevée, aux yeux du public, par les grandes découvertes de Newton – la révolution scientifique portée par les recherches de la Royal Society. Faire du poème de Virgile le paradigme d'une forme poétique à part entière représente un exercice taxinomique délicat, et il y a bien sûr lieu de

[1] Sur les genres traditionnels dans la Préface de 1815, cf. David Duff, *Romanticism and the Uses of Genre*, Oxford, 2009, pp. 89-94, qui remarque le caractère composite de l' « idylle » wordsworthienne, mais sans s'attarder sur sa signification.

distinguer entre diverses modalités d'imitation ou d'invocation des *Géorgiques* dans la poésie du XVIIIe siècle. On peut, du moins, indiquer dans quel terreau cette inspiration vient prendre racine et quelles circonstances viennent donner à cette œuvre-là, plutôt qu'à d'autres, son prestige particulier. Et il faut alors souligner combien la modernité confirmée en 1688 se veut, et se pense comme, une stabilité. Malgré la récurrence des crises et des scandales financiers, malgré l'hostilité d'une bonne partie de l'opinion aux guerres de Guillaume III et au surcroît fiscal qui en résulte, malgré le spectre toujours présent d'un débarquement français ou jacobite, la Glorieuse Révolution a pu apparaître rétrospectivement comme posant les fondements d'une remarquable continuité politique et sociale, désormais résumée par la formule du « long dix-huitième siècle »[1]. Or cette continuité correspond aussi à la représentation que le siècle, pour une bonne part, aspire et tend à se donner d'elle-même. L'imaginaire de l'ordre et de la restauration qui identifie l'âge augustéen déborde largement les clivages partisans : le compromis de 1688 marque pour les uns la fin des turbulences « enthousiastes », le rétablissement d'un ordre traditionnel confirmé et purifié (ainsi dans la péroraison de *Windsor-Forest* chez Pope), et pour les autres une variante du « retour aux principes » cher à la tradition républicaine et néo-harringtonienne[2]. Dans le même temps, et depuis la Restauration de 1660, cette exigence de maturité et de stabilité avait favorisé le triomphe de la pensée latitudinaire qui, à son tour, contribue à la doter de ses armes et de ses outils philosophiques[3]. L'une des convictions les plus fondamentales des platoniciens de Cambridge, Henry More et Ralph Cudworth notamment (qui exercèrent une influence considérable sur les savants et les théologiens de la génération suivante), c'est que la

[1] Sur la consolidation politique qui caractérise cette période, cf. J. H. Plumb, *The Growth of Political Stability in England 1675-1725*, Londres, 1967 ; et quoique dans une perspective très différente, J. C. D. Clark, *English Society 1688-1832. Ideology, Social Structure and Political Practice*, Cambridge, 1985.
[2] Cf. J. G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton, 1975 ; Franco Venturi, *Utopia and Reform in the Enlightenment*, Cambridge, 1971, ch. 2.
[3] Sur le latitudinarisme, cf. notamment John Gascoigne, *Cambridge in the Age of the Enlightenment. Science, Religion and Politics from the Restoration to the French Revolution*, Cambridge, 1989, pp. 40-68.

perfection, la bonté et la justice divines – principes opposés à l'atomisme ou au fatalisme athées, mais aussi à l'idée calviniste d'un Dieu aux volontés arbitraires – doivent se vérifier et se lire dans la Création, c'est-à-dire dans la Nature entendue comme « art » inépuisable et suprême[1]. Et lorsque More entreprend de réfuter l'athéisme par la sagesse de l'ordre naturel, il commence par évoquer, significativement, l'alternance des saisons :

> I say that the *Phaenomena* of *Day* and *Night*, *Winter* and *Summer*, that the manner of *rising* and *setting* of the *Sun*, *Moon* and *Stars*, that all these are signs and tokens unto us that there is a *God*, that is, that things are so framed that they naturally imply a principle of *Wisdom* and *Counsel* in the Author of them…[2]

Le cosmos en sa bienveillante harmonie devient, par conséquent, l'horizon de toute pensée et de toute représentation[3]. L'œuvre de Newton, sur ce point, semble administrer le coup de grâce aux tenants philosophiques de l'atomisme et du matérialisme. À ce titre, elle se prêtera, tout au long du XVIIIe siècle ou presque, à de multiples élaborations de nature inséparablement civique et religieuse : la loi de la gravitation, image d'une cohésion intangible, semble dire à la fois l'immuabilité d'un ordre qu'on juge aisément providentiel, et – par un transfert systématique de la découverte au découvreur – le triomphe de la société qui put donner le jour à pareil « législateur ». C'est dans ces divers contextes qu'il faut comprendre l'émergence de la géorgique comme mode poétique soudain paré de charmes irrésistibles, voire empreint d'une évidence que des siècles d'inattention auraient occultée. Le

---

[1] Cf. Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe* (1678), rééd. T. Birch, Londres, 1820, notamment vol. I, pp. 314-56 sur la « nature plastique » et téléologique nécessaire pour penser « une régularité et un artifice si infinis » (« such infinite regularity and artificialness, as is every where throughout the whole world », p. 318) et opposée à l'inertie du mécanisme ; cette nature, « art divin incarné », est à Dieu ce que l'ouvrier (« manuary opificer », p. 337) est à l'architecte. On sait que ces idées connurent – dans un sens plus pieusement anthropocentrique – une exploitation minutieuse avec les ouvrages fort populaires de la « physico-théologie » (John Ray, *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation*, 1691 ; William Derham, *Physico-Theology: or a Demonstration of the Being and Attributes of God, from his Works of Creation*, 1713), si durablement populaires, en fait, que William Paley s'en inspirerait encore très largement dans sa *Natural Theology* de 1803. Elles influèrent tout aussi fortement sur le (néo)platonisme déiste et l'adoration du Tout qui informent l'œuvre de Shaftesbury (ainsi les rhapsodies à la nature de *The Moralists*, en 1709).

[2] *An Antidote Against Atheisme* (2e éd. Londres, 1655), rééd. G. A. J. Rogers, Bristol, 1997, Lib. II, p. 64. Voir aussi les remarques de Marjorie H. Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca, 1959, pp. 115-25).

[3] Sur la vigueur de l'argument cosmologique et son influence sur la littérature et l'esthétique augustéennes, cf. Martin C. Battestin, *The Providence of Wit: Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts*, Oxford, 1974, pp. 3-57 notamment.

poème de Virgile, par ses références nombreuses à la régularité de la Nature (qui est aussi sa véracité, la clef de voûte d'une confiance et d'un contrat possibles), semblait se prêter tout naturellement au discours montant de l'*improvement*, comme aussi, dans ses envolées cosmiques – le célèbre passage sur le *rerum cognoscere causas* à la fin du livre II – à la vogue de l'émerveillement rationnel encouragée par les savants de la Royal Society[1] ; avec sa célébration patriotique du retour à l'ordre et à la prospérité, il entrait en consonance – particulièrement après l'Acte d'Union, les victoires remportées sur la France à partir de Blenheim et le Traité d'Utrecht – avec l'assurance toujours plus marquée du nationalisme anglo-britannique ; par son éloge des vertus de la vie rurale et son insistance sur la centralité de l'agriculture, il offrait des armes rhétoriques et idéologiques à tous ceux qui, quelle que fût leur tendance politique, voulaient pérenniser la réussite nationale et la fortifier contre les dangers de la dissipation[2].

Il est significatif que la redécouverte en soit due, pour une bonne part, à Joseph Addison, inlassable diffuseur des grandes vérités modernes. Non que le prestige des *Géorgiques* ait été réaffirmé, *ex nihilo*, par Addison. Dans *The Advancement of Learning*,

---

[1] Pour l'importance des signes (*signa*, généralement liés aux astres [*sidera*] et au temps des constellations) qui permettent au cultivateur de régler ses travaux, cf. *Géorgiques* I, v. 204-07, 227-32, 331-37, 351-55, et pour une formulation particulièrement nette 257-58 : « Nec frustra signorum obitus speculamur et ortus / temporibusque parem diversis quattuor annum » (trad. fr. E. de Saint-Denis, Paris, 1998, p. 19 : « Ce n'est pas en vain que nous guettons le coucher et le lever des constellations, et les quatre saisons différentes qui se partagent également l'année »). Pour l'aspiration à la connaissance principielle, cf. II, 490 (« Felix qui potuit rerum cognoscere causas ») et 475-79 : « Me vero primum dulces ante omnia Musae, / quarum sacra fero ingenti percussus amore, / accipiant caelique vias et sidera monstrent, / defectus solis varios lunaeque labores, / unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant… » (*ibid.*, p. 71 : « Heureux qui a pu connaître les principes des choses » ; « Pour moi, je souhaite en premier lieu que les Muses, objet de ma prédilection, dont je porte les insignes sacrés et que j'aime d'une passion profonde, me fassent accueil, qu'elles me montrent les routes du ciel et les constellations, les éclipses multiformes du soleil et celles de la lune, d'où viennent les tremblements de terre, quelle force enfle et soulève les mers… »). C'est à cet élément proprement cosmologique de la poétique géorgique, semble-t-il, que John Chalker néglige de faire place dans son analyse des séductions du genre pour les Augustéens (*The English Georgic*, Londres, 1969, pp. 1-15).

[2] C'est l'autre passage célèbre de la fin du livre II (« O fortunatos…agricolas », etc., v. 459-74), auquel le *rerum cognoscere causas* fait d'ailleurs en quelque sorte contrepoint, et qui ne cesse d'informer le traitement poétique de la retraite vertueuse dans la poésie des XVIIe et XVIIIe siècles. Notons encore que l'imagerie des labeurs ruraux et des rythmes saisonniers joue un rôle intermittent mais caractéristique dans la grande apologétique anglicane, ainsi chez Berkeley (par exemple dans le dernier des *Three Dialogues Between Hylas and Philonous* [1713], et dans *Alciphron, or the Minute-Philosopher* [1734], où le pieux et sensé Euphranor est un *gentleman farmer*) ou Joseph Butler (*The Analogy of Religion*, 1736, II.4, §8).

déjà, Bacon avait dit son intention de célébrer les « *Géorgiques* de l'esprit » ; et les thèmes virgiliens, avec la vision du monde qui les articule, sont décelables dès l'émergence de la poésie locodescriptive moderne, avec le *Cooper's Hill* de John Denham (1642), où se perçoit nettement l'ouverture de l'univers pastoral et/ou féodal sur le monde plus vaste du commerce et des destinées nationales[1]. Mais c'est Addison qui, insistant sur l'identité propre des *Géorgiques*, en fait le type d'une forme poétique à part entière. En 1697, Dryden l'invite à écrire une préface pour la nouvelle traduction du poème qu'il s'apprête à publier. En réalité, le vieil arbitre des lettres anglaises a entrepris la réédition complète des œuvres de Virgile : c'est un projet ambitieux, annoncé à grand renfort de publicité, et dont aucun détail n'est laissé au hasard. Addison se montre à la hauteur de la tâche, et donne aux *Géorgiques* tout le lustre dont elles ont besoin pour l'occasion. Son opération critique consiste à distinguer nettement le deuxième opus virgilien des *Bucoliques* qui le précèdent, et du coup à redonner sens à la division tripartite de l'œuvre, dans laquelle les *Géorgiques* font figure d'indispensable maillon intermédiaire entre le style humble et le style noble, illustrant le « middle style » dans lequel, ajoute Addison, la langue latine et Virgile excellent. Mais cette tripartition est, en quelque sorte, asymétrique. Si la géorgique, d'une part, voisine avec la pastorale par les objets qu'elle se donne – ceux de la vie rurale –, elle se rapproche cependant de l'épopée par le langage qu'elle adopte, qui est moins intermédiaire que sublime : « the precepts of husbandry are not to be delivered with the simplicity of a ploughman, but with the address of a poet »[2]. Ce déséquilibre s'explique en partie par le désir qu'éprouve Addison de préserver la géorgique, à la fois, du soupçon de vulgarité qui s'attache au style humble et de l'aridité du

[1] Cf. *The Advancement of Learning*, II.20, §3 : « if the purpose be in good earnest, not to write at leisure that which men may read at leisure, but really to instruct and suborn action and active life, these Georgics of the mind, concerning the husbandry and tillage thereof, are no less worthy than the heroical descriptions of virtue, duty, and felicity » (éd. A. Johnston, Oxford, 1974, p. 147) ; John Chalker, *The English Georgic*, Londres, 1969, pp. 66-71 ; et Anthony Low, *The Georgic Revolution*, Princeton, 1985, particulièrement pp. 117-54.

[2] *An Essay on Virgil's Georgics*, in *The Works of Virgil in English* (1697 ; *The Works of John Dryden*, vol. V.1, éd. W. Frost, Berkeley, Los Angeles et Londres, 1987), p. 145. Remarquons que la distinction entre pastorale et géorgique est largement ignorée dans les pages que Stuart Curran consacre à la poésie descriptive du XVIIIe siècle (*Poetic Form and British Romanticism*, Oxford, 1986, pp. 89-99).

didactisme : l'époque est déjà celle de la politesse et du *gentleman* générique, qui n'est pas nécessairement propriétaire foncier mais qui ne doit à aucun prix sentir la boutique ou le métier[1]. Le langage soutenu de la géorgique, dont Addison donne plusieurs exemples destinés à marquer sa distance avec les *Bucoliques*, sert la culture du lecteur plutôt que celle de la glèbe – d'où la nécessité, selon la formule souvent citée, d' « épandre le fumier d'un air élégant »[2]. Le genre se distingue donc par sa manière. Il accentue ainsi l'écart qui sépare, selon la distinction proposée par Alain Roger, le pays du paysage, ou, comme le dirait John Barrell, les lieux de l'espace[3] ; d'où la possibilité, affirmée plus nettement dans les essais ultérieurs du *Spectator*, d'un « paysage » poétique ou langagier plus beau encore que ceux qui offrirent à l'imagination ses matériaux[4]. Mais ce qui pourrait apparaître comme le triomphe de l'art ou de l'artifice dépend en premier lieu de l'assomption de la « nature », qui seule, une fois abstraite des corvées de l'agriculture, permet d'embellir et d'élever l'humble et le didactique :

> But this kind of [didactic] poetry I am now speaking of, addresses itself wholly to the imagination: it is altogether conversant among the fields and woods, and has the most delightful part of nature for its province. It raises in our mind a pleasing variety of fields and landscapes, whilst it teaches us; and makes the driest of its precepts look like a description. A Georgic, therefore, is some part of the science of husbandry put into a pleasing dress, and set off with all the beauties and embellishments of poetry[5].

Ainsi s'accomplit la transformation de la nature en objet de consommation esthétique : la campagne devient un parc, les travaux et les jours font place aux flâneries policées de la

---

[1] La remarque est déjà faite par Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry*, p. 297 ; pour une analyse plus détaillée, cf. Kevis Goodman, *Georgic Modernity and British Romanticism : Poetry and the Mediation of History*, Cambridge, 2004, pp. 17-37. Sur la formation de l'idéal du *gentleman*, cf. John Barrell, *English Literature in History 1730-1780. An Equal, Wide Survey*, Londres, 1983, pp. 17-50. La portée générale du didactisme géorgique comme culture de l'esprit était déjà une composante essentielle du poème virgilien, depuis longtemps reconnue par les spécialistes de l'Antiquité (cf. l'introduction de Jackie Pigeaud à l'édition Belles Lettres de l'œuvre, Paris, 1998).

[2] Cf. *op. cit.*, p. 151 : « he breaks the clod and tosses the dung about with an air of gracefulness ».

[3] Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, 1997 ; John Barrell, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge, 1972.

[4] Cf. *The Spectator*, éd. Donald Bond, Oxford, 1965, vol. III, n° 416, p. 560 : « Words, when well chosen, have such force in them, that a description often gives us more lively ideas than the sight of things themselves. The reader finds a scene drawn in stronger colours, and painted more to the life in his imagination, with the help of words, than by an actual survey of the scene which they describe ».

[5] *Op. cit.*, p. 146.

perception. Mais il faut prêter attention à ce que le texte d'Addison autorise, autant qu'à ce qu'il exclut[1]. La réflexion sur la géorgique, en effet, y sème le trouble dans la traditionnelle tripartition des niveaux de style. Par le milieu, si l'on ose dire, puisque le *middle style* s'affirme comme le medium de la modernité raisonnable et de la plus grande perfection possible : Addison n'hésite pas à faire des *Géorgiques* le chef-d'œuvre le plus abouti de l'Antiquité, l'archétype de la *mediocritas aurea* en littérature, contestant ainsi, tacitement au moins, le primat du poème épique en style noble (Dryden y voyait de même « the best poem by the best poet »[2]). Et par le haut, puisque c'est en réalité à bon droit que la géorgique s'approprie ce même style noble, dans la mesure où elle n'a plus seulement pour objet le spectacle des champs et de leurs travaux, mais les idées de la nature et (au-delà et par implication) l'idée de la nature elle-même comme création ordonnée. Celle-ci peut ainsi devenir, comme elle le sera en 1712 dans les « Plaisirs de l'imagination », l'espace où le sujet éprouve simultanément, par-delà les contraintes et les circonstances, sa liberté et son élévation spirituelle. De fait, la mise au point d'un langage sublime ayant la Nature comme référent – même si Addison en 1697 n'en tire pas encore expressément toutes les conclusions – va se révéler des plus fécondes. Après la canonisation littéraire de Milton, largement acquise au moment où Addison lui consacre une série d'éloges hebdomadaires dans le *Spectator*, la nature dans toutes ses acceptions paraît en effet le seul espace encore indéfiniment exploitable par la poésie : à la fois repli raisonné après les « no middle flights » du grand poète puritain, et manière de continuer son œuvre puisque le vers blanc de la géorgique, forme adaptée à la liberté anglaise comme aux contemplations les plus hautes, a lui aussi pour vocation (*rerum*

[1] John Chalker met l'accent sur la préciosité de la lecture addisonienne, manifeste dans la prédilection du futur *Spectator* pour le morceau de bravoure héroïcomique qu'est la description des abeilles au livre IV des *Géorgiques* (*op. cit.*, pp. 17-33). La glorification du petit, de l'exquis, est bien une caractéristique majeure du goût du XVIIIe siècle, de Pope à Cowper ; mais il serait peut-être juste de situer le phénomène dans un rapport de tension dialectique avec cette autre tendance lourde qu'est l'élan vers le sublime, généralement associé à la grandeur de la « Nature » et de ses spectacles.

[2] « Dedication to the Earl of Chesterfield », in *The Works of Virgil in English*, éd. cit., p. 137.

cognoscere causas) de remonter aux principes de l'univers. Si l'époque aspire à son Virgile, il parlera donc la langue de Milton. C'est ce que confirme la première tentative cohérente pour composer une géorgique britannique, le *Cyder* de John Philips (1708), poème dont l'invocation à la Muse peut sembler paradoxale ou incongrue, mais énonce fidèlement les intentions du siècle nouveau : « What Soil the Apple loves, what Care is due / To Orchats, timeliest when to press the Fruits, / Thy Gift, *Pomona*, in *Miltonian* Verse / Adventrous I presume to sing… »[1].

Si l'insistance addisonienne sur la noblesse du langage des *Géorgiques* permit donc d'en faire une forme poétique de premier plan, d'autres facteurs devaient bientôt en augmenter l'attrait, débordant le souci quelque peu exclusif de l'élégance qui caractérisait l'essai de 1697. Le relatif dédain d'Addison vis-à-vis de l'utilité matérielle et du didactisme se trouve, chez ses successeurs, nuancé sous l'effet d'un intérêt toujours plus marqué pour les fins de la poésie. Le triomphe au XVIIIe siècle de la *mimesis* – nécessité pour l'imagination de se conformer à la nature et souci du décorum qui doit accompagner l'entreprise littéraire – tend à aller de pair avec la mise en avant de la visée morale et édificatrice de la poésie et des arts : position incompatible, en dernier ressort, avec le rejet du didactisme qui avait pu se manifester à la Renaissance. En gardant à l'esprit les thèses de Rancière sur la rupture entre le régime « mimétique » – hiérarchique – des arts et leur régime « esthétique », il faut souligner

[1] *Cider, A Poem in Two Books*, I, 1-4, in *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, éd. Chalmers, vol. 8, Londres, 1810, p. 385. Philips s'était fait un nom, avant de chanter les victoires de Marlborough dans *Blenheim*, grâce au tour de force héroïcomique du *Splendid Shilling* (1701) qui narrait en vers miltoniens la condition d'un étudiant oxonien désargenté (et qui serait encore fort admiré de Cowper plus d'un demi-siècle plus tard). Son *Cyder* est significatif par ses ambiguïtés : d'un côté, un reste d'enflure parodique permet à la poésie de s'annexer de nouveaux territoires et de célébrer le quotidien ; de l'autre, la référence miltonienne – et bien sûr virgilienne – y semble souvent tout à fait sérieuse, comme en témoigne le nationalisme indéniable et même agressif du poème (cf. Chalker, *op. cit.*, pp. 34-46, pour une analyse nuancée de cette oscillation ; et aussi Rachel Crawford, « Englishing the Apple », in *Poetry, Enclosure, and the Vernacular Landscape 1700-1830*, Cambridge, 2002, pp. 114-37). Rappelons que la noblesse propre du vers blanc – thème en vogue au début du XVIIIe siècle – est souvent célébrée comme expression de l'authentique poésie nationale, ainsi par Edmund Smith dans *To the Memory of Mr. John Philips* (1708) **:** « First by an English Bard from Rhyme their Freedom gain… Your Judgment, Philips! ruled with steady Sway, / You used no curbing Rhyme, the *Muse* to stay, / To stop her Fury, or direct her Way…» (*The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, éd. Chalmers, Londres, 1810, vol. IX, p. 205).

combien, au XVIIIe siècle et en Angleterre, le fait d'écrire à propos (le respect de la hiérarchie stylistique) autorise à écrire de tout et même de n'importe quoi (début de « démocratie » dans le champ thématique). Cette logique d'expansion et d'inclusion reste à l'œuvre jusqu'aux toutes dernières années du siècle, comme en témoignent les rééditions présentées au public par John Aikin et sa sœur Mrs. Barbauld. C'est ainsi que Joseph Warton, préfaçant sa traduction des *Géorgiques* d'un essai sur la poésie didactique, en vient à affirmer dès 1753 que le génie ne connaît point de sujet étranger à la poésie[1]. Mais c'est la nature visible, celle des champs et du rythme des saisons, qui continue longtemps d'offrir à ces développements (surtout en Angleterre, où le *Compleat Angler* d'Izaak Walton jouissait d'une popularité indémentie) leur espace commun, la possibilité de leur coexistence et de leur validation poétique : la nécessité constamment posée de varier le propos d'un poème didactique par des fables, des digressions et des ornements trouve l'une de ses solutions les plus satisfaisantes dans la mise en œuvre de l'*ut pictura poesis* en tableaux de la nature et de l'humanité. Chez Joseph Warton ou plus tard chez Hugh Blair, description et instruction semblent se rapprocher au maximum pour mieux relativiser l'importance constitutive de la fable et de la fiction. Les préceptes moraux et les principes de la science tendent ainsi, chez Warton, à se confondre dans un même « embellissement » propice à la culture de l'individu sous toutes ses formes, et dont la nature sensible – envisagée comme le site des actions et des mœurs de l'homme – est le lieu privilégié[2]. L'enseignement appelle l'illustration comme l'évocation descriptive sa

[1] Un élargissement décisif de la sensibilité a donc bien lieu, même si Warton songe en l'occurrence au particulièrement indigeste *The Art of Preserving Health* du Dr. John Armstrong ; cf. *Reflections on Didactic Poetry*, in *The Works of Virgil in English Verse*, vol. I, Londres, 1753, p. 331 : « In short, this author has evidently shewn, that there is no subject but is capable of being elevated into poetry by a true genius ». Le changement d'accent est manifeste par rapport à l'une des principales références de Warton, les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos, qui témoignaient d'une nette désinvolture vis-à-vis de la poésie « dogmatique » (Paris, 1719, section I.9, pp. 63-66, où Virgile est jugé supérieur à Lucrèce précisément pour cette raison).

[2] *Op. cit.*, p. 293 : « As material objects are most susceptible of poetical ornaments, so perhaps, the various employments, businesses, and amusements of life, together with the elegant arts and sciences, are more proper subjects for didactic poetry, than such as are purely speculative and metaphysical. Abstract ideas admit but of few embellishments. All parts of natural philosophy in particular, as being conversant about sensible images,

moralité ; l'éloge de la vie rurale chez Virgile est indissociablement une salutaire leçon et un tableau émouvant.

C'est cette quasi-indiscernabilité, cette fusion ou ce fondu du didactique et de l'édifiant dans le descriptif, qui est au cœur de l'entreprise de Thomson dans *The Seasons* (1730) : à la fois apothéose du genre et modulation fondamentale, puisque cette géorgique informelle renonce à l'instruction pratique pour substituer les rythmes de l'année aux branches de l'agriculture. Texte décisif, qui exerça une influence majeure sur la culture européenne de l'âge des Lumières[1], *The Seasons* fit définitivement de la « nature » – entendue dans sa grandeur et dans sa totalité, au-delà des confins de la pastorale et des clôtures des jardins – la demeure de prédilection de la poésie, la seule dont puissent se satisfaire les âmes nobles et les caractères « libéraux ». C'est ce thème que martèle, avec assurance, la préface à la seconde édition de *Winter* :

> I know no subject more elevating, more amusing; more ready to awake the poetical enthusiasm, the philosophical reflection, and the moral sentiment, than the works of Nature. Where can we meet with such variety, such beauty, such magnificence? All that enlarges and transports the soul! What more inspiring than a calm, wide survey of them? In every dress Nature is greatly charming […][2]

Marqué par l'enthousiasme politique et religieux de son Ecosse natale, déjà pétri de physico-théologie, Thomson fut impliqué en arrivant à Londres dans l'élaboration, exigée au début du

---

seem the best calculated to shine in this way of writing ». Warton cite ensuite *Géorgiques* II, 477-82 ; il ne semble guère bannir de la poésie que les « idées abstraites » de la scolastique, puisque celles maniées par Mark Akenside reçoivent aussi son approbation : le tout est que les sujets poétiques « conversent » avec le sensible, puissent prendre place dans la grande société du monde visible. Cf. encore Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*, vol. III, pp. 157-58 : « There is indeed nothing in poetry, so entertaining and *descriptive*, but what a didactic writer of genius may be allowed to introduce in some part of his work; provided always, that such episodes arise naturally from the main subject…and that the author know how to descend with propriety to the plain, as well as how to rise to the bold and figured style » (nous soulignons ; ajoutons que pour Blair, c'est Thomson qui est le grand poète descriptif).

[1] Rappelons qu'après la *Henriade* de Voltaire, les poèmes français les plus ambitieux et les plus loués seront les *Saisons* de Jean-François de Saint-Lambert (1769), largement inspirées de Thomson quoique adaptées au goût plus classique du public français, et les *Jardins* de Delille (1782) ; en 1800 encore, l'oratorio de Joseph Haydn (*Die Jahreszeiten*) présente un livret adapté du poème de Thomson.

[2] Éd. cit., p. 305. On peut dire de Thomson ce que dit Walpole de William Kent : « He leapt the fence, and saw that all nature was a garden » (*The History of the Modern Taste in Gardening*, Londres, 1771/80 ; cité dans J. D. Hunt et P. Willis [éds.], *The Genius of the Place. The English Landscape-Garden 1620-1820*, 2e éd. Cambridge, MA, 1988, pp. 13 et 313).

siècle par John Dennis et supervisée par Aaron Hill, d'une poésie moderne assumée et « sublime »[1] ; la « mélancolie philosophique » de *Winter*, avec ses spectacles terribles et ses échos miltoniens, devint le point de départ d'une méticuleuse entreprise poétique toujours plus marquée par l'influence de la science newtonienne, de l'esthétique addisonienne et du déisme, raffiné et « sociable » en même temps, de Shaftesbury[2]. Au sein de cet ample cadre, Thomson redéploie tous les *topoi* descriptifs légués à la poésie anglaise par les poèmes octosyllabiques de Milton (*Il Penseroso* et surtout *L'Allegro*) en une sorte de théodicée présentationnelle où les motifs du paysage sont autant d'objets donnés dans l'ordre du monde et de signes d'une harmonie préétablie[3]. Les « aspects les plus remarquables de la Nature », chantés par David Mallet dans *The Excursion* (1728), sont dans *The Seasons* incorporés à l'ensemble de « la Nature sous toutes ses formes » (la formule allait être répétée à l'envi par tous les poètes descriptifs et tous les amoureux de la campagne)[4]. Il faut insister sur cette polyvalence de la nature thomsonienne. Modalité centrale de la présence ontologique au XVIIIe siècle, régulièrement métaphorisée comme « visage » ou comme « sourire », elle inscrit la nature-système du cosmos newtonien dans la nature-paysage dont l'aristocratie britannique, à travers tableaux, parcs et jardins, cultive de plus en plus le goût[5] ; elle se donne

---

[1] Cf. James Sambrook, *James Thomson 1700-1748: A Life*, Oxford, 1991, pp. 1-23, 38-40 et 43-44 ; et aussi Christine Gerrard, *Aaron Hill : The Muses' Projector 1685-1750*, Oxford, 2003, pp. 102-21. Le cénacle d'Aaron Hill comprenait encore David Mallet, Richard Savage et John Dyer.

[2] Cf. Sambrook, *op. cit.*, pp. 47-58 et 69-73 ; on sait que Thomson écrivit en 1727 un célèbre *Poem to the Memory of Sir Isaac Newton*, où se confirme encore son intérêt pour la science et la spéculation cosmologique. De manière intéressante, Sambrook observe (pp. 71-72) qu'aux yeux de Thomson le caractère géorgique de l'entreprise semble s'être affermi au fil de ses amplifications.

[3] Sur le caractère profondément religieux du rationalisme chez Thomson, voir Pierre Carboni, « Le paradigme newtonien et les soubresauts du vivant dans *The Seasons* de James Thomson : le poème scientifique comme psaume moderne », *Études écossaises*, n° 12, 2009, pp. 33-47.

[4] Cf. *The Excursion, a Poem in Two Books* (Londres, 1728), « Advertisement », p. iii : « to describe *some* of the *most* remarkable *appearances* of NATURE » (notons que Mallet, dont le poème porte en épigraphe le *rerum cognoscere causas* virgilien, dit aspirer dans la lignée d'Addison à « a freer and more unconfined Range of Imagination ») ; la lettre de Thomson à W. Cranstoun où il déclare « Nature delights me in every form » (cité par Sambrook, *op. cit.*, p. 32) ; sur la pérennité de cette formule, voir plus loin, ch. I.

[5] Cf. par exemple *Summer*, v. 32-111 et 1408-45 respectivement (*The Seasons*, éd. J. Sambrook, Oxford, 1981, pp. 60-64 et 124-25) ; et aussi John Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape*, pp. 105-44. L'influence de la peinture sur Thomson, d'abord par l'intermédiaire de John Dyer qui hésitait alors entre les deux vocations, puis à l'occasion du Grand Tour en 1730-33, a été diversement soulignée (Jean Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago,

à voir, avant tout, dans l'ouverture spectaculaire, immense, de l'espace dont on a entrevu la survivance chez Wordsworth – caractéristique dont Marjorie Nicolson a souligné ce qu'elle devait à la nouvelle observation télescopique –, et offre cependant au regard une profusion de détail de tous les instants[1] ; elle incite à cultiver les vertus simples de la retraite mais relie les saynètes vernaculaires et la productivité agricole aux *emporia* de la métropole et aux mers que sillonnent les flottes du commerce national[2] ; elle chérit avec un soin particulier les paysages tempérés, et surtout britanniques, dont le poète parcourt amoureusement l'imagier, tout en déployant pour le bénéfice du lecteur les horizons fantastiques de ces zones moins heureuses qui, glaciales ou torrides, n'en font pas moins parvenir leurs denrées les plus rares au cœur de l'empire civilisé[3]. Ce sont ces multiples compromis, décelables (au moins) à l'état de latence chez Virgile et désormais appuyés de la philosophie moderne, qui font de *The Seasons*, tout autant que de l'*Essay on Man* de Pope, le grand poème cosmologique et optimiste du XVIIIe siècle. Non que tout y soit absolument insouciant, ni que le texte donne impeccablement à voir l'ordre qu'il célèbre (on sait au contraire que ses transitions arbitraires et sa prolifération anarchique lui furent souvent reprochées), mais tout y fait signe vers une totalité harmonieusement agencée : tantôt perceptible à travers les phénomènes naturels, où les lois observables de la lumière figurent comme un gage essentiel de la bienveillance divine, tantôt,

---

1958, pp. 243-67 ; John Barrell, *The Idea of Landscape and the Sense of Place*, pp. 12-34). Mais il importe, pour notre propos, de rappeler que la physico-théologie et la pensée de Shaftesbury ont joué un rôle antérieur, et tout aussi déterminant, dans le façonnement de la nature thomsonienne.

[1] Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory*, pp. 271-76 et 324-54 ; K. Goodman, *op. cit.*, p. 39.

[2] Cf. *Autumn*, v. 119-33 (éd. cit., p. 148). Thomson habitait, à Londres, tout près des quais de la Tamise dont l'activité lui offrait un spectacle toujours délectable (cf. Sambrook, *op. cit.*, p. 45).

[3] Notons que la préférence accordée aux zones tempérées – traduction géographique de l'idéal du juste milieu, ou si l'on veut du « style moyen » qui se disait en latin *temperatum* – est déjà un élément essentiel de la cosmologie virgilienne (cf. *Géorgiques*, I, 233-43). Elle y contribue, dans le célèbre éloge de l'Italie qu'amène une théorie antique des climats (II, 109-76), à faire de la Rome impériale le centre de l'univers : terre bénie des dieux et « magasin » naturel des merveilles lointaines (cf. déjà I, 56-7 : « Nonne vides croceos ut Tmolus odores, / India mittit ebur, molles sua tura Sabaei » [« Ne vois-tu pas comme le Tmolus nous envoie le safran parfumé ; l'Inde, l'ivoire ; les Sabéens efféminés, leur encens », éd. cit., p. 7]). Il faut sans doute voir là une raison supplémentaire à la vogue de la géorgique au XVIIIe siècle ; de manière amusante, le narrateur des *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) décrit le système solaire et les diverses populations qu'il renferme selon un schéma semblable, de sorte qu'aux yeux de la marquise la Terre occupe évidemment la position la plus tempérée et la plus propice (Quatrième soir, éd. A. Calame, Paris, 1966, pp. 130-31).

selon un leitmotiv des théodicées contemporaines, maintenue hors de portée des infirmités de l'entendement humain[1]. Et dans ce vaste système de compensations, l'agir humain continue d'avoir toute sa place. D'une part, le cultivateur, selon la maxime virgilienne du *labor omnia vincit improbus*, participe à la splendeur de la nature ; l'éclat, au printemps, du soc de sa charrue – encore une reprise directe des *Géorgiques* – dit métonymiquement que le travail a pour objet de perpétuer non seulement la vie des hommes, mais aussi l'ordre et la beauté du *mundus*[2]. La critique britannique, notamment d'inspiration marxienne, a beaucoup insisté sur la mystification du labeur rural chez Thomson, et il est vrai que l'âpreté du travail des champs, encore très présente chez les écrivains de l'Antiquité, y est largement escamotée ; la poésie chante l'abondance naturelle, pendant que ce sont les *cottagers* qui triment ou qui meurent dans la neige[3]. Pour autant, la productivité de la Nature y demeure indissociable du travail des hommes, et la sacralisation de cette rencontre, ou de cette alliance – l'accord des moissons et des constellations – n'est pas pour rien dans l'affirmation chez Thomson d'une veine humanitaire qui irait en se marquant chez ses successeurs. D'autre part, le temps de la souffrance est justement (à l'intérieur d'une société nettement hiérarchisée, il est vrai) l'occasion pour la vertu de s'exercer. C'est l'hiver, lorsque les travaux des champs s'interrompent, qu'une blancheur uniforme dérobe à la vue les contours variés du paysage et que la dureté du climat rappelle les créatures à leur sociabilité et à leur solidarité naturelles, qui est le temps de la mélancolie philosophique et de l'enthousiasme réfléchi : l'obscurcissement du visible y ramène l'âme à son origine divine et la pousse à cultiver ses

---

[1] Sur Thomson et le prisme de Newton, cf. Marjorie Nicolson, *Newton Demands the Muse. Newton's* Opticks *and the Eighteenth-Century Poets*, Princeton, 1946, pp. 43-54 ; sur les complexités de la théodicée dans *The Seasons*, cf. Ralph Cohen, *The Unfolding of* The Seasons*: A Study of James Thomson's Poem*, Londres, 1970, et John Barrell, *English Literature in History 1730-80*, pp. 51-79.

[2] Comparer *Spring*, v. 33-43 (« the shining share », v. 40), et *Géorgiques*, I, 43-46 : « Vere novo… depresso incipat iam tum mihi taurus aratro / ingemere, et sulco adtritus splendescere uomer » (éd. cit., p. 5 : « Au renouveau… je veux que, sans tarder, le taureau commence à gémir en tirant la charrue qu'on enfonce [dans le sol], et que le soc resplendisse, frotté par le sillon »).

[3] Cf. notamment Raymond Williams, *The Country and the City*, New York, 1973, pp. 26-34 et 70-72 ; et John Barrell, *op. cit.*,

facultés, notamment via le motif classique de la « conversation avec les morts illustres », pour mieux revenir au monde où elle a à faire et y répandre, idéalement, une influence bénéfique[1].

Le spectacle de l'univers ne cesse donc, chez Thomson, d'être édifiant. Et si notre modernité contemporaine n'y trouve pas nécessairement son compte, il faut observer que l'âge « romantique » continuait d'y être sensible ; Hazlitt, pourtant guère prédicateur, n'en loue pas moins Thomson d'avoir su donner, partout, un « sens moral » à la nature[2]. En même temps, c'est parmi le foisonnement de *The Seasons* que s'affirme la notion selon laquelle le propre de la poésie, et de la nature avec elle, est de montrer au lecteur-spectateur qu'il n'a jamais fini de voir ce qu'il croyait avoir vu. Les commentateurs du XVIIIe siècle insistent fréquemment sur la place centrale de la nouveauté dans la poésie de Thomson, sur sa capacité à révéler l'insolite dans l'habituel : on est ici aux abords immédiats de cet émerveillement ou réenchantement proprement « moderne » qui allait constituer le projet de *Lyrical Ballads*[3]. Chez Thomson ou chez Dyer, la capacité plastique de la poésie est inséparable, ainsi que le note Kevis Goodman, de la fonction médiatrice de la géorgique néoclassique, instrument d'optique œuvrant à rendre l'univers représentable, c'est-à-dire à le donner à voir comme le spectacle inépuisable et parfait qu'il est réellement[4]. Un ordre, mais aussi une liberté, puisqu'au-delà de la fonction descriptive la géorgique est la forme qui – à l'âge de l'empirisme lockien et de l'association des idées – autorise toutes les considérations et toutes les digressions ; les « excursions » de la fantaisie n'égarent jamais le sujet, assuré que toutes

[1] Cf. *Winter*, v. 424-35 : « Now, all amid the Rigours of the Year, / In the wild Depth of Winter, while without / The ceaseless Winds blow Ice, be my Retreat […] A rural, shelter'd, solitary Scene; / Where ruddy Fire and beaming Tapers join, / To chear the Gloom. There studious let me sit, / And hold high Converse with the MIGHTY DEAD, / Sages of ancient Time, as Gods rever'd, / As Gods beneficent, who blest Mankind, / With Arts, and Arms, and humaniz'd a World » (éd. cit., pp. 222-24). Le motif, sous cette forme, provient du *Penseroso* de Milton, v. 85-97 (*Milton's Poetical Works*, éd. H. Darbishire, vol. II, Oxford, 1955, p. 144).
[2] « Thomson always gives a *moral sense* to nature » (*Lectures on the English Poets* [Londres, 1818], in *The Collected Works of William Hazlitt*, éd. A. R. Waller et A. Glover, Londres, 1903, vol. 5, p. 90).
[3] Ainsi Samuel Johnson : « The reader of the Seasons wonders that he never saw before what Thomson shows him, and that he never yet has felt what Thomson impresses » (« Life of Thomson », in *The Lives of the Poets*, éd. R. Lonsdale, Oxford, 2006, vol. IV, p. 103 ; repris par Hugh Blair, *op. cit.*, p. 168).
[4] *Op. cit.*, pp. 22-29

les traverses le ramèneront à la contemplation de l'harmonie totale[1]. D'où la vogue massive, dans la seconde moitié du siècle surtout, de la poésie topographique dont Robert Aubin a fait l'inventaire exhaustif, et qui, notamment sous l'influence thomsonienne, tend de plus en plus à minorer l'élément de célébration municipale au profit d'un va-et-vient entre détail local et perspectives cosmologiques. C'est ce que manifeste notamment le prolixe *Edge-Hill* de Richard Jago (1767), autre poème en quatre livres où l'énumération des *country seats* discernables depuis la colline s'agrémente d'évocations, pêle-mêle, du Déluge (conforme aux dernières théories géologiques), de l'optique moderne, de Dame Godiva, des tisserands de Coventry, des houillères du « Pays noir » (préférables aux mines du Potosi) et des fonderies de Birmingham[2]. L'éclectisme vorace de Jago, cependant, pose la question de l'éclatement du genre, dont *Edge-Hill* est souvent cité comme la dernière manifestation importante[3]. Il faut pourtant observer une certaine prudence sur ce point : si ce que John Chalker appelle la « géorgique formelle » – l'imitation didactique de Virgile, centrée sur l'agriculture – connaît bel et bien une éclipse virtuellement définitive après les années 1760, et si la géorgique idéalisée, à la Thomson, semble céder le pas à d'autres conceptions du poème long, l'empreinte et l'autorité du genre demeurent au plus haut point lisibles dans les dernières décennies du siècle[4]. En 1777, la référence virgilienne est ainsi mobilisée par John Aikin pour réformer et rajeunir la poésie anglaise, qu'il faut mettre à l'école de l'histoire naturelle (parce

---

[1] L'importance du principe de l'association des idées dans l'esthétique du XVIIIe siècle est soulignée – à propos du passage de l'emblème à l' « expression » et à la promotion de l'imagination dans l'aménagement des jardins anglais – par J. D. Hunt et Peter Willis (*The Genius of the Place*, pp. 34-39), ainsi que par Marie-Madeleine Martinet (*Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle*, Paris, 1980, pp. 12-16 et 21-25).

[2] Robert Arnold Aubin, *Topographical Poetry in Eighteenth-Century England*, New York, 1936, notamment pp. 33-110, sur la *hill poetry*.

[3] Cf. par exemple J. Chalker, *op. cit.*, pp. 202-05, et Rachel Crawford, p. 113**.** *Edge-Hill* avait été précédé en 1764 par *The Sugar-Cane*, géorgique antillaise (et esclavagiste) du médecin James Grainger.

[4] Le déclin de la géorgique dans la seconde moitié du siècle est souvent illustré par les relatifs échecs commerciaux de *The Fleece* et de *Edge-Hill*, ainsi que par le jugement expéditif de Johnson à l'égard du premier (« The woolcomber and the poet appear to me such discordant natures, that an attempt to bring them together is to *couple the serpent with the fowl* », *The Lives of the Poets*, éd. cit., vol. IV, p. 125). Mais Johnson n'aimait ni les termes de métier, ni le vers blanc, et Dyer était admiré, outre Wordsworth, de Gray et d'Akenside ; et *The Seasons* resta l'un des poèmes anglais les plus populaires jusque fort avant dans le XIXe siècle, comme en témoignera Jane Eyre. En France, l'abbé Delille publie en 1800 des *Géorgiques françaises*.

qu'il n'y a pas de beauté sans exactitude, et parce que la création animale, surtout, montre à l'homme la grande société naturelle où il prend place[1]). Et elle reste, plus généralement, incontournable dans les champs textuels les plus divers, où elle a presque toujours pour fonction d'associer le progrès de l'esprit (et/ou de la société) à l'affirmation, du moins au désir, d'une totalité intelligible. Richard Payne Knight cite ainsi le livre IV des *Géorgiques* (v. 221-27) pour illustrer l'omniprésence du principe générateur dans le monde[2], et l'on retrouve l'envolée finale du livre IV, déjà évoquée (« Me vero primum diuiniae ante omnia Musae / quarum sacra fero ingenti perculsus amore / accipiant… »), en épigraphe d'ouvrages aussi différents, en apparence, que le *Minstrel* de James Beattie et le *Peripatetic* de John Thelwall[3] (sans parler de l'*Exposition du système du monde* de Laplace). La géorgique, bien davantage que la pastorale, demeure l'horizon de nombreuses aspirations littéraires, bourgeoises ou cléricales. Et, peut-on ajouter, impériales : l'ouvrage de Deirdre Coleman sur les utopies anti-esclavagistes qui fleurissent à partir de la guerre d'Indépendance suggère à quel point Virgile et Thomson continuent d'informer les représentations chaque fois qu'il est question de rationaliser, de coloniser, de produire[4]. Le cosmos comme possibilité présente de l'âge d'or pour qui a un peu de jugement et d'imagination, pour qui a pris conscience des virtualités régénératrices de l'industrie : c'est une forme littéraire classique qui préside à l'idéologie dominante, à ses découvertes scientifiques comme à ses entreprises critiques et à ses projets civilisateurs. La géorgique des Lumières chante la stabilité du monde tout en ménageant un espace – du moins pour un temps – à l'accroissement indéfini des forces productives ; et il est

[1] *An Essay on the Application of Natural History to Poetry*, Londres, 1777, pp. 32-37.
[2] *A Discourse on the Worship of Priapus*, Londres, 1786, p. 55.
[3] De manière amusante, le philanthropique narrateur de Thelwall aspire à régler son existence tout entière sur le rythme des saisons : « by not properly attending to the invitations of nature, days and seasons…are frequently misapplied; and…much of our time is of consequence virtually lost, by not being employed in those pursuits to which it is best adapted » (*The Peripatetic; or, Sketches of the Heart, of Nature and Society*, Londres, 1793, p. 7).
[4] Cf. *Romantic Colonization and British Anti-Slavery*, Cambridge, 2005, pp. 28-62 et notamment 31-32, 41-43, 59-61. Ces éléments obligent à nuancer, notons-le en passant, l'hypothèse de Rachel Crawford selon laquelle (*op. cit.*, pp. 110-13) l'indépendance américaine a sonné le glas de la géorgique anglaise en la réalisant dans les anciennes colonies.

sans doute loisible de discerner dans les dernières années du siècle une exacerbation de ce paradigme, à la faveur, notamment, de la Révolution française. Pour Volney, dont les *Ruines des Empires* eurent en Angleterre un retentissement considérable, les premiers dieux furent autant de figures que l'on donna au réglage des travaux agricoles sur les mouvements des constellations ; ce sont des signes dont, le passage des années et les intérêts sacerdotaux aidant, on a fait des agents, des mots qu'on a pris pour des choses, de sorte que la connaissance des lois universelles est devenu la possession de quelques-uns et un outil de mystification[1]. Mais cette sémiotique oubliée, pétrifiée en système d'oppression, l'entreprise émancipatrice et critique ne permet pas seulement de la restituer (d'établir définitivement l'origine toute humaine, psychologique, de ces croyances) ; elle doit aussi pouvoir en restaurer la vérité, l'accomplir effectivement. Interpréter le christianisme comme avatar inconscient du culte solaire, comme le fait Charles-François Dupuis, c'est le réduire à néant comme théologie révélée, et c'est aussi affirmer, *a contrario*, la dignité fondatrice du culte solaire comme expression d'un rapport fondamental de l'homme à la nature, par où les vieilles analogies métaphysiques entre soleil et intelligibilité reprennent toute leur force au moment auroral de la Révolution française (dont le calendrier illustre d'ailleurs avec éclat l'importance axiologique du rythme saisonnier). Une fois débarrassée du fatras des dogmes,

[1] Volney, *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* (Paris, 1791), 12e éd. Paris, 1822, ch. 22, pp. 179 et 189 : « Ce fut donc sur les bords supérieurs du Nil, et parmi un peuple de race noire, que s'organisa le système compliqué du *culte des astres*, considérés dans leur rapport avec les productions de la terre et les travaux de l'agriculture ; et ce premier culte, caractérisé par leur adoration sous leurs *formes* ou leurs *attributs naturels*, fut une marche simple de l'esprit humain ; mais bientôt la multiplicité des objets, de leurs rapports, de leurs actions réciproques, ayant compliqué les idées et les signes qui les représentaient, il survint une confusion aussi bizarre dans sa cause que pernicieuse dans ses effets […] lorsque les peuples commencèrent de se livrer à l'agriculture, la formation du calendrier rural exigeant des observations astronomiques continues, il fut nécessaire d'y préposer quelques individus charger de veiller à l'apparition et au coucher de certaines étoiles ; d'avertir du retour de l'inondation, de certains vents, de l'époque des pluies, du temps propre à semer chaque espèce de grain…Dans cette position…ils ne tardèrent pas de saisir les grands phénomènes de la nature, de pénétrer même le secret de plusieurs de ses opérations ; ils connurent la marche des astres et des planètes ; le concours de leurs phases et de leurs retours avec les productions de la terre et le mouvement de la végétation ; les propriétés médicinales ou nourrissantes des fruits et des plantes ; le jeu des éléments et leurs affinités réciproques…il en résulta une concentration de toute science et de toutes instruction dans quelques familles, qui, s'en arrogeant le privilège exclusif, prirent un esprit de *corps* et d'*isolement* funeste à la chose publique ». Cf. aussi Dupuis, *Origine de tous les cultes, ou, Religion universelle* (Paris, 1795), éd. révisée, 7 vol. Paris, 1822.

l'humanité sera libre de poursuivre sa géorgique perpétuelle, c'est-à-dire l'infinie domestication de la nature selon un calendrier toujours plus libéré de la misère et du besoin.

Parallèlement à cet essaimage de la géorgique comme modèle culturel, toutefois, on constate un certain effilochement du mode poétique. Ou plutôt, sans doute, une bifurcation, dont on peut dire qu'elle dessine la carte des possibles qui s'offrent, dans les dernières années du siècle, au grand poème sur « l'homme, la nature et la société » projeté par Wordsworth et Coleridge. D'une part, l'intention didactique et l'inspiration cosmique du genre se réalisent dans la poésie scientifique d'Erasmus Darwin, dont le *Botanic Garden* (1789/91) décèle, par son architecture quadripartite et son insistance sur le thème végétal, une indéniable filiation ; l'évocation initiale du printemps, dans le poème, est d'ailleurs directement inspirée de Thomson. Chez Darwin, les ateliers de Boulton et Watt ont remplacé les demeures de l'aristocratie, mais l'alliance du travail et de la nature (cette dernière pensée, selon la science, comme inépuisable énergie cosmique) reste la grande affaire de la poésie, d'autant qu'elle est désormais porteuse d'un message politique à peine voilé ; le progrès de la science et de l'industrie, c'est la ruine des prêtres et des tyrans. La géorgique classique, dans *The Botanic Garden*, se volatilise à l'échelle d'un univers foisonnant d'énergies et gros de bouleversements inouïs, qui aboutiront, entre autres, aux aéronefs et à la fin (heureuse) des climats, lorsqu'on remorquera les icebergs du pôle vers les mers chaudes pour remédier à l'inclinaison de l'axe terrestre[1]. En ce point, la fonction didactique du poème diverge évidemment d'avec sa fonction descriptive, au sens où celle-ci consistait à donner des tableaux de la nature dans lesquels l'humanité commune pouvait converser ou commercer

[1] Cf. *The Economy of Vegetation, Part I: The Economy of Vegetation* (Londres, 1789), éd. Martin Priestman, Bristol, 2004, p. 26, I, 254n. (sur le transport aérien grace à la machine à vapeur, qui sera elle-même, vraisemblablement, remplacé par quelque variété de la poudre à canon, hautement louée par Darwin pour avoir contribué à mettre fin à l'âge de la chevalerie) ; et p. 51, I, 529n. : « If the nations who inhabit this hemisphere of the globe, instead of destroying their sea-men and exhausting their wealth in unnecessary wars, could be induced to unite their labours to navigate these immense masses of ice into the more southern oceans, two great advantages would result to mankind, the tropic countries would be much cooled by their solution, and our winters in this latitude would be rendered much milder… ».

avec elle-même ; de même, l'évocation spectaculaire des confins du monde naguère popularisée par Thomson ou Mallet gravit plusieurs degrés vers l'imprésentable. Le lien entre nature scientifique et nature expérientielle s'en trouve distendu[1]. Or la seconde moitié du XVIIIe siècle témoigne, comme on sait, d'une sollicitude accrue pour la préservation de ces lieux partagés, où l'humanité puisse se rencontrer et s'éprouver dans la sympathie, où les passions de l'espèce puissent se reconnaître et se toucher. Se pose ainsi, dès avant Rousseau et avec une acuité toujours plus nette, la question de la place de l'être humain dans le paysage. Joseph Warton, faisant écho à l'abbé Du Bos, suggérait ainsi que la description d'un paysage considéré en lui-même (et l'argument, de manière significative, vient illustrer l'insuffisance du seul précepte dans la poésie didactique), échouait à émouvoir s'il ne s'y trouvait aussi, comme dans l'Arcadie de Poussin, des figures ou des personnes avec lesquelles communiquer. La thèse, qui relève à l'origine d'une conception étroitement hiérarchique de la *mimesis* (il y a des sujets intéressants et d'autres non), témoigne de manière frappante, au fil de ses reprises, d'un intérêt croissant pour le commun de la communauté, jusqu'à voir son sens quasiment inversé[2] ; Hugh Blair, un peu plus tard, a ainsi cette phrase presque naïve sur

[1] C'est ce que suggèrent, entre autres, la forme ostensiblement allégorique du poème darwinien (voir plus loin, ch. III), et les remarques de Wordsworth sur le rapport entre science et poésie dans la préface à l'édition de 1802 de *Lyrical Ballads* : « The remotest discoveries of the Chemist, the Botanist, or Mineralogist, will be as proper objects of the Poet's art as any upon which it can be employed, if the time should come when these things shall be familiar to us, and the relations under which they are contemplated by the followers of these respective Sciences shall be manifestly and palpably material to us as enjoying and suffering beings » (éd. cit., p. 753). Notons, même si l'on ne peut s'y attarder, que l'écart grandissant entre le progrès des sciences et le monde des intuitions empiriques, qui joue un rôle manifeste dans l'éclatement de la géorgique cosmologique du XVIIIe siècle, apparaissait déjà chez Berkeley, où la critique du calcul infinitésimal et de l'infinie divisibilité de la matière faisait fonds sur l'affirmation du monde « commun » de l'intuition sensible (*A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, 1710, § 118-34).

[2] Cf. *Reflections on Didactic Poetry*, pp. 298-301, et Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, vol. I., pp. 50-55. Du Bos demande ainsi : « Comment serons-nous attachez par un tableau qui répresente un villageois passant son chemin en conduisant deux bêtes de somme, si l'action que ce tableau imite ne peut pas nous attacher ? » (51) ; il ajoute qu' « il n'est rien dans l'action d'une fête de village ou dans les divertissements ordinaires d'un corps de garde qui puisse nous émouvoir » (p. 52). Warton, dans sa paraphrase du critique français, oblitère presque complètement la dimension hiérarchique de son analyse pour n'en garder que l'importance des passions et de l'émotion ; il illustre Du Bos précisément par ce que ce dernier semble exclure (ainsi le spectacle d'Ève aux yeux de Satan comparé, dans le livre IX de *Paradise Lost*, à celui d'une laitière rustique apparaissant soudain devant le citadin maladif), et traduit la leçon de l'Arcadie de Poussin dans le langage d'une simplicité anglaise de bon aloi : « without something of the pathetic, something that comes home to our business and bosoms, no didactic poem can possibly be interesting » (301).

les charmes nécessaires à la description : « It is a great beauty in Milton's Allegro, that it is all alive, and full of persons »[1]. La figure du paysan au travail, depuis longtemps familière dans la poésie topographique, fait l'objet d'une attention plus soutenue : la remarque souvent citée d'Addison, selon laquelle le poète géorgique devait moins dispenser ses préceptes qu'en donner à voir l'application, se charge de significations nouvelles à mesure que poètes et promeneurs regardent le travail des champs de plus près[2]. Après 1760 environ, un processus dans lequel il est possible de voir la popularisation de l'idéal sociable des Lumières tend à (re)faire de la campagne, autant que de la nature en général, le site de la poésie ; les amples horizons de la géorgique font place à celui, plus confiné, du village ou de la paroisse. En 1800 encore, Robert Bloomfield, le précurseur de John Clare, chante en quatre saisons les labeurs et les joies simples du *Farmer Boy* : variation délibérément mineure sur le genre, qui s'ouvre sur une humble renonciation des perspectives thomsoniennes et où les émotions individuelles du petit paysan sont sans cesse réinscrites au sein de multiples solidarités naturelles[3].

Mais cette attention accrue devient très vite source d'anxiété : ce que la poésie rencontre aux champs, c'est souvent la misère ou la dépravation. Les formes de la vie rurale, les pratiques régulières de la communauté, bref tout ce que dans la langue du siècle on appelle les « mœurs » (*manners*) figurent au premier plan de ce que Nigel Everett a minutieusement analysé sous la rubrique – peut-être discutable – de la « conception tory du paysage » : souci d'un ordre organique fondé sur une prospérité mesurée, sur la proximité et la charité entre les classes, et sur le maintien des traditions, y compris et surtout lorsqu'elles répugnent à la

[1] *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, vol. III, p. 173.
[2] Cf. *op. cit.*, p. 147 : « the poet often conceals the precept in a description, and represents his countryman performing the action in which he would instruct his reader ».
[3] Cf. *Spring*, v. 8-13 : « The roaring Cataract, the snow-top'd hill, / Inspiring awe till breath itself stand still / Nature's sublime scenes ne'er charm'd mine eyes, / Nor Science led me through the boundless skies, / From meaner objects far my raptures flow… » (*Selected Poems*, éd.J. Goodridge et J. Lucas, Nottingham, 2007, p. 23).

logique moderne du commerce et de l'accumulation des richesses[1]. Or le second XVIIIe siècle, obsédé par le thème de la décadence morale et politique, est aussi – dans la mesure où les historiens concordent – le temps de la dégradation des conditions économiques pour les couches inférieures de la paysannerie, celui de l'expansion des enclosures et d'une pénétration redoublée du milieu rural par le capital commercial, à quoi répond, surtout après 1780, une pression démographique accrue, ressentie avec acuité par les contribuables payant les *poor rates*[2]. D'où la nouvelle « structure du sentiment » dont Raymond Williams date l'émergence de cette époque, et qui se manifeste d'abord par la double complainte de la corruption des mœurs et de l'oppression sociale[3]. Cette complainte, à laquelle participent les principaux représentants de la nouvelle poésie bucolique, revêt cependant des formes assez diverses. Il y a, d'une part, les continuateurs de la tradition augustéenne, chez qui le maniement de l'*heroic couplet* obéit au souci de la vraisemblance et de l'instruction morale. Dans *The Deserted Village* de Goldsmith (1770), la dénonciation des ravages du « luxe » et du dépeuplement qui prive la nation de ses forces vives (« a bold peasantry, their country's pride ») donne lieu à une série de vignettes élégiaques sur la sociabilité défunte[4]. La communauté vertueuse des Lumières y prend les traits d'une *Merry Old England* réglée avant tout par les jeux innocents du *village green*, réunie en cercle autour de notabilités inoffensives et pittoresques (pasteur,

---

[1] Cf. N. Everett, *The Tory View of Landscape*, New Haven et Londres, 1993, pp. 10-90. La rubrique est discutable dans la mesure où les contours idéologiques du toryisme sont particulièrement flous à cette époque : bien des auteurs mentionnés par Everett se considéraient d'ailleurs comme des Whigs bon teint ; et l'aspect de ce paysage – animé, fertile, varié, et pas trop enrégimenté – est très proche de celui que célèbrera plus tard le radical William Cobbett. Sur le concept de « mœurs » comme version dépolitisée de la *vertu* de l'humanisme civique, cf. J. G. A. Pocock, « Virtues, rights and manners », in *Virtue, Commerce, and History*, Cambridge, 1985, pp. 37-50.

[2] Pour une formulation célèbre du discours de la décadence, favorisé notamment par les vicissitudes de la guerre de Sept Ans puis par l'agitation en Amérique, voir la jérémiade de John Brown, *An Estimate of the Manners and Principles of the Times* (Londres, 1757).

[3] Sur le motif de l' « adieu à la simplicité » et les poètes brièvement mentionnés ici, cf. Williams, *The Country and the City*, pp. 72-82.

[4] Cf. par exemple v. 10-20 : « The shelter'd cot, the cultivated farm, / The never-failing brook, the busy mill, / The decent church that topp'd the neighbouring hill; / The hawthorn bush, with seats beneath the shade, / For talking age and whispering lovers made! […] While many a pastime circled in the shade, The young contending as the old survey'd… » (*The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. R. Lonsdale, Londres, 1969, p. 676).

publicain, maître d'école) et contrainte à l'émigration par la rapacité des nouveaux propriétaires fonciers ; le paysage *stricto sensu*, dans ces conditions, c'est l'épitaphe du temps jadis, la désolation venue recouvrir les tableautins de mœurs qui faisaient les délices du poète, désormais voué à l'exil intérieur et à une mort sans réconfort[1]. John Langhorne reprend la veine de Goldsmith avec moins de grâce et plus d'âpreté, s'efforçant de rappeler les élites à leurs responsabilités dans *The Country Justice* (1774/77), poème qui susciterait plus tard l'admiration de Wordsworth et dans lequel une suite de scènes pathétiques de la misère paysanne a pour contrepoint l'idéal de la *yeomanry* anglaise. Un pas supplémentaire est cependant franchi lorsque, dans la même tradition augustéenne, George Crabbe attaque directement les conventions traditionnelles de la pastorale avec *The Village* (1783). Maître de la poésie anti-poétique, au point que son originalité est sans doute négligée aujourd'hui encore (ses principaux poèmes ont nom *The Library*, *The Newspaper*, *The Parish Register*, *The Borough*), Crabbe ne démystifie pas seulement la pastorale néoclassique. Son œuvre peut se lire, pour une bonne part, comme une critique de la nostalgie de Goldsmith. Auburn, écrit-il – « Sweet Auburn, loveliest village of the plain » – n'a jamais existé, parce que la vie rurale a toujours été une vallée de larmes[2]. Sombre, morose, souvent caustique (« I paint the Cot, / As Truth will paint it, and as Bards will not »), la poésie de Crabbe marque l'irruption du corporel, de sa pesanteur et de son grossièreté, dans le champ de la poésie descriptive :

---

[1] Sur l'identification de la poésie aux « vertus rurales » quittant le pays, voir l'analyse de Williams, pp. 77-79 : « …to be a poet is, ironically, to be a pastoral poet : the social condition of poetry—it is as far as Goldsmith gets—is the idealised pastoral economy. The destruction of one is, or is made to stand for, the destruction of the other. And then the village itself becomes a pastoral and a poetic mode […] The memory of 'sweet Auburn' is of a kind of community, a kind of feeling, and a kind of verse, which are no longer able to survive, under the pressure of 'trade's unfeeling train', but which equally cannot be gone beyond, into new relationship and imagination; which can only go into exile and a desperate protest, beyond history…Here, with unusual precision, what we can later call a Romantic structure of feeling—the assertion of nature against industry and of poetry against trade; the isolation of humanity and community into the idea of culture, against the real social pressures of the time—is projected ».

[2] Cf. *The Parish Register* (1807), Part I, v. 25-26 : « Since vice the world subdued and waters drowned, / Auburn and Eden can no more be found » (*Poetical Works*, vol. II, p. 142). Rappelons que la publication de *The Village* marque un tournant dans l'histoire des représentations poétiques du monde rural telle que la retrace Williams (*op. cit.*, pp. 13 et 90-95).

I grant indeed that fields and flocks have charms
For him that grazes or for him that farms;
But when amid such pleasing scenes I trace
The poor laborious natives of the place,
And see the mid-day sun, with fervid ray,
On their bare heads and dewy temples play;
While some with feebler heads and fainter hearts,
Deplore their fortune, yet sustain their parts:
Then shall I dare these real ills to hide
In tinsel trappings of poetic pride?[1]

Toujours en quête de thèmes neufs, de plus en plus méfiant vis-à-vis du mensonge que pourrait bien être la poésie, le XVIIIe siècle trouve chez Crabbe l'un de ses aboutissements logiques. Les limites de la pastorale sont aussi celles de la géorgique néoclassique, c'est-à-dire celles de l'enchantement optimiste qui prévalait chez Thomson ou Dyer (il n'est peut-être pas indifférent, sur ce point, que Crabbe – pasteur de son état et un temps protégé de Samuel Johnson – soit en religion un anglican orthodoxe, bien loin du déisme shaftesburyen de *The Seasons*). Et en même temps, c'est cet élan démystificateur qui ouvre la possibilité d'un nouveau « partage du sensible », c'est-à-dire – comme ici par l'évocation brutale des corps laborieux exposés aux rigueurs du soleil – de donner à voir et à lire la communauté humaine au plus près de sa vérité : les grâces du mode héroïcomique font place à une ironie plus brusque et plus compacte, où la voix humaine prend du relief. Cette tendance, confirmée plus tard dans *The Parish Register*, se retrouve parfois chez Burns, dont la verve dialectale est certes très éloignée des pentamètres cadencés de Crabbe, mais qui insiste sur les rigueurs palpables de l'hiver (« When banes are craz'd, and bluid is thin »), apostrophe familièrement sa compagne de labeur la jument Maggie, et compare sa Muse à une vieille souillon rendue à moitié idiote par le travail[2]. Quelque quinze ans avant la révolution lyrique de 1798, on voit donc les éléments d'un dire poétique renouvelé se faire jour : pas seulement dans les effusions

[1] *The Village*, I, 39-48 (*ibid.*, p. 76).
[2] Cf. *Epistle to Davie, A Brother Poet* (*Complete Poems and Songs*, éd. J. Kinsley, Oxford, 1969, pp. 49-53), *The Auld Farmer's New-year-morning Salutation to his Auld Mare, Maggie* (pp. 132-35) ; et *Second Epistle to John Lapraik* (pp. 69-72), v. 7-12 : « Forjesket sair, with weary legs, / Rattling the corn out-owre the rigs, / Or dealing thro' amang the naigs / Their ten-hour bite, / My awkward Muse sair pleads and begs / I would na write ».

de la sensibilité ou du primitivisme culturel (qu'on aura cependant à prendre en compte dans les pages qui suivent), mais au lieu même naguère cultivé, et désormais laissé vacant, par la géorgique néoclassique. Au point de rencontre de la nature et de l'existence humaine, là où le travail a cessé d'être une fête et où la perception d'un ordre providentiel s'est obscurcie, le paysage et le quotidien se chargent d'une épaisseur fuligineuse, la parole poétique se fêle au voisinage de la mortalité des choses[1].

Entre Thomson et les lakistes, c'est cependant William Cowper qui, dans *The Task*, met le plus directement en jeu l'héritage du long poème descriptif et le sentiment de la nature. Cette reprise ne va pas, néanmoins, sans quelques paradoxes, auxquels Wordsworth et Coleridge devaient se montrer sensibles. Cowper, en qui le XIXe siècle a vu non tant le précurseur du romantisme que le rénovateur effectif de la poésie anglaise[2], annonce en même temps, par ses évocations de la promenade rurale, le lyrisme wordsworthien de la nature (considérée comme influence plutôt que comme spectacle) et, par ses développements du thème intimiste, l'art de l'autoportrait qu'allaient, chacun à leur manière, cultiver les grands essayistes professionnels des années 1810-20 : Hazlitt, Lamb, De Quincey[3]. Deux aspects qui trouvent leur commun dénominateur dans la poétique du juste milieu, ou « style familier », à laquelle aspirait Cowper, et qu'il a définie dans un passage célèbre de sa correspondance : doter le vers d'un « naturel » qui torde le cou aux enjolivures rhétoriques, tout en gardant la

---

[1] Cf. par exemple cette évocation presque baudelairienne dans *The Village*, I, 262-69 : « Such is that room which one rude beam divides, / And naked rafters form the sloping sides; / Where the vile bands that bind the thatch are seen, / And lath and mud are all that lie between; / Save one dull pane, that, coarsely patch'd, gives way / To the rude tempest, yet excludes the day: / Here, on a matted flock, with dust o'erspread, / The drooping wretch reclines his languid head » (éd. cit., p. 85).

[2] Allan Cunningham, dans sa *Biographical and Critical History of the British Literature of the Past Fifty Years* (Baudry, Paris, 1834, p. 13), le place ainsi « at the head of that illustrious band of poets who who restored natural emotion and the language of life to the British Song ». Plus tard, cf. encore la biographie de Goldwin Smith : « a reformer of poetry, who called it back from conventionality to nature, and at the same time…the teacher of a new school of sentiment which acted as a solvent upon the existing moral and social system » (*Cowper*, New York, 1880, p. 1).

[3] Sur l'homme de lettres comme essayiste périodique et la montée d'un nouveau rapport auteur/lecteur fondé sur le partage de l'intimité, cf. Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries*, Oxford, 1981, pp. 169-77. On peut trouver étonnant que Butler passe sous silence le rôle de Cowper – dont la présence est souvent lisible chez les essayistes mentionnés – dans cette élaboration.

mesure et la retenue de la conversation[1]. La « tâche » du poète, et sa difficulté, sont donc d'abord d'ordre langagier, mais aussi, indissociablement, moral et religieux ; le *sermo* horatien, la satire familière mais élégante, doit être en même temps *sermo humilis*, voie d'accès aux vérités divines jadis chantées par Milton[2]. De manière décisive pour les lakistes, Cowper fait de la poésie un *séjour*, c'est-à-dire non plus un divertissement raffiné, mais – en un temps fort préoccupé d'utilité, et où l'inaction ne va pas sans quelque inquiétude – le soin et le sérieux des choses communes. Son « bavardage divin » (« divine Chit chat »), que Charles Lamb recommanderait à Coleridge et dont ce dernier mettrait en œuvre sa propre conception dans les « Conversation Poems », représente l'idéal d'un langage purifié, à même de dire et de montrer sans médiation la vie bonne du chrétien, pour mieux y faire entendre l'écho du transparent babil des âmes au Paradis[3]. Oser s'impartir au lecteur, avoir cette audace, c'est, peut-être, le convertir à cette vie bonne, dont les conforts de la retraite rurale et la culture du jardin – la nature relevée, rendue gracieuse par la grâce – sont les tableaux les plus constants. Ce rêve de justification, ou de sanctification, du familier peut se lire de deux manières : version anglaise, bourgeoise et puritaine, de ce que Schiller célébrerait plus tard

---

[1] « Every man conversant with verse-writing knows…that the familiar style is of all styles the most difficult to succeed in. To make verse speak the language of prose without being prosaic, to marshal the words of it in such an order as they might naturally take in falling from the lips of an extemporary speaker, yet without meanness, harmoniously, elegantly, and without seeming to displace a single syllable for the sake of the rhyme, is one of the most arduous tasks a poet can undertake » (lettre à William Unwin du 17 janvier 1782, in *The Letters and Prose Writings of William Cowper*, éd. J. King et C. Ryskamp, vol. II, Oxford, 1981, p. 10). La spontanéité polie vise par Cowper peut être vue, ainsi qu'on l'a fréquemment noté, comme anticipant – sur un mode plus « bourgeois » – l'affirmation de Wordsworth selon laquelle le langage poétique « ne diffère pas essentiellement de celui de la prose » (cf. *Lyrical Ballads and Other Poems 1797-1800*, p. 749).

[2] Dans le poème *Conversation* (1782), c'est l'entretien d'Emmaüs qui fournit le modèle de la civilité (*The Poems of William Cowper*, éd. J. D. Baird et C. Ryskamp, vol. I, Oxford, 1980, pp. 366-67, v. 505-36).

[3] *The Letters of Charles and Mary Lamb*, éd. E. Marrs, Ithaca et Londres, 1975, vol. I, p. 72**.** (lettre du 5 décembre 1796 ; Coleridge semble avoir été le premier à utiliser la formule dans une conversation, et il la reprend le 17 dans une lettre à Thelwall, p. 279 in *Collected Letters*, éd. E. Griggs, Oxford, 1956, vol. I). Il n'est pas inutile d'insister sur les ambitions du « bavardage » cowpérien. Cf. ainsi *The Task*, VI, v. 906-09 et 935-39 : « He is the happy man, whose life ev'n now / Shows somewhat of that happier life to come ; who, doom'd to an obscure but tranquil state, / Is pleas'd with it […] His warfare is within. There unfatigu'd / His fervent spirit labours. There he fights / And there obtains fresh triumphs o'er himself, / And never-with'ring wreaths, compar'd with which / The laurels that a Caesar reaps are weeds » (*Poems*, éd. cit., vol. II, 1995, pp. 260-61). Si l'image de la guerre intérieure annonce clairement le *mental fight* de Blake (qui illustrerait Cowper), les allusions à la vie monastique qui abondent dans le dernier livre du poème préfigurent également l'idéal coleridgien de la *clerisy*, ainsi que les rêveries érémitiques de Wordsworth dans *The Tuft of Primroses*.

comme idéal de la culture ou des « formes de la vie populaire », mais aussi repli intimiste, défensif, de la vertu garantie naguère par les « mœurs » de la communauté locale et nationale[1]. Car la poésie de Cowper relève également, au sens strict, de la jérémiade : ce nostalgique du grand Pitt ne cesse de lire autour de lui les signes d'une dissolution prochaine[2]. Oubli de Dieu, culte du luxe et des modes, affaiblissement national confirmé par la perte des colonies américaines, impiété continuée de l'esclavage appelant le châtiment, débauche aristocratique gagnant des classes populaires de plus en plus enclines au tumulte et à l'émeute (*riot*), le chaos est tel que la vaticination contre la Babylone londonienne (le célèbre « God made the country, and man made the town », compliqué tout au long du texte par la corruption galopante de la campagne elle-même) n'y suffit plus. Le caractère géorgique du poème devient, dans ces conditions, hautement problématique. D'une part, il est vrai, la culture de soi et du jardin s'accompagne toujours de l'aspiration à contempler les perfections de l'univers pour trouver de quoi y « indiquer Dieu ». La promenade du livre I, par exemple, s'arrête sur l'évocation d'un paysan battant le grain, scène d'âpre labeur qui donne lieu à des considérations sur la « constante rotation » de la roue de la nature et sur le travail nécessaire à maintenir la beauté de l'univers (I, 355-408). Et le poète en sa retraite ne renonce pas plus à sa curiosité qu'à son confort : la célèbre scène de la lecture du journal, au livre IV (v. 1-119), conjugue le vieux thème du *suave mari magno* à la jouissance d'une actualité du monde simultanément tenue à distance et convertie en spectacle[3]. D'autre part, cependant, les

[1] Cf. II, 206-09 : « England, with all thy faults I love thee still— / My country! and, while yet a nook is left / Where English minds and manners may be found, / Shall be constrain'd to love thee » (éd. cit., p. 144).

[2] Voir sur ce point Tim Fulford, qui voit dans le moralisme de Cowper l'un des derniers avatars de la tradition oppositionnelle du *Country Party*, et qui insiste à juste titre sur la manœuvre singulière par laquelle, dans *The Task*, la marginalité et l'impuissance sont constamment renversées en autorité morale (*Landscape, Liberty and Authority : Poetry, Criticism and Politics From Thomson to Wordsworth*, Cambridge, 1996, pp. 38-61).

[3] Passage qui semble annoncer, avec une amusante netteté, les analyses de Baudrillard sur la privatisation de l'expérience et sa transformation en « bruit de fond » ou « élément d'atmosphère » dans la société de consommation : « 'Tis pleasant through the loopholes of retreat / To peep at such a world ; to see the stir / Of the great Babel, and not feel the crowd ; To hear the roar she sends through all her gates / At a safe distance, where the dying sound / Falls a soft murmur on th' uninjur'd ear » (*The Task*, IV, 88-93, p. 189). Cf. l'excellente

moments d'équilibre sont fragiles, et les forces hostiles cernent le jardin de trop près pour que les amples vues de la nature puissent encore étayer les ambitions de Cowper. La retraite qu'il chante n'est au fond qu'un isthme étroit, précaire, entre une sauvagerie irrédimée (*The Task* est rien moins que primitiviste) et une modernité brutale marchant à grands pas vers la catastrophe. Du coup, le désordre ingénu du poème, son écriture rhapsodique et excursive, participant à la fois de la flânerie et de la libre association d'idées (*ramble* est un terme-clef chez Cowper), s'ils étaient déjà caractéristiques, comme on l'a vu, de la géorgique néoclassique et de la tradition descriptive, prennent ici l'allure d'un va-et-vient anxieux, saccadé, entre des périls opposés. Cowper, d'ailleurs infiniment moins épris de science que tous ses prédécesseurs, ne cesse de répéter que la vénération de la nature n'est qu'idolâtrie si elle ne s'accompagne du sentiment constant du Créateur qui la transcende.

Il y a donc un paradoxe aigu chez ce restaurateur du naturel en poésie. Sa singularité est inséparable de l'assombrissement de la nature thomsonienne, qui chez lui se trouve tantôt miniaturisée – réduite, comme l'a nettement perçu Hazlitt, à l'horizon héroïcomique de la culture du concombre et des plantes de serre[1] –, tantôt concentrée dans l'imminence de son abolition : ce n'est pas un hasard si l'évocation de l'hiver, saison du suspens du monde et de la méditation spirituelle, occupe une bonne moitié de *The Task*[2]. Une oscillation similaire s'observe lorsque le texte se risque hors de ses retranchements favoris pour aller à la rencontre de la nature sublime :

> Mighty winds,
> That sweep the skirt of some far-spreading wood
> Of ancient growth, make music not unlike
> The dash of ocean on his winding shore,
> And lull the spirit while they fill the mind,

---

analyse de K. Goodman (*Georgic Modernity and British Romanticism*, pp. 67-105), à laquelle on peut cependant reprocher de tenir pour acquis le caractère « géorgique » du poème.

[1] Cf. « On Thomson and Cowper », éd. cit., pp. 91-92.

[2] Livres IV, V et VI. La prééminence de l'hiver, qui déséquilibre la traditionnelle harmonie des saisons, correspond au primat du temps (apocalyptique) sur l'espace (naturel) : l'hiver, chez Cowper, c'est moins l'immobilité que le pressentiment d'une accélération ou d'une précipitation – le temps, pourrait-on dire, comme forme transcendantale du (ré-)confort (*comfort*).

Unnumbered branches waving in the blast,
And all their leaves fast fluttering, all at once.
Nor less composure waits upon the roar
Of distant floods, or on the softer voice
Of neighbouring fountain, or of rills that slip
Through the cleft rock, and, chiming as they fall
Upon loose pebbles, lose themselves at length
In matted grass, that with a livelier green
Betrays the secret of their silent course (I, 183-96).

Ce passage est souvent présenté, avec la description des vagabondages enfantins qui le précède, comme l'un des plus « wordsworthiens » de Cowper[1] : l'ample et simple régularité du vers, le lyrisme contenu de la double négation qui suggère plus qu'elle ne décrit (« not unlike », « nor less »), l'éloge de la *composure* que suscitent les impressions du paysage évoquent, bien sûr, la poésie du *Prelude*. Mais cette sérénité est parcourue de tensions qui tiendront une place essentielle chez les romantiques, et dont le texte cité plus haut témoigne avec une netteté particulière. D'un côté les grands vents, les forêts primitives et le ressac de l'océan, de l'autre le murmure du ruisseau et le couvert de la verdure (« matted grass », figuration de l'abri omniprésente chez Cowper[2]) : la complémentarité entre la retraite et la contemplation des voies de la Providence – structure récurrente de la poésie descriptive au XVIIIe siècle – est devenue écartèlement entre le désir de l'apocalypse et celui de l'enfouissement. Au milieu, le monde, la nature, ne sont plus qu'un intervalle problématique.

[1] Pour l'influence de *The Task* (notamment du livre I) sur Wordsworth, cf. Myrddin Jones, « 'The Eye Made Quiet' : Wordsworth and Cowper », *Essays in Criticism*, 31.3 (1971), pp. 236-47 ; Martin Priestman, *Cowper's 'Task': Structure and Influence*, Cambridge, 1983, pp. 162-98 (qui va jusqu'à proposer un parallèle thématique et structurel d'ensemble entre les deux poèmes) ; Mary Jacobus, *Tradition and Experiment in Wordsworth's* Lyrical Ballads*, 1798*, Oxford, 1976, pp. 44-51.

[2] Et qui est lié chez lui, bien sûr, à l'angoisse religieuse : se réfugier sous l'ombrage, c'est chercher à échapper à l'œil du Dieu vengeur, comme déjà au livre IX de *Paradise Lost*, où Adam et Eve cachent leur nudité et dont Cowper a tiré le motif du *loop-hole* : « The Figtree, not that kind for Fruit renown'd, / But such as at this day to INDIANS known / In MALABAR or DECAN spreds her Armes / Braunching so broad and long, that in the ground / The bended Twigs take root, and Daughters grow / About the Mother Tree, a Pillard shade / High overarch't, and echoing Walks between; / There oft the INDIAN Herdsman shunning heate / Shelters in coole, and tends his pasturing Herds / At Loopholes cut through thickest shade » (*The Poetical Works of John Milton*, éd. cit., vol. I, Oxford, 1952, p. 210, v. 1101-10).

3. Questions, méthodes

Il n'est pas exagéré de voir dans cette aporie une donnée de départ fondamentale du projet lakiste. L'idée du *Recluse*, on le sait, a d'abord pris forme chez Coleridge, qui en 1797 ambitionne de composer, peut-être avec l'aide de John Thelwall, un long poème philosophico-descriptif intitulé *The Brook*, et dont, plus tard, il définirait justement la conception en référence à Cowper :

> I had considered it as a defect in the admirable poem of the TASK, that the subject, which gives the title to the work, was not, and indeed could not be, carried beyond the first three or four pages, and that throughout the poem the connections are frequently awkward, and the transitions abrupt and arbitrary. I sought for a subject, that should give equal room and freedom for description, incident, and passionate reflections on men, nature, and society, yet supply in itself a natural connection to the parts, and unity to the whole. Such a subject I conceived myself to have found in a stream, traced from its source in the hills among the yellow-red moss and conical glass-shaped tufts of Bent, to the first break or fall, when its notes became audible, and it begins to form a channel; thence to the peat and turf barn, itself built of the same dark squares as it sheltered; to the sheepfold; to the first cultivated plot of ground; to the lonely cottage and its bleak garden won from the heath; to the hamlet, the villages, the market-town, the manufactories, and the seaport[1].

La tâche de Coleridge – celle, en un sens, qu'il légua à Wordsworth – eût donc été de reprendre et de corriger celle de Cowper, en lui restituant un *sujet* : non pas celui, héroïcomique et confessant d'avance son inadéquation, du sofa, mais le thème fondamental de la « connexion » et de l' « unité » entre l'homme, la nature et la société, le sujet où tous les sujets, moraux comme littéraires, peuvent trouver leur place. Ramener le poème cowpérien à l'unité n'est pas seulement affaire de convenance littéraire. Pour Coleridge, en 1797, on peut dire qu'il s'agirait plutôt de substituer au calvinisme évangéliste de *The Task*, avec sa

[1] *Biographia Literaria*, vol. I, ch. X, pp. 195-96 ; sur la dette de Coleridge envers *The Task*, cf. Humphrey House, *Coleridge: The Clark Lectures*, Londres, 1953, pp. 71-73; sur *The Brook* comme avant-projet de *The Recluse*, cf. Kenneth R. Johnston, *Wordsworth and The Recluse*, New Haven et Londres, 1984, pp. 9-14. Wordsworth publia plus tard (1820), sous une forme considérablement moins ambitieuse, sa propre version du projet, le cycle de sonnets intitulé *The River Duddon*, agrémenté d'une préface signalant à Coleridge que si l'exécution ne lui agréait pas, il n'avait qu'à écrire *The Brook* (ou, aussi bien, *The Recluse*) lui-même : « May I not venture, then, to hope, that instead of being a hinderance, by anticipation of any part of the subject, these Sonnets may remind Mr. Coleridge of his own more comprehensive design, and induce him to fulfil it ? » (*Sonnet Series and Itinerary Poems, 1820-1845*, éd. G. Jackson, Ithaca et Londres, 2004, p. 76).

disjonction pathétique de la nature et de la grâce, l'unitarisme philosophique qui perçoit dans toutes choses une même vie d'essence divine. Il faut que le ruisseau, au lieu de se perdre dans l'humus, coule et s'élargisse jusqu'à l'océan ; le cours progressif de la rivière, métaphore traditionnelle de l'existence, se module ici en symbole d'une totalité organique qui transcende l'individu pour réconcilier la nature et l'histoire : de la source à l'estuaire et à ses môles, c'est un même développement qui temporalise l'espace national et naturalise la courbure de l'histoire (les paysages successivement esquissés par Coleridge semblant récapituler la théorie stadiale de l'évolution des sociétés). Il faut, en d'autres termes – et même si, là encore, Coleridge n'emploie pas le mot – rendre au poème l'assurance et la plénitude qui, dans le champ de la poésie descriptive, étaient celles de la grande géorgique. Mais on voit bien, en même temps, quelle différence essentielle commence à se profiler : que l'image unifiante du poème projeté par Coleridge soit aussi une image de la genèse et du procès préfigure son tournant vers la philosophie transcendantale[1]. Bientôt, le « poème philosophique » devra être, avant tout, celui qui refonde toute la nature, et le rapport de l'homme à celle-ci, dans la constitution du Sujet : d'où la déclaration ultérieure de Coleridge, souvent moquée, selon laquelle Wordsworth, au lieu de nous montrer un colporteur faisant une excursion, aurait dû « méditer d'abord sur les facultés humaines considérées abstraitement »[2] – ce qui eût sans doute donné à la première partie du *Recluse* l'aspect peu engageant d'une traduction versifiée

[1] Amorcé pour une bonne part, comme le souligne René Gallet, avant son étude systématique de l'idéalisme allemand et indépendamment de celui-ci (*Le sujet romantique et le monde : la voie anglaise*, dir. R. Gallet et P. Guibert, Caen, 2009, avant-propos, p. 8).

[2] Cf. la lettre à Wordsworth du 30 mai 1815 : « I supposed you first to have meditated the faculties of Man in the abstract, in their correspondence with his Sphere of action, and first, in the Feeling, Touch, and Taste, then in the Eye, & last in the Ear, to have laid a solid and immovable foundation for the Edifice by removing the sandy Sophisms of Locke and the Mechanic Dogmatists, and demonstrating that the senses were living growths and developments of the Mind & the Spirit in a much juster as well as higher sense, than the mind can be said to be formed by the Senses […] and to conclude by a grand didactic swell on the necessary identity of a true Philosophy with true Religion, agreeing only in the result and differing only as the analytic process, as discursive from intuitive, the former chiefly useful as refining the latter… » (*Collected Letters*, éd. cit., vol. IV, pp. 574-75).

des déductions des cinq sens fréquentes dans les traités de la pensée anglaise[1]. Mais à sa naissance, en 1797-98, le projet du *Recluse* fait encore la part belle aux tableaux vivants, autant sinon bien plus qu'à la genèse transcendantale. Le retour de Coleridge à une conception strictement didactique et doctrinale du « poème philosophique » fait partie, lui aussi, de l'histoire de l'impossibilité du *Recluse* tel qu'on peut penser qu'il fut initialement conçu : animé d'une métaphysique précise, certes, et d'emblée destiné à « réfuter les sophismes poudreux » du matérialisme et du sensualisme en manifestant le pouvoir créateur de l'imagination (dans les termes de *Tintern Abbey*, « all the mighty world / Of eye and ear, both what they half-create, / And half perceive »), mais réalisant cette métaphysique dans la description poétique du monde rendu à l'homme, plutôt qu'en des déductions versifiées. L'objet du *Recluse* est défini, on le sait, comme l'union nuptiale de l'esprit et de l'univers, « cadre », « édifice » ou « structure » extérieure des choses (« minds / …wedded to this outward frame of things / In love »[2]) ; la genèse du sujet n'y peut être que *présentée*, c'est-à-dire présentée comme advenant perpétuellement, comme toujours à l'œuvre dans le rapport perceptif à la nature et à la société :

> How exquisitely the individual Mind
> …to the external world
> Is fitted ; and how exquisitely too—
> […] The external world is fitted to the mind;
> And the creation (by no lower name
> Can it be called) which they with blended might
> Accomplish: this is my great argument[3].

Comment cet idéal de fusion créative peut-il « s'accomplir » poétiquement ? La genèse personnelle retracée dans le *Prelude* ne pouvait être, on le sait, que « hors-d'œuvre ». Les textes et fragments composés par Wordsworth en vue du *Recluse* proprement dit – *Home at Grasmere*, *The Tuft of Primroses* – suggèrent que la fonction narrative devait y être

[1] Par exemple du premier des *Dialogues entre Hylas et Philonous* de Berkeley, ou de *An Inquiry into the Human Mind* de Thomas Reid.
[2] Cf. le texte de 1800 dans *Home at Grasmere*, éd. B. Darlington, Ithaca et Londres, p. 102, v. 999-1001.
[3] *Ibid.*, p. 104, v. 1006-14.

strictement subordonnée à la vision « excursive » progressant insensiblement, au gré des scènes, des paysages et des perspectives, vers l'appréhension d'une unité supérieure. Il reste donc difficile de concevoir le grand poème lakiste sans référence à la géorgique néoclassique, dont on peut dire qu'il aurait eu pour objet de la refonder – et d'en ranimer la puissance d'édification – en substituant au paradigme du spectacle celui de la participation[1]. Et, à travers l'inachèvement du *Recluse*, c'est le cosmos comme séjour de l'homme qui est, semble-t-il, devenu imprésentable. La poésie lakiste, y compris dans ses échecs manifestes, traduit l'effondrement d'un des cadres de pensée les plus établis du XVIIIe siècle.

C'est cette difficulté à renouer le fil providentiel des cosmologies néoclassiques – ou, en d'autres termes, ce dés-œuvrement qui se fait jour dans la poésie d'après l'âge géorgique – qu'on se propose d'étudier dans les chapitres qui suivent : non pas seulement dans et autour du *Recluse*, mais en tant qu'elle informe l'intégralité d'une trajectoire poétique. On s'y est donné deux objets principaux. On a voulu, dans un premier temps, retracer l'évolution poétique de Wordsworth et de Coleridge jusqu'au moment de coalescence qui vit simultanément naître *Lyrical Ballads* et le projet du *Recluse*. Il s'agit, autrement dit, de prendre au sérieux l'œuvre « de jeunesse », pour y mettre en relief la persistance des formes et *topoi* de la tradition récente, mais aussi les inflexions qu'ils y reçoivent et, en général, la complexité nouvelle, problématique, dont ils y sont investis ; on espère, ce faisant, souligner combien le programme de rénovation esquissé en 1798 fait suite et réponse à une profonde crise des représentations, sans doute nulle part aussi marquée, dans l'Angleterre des années 1790, que dans les écrits de Wordsworth et de Coleridge. À schématiser, cette poésie entérine la caducité de maints discours dominants au XVIIIe siècle, en même temps qu'elle en

[1] C'est sur ce point qu'on tendrait à diverger d'Alan Bewell, selon lequel le paradigme du *Recluse* serait à chercher du côté des traités de métaphysique morale des Lumières et – dans le champ plus strictement littéraire – d'une poésie didactique plus discursive, dont l'*Essay on Man* serait l'un des grands modèles et l'*Alliance of Education and Government* de Gray l'un des principaux échecs (*Wordsworth and the Enlightenment*, New Haven et Londres, 1989, pp. 6-9).

accomplit certaines virtualités sourdes ; et l'on devrait pouvoir rendre compte par là, en partie du moins, de certaines *nouveautés* (poétiques mais aussi éthiques ou, si l'on veut, idéologiques) qui émergent dans ce processus. On analysera ainsi, d'abord, les textes descriptifs du jeune Wordsworth, pour montrer comment, par un passage à la limite, le discours du pittoresque s'y charge d'anxiétés apocalyptiques qui viennent troubler et suspendre la sérénité géorgique et la constitution d'un lieu stable auxquelles, par ailleurs, le poème aspire. Et l'on s'intéressera, chez Coleridge, à une tension différente mais également périlleuse, qui voit l'héritage du lyrisme de la sensibilité compliquer le rapport thérapeutique à la nature appelé de ses vœux par le poète, et faire du paysage le site d'une rêverie indolente de la jouissance et de l'anéantissement. Le problème de la constitution du lieu, qui est aussi celui de l'errance de la poésie, devient au fil de la décennie celui de l'intelligibilité du monde. Dans ses poèmes d'inspiration philosophico-messianique, Coleridge s'efforce de rationaliser ce tropisme de l'absorption comme le terme d'un processus cosmique téléologiquement orienté. S'il n'est guère question de paysage dans ces « prophéties », elles n'en sont pas moins d'une importance essentielle pour la pensée coleridgienne de la Nature : divers motifs de l'optimisme des Lumières, notamment celui de la multiplicité vitale des créatures comme gage d'une Providence bienveillante et universellement active, y sont déployés et exacerbés, mais au risque de leur retournement, à mesure que la conscience d'un excès de négativité historique (la multitude des maux et des massacres) vient fragiliser la certitude de la théodicée. Et cette mise en crise du discours cosmologique, chez Coleridge, est d'autant plus significative qu'elle est contemporaine de sa première rencontre avec Wordsworth, dont la poésie, entre 1793 et 1797, en donne plutôt à lire l'interruption ou l'éclipse. De *Salisbury Plain* à la tragédie des *Borderers*, on montrera ainsi qu'une même ontologie inhumaine hante l'écriture wordsworthienne, centrée sur le paysage mégalithique de Stonehenge et informée par une fascination très personnelle pour le thème du sacrifice : thème hérité de l'érudition

antiquaire et des incertitudes anthropologiques du XVIIIe siècle, qui en définitive contribue à l'apparition d'un humanisme singulier, fondé non plus sur la reconnaissance de la divinité humaine mais, au contraire, sur son inconnaissabilité.

Et on s'est efforcé, en un second lieu, de suivre les conséquences de cette crise dans l'œuvre poétique de la maturité – principalement, pour d'évidentes raisons de cohésion et de volume, celle de Wordsworth. La remise en question des grands discours totalisants de l'optimisme des Lumières continue de faire sentir son impact de *Lyrical Ballads* à *The Excursion*, et c'est cette persistance qui, opacifiant sans relâche le langage et son rapport au monde, empêche la poésie de Wordsworth de devenir intégralement ce qu'elle est cependant en partie, une poésie du réconfort et/ou du progrès. Il s'agit moins de souligner les contradictions qui grèveraient le projet wordsworthien que de prêter attention à une série de questionnements et d'hésitations divers qui, en définitive, participent à sa vitalité autant qu'ils en éclairent l'épuisement final : on espère ainsi rendre justice, autant que possible, à la singularité et aux nuances d'une trajectoire un peu trop souvent réduite au progrès régulier de la paralysie créative. Ce parcours, forcément lacunaire et grossièrement chronologique, s'arrêtera sur trois « moments » distincts qu'il est possible d'isoler, dans une certaine mesure, au sein de la continuité de l'œuvre. On s'intéressera d'abord à la première édition de *Lyrical Ballads* (1798), en posant la question de l'unité thématique et poétique du recueil et en reprenant la problématique du lieu propre abordée dans les deux premiers chapitres de ce travail. La « ballade lyrique » – réduction de la narrativité à son plus élémentaire – y présente deux visages, célébration d'un présent immédiat de la nature d'une part, évidence de la dislocation communautaire et de la déréliction individuelle d'autre part, et l'on tentera de suggérer comment le voisinage de l'océan, espace par excellence des déracinements contemporains, y donne une coloration nouvelle à l'héritage primitiviste : une vision double qui brouille aussi bien les contours de la « nature » que ceux de l'anglicité. Le second

« moment » étudié ici constitue en partie une réaction contre le précédent. Inauguré par l'installation à Grasmere, c'est celui, décisif, du recentrement sur la possibilité d'un idéal pastoral refondé, qui ancrerait la « nature » marginale et périlleuse de *Lyrical Ballads* dans la continuité d'un mode de vie. Mais ce moment voit, comme indissociablement, la question de la poésie devenir avant tout celle du poète : ce mouvement de redéfinition, engagé notamment par rapport à la figure et à la poétique burnsiennes, et dont *Resolution and Independence* est sans doute le lieu textuel majeur, voit la pensée de l'œuvre se détacher des « mœurs » et du « caractère » pour mieux déployer une vie purifiée qui est aussi, cependant, une vie pétrifiée, figée dans la « veillée sur la mortalité humaine » dont le poète fait désormais son affaire. Cette tendance à l'abstraction élégiaque, enfin, prend un tour politique nouveau et appuyé à partir de 1807-08, sous l'impact, entre autres, du soulèvement espagnol, dont on analysera l'importance fréquemment sous-estimée, non seulement aux yeux de Wordsworth et des lakistes, mais dans le renforcement du lien entre littérature et nationalisme dans le premier XIXe siècle. La vocation nationale qu'on voit s'affirmer avec *The White Doe of Rylstone* est cependant ambiguë : elle se charge d'un pathos idéaliste qui promet à l'Esprit des hommes une destinée glorieuse et indéfinie, mais en même temps elle accuse le repli de la poésie sur les lieux de sa survie crépusculaire ; la nation, chez Wordsworth, se dit au passé, sur le mode de la sédimentation et – comme le Poème – d'un accomplissement inaccompli. Il n'est pas impossible de voir dans ce dernier moment le terme de l'œuvre, alors virtuellement close quoiqu'elle se prolonge encore (notamment autour de 1817) dans quelques grandioses récapitulations.

Ajoutons qu'on n'a pas cherché, à travers cet itinéraire, à démontrer l'évidence de grands récits familiers (qu'il y aurait une crise de la représentation autour de 1800, ou que la possibilité d'une vision agrarienne du monde soit devenue problématique à l'époque de la Révolution industrielle), mais plutôt à suivre, pas à pas ou de loin en loin, le cheminement

d'une œuvre face à un monde en mutation. La poésie de Wordsworth, sauf illusion d'optique, semble exemplaire sur ce point : par les bouleversements dont elle n'a cessé de répercuter l'écho, par la fidélité opiniâtre à elle-même qui a, comme sous l'effet d'une nécessité obscure, déterminé ses ajustements successifs aussi bien que sa raréfaction finale. Ce mouvement, en un sens, a semblé témoigner d'une évolution significative, dont sans doute nous sommes encore les contemporains, puisque ce qu'on a appelé le « paysage abstrait » fait toujours partie de nos représentations, en poésie comme en peinture. Mais surtout on s'est efforcé de rendre compte de ce que la poésie lakiste présentait de singularités : en elle-même, bien sûr, mais également dans chacun de ses moments, thématiques autant que chronologiques, et dans ses diverses négociations avec la tradition qui l'a précédée. Et ces singularités, elles aussi, ont leur exemplarité, puisqu'elles montrent une poésie se frayant une voie par la reprise, le brouillage, la soustraction, voire l'invention de lieux communs. C'est pourquoi le présent travail relève avant tout de l'histoire littéraire, d'une histoire littéraire entendue en un sens relativement large, puisqu'on a essayé de prendre en compte, imparfaitement, divers discours étrangers à la littérature (au sens moderne, restrictif du terme), tels ceux de l'esthétique pittoresque, de l'érudition historique, de la philosophie ou de la pensée politique, mais qui en même temps voudrait rester attentive au détail de l'événement textuel. On a ainsi cherché, dans la mesure du possible, à rester en contact avec la lettre des poèmes, en essayant de déterminer quelles urgences de pensée appelaient quelles « références » ou « influences », et de montrer comment ces interactions donnaient lieu à innovation ou à singularité poétique – dans l'espoir, chemin faisant, de mettre en évidence quelques-unes de ces singularités qui n'avaient peut-être pas pleinement reçu l'attention. Parmi les ouvrages critiques dont ce travail s'est le plus nourri, on citera notamment ceux – déjà vénérables, il est vrai – de Mary Jacobus et de Paul Sheats, même si on s'est efforcé ici d'adopter une approche différente : la première met fréquemment en évidence les continuités davantage que les ruptures ou (pour

reprendre une expression de Jerome J. McGann, qu'on ne contestera pas sur ce point) les inflexions, et le second exagère peut-être, notamment dans le cas de *The Borderers*, la sérénité avec laquelle la poésie de Wordsworth progresse vers sa maturité réconciliée[1]. Plus généralement, notre compréhension de l'œuvre doit plus qu'on ne saurait dire aux études classiques de Geoffrey Hartman, sans doute le premier critique à remettre radicalement à cause l'image du « poète de la nature »[2]. Ses analyses sur la dialectique entre nature et imagination apocalyptique, sur la signification du *genius loci*, sur l'influence de la tradition descriptive du XVIIIe siècle et sur la « discrétion » (ou l' « in-distinction ») du poète demeurent indispensables à une lecture critique de Wordsworth. La thèse de la dialectique nature/imagination, en particulier (même si, ou parce que, ce dernier terme semble susceptible de définitions variées : *Inner Light* puritaine sécularisée en faculté visionnaire, conscience individuelle pensée comme être-pour-la-mort, ou encore appréhension d'une fin dernière pas nécessairement religieuse), est incontournable par la justesse avec laquelle elle permet d'appréhender les tressaillements du texte wordsworthien, tout autant que de ce qu'on serait tenté d'appeler sa spécificité éthique[3] ; et si l'on a tenté de reconstituer des interactions négligées par Hartman ou de prêter une attention plus détaillée au contexte historique de l'œuvre, on s'est toujours trouvé obligé de tenir compte de son anayse. D'un autre côté, cependant, et même si elles nous ont souvent paru éclairantes, on a voulu éviter le réductionnisme quelque peu moralisateur de certaines lectures néo-historicistes des années 80 et au-delà, de James Chandler et Marjorie Levinson à Mary Jacobus (deuxième manière) et Thomas Pfau ; d'abord parce cette démarche a fréquemment perdu de vue la spécificité

[1] Mary Jacobus, *op. cit.* ; Paul D. Sheats, *The Making of Wordsworth's Poetry 1785-98*, Cambridge, MA, 1973 ; Jerome J. McGann, *The Beauty of Inflections*, Oxford et New York, 1985.
[2] Cf. *Wordsworth's Poetry 1787-1814*, New Haven et Londres, 1964, et aussi les essais rassemblés dans *The Unremarkable Wordsworth*.
[3] Si ce n'est pas le lieu de s'étendre sur ce point, rappelons que la lecture attentive de Hartman procède d'une rencontre singulière, celle d'un enfant juif allemand dont la famille avait fui le nazisme avec les poèmes de Wordsworth enseignés dans une école de Berkshire. La mise en sourdine de l'apocalypse semble difficilement séparable, dans sa lecture, d'un humanisme réticent.

poétique des textes, c'est-à-dire dans bien des cas le sens de la nuance et parfois même l'instinct dialectique, et ensuite parce que ses verdicts semblent fréquemment fondés sur une épistémologie douteuse ; l'Histoire, après tout, peut devenir un fétiche idéologique aussi aisément que la « Nature » ou le « Marché » (c'est le reproche qu'on pourrait également adresser à l'historicisme, richement dialectique quant à lui, d'Alan Liu)[1]. Si l'on est d'accord pour voir dans le romantisme – entre autres – la contestation de la nature par une conscience nouvelle et problématique de l'historicité, il semble plus difficile de faire de l'Histoire une sorte de dieu que le poète, tel Jonas, s'obstinerait à fuir (au lieu de lui obéir, sans doute). Mieux vaut admettre une fois pour toutes que Wordsworth et Coleridge *sont* des bourgeois, avec certains habitus bourgeois qui – joints quand même au chaos des événements[2] – ont sans doute facilité leur retour au conservatisme, et s'efforcer de décrire en quoi, ou comment, leur poésie témoigne des bouleversements qui l'ont vue naître. Plusieurs ouvrages critiques, récents ou non, ont grandement facilité une telle description ; on peut citer, en particulier, ceux de John Danby sur la « simplicité » wordsworthienne, de Frances Ferguson sur le traitement du langage, de Jonathan Wordsworth sur le thème des « frontières » de la conscience, de Dan Bialostosky sur le dialogisme de *Lyrical Ballads*, d'Alan Bewell sur l'arrière-plan culturel et scientifique, de David Bromwich sur les propositions morales originales avancées par la poésie des années 1790, ou encore de Simon Jarvis sur la question

[1] James K. Chandler, *Wordsworth's Second Nature. A Study of the Poetry and Politics*, Chicago, 1984 ; Marjorie Levinson, *Wordsworth's Great Period Poems : Four Essays*, Cambridge, 1986 ; Mary Jacobus, *Romanticism, Writing, and Sexual Difference: Essays on the Prelude*, Oxford et New York, 1989 ; Thomas Pfau, *Wordsworth's Profession: Form, Class, & the Logic of Early Romantic Cultural Production*, Stanford, 1997 ; Alan Liu, *Wordsworth: The Sense of History*, Palo Alto, 1989. Pour une critique vigoureuse de certains attendus néo-historicistes, cf. Simon Jarvis, *Wordsworth's Philosophic Song*, Cambridge, 2007, pp. 33 sq. ; pour une pratique éclairante et judicieuse du genre, cf. David Simpson, *Wordsworth's Historical Imagination: The Poetry of Displacement*, Londres et New York, 1987 (voir aussi sa précieuse étude de la philosophie lakiste et de ses implications sociales, *Wordsworth and the Figurings of the Real*, Atlantic Highlands, NJ, 1982).

[2] Sur ce point, on peut relire avec profit E. P. Thompson, « Disenchantment or Default? A Lay Sermon » (1968 ; repr. in *The Romantics. England in a Revolutionary Age*, Woodbridge, 1997, pp. 33-73).

de la philosophie wordsworthienne[1]. De nombreux ouvrages transversaux ont, de plus, paru sur le romantisme anglais, dont certains (ainsi ceux, très différents, de H. W. Piper, N. Roe, T. Fulford, Ph. Connell ou D. Coleman[2]) nous ont été immensément utiles. Sur Coleridge, quoiqu'il soit moins question de lui dans ce travail, les grandes explorations menées à bien par J. L. Lowes jadis et, plus récemment, par John Beer ont été principalement complémentées, dans des mesures diverses, par les études de Thomas McFarland, George Dekker, Jerome Christensen, Nigel Leask, Ian Wylie, John Morrow, Denis Bonnecase, Neil Vickers et Seamus Perry[3].

Il convient encore de dire quelques mots du traitement inégal, dans ce travail, de Wordsworth et de Coleridge. Cette inégalité s'explique en partie par celle des œuvres poétiques elles-mêmes, par le volume mais aussi par la durée (la phase continument créatrice de la carrière de Coleridge prenant fin vers 1802). Coleridge, en outre, cesse plus nettement encore, après 1798, d'être un poète du paysage ou de la nature, comme si l'affirmation de Wordsworth l'en avait détourné, ou comme si, inversement, il lui avait tacitement assigné cette tâche une fois formulé le projet du *Recluse* ; son intérêt pour le monde sensible se reporte alors, pour l'essentiel, vers l'espace plus foisonnant, plus microscopique et plus savant des carnets. De même, l'absence d'une analyse spécifiquement consacrée au *Prelude*

---

[1] John Danby, *op. cit.* ; F. Ferguson, *op. cit.* ; Jonathan Wordsworth, *The Borders of Vision*, Oxford, 1982 ; Don H. Bialostosky, *Making Tales: The Poetics of Wordsworth's Narrative Experiments*, Chicago, 1984 ; Alan Bewell, *op. cit.* ; David Bromwich, *Disowned by Memory. Wordsworth's Poetry of the 1790s*, Chicago, 1998 ; Simon Jarvis, *op. cit.*

[2] Herbert W. Piper, *The Active Universe. Pantheism and the Concept of Imagination in the English Romantics*, Londres, 1962 ; Nicholas Roe, *Wordsworth and Coleridge: The Radical Years*, Oxford, 1988 ; Tim Fulford, *Landscape, Liberty and Authority. Poetry, Criticism and Politics from Thomson to Wordsworth*, Cambridge, 1996 ; Phil Connell, *Romanticism, Economics, and the Question of 'Culture'*, Oxford, 2001 ; Deirdre Coleman, *Romantic Colonization and British Anti-Slavery*, Cambridge, 2005.

[3] J. L. Lowes, *The Road to Xanadu*, Londres, 1927 ; John Beer, *Coleridge's Poetic Intelligence*, Londres, 1977 ; Thomas McFarland, *Coleridge and the Pantheist Tradition*, Oxford, 1969 ; George Dekker, *Coleridge and the Literature of Sensibility*, Londres, 1978 ; Jerome Christensen, *Coleridge's Blessed Machine of Language*, Ithaca, 1981 ; Nigel Leask, *The Politics of Imagination in Coleridge's Critical Thought*, Londres, 1988 ; Ian Wylie, *Young Coleridge and the Philosophers of Nature*, Oxford, 1989 ; John Morrow, *Coleridge's Political Thought. Property, Morality and the Limits of Traditional Discourse*, Basingstoke et Londres, 1990 ; Denis Bonnecase, *S. T. Coleridge, Poèmes de l'expérience vive*, Grenoble, 1992 ; Neil Vickers, *Coleridge and the Doctors*, Oxford et Londres, 2004 ; Seamus Perry, *Coleridge and the Uses of Division*, Oxford, 2006.

apparaîtra peut-être comme une lacune regrettable. On plaidera les vastes dimensions du poème, composé, de plus, à des époques différentes et offrant une variété de thèmes difficile à rassembler sous une seule rubrique ; et on ajoutera que le détail du *Prelude* a souvent servi de point de référence à l'analyse, de sorte qu'il s'est agi, au moins de façon oblique, d'éclairer le grand œuvre par les poèmes isolés, aussi bien que l'inverse.

I. COMPOSITIONS DE LIEU

Les années d'apprentissage du jeune Wordsworth sont à placer, sur le plan esthétique et littéraire, sous le signe d'une contemporanéité sans faille. Le poète qu'on regarderait bientôt comme le fossoyeur de la littérature du XVIIIe siècle ne s'est pas seulement nourri, dans son adolescence, de la contemplation des montagnes et de poésie ancestrale (qu'il s'agisse de Spenser, des contes du folklore ou des ballades populaires), mais également de revues et d'ouvrages de voyage fraîchement parus, de guides touristiques et de rimeurs en vogue. Il ne s'agit pas tant de reprendre le débat initié en 1954 par Robert Mayo pour arrimer fermement Wordsworth à la culture du XVIIIe siècle finissant[1], que d'expliciter le rapport complexe, et même conflictuel, que le poète a pu entretenir avec certains aspects de cette culture, et pas exclusivement littéraires – rapport que l'on trouve richement illustré dans les deux poèmes les plus achevés de sa jeunesse, *An Evening Walk* et *Descriptive Sketches*. Wordsworth, dont le premier texte conservé est une ode civique à la gloire du progrès dans le plus pur style de l'éloquence whig, a reçu à la Hawkshead Grammar School une excellente éducation, qui lui assure une connaissance étendue de la science moderne et des auteurs classiques. Mais ses maîtres, William Taylor puis Thomas Bowman, lui ont fait découvrir, en outre, les meilleurs poètes de son temps, si bien que Wordsworth a lu les *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* de Burns, ainsi que *The Task* de Cowper, moins de deux ans après leur publication[2]. Ce n'est pourtant pas de ces textes-là, les plus originaux et les plus prémonitoires de l'époque, qu'il

[1] « The Contemporaneity of the *Lyrical Ballads* », in *Proceedings of the Modern Language Association*, 69 (1954), pp. 486-522.
[2] Cf. Paul D. Sheats, *The Making of Wordsworth's Poetry 1785-98*, pp. 2-5 ; Stephen Gill, *William Wordsworth. A Life*, Oxford, 1989, pp. 27-32.

semble s'être d'abord imprégné : le jeune Wordsworth adhère avec enthousiasme à la vogue élégiaque et visionnaire qui prévaut dans les années 1780, dans le sillage de la littérature de la sensibilité et, plus en amont, de la poésie de Gray, de Collins et des frères Warton. Il lit les poèmes de Charlotte Smith et de Helena Maria Williams, auxquels s'ajoutent un peu plus tard, comme pour Coleridge, ceux de William Bowles. Il est, ainsi, très tôt familier d'un courant de pensée, d'un ensemble d'attitudes où la tendance préromantique à la déploration voisine avec le libéralisme des sentiments, où la mélancolie diffuse et inquiète de la fin du siècle se met en quête d'objets susceptibles de la guérir ou du moins de la transcender. Comme l'a souligné Paul Sheats, la nature extérieure ne se voit accorder dans le cadre de ces pratiques littéraires qu'une valeur limitée[1]. On se tourne de préférence vers le quasi-solipsisme de la vision fantastique ou, à l'opposé, vers la communion sympathique avec l'humanité, qui peut se faire désir d'une société rénovée : Smith et Williams écriront des romans gothiques, mais seront aussi d'ardentes partisanes de la Révolution française. L'inspiration élégiaque du jeune Wordsworth le rapproche donc de cercles littéraires avancés, et d'une culture qu'on peut qualifier par ailleurs, sinon de déracinée, du moins de cosmopolite[2].

À ce corpus proprement poétique, il faut en ajouter un autre, assez différent du premier même s'il le recoupe parfois, et qu'on peut regrouper sous la rubrique du pittoresque. On entend par là toute la production qui, avec l'engouement du public anglais pour la peinture de paysage, s'attache à inventorier les beautés naturelles de la Grande-Bretagne et en particulier celles de la région des Lacs, encourageant le tourisme naissant et la connaissance de soi de la nation. Si ce mouvement de valorisation des contrées « sauvages » du pays résulte avant tout de la diffusion croissante, notamment sous forme de gravures, d'un modèle pictural appliqué à

[1] *Op. cit.*, pp. 5-32.
[2] Smith et Williams (cette dernière étroitement associée aux cercles non-conformistes de Stoke Newington) vécurent toutes deux en France, la première dans les années 1780, la seconde à partir de 1792.

la nature – celle-ci devant se plier à un goût marqué par la trinité que forment Poussin, Claude Lorrain et Salvator Rosa – il faut ajouter qu'il est étroitement tributaire du discours sur le paysage propagé par les gens de lettres, discours qui précise, complète et souvent déborde le simple intérêt visuel[1]. C'est dans les années 1750 que les premières voix s'élèvent pour tenter de faire de la région des Lacs le pendant septentrional des sublimités alpines[2]. Puis, en 1767, trois ans avant la naissance de Wordsworth, paraît à titre posthume, et avec un certain succès, une *Description of the Lake at Keswick* extraite d'une lettre à Lord Lyttleton du célèbre polémiste John « Estimate » Brown – par ailleurs notable pourfendeur de la décadence moderne – qui compare favorablement les Lacs aux « pics » du Derbyshire, jusque-là plus connus du public. En 1769, Thomas Gray fait le tour du district ; son *Journal in the Lakes*, publié par William Mason en 1775, donne une impulsion décisive au nouvel engouement pour le Cumberland et le Westmorland, désormais rythmé par un essaim de publications rivalisant d'exhaustivité, dont la plupart figureraient à la fin des années 1780 dans la bibliothèque de Wordsworth[3]. Citons notamment l'*Excursion to the Lakes in Westmoreland and Cumberland* de William Hutchinson (1773), le *Guide to the Lakes* de Thomas West (1778), les *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, in several parts of England, particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland, 1786*, de William Gilpin – particulièrement significatif en tant que théoricien majeur du pittoresque – ou encore le *Survey of the Lakes* de James Clarke (1789). Dans ces premiers guides touristiques, une prose dignement factuelle et souvent édifiante arrange pics et vallées selon des points de vue aisément accessibles au gentleman-amateur, d'autant que les Lacs ont été largement

[1] Les premières gravures représentant des vues du Lake District sont publiées en 1753 par William Bellers, les suivantes dans les années 1760. Cf. John Brewer, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, New York, 1997, pp. 458-59 et, pour une synthèse détaillée des enjeux culturels et politiques cristallisés autour du voyage pittoresque, pp. 615-61.

[2] John Dalton, *Descriptive Poem addressed to Two Ladies at their Return from Viewing The Mines near Whitehaven* (1755). Notons que ce poème, encore repris dans les anthologies des années 1780, n'accorde encore qu'une place subsidiaire à l'évocation du paysage des Lacs ; c'est avant tout une célébration, pétrie de mythologie, des bienfaits du commerce et de l'industrie.

[3] Cf. Duncan Wu, *Wordsworth's Reading 1770-1799*, Cambridge, 1993, pp. 29, 64, 146.

désenclavés au cours du siècle et que les vestiges médiévaux y cohabitent à l'amiable avec les signes d'une réconfortante prospérité. Anecdotes historiques, légendes et citations poétiques enserrent les hauts lieux de la sublimité dans un continuum discursif qui facilite la diffusion tranquille d'une culture déjà moins élitiste qu'au demi-siècle précédent, lorsqu'on se devait d'avoir vu toutes les beautés de l'Italie. C'est au moment et sur les lieux même, si l'on veut, de cet élargissement de la sensibilité commune que Wordsworth commence à écrire ; la position singulière qui est la sienne, et qu'illustre de façon frappante le *Vale of Esthwaite* composé en 1787, se situe à l'intersection du culte cosmopolite de la sensibilité et du discours patrimonial sur sa région natale[1].

Plus tard, il prendra brusquement ses distances avec tout ce qui, dans cette vogue paysagère, procède à ses yeux des contrefaçons de la culture de masse. Il porte au livre XI du *Prelude* une condamnation sans ménagements à l'encontre du pittoresque, tout en admettant qu'il n'a lui-même pas été épargné par la « maladie », puisqu'il se dépeint

> even in pleasure pleased
> Unworthily, disliking here, and there
> Liking, by rules of mimic art transferred
> To things above all art. But more—for this,
> Although a strong infection of the age,
> Was never much my habit—giving way
> To a comparison of scene with scene,
> Bent overmuch on superficial things,
> Pampering myself with meager novelties
> Of colour and proportion, to the moods
> Of Nature, and the spirit of the place,
> Less sensible (v. 152-63)[2].

Ici, il y a d'abord le jugement d'ordre général qui vise la manie consistant à évaluer la nature en fonction de critères artistiques inférieurs, c'est-à-dire en fonction de ce qu'elle offre à la peinture. La formulation de Wordsworth, on le sait, reprend directement la théorie de William Gilpin, qui définissait la « beauté pittoresque » comme celle qui se prête à la peinture, et qui

[1] Cf. *Early Poems and Fragments, 1785-1797*, éd. C. Landon et J. Curtis, Ithaca et Londres, 1997, pp. 422-54.
[2] *The Thirteen-Book Prelude*, éd. M. Reed, Ithaca et Londres, 1991, p. 206.

distinguait les objets beaux (« which please the eye in their *natural state* ») des objets pittoresques à proprement parler (« which please from some quality, capable of being *illustrated in painting* »)[1]. Chez Wordsworth, la vraie poésie aura donc partie liée avec ce qui est « above all art » ; mais il faut remarquer d'ores et déjà qu'il ne fait sur ce point que reprendre l'un des refrains les plus constants de la pensée du XVIIIe siècle, pour laquelle la comparaison entre l'art et la nature se fait le plus souvent au détriment du premier (chez Gilpin lui-même, le cadrage pictural est une voie d'accès à la grandeur de la nature, supérieure aux délicatesses de l'artifice)[2]. À cette première faute esthétique s'en ajoute une autre, présentée comme propre au jeune Wordsworth et définie aux vers 157-63 : celle qui consiste à comparer la nature à la nature selon de « minces nouveautés de couleur et de proportion », soit à s'en tenir à la lettre de la nature plutôt qu'à son esprit, qui est esprit du lieu (« the spirit of the place »). Or cette tendance participe elle aussi du pittoresque, et Wordsworth n'était certainement pas unique en regardant la Nature de cet œil-là. Ainsi chez Thomas West, l'ami des poètes et le cicérone des nobles personnes, la nature est et doit être, pour qui sait éduquer son regard, diversité infinie, nouveauté incessante[3]. Compliquons cette observation d'une troisième remarque, qui semble confirmer la difficulté qu'éprouve Wordsworth à se démarquer des attitudes et des leitmotivs du pittoresque : si les *moods* de la Nature et le *genius loci* remplissent une fonction centrale dans la poétique wordsworthienne, il faut souligner qu'ils font déjà l'objet de la plus grande attention dans les guides touristiques.

---

[1] Cf. *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel ; and on Sketching Landscape*, (1789), 2e éd., Londres, 1794, p. 3.

[2] Parmi d'innombrables exemples, on peut citer ici le n° 414 du *Spectator* (1711), ou encore Joseph Warton dans *The Enthusiast, or The Lover of Nature*, v. 25-32 : « Rich in her weeping Country's Spoils *Versailles* / May boast a thousand Fountains, that can cast / The tortur'd Waters to the distant Heav'ns; / Yet let me choose some Pine-topt Precipice Abrupt and shaggy, whence a foamy Stream, / Like *Anio*, tumbling roars; or some bleak Heath, / Where straggling stand the mournful Juniper, / Or Yew-tree scath'd » (*The Poems of T. Warton, and J. Warton*, Londres et Chiswick, 1822, p. 257)**.** Pour Gilpin, « The art of painting, in it's highest perfection, cannot give the roughness of nature » (*Three Essays*, éd. cit., p. 72).

[3] « Something new will open itself at the turn of every mountain, and a succession of ideas will be supported by a perpetual change of objects, and a display of scenes behind scenes, in endless perspective » (*A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire* [3e éd. Londres et Kendal, 1784], fac-similé Oxford, 1989, p. 3).

Lorsque West aborde les points de vue les plus sublimes de la région, il n'oublie pas d'oublier les détails triviaux et, si l'on ose dire, de rendre à César ce qui lui appartient :

> Such as spend their lives in cities, and their time in crouds will here meet with objects that will enlarge the mind, by contemplation, and raise it from nature to nature's first cause. Whoever takes a walk into these scenes must return penetrated with a sense of the creator's power in heaping mountains upon mountains, and enthroning rocks upon rocks. And such exhibitions of sublime and beautiful objects, cannot but excite at once both rapture and reverence[1].

Qu'est-ce qui fait vraiment, alors, l'originalité de Wordsworth vis-à-vis de la réflexion et de la topique pittoresque – de la conception du lieu comme point de vue, et des lieux communs du pittoresque ? On abordera ici cette question à partir des premiers poèmes aboutis de Wordsworth, *An Evening Walk* et *Descriptive Sketches*, qui furent publiés conjointement au lendemain (janvier 1793) du retour de l'auteur en Angleterre, et dans lesquels se manifeste le plus clairement la double influence évoquée ci-dessus. Quoique bon nombre de critiques aient porté un jugement sévère sur ces textes – ainsi Stephen Gill, qui n'y voit que « two old-fashioned locodescriptive poems »[2] –, on voudrait justement mettre en évidence leur caractère novateur, inséparable d'une négociation serrée et souvent conflictuelle des divers discours et représentations qu'ils mettent en jeu. On examinera ainsi, en particulier, les analogies entre *An Evening Walk* et certains des aspects les plus fondamentaux de la réflexion pittoresque telle que l'expose Gilpin, affinités qui vont dans le sens d'une dés-idéalisation du paysage apparemment étrangère, mais au fond sous-jacente, au discours pittoresque, et d'un ébranlement de la tradition géorgique dont Wordsworth est également l'héritier. La tension qui en résulte investit notamment les thématiques du lieu et de la communauté humaine, travaillées par un double mouvement d'intégration et de désaffection dont les *Descriptive Sketches* – où le questionnement wordsworthien s'inscrit explicitement dans la perspective de la Révolution française – vont marquer la problématique culmination.

---

[1] *Ibid.*, p. 4.
[2] *William Wordsworth. A Life*, p. 4.

1. La terrasse du pittoresque : William Gilpin et *An Evening Walk*

Bien que publié en 1793, *An Evening Walk* aurait été mis en chantier dès 1787, lors de la première année de Wordsworth à Cambridge, et dans la continuité du *Vale of Esthwaite* composé peu avant son départ pour l'université[1]. Révisé à plusieurs reprises, ce poème représente donc le principal lieu d'élaboration de l'écriture wordsworthienne à ses débuts, une élaboration qui a valeur de récapitulation, mais aussi d'approfondissement des modèles familiers. Il offre ainsi plusieurs ouvertures successives, comme en trompe-l'œil, correspondant chacune à une tendance majeure de cette poésie du XVIIIe siècle dont Wordsworth, malgré l'orientation essentiellement descriptive de *An Evening Walk*, semble parfois donner la somme en miniature. Il y a d'abord le mode élégiaque, celui de la solitude et du regret, qui prend pour point de départ la déploration des heures révolues et pour thème la vanité des bonheurs humains. C'est par là que le poème reste le plus proche du subjectivisme contemporain, marqué par la perte du rapport au monde et de l'expérience vécue. Ainsi le moment rétrospectif des vers 16-20 (« Fair scenes! with other eyes, than once, I gaze, / The ever-varying round your charms displays, / Than when, erewhile, I taught, *'a happy child'*, / The echoes of your rocks my carols wild », nous soulignons) fait-il directement référence au cinquième des *Elegiac Sonnets* de Charlotte Smith, « To the South Downs » :

> Ah! hills beloved!—where once, a happy child,
> Your beechen shades, 'your turf, your flowers among,'
> I wove your blue-bells into garlands wild,
> And woke your echoes with my artless song.
> Ah! hills beloved!—your turf, your flowers remain;
> But can they peace to this sad breast restore,
> For one poor moment soothe the sense of pain,
> And teach a breaking heart to throb no more?[2]

[1] Cf. *An Evening Walk*, éd. J. Averill, Ithaca et Londres, 1984, Introduction, p. 4.
[2] *Elegiac Sonnets* [1784], 5e éd., Londres, 1789, p. 5, v. 1-8.

La citation, pratique alors extrêmement répandue, inscrit le texte poétique au sein d'une communauté de lecteurs qui sont aussi des poètes potentiels, réunis par des moments de reconnaissance partagée. « To the South Downs » fait signe vers l'*Ode on a Distant Prospect of Eton College* de Gray, qui est au XVIIIe siècle le grand texte sur la césure entre l'enfance irréfléchie et le présent dépossédé : le lieu de la nostalgie, une fois devenu topos, autorise la communion des lecteurs dans le sentiment de la perte[1]. La publication de l'intime, dans la logique de la sensibilité, fait du public l'espace d'une intimité possible, ou au moins désirée. Mais Charlotte Smith complique cette logique en retournant la *pathetic fallacy* de l'élégie traditionnelle[2] : dans ce paysage natal, dont les objets, par une inversion de la scène initiale (« [I] woke your echoes with my artless song »), n'éveillent plus d' « écho » dans le sein de la moderne Ophélie, c'est une difficulté nouvelle de la communion qui est dramatisée. Dès lors, Wordsworth, en citant Smith, ne convoque pas seulement dans le texte le topos du passage endeuillé à l'âge adulte. Il relève un double défi, celui d'éveiller un écho à sa propre parole poétique, mais aussi, contre la mélancolie smithienne, d'y faire résonner celui du lieu natal : première singularité d'un poème qui va s'efforcer de déployer toutes les ressources du mode locodescriptif pour trouver une réponse à la déréliction élégiaque.

À cette première ouverture, qui semble enjoindre au paysage de venir compenser une absence originaire, s'en ajoute une deuxième, dans la plus pure tradition pastorale : la scène du repos de midi sous les ombrages. Il ne s'agit pas seulement d'une scène idéale ou générique ; on a affaire à un endroit précis, que Wordsworth, dans une note qui confirme la

[1] Cf. v. 8, in *The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. R. Lonsdale, Londres, 1969, p. 57. Pour une analyse sociologique de la topique de Gray, cf. John Guillory, « Mute Inglorious Miltons : Gray, Wordsworth, and the Vernacular Canon », in *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, 1993, pp. 85-133.

[2] Le retournement avait déjà été opéré par Gray dans son « Sonnet on the Death of Richard West » (*ibid.*, pp. 67-68) : « In vain to me the smiling mornings shine… »). Mais Smith y ajoute le motif de l'*écho*, questionnant ainsi plus directement l'efficace de la communication poétique.

dépendance de son poème vis-à-vis du corpus pittoresque, identifie comme un site bien connu des touristes du Lake District :

> —Then Quiet led me up the huddling rill,
> Bright'ning with water-breaks the sombrous gill;
> To where, while thick above the branches close,
> In dark-brown bason its wild waves repose,
> Inverted shrubs, and moss of darkest green,
> Cling from the rocks, with pale wood-weeds between;
> Save that, atop, the subtle sunbeams shine,
> On wither'd briars that o'er the craggs recline;
> Sole light admitted here, a small cascade
> Illumes with sparkling foam the twilight shade.
> Beyond, along the visto of the brook,
> Where antique roots its bustling paths o'erlook,
> The eye reposes on a secret *bridge
> Half grey, half shagg'd with ivy to its ridge.
>
> * The reader, who has made the tour of this country, will recognize, in this description, the features which characterize the lower waterfall in the gardens of Rydale (v. 71-84 et n.)[1].

L'influence du lyrisme préromantique, sensible dans la personnification du premier vers, cède ici la place à un enchevêtrement sensoriel inextricable, progressivement ordonné par l'émergence d'un clair-obscur très marqué, et d'ailleurs vanté par tous les visiteurs du lieu (cf. l'opposition « sparkling foam » / « twilight shade », v. 79). Enfin, est posé le centre de la perspective : le pont, mi-pierre mi-lierre, mi-gris mi-vert, mi-naturel mi-humain. Tous les signes sont ici à leur place : du même spectacle, William Mason avait écrit : « Not a little fragment of rock thrown into the bason, not a single stem of brush-wood that starts from its craggy sides, but has a picturesque meaning »[2]; et Gilpin, qui comme tous les touristes de l'époque contemple Rydal Fall par une petite lunette située dans un pavillon aménagé en face de la cascade, le voit « like a picture in a frame »[3]. La pastorale, ici, aspire ostensiblement à la condition de la peinture ; le sens du visible est de faire tableau (« picturesque meaning », écrit Mason). On se trouverait donc ici à l'extrême de l'adhésion aux règles pittoresques, des règles

[1] *An Evening Walk*, éd. cit., pp. 36 et 38. Toutes les citations renvoient au texte publié en 1793.
[2] Dans ses notes à l'édition posthume du *Journal* de Gray (*The Poems of Mr. Gray, to which are prefixed memoirs of his life and writings*, Londres, 1775, p. 366) ; passage reproduit par Thomas West, *op. cit.*, pp. 79-80.
[3] Gilpin, *Observations on Cumberland and Westmorland*, Londres, 1786, p. 169 ; cité par Alan Liu, *Wordsworth. The Sense of History*, Palo Alto, 1989, p. 83.

qui emportent par ailleurs toute une économie et une politique de la consommation esthétique. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler, comme le fait Alan Liu, que pavillon, pont et cascade appartiennent ensemble à Sir Michael Le Fleming, le principal propriétaire foncier de la région, qui organise et encadre le regard du touriste et lui interdit de contempler les lieux depuis un autre point de vue[1]. La scène peut donc apparaître typique de ce que Liu appelle « l'idéologie » du pittoresque : un idéal de picturalité apaisée, qui a pour mission de *composer* le paysage en arrêtant – ou mieux, en cadrant – sa violence latente, décelable ici à une pénombre doucement gothique. La composition picturale serait naturellement signe et garantie de ce que l'anglais nomme *composure*, le contrôle sur ses passions de qui est *compos mentis*.

Il n'est toutefois pas évident qu'une telle interprétation du pittoresque – et de la picturalité de *An Evening Walk* – en épuise la signification. La critique n'a pas forcément pris très au sérieux les aspirations mimétiques du poème, et tend à en déplacer l'enjeu sur un terrain plus vital. Geoffrey Hartman, qui remarque qu'il n'y a pas de poésie purement descriptive, en infère que la prolifération visuelle du texte sert de leurre à une imagination déjà apocalyptique, et Alan Liu la voit comme une tentative de refermer la blessure ouverte dans le paysage par la violence historique introduite aux vers 241-300, avec l'évocation d'une vagabonde dont le mari est mort pendant la guerre d'Indépendance américaine[2]. Sans nécessairement contredire ces lectures, il faut d'abord rappeler que le pittoresque lui-même, tel qu'il a pu influencer Wordsworth, n'est jamais pleinement en repos. Comme objet théorique, il oscille entre le beau et le sublime, la quiétude et le mouvement, le lisse et le rugueux, l'esprit et la matière, la variété infinie et le contraste tranché, la sélection et

[1] Cf. Liu, *op. cit.*, pp. 60-68 et 81-94. On pourrait simplement objecter que l'absence de référence à la demeure de Le Fleming procède du choix délibéré, de la part de Wordsworth, d'effacer de sa poésie descriptive les marques ostentatoires d'un ordre politique qu'il commençait à désapprouver ; il entre sur les lieux comme par effraction.

[2] « All blind she wilders o'er the lightless heath, / Led by Fear's cold wet hand, and dogg'd by Death », v. 286-87; cf. Liu, *op. cit.*, pp. 114-36.

l'universalité, le permanent et le changeant. Y a-t-il, par exemple, des choses qui déplaisent dans la nature ? Gilpin, empiriste pondéré, s'abstient d'un examen métaphysique en bonne et due forme, mais il distingue, à titre d'illustration, entre *scenes of mountain* et *mountain scenes* : les premières représentent ce que la nature a de grossier, et qui n'est donc pas susceptible de rentrer dans le cadre de la composition picturale, tandis que seules les secondes correspondent à la nature « correcte », notion où semblent coïncider la « belle nature » du classicisme et la nature ajustée aux besoins de l'artiste pittoresque[1]. Mais la nature première, la nature en négligé, a aussi ses charmes, ne seraient-ce que ceux de la terreur et de l'incompréhensibilité, si bien que Gilpin paraît fréquemment hésiter entre un principe de sélection (celui que condamne Wordsworth) et un principe d'inclusion aux termes duquel rien de ce qui est dans la nature ne saurait être indifférent, pas même telle lande informe qui s'étend entre Newcastle et Carlisle[2]. C'est le credo du jeune Wordsworth, qui en 1790 se décrit comme « a perfect Enthusiast in my admiration of Nature in all her various forms » : déclaration d'allégeance à l'un des mots d'ordre du siècle, compatible d'ailleurs avec l'insistance sur le « pittoresque » des scènes qu'il décrit[3]. Lorsque Wordsworth, plus d'un demi-siècle plus tard, fait remonter sa vocation poétique personnelle à sa prise de conscience d'un retard ou d'une déficience de la littérature par rapport à l' « infinie variété » des apparences naturelles, qu'il aurait alors décidé de combler autant que possible (« the infinite variety of natural appearances which had been unnoticed by the poets in any age or country »[4]), le programme qu'il évoque n'est donc que la mise en œuvre de virtualités profondes du discours pittoresque.

---

[1] Gilpin, *Observations*, éd. cit., pp. 168-69.
[2] Gilpin, *Three Essays*, éd. cit., p. 55.
[3] Lettre à Dorothy, écrite sur les bords du Lac de Constance, in *The Early Years*, p. 35. L'idée qu'il ne faut pas discriminer, mais aimer la nature en toute saison est un lieu commun de la poésie descriptive, déjà exprimé chez Thomson (Préface à *Winter*, in *The Seasons*, éd. cit., p. 305), et plus près de Wordsworth chez Cowper et Burns.
[4] Cf. la note dictée à Isabella Fenwick et reproduite in *An Evening Walk*, éd. cit., p. 301.

Car celui-ci voit avant tout dans la nature une incessante succession d'aspects : « he, who should see any one scene, as it is differently affected by a lowering sky, or a bright one, might probably see two very different landscapes…he might even see variations produced in the very objects themselves », écrit ainsi Gilpin[1]. Chez Thomas West, par exemple, au-delà du jeu des contrastes – qui sont souvent, aussi, des contrastes culturels ou économiques au sein du paysage : terres arables contre désolations rocheuses –, il y a une grande insistance sur les accidents de la nature, sur les effets et les surprises des lumières, des surfaces et des atmosphères :

> [The] accidental beauties [of each scene] depend upon a variety of circumstances; light and shade, the air, the winds, the clouds, the situation with respect to objects, and the time of the day. For though the ruling tints be permanent, yet the green and gold of the meadow and vale, and the brown and purple of the mountain, the silver grey of the rock, and the azure hue of the cloud-topt pike, are frequently varied in appearance, by an intermixture of reflection from wandering clouds, or other bodies, or a sudden stream of sunshine that harmonizes all the parts anew. The pleasure therefore arising from such scenes is in some sort accidental[2].

La variété comme nouveauté incessante, dont on a vu qu'elle formait un principe essentiel de la raison pittoresque, a donc partie liée avec les accidents de la nature phénoménale, avec les jeux que, dans sa labilité, elle offre au regard. Ce lien était déjà établi chez Addison, dont les « Plaisirs de l'imagination » dessinaient dès 1712 toute la structure pittoresque jusque dans ses tensions les plus radicales. Revenons pour commencer à l'exposition, dans le n° 412 du *Spectator*, de la notion de nouveauté (*novelty*) :

> We are, indeed, so often conversant with one Sett of Objects, and tired out with so many repeated Shows of the same Things, that whatever is *new* or *uncommon* contributes a little to vary Human Life, and to divert our Minds, for a while, with the Strangeness of its Appearance […] It is this which bestows Charms on a Monster, and makes even the imperfections of Nature please us[3].

L'étrange et le nouveau sont un complément nécessaire à l'ordinaire de l'humanité, à la poursuite du cycle du désir et de l'assouvissement. Dans cette économie, la nature joue un double rôle : d'abord en tant que diversité infinie, renouvelant et requérant toujours

[1] *Observations*, éd. cit., Préface, pp. vii-viii.
[2] *Op. cit.*, p. 11.
[3] Cf. *The Spectator*, vol. III, p. 541.

l'attention ; et aussi dans son imperfection même, par la pure et simple « monstruosité » de certains de ses spectacles. C'est ainsi que la première société consumériste moderne en vient, dès la reine Anne, à plonger au fond de l'inconnu – sans trop d'inconfort tout de même – pour trouver du nouveau, et qu'on commence à aimer les montagnes, qu'Addison appelle « those rude and stupendous Works of Nature », répondant aux exigences du gigantisme comme à celles de l'inouï. Dès les prémices du pittoresque, donc, l'éloge de la variété de la nature recouvre, en même temps qu'il lui est apparenté, une fascination plus périlleuse. Cette complémentarité – entre les scintillements du beau naturel et l'étrange majesté de l'informe – semble étroitement analogue à celle qu'Addison expose dans le numéro suivant du *Spectator* entre le monde des qualités secondaires et la substance de la nature :

> We are every where entertained with pleasing Shows and Apparitions, we discover imagined Glories in the Heavens, and in the Earth, and see some of this Visionary Beauty poured out upon the whole Creation; but what a rough unsightly Sketch of Nature should we be entertained with, did all her Colouring disappear, and the several Distinctions of Light and Shade vanish? In short, our souls are at present delightfully lost and bewildered in a pleasing Delusion, and we walk about like the Enchanted Hero of a Romance, who sees beautiful Castles, Woods and Meadows; and at the same time hears the warbling of Birds, and the purling of Streams; but upon the finishing of some secret Spell, the fantastick Scene breaks up, and the disconsolate Knight finds himself on a barren Heath, or in a solitary Desart[1].

Addison se fait ici l'écho de Locke : l'univers phénoménal – selon la conception développée d'abord par Robert Boyle dans les années 1660 avant de recevoir sa formulation systématique dans l'*Essai sur l'entendement humain* – est celui des « qualités secondaires » ; la nature telle qu'elle nous apparaît, et telle qu'elle rend possible au XVIIIe siècle l'idée même de paysage et de pittoresque, n'est pas identique au monde en soi, auquel nous ne pouvons attribuer certainement que les figures et les mouvements des corps[2]. Mais ce monde-substrat, tel

[1] *Ibid.*, pp. 546-7.

[2] Voir *An Essay Concerning Human Understanding* (1689), Bk. II, chap. VIII : les « secondary qualities » sont « such *qualities*, which in truth are nothing in the objects themselves, but powers to produce various sensations in us by their *primary qualities*, *i.e.* by the bulk, figure, texture and motion of their insensible parts, as colours, sounds, tastes, *etc.* » (éd. R. Woolhouse, Londres, 1997, p. 135). Robert Boyle, l'un des fondateurs de la Royal Society, avait déjà proposé en 1666 une distinction entre les « secondary qualities », c'est-à-dire ces accidents que sont « colours, odours, and the like », et les « simpler and more primitive affections of matter » (*The Origin of Forms and Qualities According to the Corpuscular Philosophy*, in *Selected Philosophical Papers of Robert*

qu'Addison le présente, n'a plus rien de la pure immuabilité mathématique. C'est un *rough unsightly sketch*, une lande stérile, un désert, fort proche, en définitive, des rudes et stupéfiantes montagnes de l'essai précédent. Sous tous les heureux accidents de la nature, sous cette poussière de nuances visuelles et d'effets de lumière, il y a donc un squelette de tableau, un squelette de monde, inaccessible mais aussi impropre au regard, disgracieux, difforme (*unsightly*). L'inexprimable du visible, qui est un élément-clé de la rhétorique pittoresque, repose sur un indicible invisible. Ici, le désarroi addisonien révèle en filigrane l'impact de la *Sacred Theory of the Earth* (1689) de Thomas Burnet, ouvrage d'ailleurs cher au *Spectator* qui en avait fait l'éloge dans deux précédents numéros[1]. Authentique texte-anamorphose, la *Sacred Theory* rive son lecteur à la contemplation du chaos déchiqueté que sont les « scènes de montagne », scènes dont Burnet affirme qu'elles constituent en réalité, contrairement à ce que laisse croire la vanité des cartes politiques, la majeure partie des terres émergées, et où apparaît dans toute son horreur la décrépitude d'un monde post-diluvien que l'auteur, en sa démonstration, n'est pas loin de dépeindre comme une catin flétrie[2]. C'est cette hantise de la caducité qu'on retrouve chez Addison : abstraite de son contexte théologique initial (celui d'une apocalypse encore présentée comme imminente chez Burnet) et transposée dans le champ plus stable de l'épistémologie lockienne, elle y nourrit désormais le fantasme

---

Boyle, éd. M. Stewart, Indianapolis, 1991, p. 32). Sur les consequences possibles de l'épistémologie lockienne et newtonienne au XVIIIe siècle, cf. Marjorie Nicolson, *Newton Demands the Muse*, pp. 144-53, et David Simpson, *Wordsworth and the Figurings of the Real*, pp. 80-83.

[1] Cf. les n° 143, écrit par Steele, et 146, où Addison évoque déjà « the vanity and transient glory of this habitable world » (éd. cit., vol. II, pp. 67-68 et 75-77).

[2] Ainsi les montagnes sont de « wild, vast and indigested heaps of Stones and Earth » (cf. 6e éd., J. Hooke, Londres, 1726, vol. I, I.11, p. 190), qui nous offrent l'image affaiblie de l'horreur des fond océaniques, sorte de gigantesque caverne qui, comme toute caverne, est à l'intérieur « rough and unsightly » (I.10, 174). Spectacles qui suggèrent « how like a ruine it [the Earth] lies gaping and torn in the parts of it » (I.9, 170), et que le jugement de Dieu a « subjected the Creation to some kind of Vanity » (I.10, 175). Qui veut donc connaître la vérité de notre « sale petite planète » (« dirty little planet », I.12, 210) doit se référer aux cartes physiques (*Natural*, par opposition à *Civil*) et regarder longtemps ces « bare draughts, as shew us Nature undrest » qui nous révèlent « the Skeleton of the Earth » (I.11, 191, 197). L'importance décisive de l'ouvrage de Burnet dans la genèse de l'esthétique du sublime a été mise en lumière par Marjorie Hope Nicolson (*Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca, 1959, pp. 184-224), et plus fugitivement par Samuel Holt Monk (*The Sublime : A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, 2e éd., Ann Arbor, 1960, p. 207).

d'un soudain escamotage des tableaux de la nature, d'un effondrement où se révélerait, désirée autant que redoutée, la nudité de l'univers[1].

Malgré la tendance du pittoresque à se présenter comme un ensemble de pures déterminations formelles, les vestiges de cette ambivalence sont nettement décelables chez Gilpin, par ailleurs grand admirateur de Locke et promoteur de la notion de *picturesque ideas*[2]. D'abord dans l'attitude tatillonne et le goût délicat du voyageur pittoresque, très différents de l'enthousiasme libéral d'un Uvedale Price ; les adjectifs *unpleasing*, *disagreeable* et *disgusting* sont chez lui trop récurrents pour être relevés. Ce n'est pas simplement l'effet de l'exigence du connaisseur, « disliking here, and there / Liking », comme l'écrirait Wordsworth. Le « dégoût » de Gilpin n'est pas seulement suscité par la régularité monotone des parterres à la française ; c'est aussi une gêne difficilement formulable, que l'expert en pittoresque éprouve avec une acuité particulière face au détail géologique de certaines scènes apparemment insignifiantes ou ennuyeuses, ainsi vers Henley, dans l'Oxfordshire, où le terrain crayeux affleure à la surface du sol en larges pans blanchâtres :

> …the chalk bursting everywhere from the soil, is disagreeable. When a white spot has a meaning, as in a wicket, or a seat, if it be only a spot, it may often have a good effect; but when it forces itself on the eye in large unmeaning patches, it never fails to disturb the landscape.[3]

Ici, comme plus loin, le substrat paysager vient créer des trouées, découper des zones grises dans la composition harmonieuse du visible et, du coup, en menacer le « sens » (cf. « unmeaning patches ») d'une inquiétante étrangeté d'autant plus remarquable que la richesse

---

[1] Sans analyser ici en détail les investissements libidinaux dont se sature le texte d'Addison, on rappellera que les plaisirs du *Spectateur*, dont tout le bonheur consiste à voir sans être vu, sont systématiquement présentés comme secrets ou furtifs ; l'expression « secret pleasure » ou « secret complacency » en sont les leitmotivs le plus constant, distinguant Addison du moins prudent John Dennis, chez qui les montagnes sont le lieu d'un « plaisant effroi » aux tendances clairement masochistes (Nicolson, *op. cit*., pp. 276-89 et encore Monk, *passim*). Rappelons aussi que Charles Cotton avait en 1681 appelé les pics du Derbyshire « *Nature*'s *Pudenda* » (*The Genuine Poetical Works*, Londres, 1765, p. 299, v. 8).

[2] Contre une vue purement formaliste du pittoresque (à laquelle adhère Monk, par exemple, *op. cit.*, p. 207), cf. Robert Mayhew, « William Gilpin and the Latitudinarian Picturesque » (*Eighteenth-Century Studies*, 33.3, Baltimore, 2000, pp. 349-66), qui insiste sur la permanence chez Gilpin de la fonction d'édification assignée par la pensée latitudinaire à la contemplation de la nature.

[3] *Observations*, p. 21.

géologique de la Grande-Bretagne était par ailleurs présentée comme l'une des causes principales de son abondance en beautés pittoresques, et que ces mêmes « éclats » du sous-sol (*bursting*) peuvent également donner au paysage ses finitions les plus réussies[1]. D'autre part, Gilpin semble encore se rapprocher de la tendance profonde du texte d'Addison dans son double traitement de la notion d'esquisse (*sketch*) et de celle de « rudesse » ou de « rugosité » (*rudeness*, *roughness*). La valorisation de l'esquisse, surtout « grossière », correspond au paradoxe d'un art qui fait place à son contraire, qui excède ses règles comme la grandeur de la nature surpasse les ouvrages de l'homme, et comme, aussi, la conception première d'une imagination inspirée l'emporte sur l'ordre froid du tableau achevé[2]. L'esquisse a plus d'affinité avec les grandes lignes irrégulières de la nature, mais elle est également l'occasion d'un travail particulier sur la terrasse, le premier plan qui donne son ton et sa texture à la composition, et dans lequel doit passer quelque chose du grain inégal et changeant où le peintre découvre la beauté. Car c'est le rude et le rugueux qui, avec les jeux de la lumière, offrent au pittoresque son matériau propre : « Both ideas [...] equally enter into the picturesque; and both are observable in the smaller, as well as in the larger parts of nature—in the outline, and bark of a tree, as in the rude summit, and craggy sides of a mountain »[3]. Le regard semble ici vouloir se faire toucher, presque tâtonnement : le chaos originaire évoqué par Addison converge avec la texture, les irrégularités, le grain même de la nature, dans une même fascination pour la matière brute[4]. Les principes de sélection et de composition qui gouvernent le pittoresque, qui mettent en ordre et idéalisent le paysage, reposent en définitive

[1] *Ibid.*, notamment pp. 5-6 : « I shall only observe in general, that the variety and intermixture of soils, and strata, in this island, are very great… It exhibits perhaps more variety of hill, and dale, and level ground, than is any where to be seen in so small a compass. » Les sols crayeux produisent généralement ce que Gilpin appelle « une sorte de paysage appauvri » (« a peculiar kind of landscape—an impoverished kind »), dont il juge cependant l'effet « not inconsiderable ». Près de Coventry, il décrit « a red, gravelly clay, covering a brown rock; which *bursting* here and there from the soil, often makes a picturesque fore-ground » (p. 50 ; nous soulignons).

[2] « Here and there a capital picture will raise [high delight]: but oftener the rough sketch of a capital matter » (*Three Essays*, p. 50).

[3] *Ibid.*, pp. 6-7.

[4] Fascination qui garde les traces de sa lointaine origine apocalyptique: rappelons que chez Burnet, la nature mise à nue se caractérisait entre autres par son aspect grossier (*raw*, *rude*) et irrégulier ; cf. *op. cit.*, p. 174.

sur la matérialité brute du premier plan : structure réversible, dans laquelle les cadrages sont désormais susceptibles de s'effondrer au profit d'un pur apparaître sans profondeur (au sens de la profondeur idéale de l'espace) ni intelligibilité (au sens où le grain de la nature ainsi privilégié peut à terme mettre en péril la conception du tableau comme ordre harmonieux). Obscurément, en-deçà de son espace assigné, la représentation tend vers l'informe qui l'a rendue possible.

Or il semble qu'un processus similaire soit à l'œuvre en certains points de *An Evening Walk* : l'évocation du crépuscule, par exemple, est structurée par toute une série de clairs-obscurs éblouissants et de riches contrastes chromatiques conformes à la tradition descriptive ; mais la dynamique de la phrase excède soudain le cadre du contraste classique pour aboutir à quelque chose de fort différent :

> The coves and secret hollows thro' a ray
> Of fainter gold a purple gleam betray;
> The gilded turf arrays in richer green
> Each speck of lawn the broken rocks between;
> Deep yellow beams the scatter'd boles illume,
> Far in the level forest's central gloom;
> Waving his hat, the shepherd in the vale
> Directs his winding dog the cliffs to scale,
> That, barking busy 'mid the glittering rocks,
> Hunts, where he points, the intercepted flocks;
> Where oaks o'erhang the road the radiance shoots
> On tawny earth, wild weeds, and twisted roots (v. 159-70).

L'espace se déploie d'abord avec ampleur, à travers les contrastes de la lumière, des couleurs et des matériaux, jusqu'aux vers 163-4 ; et le relief accru des objets du paysage sous la lumière du soir reste conforme aux traditions du pittoresque comme de la poésie descriptive. Mais ce mouvement s'achève de manière inattendue par la chute du regard vers le sol du premier plan, sorte d'humus primordial dont la texture entremêlée, avec son organicité résiduelle, nous paraît correspondre de près à cette *roughness* dont parlait Gilpin à la même

époque[1]. Ce n'est plus, ici, le détail qui sert l'espace descriptif, mais le mouvement de la lumière, épousé par la période poétique, qui met en valeur la matière elle-même, à un niveau qu'on voudrait qualifier d'infra-paysager. Cette « chute », qui semble remettre en cause les fondements mêmes de la description classique, coïncide avec un usage original du distique héroïque. Le rythme binaire, cher au XVIIIe siècle, adhérait au plus près aux contrastes harmonieux qui apparaissaient comme une structure idéale du réel, ainsi dans les larges perspectives heureuses du *Windsor Forest* de Pope (1713), où la régularité du vers allait main dans la main avec la fécondité du sol[2]. Ici, au contraire, le rythme ternaire utilisé par Wordsworth semble marquer une inexorable dispersion, celle de la matière échappant à l'ordre qui voudrait l'encadrer.

Ajoutons que ce déplacement d'accent, qui voit converger pratique poétique et théorie de la peinture (et où, dans le champ pictural du moins, on a souvent vu les prémices de l'art moderne), s'il peut apparaître comme une mutation purement « technique », ou plus précisément comme le signe d'une autonomisation croissante du médium artistique, n'est pourtant pas sans résonances culturelles plus générales. La fascination du roc nu et de la terre fauve est difficilement, comme on l'a vu, séparable de celle des origines et de la catastrophe (le Déluge) qui retient l'imaginaire européen, et notamment britannique, depuis plus d'un siècle. Comme l'écrit Geoffrey Hartman, l'originalité stylistique de Wordsworth prend dès 1790 la forme d'un « tressaillement apocalyptique », mais ce tressaillement est inséparable de

---

[1] Alan Liu a préféré lire *An Evening Walk* à la lumière du pittoresque tel qu'il apparaît chez Uvedale Price et Richard Payne Knight, c'est-à-dire fondé d'abord sur l'*intricacy*, que Liu voit comme le chiffre de la violence, souvent d'ordre sexuel (cf. Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful* (1794), 2e éd. Londres, 1796, p. 27 : « that disposition of objects which, by a partial and uncertain concealment, excites and nourishes curiosity »). Les racines « tordues » (*twisted*) et la terre « fauve » (*tawny*) de notre extrait pourraient soutenir une telle interprétation. Mais l'influence de Gilpin sur Wordsworth est beaucoup plus certaine que celle de Price ou Knight, et l'angoisse de la caducité nous semble plus prononcée, dans *An Evening Walk*, que celle de la violence humaine.

[2] Ainsi v. 23-28 : « Here in full Light the russet Plains extend; / There wrapt in clouds the blueish Hills ascend: / Ev'en the wild Heath displays her purple Dies, / And 'midst the Desart fruitful Fields arise, / That crown'd with tufted Trees and springing Corn, / Like verdant Isles the sable Waste adorn » (*The Poems of Alexander Pope*, éd. cit., 1963, pp. 195-96).

la picturalité même du texte, entendue comme *grain*[1]. C'est à la surface visible de la terre que se perçoit ce frémissement, comme en témoignait, un peu plus haut, un autre passage du poème :

> …While, near the midway cliff, the silvered kite
> In many a whistling circle wheels her flight;
> Slant watery lights, from parting clouds, apace
> Travel along the precipice's base;
> Cheering its naked waste of scattered stone,
> By lychens grey, and scanty moss, o'ergrown;
> Where scarce the fox-glove peeps, or thistle's beard:
> And desert stone-chat, all day long, is heard (v. 89-96)

Ici encore, le pittoresque semble s'accomplir dans l'effondrement de l'espace au premier plan. La lumière errante (« Slant watery lights / Travel along the precipice's base ») abolit les hiérarchies de la représentation dans son mouvement égal, pour révéler encore une fois ce qui, aux yeux du XVIIIe siècle, est *unsightly* : en l'occurrence la nudité du « désert » (*waste*), qui conjugue la dispersion de la matière (« scattered stone »), une végétation informe qui évoque les commencements de la vie organique (« lychens grey, and scanty moss »), et, surtout, la solitude évocatrice des grandes catastrophes, le caractère anté- ou plutôt postdiluvien de ces montagnes. Il n'est sans doute pas indifférent que le seul signe de vie clairement discernable ici soit le « desert stone-chat » du vers 96. Il n'est bien sûr pas possible de voir dans ces mots une quelconque fulgurance moderniste, puisqu'ils désignent simplement un oiseau : en français, le traquet. Mais cet oiseau, qui réapparaîtra des années plus tard dans un autre poème de Wordsworth, annonce déjà la célèbre évocation du val de Gondo au livre VI du *Prelude*, où les rocs parlent au bord de la route comme si une voix était en eux[2] ; excepté que ce qui affleure ici n'est pas le souffle vital ou divin d'une nature chargée de révélation, d'une nature naturante venant animer et accomplir la nature naturée, mais, à la lettre, un bavardage pétrifié,

[1] *Wordsworth's Poetry*, p. 101.
[2] Cf. *Lines Left upon a Seat in a Yew-tree,* v. 24 : « The stone-chat, or the glancing sand-piper » (*Lyrical Ballads, and Other Poems, 1797-1800*, éd. J. Butler et K. Green, Ithaca et Londres, 1992) ; et *Thirteen-Book Prelude*, Bk. VI, v. 563-64 : « Black drizzling crags that spake by the wayside / As if a voice were in them » (p. 190).

qui ouvre le goût pittoresque du désert au pressentiment d'un désœuvrement fondamental. Mais il faut pour le moment évoquer une autre composante du poème de Wordsworth, une autre influence qui ne se réduit pas au dispositif esthétique et conceptuel du pittoresque, et qui même semble ici entrer avec ce dernier dans une relation de tension décisive.

2. Le paysage au travail : crépuscules géorgiques

Pour Geoffrey Hartman, la conception d'ensemble du poème est basée sur les *Géorgiques*[1]. Les données biographiques confirmeraient ce jugement, puisqu'en 1788, à Cambridge, et au moment de la mise en chantier de *An Evening Walk*, Wordsworth entreprend de traduire des morceaux choisis du poème de Virgile[2]. Plusieurs des passages sélectionnés (la déploration de la brièveté de la vie humaine, l'histoire d'Orphée et d'Eurydice) continuent de se prêter à l'écriture pathétique et visionnaire de *The Vale of Esthwaite*, premier long poème composé l'année précédente sur un schéma octosyllabique, mais d'autres témoignent d'une nouvelle attention aux spectacles ordinaires du paysage habité (la description du cheval pur-sang, les conseils aux apiculteurs ou le soin des troupeaux). La référence géorgique joue donc, comme l'a souvent souligné la critique, un rôle important dans l'évolution qui se dessine chez le poète après *The Vale of Esthwaite*, dont *An Evening Walk* peut d'ailleurs être considéré comme la révision dans un sens plus naturaliste[3]. On est tenté, cependant, de voir dans le recours à Virgile davantage qu'un exercice ou qu'une méthode. Hartman situe l'élément géorgique du poème dans son architecture, dans la courbure qui épouse le cours de la journée pour mieux y disposer scènes et thèmes divers : la chaleur de midi, le coq dans la basse-cour, le crépuscule, une légende paysanne, etc. Mais tous ces signes ne sont pas sans charrier un peu de

[1] *Wordsworth's Poetry*, pp. 93 et 357n.
[2] Cf. *Early Poems and Fragments*, pp. 614-48, et *An Evening Walk*, Introduction.
[3] Paul Sheats écrit par exemple : « Virgil had his eye on his subject, as Wordsworth would acknowledge […], and in each of his several translations of the *Georgics* Wordsworth disciplines the subjectivism of the poetry of sensibility » (*The Making of Wordsworth's Poetry, 1785-98*, p. 44).

l'intentionnalité propre au genre, tel que l'ont transmis à Wordsworth certains de ses principaux prédécesseurs. La géorgique du XVIIIe siècle veut donner à voir l'harmonie entre les fins de l'homme et celle de la nature, une harmonie qui se manifeste dans le travail, quand bien même le détail de ce dernier serait quelque peu fondu dans les perspectives cosmologiques chères à un Thomson : cette nature-là n'est pas identique à celle, arrêtée, reposée, de la picturalité pittoresque. Il n'est pas indifférent, à cet égard, que l'influence la plus marquée sur les scènes descriptives de *An Evening Walk* soit celle de *The Minstrel* de James Beattie (1771) : poème fréquemment présenté comme préromantique, et dont le paysage de falaises et de collines abruptes annonce celui des Lacs wordsworthiens, mais où les scènes de rêverie solitaire ont pour toile de fond celles de l'activité humaine, et qui a pour propos, en définitive, de ramener l'imagination vers le grand schème productif et rationnel consistant à humaniser et à domestiquer le monde[1]. Beattie doit beaucoup, sur ce point, à son compatriote Thomson, et les échos du *Minstrel* qui abondent dans *An Evening Walk* n'y éveillent pas seulement le goût préromantique de la solitude ; ils y introduisent encore quelque chose de la conception géorgique qui veut que la poésie se joigne au grand procès de reproduction dans lequel le cosmos et la communauté des hommes trouvent leur harmonie, et qui s'identifie en dernier ressort à la vie elle-même. De fait, à plusieurs reprises, Wordsworth semble vouloir opposer au désœuvrement du paysage les signes d'une présence humaine travaillant à le rendre habitable, ainsi dans cette évocation d'un concert vespéral dont le repos est en même temps bourdonnant d'activité :

> In foamy breaks the rill, with merry song,
> Dash'd down the rough rock, lightly leaps along.
> From lonesome chapel at the mountain's feet,
> Three humble bells their rustic chimes repeat;
> Sounds from the water-side the hammer'd boat;
> And blasted quarry thunders far remote (v. 119-24).

[1] Cf. *The Minstrel; or, The Progress of Genius,* in *Poems on Several Occasions*, Édimbourg, 1776, st. I.38, p. 22 notamment.

Le recueillement du paysage vespéral se mêle intimement aux énergies communicatives de la nature, comme le repos de la prière au labeur de l'industrie, et la beauté au sublime. La composition sonore sert ici la composition du lieu, à tous les sens de l'expression, puisque le jeu des antithèses complémentaires dessine les contours d'une communauté harmonieuse de vie et de travail : les bateaux que l'on répare permettent de pêcher, mais aussi de franchir les eaux et donc d'assurer les échanges au sein du district, de même que la cloche de l'humble chapelle témoigne de la cohésion spirituelle de ses habitants. Quant aux « carrières foudroyées » qui « tonnent au loin », si elles introduisent bien dans le texte, comme le dit Hartman, l'élément miltonien de la « beauté plus sévère » qui est parente de l'effroi, ce n'est peut-être pas uniquement l'effet de la tentation surnaturaliste que Wordsworth s'efforcerait d'exorciser en se tournant vers la richesse du visible[1]. Elles témoignent aussi de la singularité que revêt le mode géorgique dans *An Evening Walk*, où la sublimité traditionnellement associée à la contemplation de la totalité (celle du paysage et, par extension, de la Création elle-même) tend parfois à s'investir dans le travail lui-même. Ces carrières sont en l'occurrence des mines de graphite, mentionnées par Gray dans son *Journal des Lacs*, et qui constituaient l'une des spécialités de la région ; elles servaient notamment à la fabrication de crayons pour le dessin[2]. Mais il y a autre chose, ici, que le ravissement spéculaire qui pourrait saisir le regard pittoresque sur le site même de sa production : il y va de la place du labeur des hommes dans la poésie. Wordsworth ne se livre pas tout à fait, cependant, à l'exaltation des énergies productives de la même manière qu'Erasmus Darwin, à qui *An Evening Walk* emprunte sa forme et une part de sa diction. Le texte ne mythologise pas l'infini potentiel de

[1] *Wordsworth's Poetry*, pp. 93-101. Wordsworth fait explicitement référence à Milton, figure de la cécité du génie, dans la version révisée du poème composée en 1794. Dans la version publiée en 1793, l'image du bouclier étincelant parmi les nuées (« Hung o'er a cloud, above the steep that rears / It's edge all flame, the broad'ning sun appears; / A long blue bar it's *aegis* orb divides… », v. 151-53, nous soulignons) peut déjà apparaître comme teintée de miltonisme ; cf. le bouclier de Satan, comparé à la lune dans *Paradise Lost*, I, v. 284-87 (*The Poetical Works of John Milton*, vol. I, éd. Darbishire, p. 12).
[2] *The Poems of Mr. Gray*, p. 363.

la vapeur ou de l'électricité (on a d'ailleurs affaire à une activité extractive fort traditionnelle) : ce qui ressort de la description, quelques vers plus loin, c'est le caractère héroïque de l'activité productrice tel qu'il se profile dans les figures lointaines des mineurs. De multiples influences viennent s'y fondre en une réélaboration particulièrement originale du propos géorgique :

> Bright'ning the cliffs between, where sombrous pine
> And yew-trees o'er the silver rocks recline,
> I love to mark the quarry's moving trains,
> Dwarf pannier'd steeds, and men, and numerous wains:
> How busy the enormous hive within,
> While Echo dallies with the various din!
> Some, hardly heard their chissel's clinking sound,
> Toil, small as pigmies, in the gulph profound;
> Some, dim between th' aërial cliff descry'd,
> O'erwalk the viewless plank from side to side;
> These by the pale-blue rocks that ceaseless ring
> Glad from their airy baskets hang and sing (v. 139-50).

Une redistribution profonde des motifs habituels est opérée dans ce passage. D'abord, l'apparition des files de travailleurs complique et rehausse les contrastes chromatiques du paysage. Une lumière croissante fait momentanément contrepoint au déclin du jour, et ce malgré la taille infime des silhouettes entraperçues parmi les falaises. Ici, Wordsworth renverse un topos de la poésie locodescriptive du XVIIIe siècle : celui qui veut que gravir une colline offre une perspective édifiante sur l'insignifiance des mortels et de leurs desseins. Les Lacs avaient déjà servi de décor à semblables méditations, ainsi chez Richard Cumberland, dramaturge et ami de Samuel Johnson, lors d'une ascension du mont Gowdar[1]. Rien de tel chez Wordsworth, dont les figures ne suggèrent ni la misère métaphysique de l'humanité, ni l'ordre paisible de l'Angleterre impériale, contrairement à ce que semble penser Saree Makdisi qui voit dans ce passage une illustration exemplaire de la mystification

[1] *Ode to the Sun* (1775) : « Now downward as I bend my eye, / What is that atom I espy, / That speck in Nature's plan ? / Great Heaven! Is that a man? ». Reproduit par E. de Selincourt dans son introduction à Wordsworth, *Guide to the Lakes*, rééd, Londres, 2004, p. xvi.

« pittoresque » consistant à minorer, en la naturalisant, l'âpreté du travail physique[1]. Elles appartiennent certes à la tradition géorgique, puisqu'elles incarnent la rencontre de l'homme et de la nature dans le travail. Mais elles présentent, au lieu de la sérénité ordonnée qu'on trouve chez Thomson, un caractère mêlé d'exaltation et d'inquiétude qui semble échapper à la lecture de Makdisi, et où transparaît le souvenir de la rébellion miltonienne : « the gulph profound » renvoie à l'abîme glacé des confins infernaux dans *Paradise Lost*, tandis que les « pygmées » du même vers rappellent l'assemblée des archanges déchus dans Pandémonium[2]. Le miltonisme contenu que relevait Hartman se déploie ici comme la possibilité d'un sublime associé au travail des hommes, d'un héroïsme collectif de l'existence que reflète ici la verticalité du paysage, et qui n'est pas dépourvu d'un caractère de défi. La reprise de motifs miltoniens indique souvent, au XVIIIe siècle (et notamment chez Gray[3]), une révolte contenue ou étouffée ; ici, elle donne au paysage un aspect de grandeur native qui pourrait bien se passer de la caution de l'autorité, et qui confère par implication une âpreté accrue à la veine humanitaire perceptible ailleurs dans le poème. Au commencement de sa carrière, on voit donc Wordsworth esquisser les contours d'une géorgique républicaine et originale, que la touche luciférienne sépare nettement des versions plus orthodoxes du genre. Paul Sheats trouve d'ailleurs dans *An Evening Walk* les signes de l'adhésion prochaine de Wordsworth à la Révolution française, notant que Wordsworth « moralizes and objectifies the conventional nostalgia of "local attachment" that had characterized his farewells to Hawkshead a year earlier, and appears to have proved upon his pulses the beliefs that would encourage him to

[1] Cf. *Romantic Imperialism. Universal Empire and the Culture of Modernity*, Cambridge, 1998, p. 57.
[2] Cf. Bk. II, v. 592-94 (« A Gulph profound as that Serbonian Bog / […] Where Armies whole have sunk »), et Bk. I, v. 778-86.
[3] On pense, à nouveau, à l'*Ode on a Distant Prospect of Eton College* (1742), où la curiosité enfantine est dépeinte du même ton épique que les explorations des anges au livre II de *Paradise Lost*, et où les déconvenues que réserve le monde apparaissent comme le châtiment de Lucifer (« Ambition this shall tempt to rise, / Then whirl the wretch from high... », v. 71-72). Le miltonisme bien plus assuré de Wordsworth, à l'inverse, reflète la conviction de changements imminents.

greet the French Revolution as a “work of nature” »[1]. Ajoutons que les miltonismes du poème suggèrent un radicalisme plus affirmé et plus complexe que ne semble l’admettre Sheats, qui range simplement Wordsworth du côté de Virgile et des « vertueux fermiers » romains ou britanniques contre l’idylle théocritienne. Au début de 1794, à Windy Brow, au cours d’une première réunion avec Dorothy où la critique s’accorde à voir le début de l’apaisement, Wordsworth apporte à son poème des remaniements considérables, dont on retient surtout les premières formulations décisives de son « panthéisme », mais qui témoignent aussi du creusement de la veine géorgique déjà explorée dans l’original. Les tonalités luciférienne de 1790-91 y sont plus accusées encore : en une révision significative, les nuages horizontaux qui barraient le « bouclier » du disque solaire deviennent une référence explicite à la description de Satan au livre I de *Paradise Lost*, remplaçant la lune de Milton par l’astre du jour et de la raison (« Such the dark spear that crossed the sun-broad shield / Of Satan striding o’er the empyreal field »)[2]. On y trouve, aussi, une barge transportant du charbon, les moulins y sont affairés, et l’on voit même le Labeur drainer les marais et peupler les vallées (v. 388-95), faisant encore bon ménage avec le berger solitaire, *genius loci* entraperçu en gloire sur sa colline comme il le sera plus tard au livre VIII du *Prelude* (« The shepherd, all-involved in wreathes of fire »)[3]. Ce paysage tout ensemble pastoral et presque industriel suggère que Wordsworth ne perçoit pas encore le développement de la production comme une menace aux idéaux esthétiques et politiques qui sont les siens, et il faut sans doute y voir l’indice des amitiés naguère contractées à Paris dans le milieu des entrepreneurs anglais non-conformistes, parmi lesquels Thomas Cooper et James Watt Junior, qui avaient embrassé comme lui les

[1] *Op. cit.*, p. 47.
[2] Éd. cit., p. 141, v. 292-93.
[3] *Ibid.*, p. 137, v. 169 ; cf. *Thirteen-Book Prelude*, VIII, 404-08 : « His Form hath flash’d upon me, glorified / By the deep radiance of the setting sun : Or him have I descried in distant sky, / A solitary object and sublime, / Above all height! » (p. 221).

idéaux de la Révolution et le parti des Girondins[1]. Wordsworth n'est pas si éloigné, début 1794, du panthéisme dynamique d'Erasmus Darwin et de sa vision exaltée d'un cosmos tout vibrant d'énergies productives. Cette proximité peut sembler surprenante au regard de son évolution ultérieure, et le texte original de *An Evening Walk* est intéressant précisément en ce qu'il laisse déjà transparaître une profonde ambivalence sur ce point.

L'écho de *Paradise Lost* s'y fait encore entendre, en effet, dans le quasi-zeugma sur lequel se referme la description des carrières de graphite (« Glad from their airy baskets hang and sing », v. 150), et qui demande qu'on s'y attarde un peu[2]. *Hang* : les mineurs apparaissent « suspendus » à flanc de falaise. Le verbe, chez Wordsworth, est porteur d'une intensité singulière. Dans un passage célèbre de la préface à la première édition de ses *Poems* (1815), il en gloserait la signification et l'effet chez plusieurs auteurs – Virgile, Shakespeare et Milton – pour mieux définir les opérations de l'imagination poétique. Les chèvres perchées sur le roc dans la première *Bucolique*, le paysan cueillant des saxifrages parmi les falaises de Douvres dans *King Lear* ne sont pas « suspendus » comme le perroquet aux barreaux de sa cage, écrit Wordsworth, mais il n'y faut qu'un modeste effort de l'imagination : « presenting to the senses something of such an appearance, the mind in its activity…contemplates them as hanging ». Chez Milton, l'apparition de Satan parmi les nuées du chaos donne lieu à une opération bien plus complexe, puisqu'il est comparé à la flotte marchande des Indes, elle-même fondue en une entité unique sous l'effet de l'analogie et « suspendue dans les nuages » par assimilation aux objets sublimes que sont ces derniers ; la figure a pour résultat, en définitive, de référer l'âme à la sublimité de sa propre puissance unifiante et créatrice (« a sublime consciousness of the soul in her own mighty and almost divine powers »). « Here

[1] Cf. sur ce point H. W. Piper, *The Active Universe. Pantheism and the Concept of Imagination in the English Romantics*, Londres, 1962, pp. 64 sq.
[2] Cette hardiesse disparaît de la version publiée en 1836, où le vers se lit désormais « In airy baskets hanging, work and sing » (cf. *An Evening Walk*, éd. cit., p. 49). Notons que l'interprétation de S. Makdisi critiquée plus haut cite cet état ultérieur du texte.

is », ajoute Wordsworth, « the full effect of the imagination involved in the word *hangs* »[1] ; et l'ambiguïté de la syntaxe, dans cette phrase, suggère que ce n'est pas seulement l'imagination qui est ici venue investir le verbe *hang*, mais encore que celui-ci recèle une fascination intrinsèque. Paul de Man a analysé une autre occurrence de ce verbe (dans *The Boy of Winander*) pour y donner à lire le suspens de la fonction rhétorique elle-même dans l'impossibilité d'imager la mort propre ; *hang* constitue, écrit ailleurs de Man, « the exemplary metaphor for metaphor, for figuration in general »[2]. Dans l'ordre chronologique et biographique de la composition, du moins, c'est l'usage « littéral » de *hang* qui semble premier, mais il a déjà le pouvoir de susciter le vertige de l'irreprésentable : le suspens de ces figures industrieuses dans leurs paniers, qui rappelle celui de l'enfant agrippé aux anfractuosités de la falaise pour y chaparder des œufs de corbeau, participe de l'analytique burkienne du sublime comme écho du péril, ou encore du « ministère de la peur » évoqué au livre I du *Prelude*[3]. Dans la Préface de 1815, Wordsworth revient d'ailleurs sur l'usage catachréstique de *pendere* à la fin de la première *Bucolique* et souligne, pour illustrer le pouvoir qu'a l'imagination de modifier une idée par une autre, l'impression inexprimable causée par la juxtaposition de l'image des chèvres sur la crête rocheuse à celle du berger à l'abri des ombrages («Take these images separately, and how unaffecting the picture compared with that produced by their being thus connected with, and opposed to, each

[1] Cf. *Prose Works*, vol. III, p. 31 ; cf. *Paradise Lost*, II 636-43 : « As when farr off at sea a Fleet descri'd / Hangs in the Clouds, by *Æquinoctial* Winds / Close sailing from *Bengala*, or the Iles / Of *Ternate* and *Tidore*, whence Merchants bring / Thir spicie Drugs […] so seemd / Farr off the flying Fiend » (éd. cit., p. 42).

[2] Cf. « Time and History in Wordsworth » (*Romanticism and Contemporary Criticism: the Gauss Seminar and Other Papers*, éd. cit.) ; « Wordsworth and the Victorians », in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1986, p. 89.

[3] Cf. *Thirteen-Book Prelude*, I 342-51 : « Oh! when I have hung / Above the raven's nest, by knots of grass, / And half-inch fissures in the slippery rock / But ill-sustain'd […] the sky seem'd not a sky / Of earth, and with what motion mov'd the clouds! » (éd. cit., p. 115). La version révisée de *An Evening Walk* (1794) rappelle d'ailleurs, obliquement, que les accidents n'étaient pas rares dans les carrières du Westmorland : « There, led by Sorrow, does a maiden go / Through sightless gulphs, inaudible and slow, / […] Where, crushed by falling rocks, her lover fell… » (éd. cit., p. 140).

other! »[1]). Or il s'agit bien, dans *An Evening Walk*, de modification : si *hang* est aussi l'un des topoi les plus rebattus de la littérature pittoresque et touristique (chez Thomas West, bois, fermes et villages sont ainsi « suspendus » avec une notable constance), ce topos est ici doublement réactivé. Par son humanisation, d'abord, qui imprime à la scène le caractère du danger et du désir associés à l'audace du Satan de Milton (« Some, dim between th'aërial cliff descry'd, / O'erwalk the viewless plank from side to side », v. 147-48), et qui, du coup, dessine dans le texte, au cœur du paysage, le rêve d'une forme de vie qui partagerait le péril autant que le *delight* qui l'accompagne. Et par l'attelage (*hang and sing*), qui confirme la valeur active et positive de ce *hang* pour suggérer la production d'une unanimité entre le travail, la communauté et la poésie elle-même. Les rocs résonnent à l'unisson des hommes : les ciseaux sont d'abord « à peine audibles » (« hardly heard », v. 145), mais l'allitération (« their chissel's clinking sound », le son de l'outil contre la pierre) a déjà commencé de démentir cette remarque ; puis c'est le son du roc martelé (« the pale-blue rocks that ceaseless ring », v. 149) qui appelle en écho la rime *sing*, scandant ainsi – mais sur le mode d'une tension que marque l'adjectif *ceaseless* – l'accord musical de l'élément et de l'effort humain. Pourtant, si le chant des ouvriers est décrit comme joyeux (*glad*), il semble également fragile, signe que ce travail est autant un jeu dangereux, voire mortel, qu'un travail proprement dit (cf. déjà le vers 144 : « While Echo dallies with the various din », qui ouvre la « ruche » géorgique sur les grands vents de l'espace[2]). Et cette fragilité, en fin de compte, est également d'ordre ontologique, puisque c'est celle de la communauté de lieu que le poème s'efforce de reconstituer contre la fascination du désert. Pour filer l'analogie, c'est tout le texte de *An Evening Walk* qui paraît suspendu dans les airs, comme à flanc de falaise, entre la grande symphonie de la théodicée géorgique et le chant solitaire de la poésie wordsworthienne de la

[1] *Op. cit.*, p. 33.
[2] Comparer avec James Beattie, *The Minstrel*, Book I, 19.6 : « And Echo swells the chorus to the skies » (in *Poems on Various Occasions*, Édimbourg, 1776, p. 7).

maturité, un chant qui ne peut être celui du monde qu'à condition de s'incarner d'abord dans une voix et de courir le risque que le vent l'emporte. *An Evening Walk* nous montre, en somme, l'univers géorgique au bord du précipice.

C'est une même dislocation que laisse pressentir la conclusion du texte, qui décrit le paysage des Lacs à la nuit tombée. *An Evening Walk*, poème vespéral comme son titre l'indique, relève d'une tradition importante au XVIIIe siècle, illustrée notamment par l'*Elegy upon a Country Churchyard* de Gray ou l'*Ode to Evening* de Collins, et qui prend son origine lorsque le traditionnel crépuscule pastoral se charge, chez Milton, de séductions nouvelles. Pour Christopher R. Miller, l' « invention du soir » correspond à un moment de transgression individuelle où se dessine la possibilité d'une liberté intérieure : Ève désirant échapper aux rythmes prescrits pour s'attarder sous les étoiles, mais aussi le *Penseroso* choisissant de se détourner du jour et de la communauté[1]. Cependant, l'ample crépuscule embaumé du livre IV de *Paradise Lost* (« Both turnd, and under op'n Skie ador'd / The God that made both Skie, Air, Earth and Heav'n / Which they beheld, the Moons resplendent Globe / And starrie Pole »[2]) recelait aussi une autre virtualité, celle du spectacle ordonné d'une nature à laquelle le XVIIIe siècle tend à restaurer sa perfection, et dont *The Seasons* restait l'expression la plus populaire à l'époque de Wordsworth. L'abondante richesse sensorielle de *An Evening Walk* – grelots des troupeaux, lumière rasante du soleil vespéral, bruissements d'ailes et de branches – provient largement des réécritures pensives de *Lycidas* par Gray et Collins, et plus encore des tableaux de Beattie ; mais l'espace au sein duquel elle se déploie et s'agence, où chaque notation sensorielle trouve son répondant, demeure celui de *The Seasons*. Wordsworth porte une attention toute géorgique à l'écoulement du temps naturel, aux gradations successives de la lumière et à la ponctualité des sons de la campagne. Immédiatement après les vers 159-71

[1] Cf. *The Invention of Evening: Perception and Time in Romantic Poetry*, Cambridge, 2006, pp. 14-47.
[2] Éd. cit., p. 91, v. 721-24.

cités plus haut, il reprend d'ailleurs Thomson, quasiment à la lettre, pour décrire le moment précis du coucher de soleil : « [The sun] gives one bright glance, and sinks behind the hill ». Le souci d'exactitude visuelle et temporelle est ici le même, et l'on peut d'ailleurs lire *An Evening Walk* comme une variation sur la coda de *Summer*. Dans ce dernier poème, la tombée progressive du jour était prétexte à un vaste tableau, dont le goût encore néoclassique et mythologisant s'accompagnait d'une scrupuleuse minutie dans le rendu des phénomènes naturels :

> Low walks the Sun, and broadens by Degrees,
> Just o'er the Verge of Day. The shifting Clouds
> Assembled gay, a richly-gorgeous Train,
> In all their Pomp attend his setting Throne.
> Air, Earth, and Ocean smile immense. And now,
> As if his weary Chariot sought the bowers
> Of *Amphitritè* and her tending Nymphs,
> (So *Grecian* Fable sung) he dips his Orb;
> Now half-immersed; and now a golden Curve
> *Gives one bright Glance*, then total disappears (v. 1620-9 ; nous soulignons)[1].

L'ampleur de l'espace, l'intense dramatisation de la succession temporelle ne sont pas entièrement recouvertes, ici, par les fastes monarchiques de la personnification. Wordsworth a d'ailleurs, sur ce dernier point, pris quelque distance vis-à-vis de son modèle : il a pratiqué les *Critical Essays* de John Scott of Amwell (1785), qui offrent justement un commentaire serré des beautés et des fautes de ce passage, et il en a suivi les recommandations dans *An Evening Walk*, retranchant de ses vers ce qui restait chez Thomson de confusion mythologique pour s'en tenir strictement à l'aspect de la nature[2]. Mais la filiation entre les deux textes est aussi importante, sinon davantage, que ce qui les distingue. La métaphore de l'œil qui se ferme, que justement Wordsworth conserve, est chargée d'un pathos cosmique : la verve mythologique

[1] *The Seasons*, éd. cit., p. 134.
[2] Cf. *Critical Essays on Some of the Poems of Several English Poets*, éd. J. Hoole, Londres, 1785, p. 347. À l'exception de *Lycidas* et de *Cooper's Hill*, tous les poèmes étudiés par Scott appartiennent à la poésie descriptive du XVIIIe siècle (Dyer – deux fois –, Collins, Gray, Goldsmith et Thomson). Sheats (*op. cit.*), 53-54, voit dans les ajustements opérés par Wordsworth le signe de la nouvelle « discipline » objective du poète. Mais Wordsworth dut être plus sensible au texte de *Summer* que Scott puisqu'il réutilisera le verbe *walk*, proscrit par Scott, dans *Descriptive Sketches* (cf. plus loin, p. 110).

de Thomson a en partie pour fonction d'éclairer et d'humaniser le paysage contre la nuit qui approche, avec ses ténèbres difformes où remue le chaos primitif. Ici encore, il s'agit d'exorciser l'*unsightliness* révélée par la disparition du jour, et les vers suivants, qui moralisent sur l'horreur des ténèbres, sont très proches de la poésie de la *Graveyard School*, celle d'Edward Young notamment. Mais *Summer* ne s'arrête pas là, et le mouvement du poème, qui est celui d'une affirmation triomphante du cosmos, prépare le lecteur à contempler l'harmonie de la providence par toute une série de notations visuelles et sonores où l'on peut voir autant de signes de vie, de garanties contre le retour de l'informe. Dans la géorgique néoclassique, le crépuscule et la nuit n'ont plus la valeur d'admonition qu'ils présentaient dans la pastorale virgilienne, où ils rappelaient le berger et le poète aux limites de leur condition et à la nécessité d'un temps réglé, mais ils ne constituent pas pour autant un espace mélancolique ou mystique de séparation : ils signifient, au contraire, la continuation du monde, et c'est aux premières heures de la nuit que le poète-spectateur du XVIIIe siècle est le mieux à même de percevoir la nature dans la plénitude de son ordonnancement :

> A fresher Gale
> Begins to wave the Wood, and stir the Stream,
> Sweeping with shadowy Gust the Fields of Corn,
> While the Quail clamours for his running Mate.
> Wide o'er the thistly Lawn, as swells the Breeze,
> A whitening Shower of vegetable Down
> Amusive floats. The kind impartial Care
> Of Nature nought disdains: thoughtful to feed
> Her lowest Sons, and clothe the coming Year,
> From Field to Field the feathered Seeds she wings.
> His folded Flock secure, the Shepherd home
> Hies, merry-hearted, and by Turns relieves
> The ruddy Milk-Maid of her brimming Pail… (v. 1654-66)[1].

Tous les motifs du paysage nocturne servent ici à maintenir la vision d'une nature continument productrice et féconde : le frisson des champs de blé, la brise qui enfle, les clameurs de la caille marquent une sexualisation généralisée, que le flottement de la rosée

[1] Éd. cit., p. 136.

nourricière entretient autant qu'il l'obvie. La suggestion d'un épithalame universel résonne dans le texte, mais privée désormais d'échéance précise puisque l'union est toujours déjà en cours : sexualisation sereine, qui mène naturellement, pourrait-on dire, à la personnification de la nature en mère prévoyante, renouvelant les stocks, « habillant l'année qui vient » si bien que le berger peut rentrer chez lui sans crainte et (la préservation coïncidant avec le plaisir) en compagnie de sa laitière. La nuit n'est plus l'annonce du chaos, mais au contraire le temps providentiel où, selon un thème géorgique fondamental qui articule nature et culture en une seule et sage économie, se tisse la nécessaire vêture du monde et des hommes qui l'habitent. C'est cette insistance sur la continuité qui distingue le plus nettement le nocturne géorgique de la trêve pensive ou mystique des continuateurs du *Penseroso*[1]. Et c'est sur ce point que *An Evening Walk* fait signe – mais de manière complexe et ambiguë – vers la tradition thomsonienne. L'énumération des sons et des scènes de la nuit sur laquelle se clôt le poème, en effet, emprunte nombre de ses détails à la description matinale qui, chez Beattie, venait dissiper les ténèbres du songe et rappeler l'âme poétique au monde objectif de la communauté[2]. Transposés à la tombée de la nuit, ces motifs ont pour fonction d'affirmer la vie d'après le jour dont *Summer* présentait le modèle, à ceci près que la rassurante opulence des *Saisons* et l'entrain du *Minstrel* ont également disparu du poème :

> The sound of mountain streams unheard by day,
> Now hardly heard, beguiles my homeward way.
> All air is, as the sleeping water, still,
> List'ning th' aërial music of the hill,
> Broke only by the slow clock tolling deep,
> Or shout that wakes the ferry-man from sleep,
> Soon follow'd by his hollow-parting oar,
> And echo'd hoof approaching the far shore;
> Sound of clos'd gate, across the water born,
> Hurrying the feeding hare thro' rustling corn;

[1] Ainsi de *A Nocturnal Reverie* de Lady Winchilsea, dont on rencontre pourtant l'écho dans le poème, et que Wordsworth continuerait de tenir en haute estime (cf. *Prose Works*, vol. III, p. 73).

[2] Cf. *The Minstrel*, I.39, v. 1-6 (éd. cit., p. 14) : « The cottage curs at early pilgrim bark; / Crown'd with her pail the tripping milkmaid sings; / The whistling plowman stalks afield; and, hark! / Down the rough slope the ponderous wagon rings; / Through rustling corn the hare astonish'd springs; / Slow tolls the village-clock the drowsy hour ». Wordsworth ajoute à ce catalogue quelques signes d'une industrie plus spécifique.

The tremulous sob of the complaining owl;
And at long intervals the mill-dog's howl;
The distant forge's swinging thump profound;
Or yell in the deep woods of lonely hound (v. 433-46).

L'être humain, ici, participe à la rumeur nocturne où se prolonge l'activité de la journée. Le poète récupère les guirlandes de fumée, l'horloge, le batelier, et le battement sourd de l'industrie (la forge), qui se trouvent placés sur le même plan que les bruits et les signes de la nature elle-même (le ruisseau, la fuite du lièvre, l'ululement de la chouette). Mais là où, chez Thomson, spectacles et sons restaient indissociables d'un ordre cosmique célébré avec confiance, ils paraissent chez Wordsworth évidés de tout contenu providentiel clair. Une restriction drastique de la fonction connotative semble les réduire au statut de signes incertains, rapidement entassés à l'approche des ténèbres, et dont la litanie presque mécanique suggère que le grand processus vital s'en est absenté. Alan Liu voit dans cette évocation finale l'aboutissement de la logique pittoresque du texte : le passage du visuel à l'auditif, procédé emprunté à l'*Ode to Evening* de Collins, parachèverait la résorption de la violence historique au sein du paysage, mais au prix d'en ressusciter l'écho dans le suspens inquiétant, presque « gothique », qui marque ces derniers vers[1]. Plus que la violence historique refoulée, pourtant (il n'y a guère de raisons, après tout, à ce qu'un jeune homme de 1790, pétri de principes whig et de mélancolie humanitaire, soit tout à fait « inconscient » de l'existence de cette violence), c'est sans doute la hantise du désœuvrement qui traverse *An Evening Walk*. Il faut insister sur la singularité de cette conclusion qui, au rebours des conventions de la période, n'apporte ni retour vers soi ni moralité recueillie : rien que l'interruption de ce ronronnement géorgique que le texte s'était pourtant efforcé de faire entendre à l'arrière-plan du paysage.

On cerne mieux, à présent, le paradoxe du texte, qui ne réside pas dans son caractère purement descriptif, mais dans la manière dont son mouvement vers l'exhaustivité met en conflit deux regards finalement très différents : d'une part celui du pittoresque, absorbé dans

[1] *Op. cit.*, pp. 131 sq.

les formes de la nature mais subtilement attiré vers l'informe et le sédimentaire, et de l'autre celui de la géorgique, soucieux de sens plein, cherchant à peupler l'espace d'une activité continuelle. Tout se passe, dès lors, comme si *An Evening Walk* réinvestissait les motifs descriptifs du XVIIIe siècle au sein de ce qu'on peut voir comme un dispositif sémiotique qui mettrait à l'épreuve la solidité du réel. La nature n'est plus ici un livre d'origine divine dans lequel le sens émanerait immédiatement de chaque page : il s'agit, de façon moins optimiste, d'enregistrer un maximum de signes de vie, sans que l'harmonie de la composition soit désormais assurée. Ce qui est en jeu, c'est l'harmonie de l'homme et de la nature, et aussi la possibilité pour le poète de trouver place à son tour dans le paysage comme dans la communauté qui habite celle-ci. Laissé à lui-même dans l'ouverture du texte, il comptait se dédommager par la jouissance des spectacles naturels, laquelle constituait, selon le topos addisonien, une forme d'appropriation (« Far from my dearest friend, *'tis mine to rove* / Thro' bare grey dell, high wood, and pastoral cove », v. 1-2 ; nous soulignons)[1]. Mais il doit finalement composer avec l'incertitude : l'indétermination des signes du paysage, qui semblent clignoter en l'absence du cosmos intelligible qui les sous-tendait dans la géorgique, confirme son errance initiale et jette le doute sur l'horizon du « retour » évoqué avec ferveur peu avant la fin du poème (v. 413-22). Cette différence, entre *An Evening Walk* et *Summer*, en accuse une autre : là où la nature, chez Thomson, présentait un caractère générique affirmé en dépit de ses vives couleurs, celle de Wordsworth est indissociable d'un lieu singulier[2]. Il y a là un élément de subjectivité biographique : *The Vale of Esthwaite* avait déjà eu pour enjeu la sauvegarde du lien affectif entre le poète et ses vallées natives, et l'on sait qu'un an plus tard,

[1] Voir le n° 411 du *Spectator* (éd. cit., p. 538) : « A Man of a Polite Imagination […] often feels a greater Satisfaction in the Prospect of Fields and Meadows, than another does in the Possession. It gives him, indeed, a kind of Property in everything he sees ».

[2] Qui n'est plus celui de la poésie topographique conventionnelle, longtemps décrit depuis une position privilégiée et balisé par les signes de l'ordre politique, ainsi dans le *Edge Hill* de Richard Jago et encore, dans une certaine mesure, dans le *Lewesdon Hill* de William Crowe. Sur la question de la place du poète dans le paysage, cf. Timothy Fulford, *Landscape, Liberty and Authority. Poetry, Criticism and Politics from Thomson to Wordsworth*, Cambridge, 1996.

lors de son premier retour de Cambridge, les retrouvailles n'avaient pas été sans une certaine mélancolie[1]. Mais cet élément subjectif, qui correspond à l'ouverture lyrique du poème, trouve à s'objectiver dans le questionnement du lieu, lequel est aussi constitué par une communauté humaine à laquelle le poète doit pouvoir se référer. Si la représentation de cette communauté locale oscille dans le poème entre la quiétude et le sublime, c'est aussi l'indice d'une interrogation déjà politique sur le sens à lui donner. Là où le promeneur géorgique se postait à l'écart ou au-dessus du paysage industrieux pour mieux le comprendre et le chanter, *An Evening Walk* donne à cette distance le caractère d'une errance et, par implication, assigne au poète la tâche ardue de construire le lieu de son séjour. C'est cet ébranlement qui constitue la donnée fondamentale de *Descriptive Sketches*, où la question du lieu est reprise avec une urgence politique et religieuse démultipliée.

3. Esquisses d'une constitution du lieu : le sublime dans *Descriptives Sketches*

Chronique rétrospective d'une longue escapade sur le Continent, pour lequel Wordsworth s'embarqua début juillet 1790 avec son ami Robert Jones au lieu de chercher une position ecclésiastique, *Descriptive Sketches* fut pour l'essentiel composé en 1792 durant un second séjour en France, plus long et plus lourd de conséquences que le premier puisqu'il y rencontre Michel Beaupuy, qui le gagne aux idéaux de la Révolution, et se lie avec Annette Vallon dont il aura un enfant. Au temps du voyage et au temps de l'écriture correspondent respectivement les deux principales motivations du poème (la quête du sublime alpestre dans la tradition pittoresque, et l'enthousiasme révolutionnaire qui vient transformer la nature même de l'entreprise esthétique), cependant pas si éloignées l'une de l'autre qu'il n'y paraît. Rappelons d'abord que Gilpin définit le « voyage pittoresque » comme une « poursuite » édifiante au

[1] Cf. Sheats, *op. cit.*, p. 49.

cours de laquelle, insensiblement, la curiosité se mue en élévation morale : une forme sublimée de la chasse, sans violence et sans fin[1]. Cette définition positive est toutefois réversible, dans la mesure où le voyage comble un vide et peut donc apparaître comme un cas particulièrement frappant de frivolité (« as many travel without any end at all, amusing themselves without being able to give a reason why they are amused, we offer an end, which may possibly engage some vacant mind »[2]) ; de fait, le voyage pittoresque de Wordsworth est mû par une inquiétude qui précise et aggrave les anxiétés de *An Evening Walk* (« sad vacuities », v. 17 ; « A heart, that could not much itself approve », v. 46). Remarquons ici que c'est Oliver Goldsmith qui, dans *The Traveller*, avait exprimé le plus clairement cet envers ironique du voyage pittoresque :

> But me […],
> My prime of life in wandering spent and care,
> Impell'd with steps unceasing, to pursue
> Some fleeting good, that mocks me with the view;
> That, like the circle bounding earth and skies,
> Allures from far, yet, as I follow, flies…[3]

Ce que le voyage signifie sardoniquement au voyageur, c'est sa vanité, une vanité qui n'est cependant pas d'abord identifiée à la vacuité du frivole, mais à l'impossibilité du lieu propre : « [Me] My fortune leads to traverse realms alone, / And find no spot of all the world my own » (*The Traveller*, v. 29-30). Tout comme *An Evening Walk*, *The Traveller* s'ouvre sur une solitude élégiaque (absence de l'ami(e), errance forcée) ; mais la singularité du poème de Goldsmith, que l'on trouve effectivement transposée dans *Descriptive Sketches*, réside dans l'objectivation du sentiment mélancolique en méditation sur l'insuffisance des institutions humaines. Le poète, cherchant une compensation à sa souffrance, croit en effet la trouver dans le spectacle du bonheur d'autrui. Ce bonheur, qui revêt la forme traditionnelle de la félicité

[1] « The first source of amusement to the picturesque traveller, is the pursuit of his object—the expectation of new scenes continually opening, and arising to his view » (*Three essays,* éd. cit., II, p. 47).
[2] *Ibid.*, p. 41. Nigel Leask a rappelé le mépris dans lequel est souvent tenu, à la fin du XVIIIe siècle, la « curiosité » de certains récits de voyage (*Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing 1770-1840*, Oxford, 2002).
[3] *The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, p. 630.

domestique, apparaît cependant conditionné par les modalités de l'existence sociale, plus précisément par la constitution propre à chaque nation, « constitution » à entendre (Goldsmith fut très marqué par Montesquieu) au double sens physiologique et politique, comme résultant de l'action conjuguée du climat et des lois sur les mœurs et les capacités de chaque peuple. De là que le voyageur retrouve, au terme de son périple humanitaire, sa mélancolie initiale. Si le voyage se prête si bien, entre exaltation et frustration, à la réversibilité des humeurs, c'est en effet que le spectacle de la diversité des peuples est celui d'une infinité d'imperfections opposées : nul bienfait, nulle vertu qui n'enveloppent leur contraire. L'Italie est sensuelle mais hébétée, la France gracieuse mais vaine, la Hollande industrieuse mais veule, la Grande-Bretagne fièrement indépendante mais presque ingouvernable : chacun des cas que présente Goldsmith expose un nouvel aspect du dilemme qui écartèle le second XVIIIe siècle entre vertus naturelles et policées. D'où, en guise de conclusion, une forme de quiétisme, dont la portée semble toutefois plus prescriptive que conclusive : « Vain, very vain my weary search to find / That bliss which only centres in the mind » (v. 422-3).

Le poème de Wordsworth exclut sans appel la discipline résignée prônée par Goldsmith, et ce refus, de manière significative, semble s'annoncer dès l'ouverture dans un recours à la sublimité où l'on peut voir le commun point de fuite de la quête pittoresque et du questionnement humanitaire. Texte dans lequel le « lieu » ou « point de vue » (*spot*) du pittoresque et de la poésie descriptive apparaît d'emblée soumis à des pressions nouvelles :

> Were there, below, a spot of holy ground,
> By Pain and her sad family unfound,
> Sure, Nature's GOD that spot to man had giv'n,
> Where murmuring rivers join the song of ev'n;
> Where falls the purple morning far and wide
> In flakes of light upon the mountain-side;
> Where summer Suns in ocean sink to rest,
> Or moonlight Upland lifts her hoary breast;
> Where Silence, on her night of wing, o'er-broods
> Unfathom'd dells and undiscover'd woods;
> Where rocks and groves the power of water shakes

In cataracts, or sleeps in quiet lakes (v. 1-12)[1].

Si le premier vers témoigne clairement de l'influence de Goldsmith (cf. *The Traveller*, v. 63 : « But where to find that happiest spot below? »), Wordsworth y ajoute immédiatement la rhétorique plus stridente de la sensibilité : le cortège allégorique de la « Douleur » (« Pain and her sad family ») rappelle ceux de Thomas Gray. Cette modulation pathétique, qui porte l'inquiétude de Goldsmith au point de non-retour, change la recherche de l'équilibre idéal en rêve d'un transport utopique. Le potentiel devient irréel : le « may » de Goldsmith est remplacé par « had » chez Wordsworth[2]. Conjointement, c'est la composition idéale de lieu, chère aux esprits pittoresques, qui, à la lettre, vole en éclats : il semble qu'on ait affaire à une série de réquisits sensoriels, quasi picturaux, mais ceux-ci ne définissent aucun objet, aucun contour net, aucune substance. Il y a du son (le murmure des rivières, et ce « song of e'en » qui reste délibérément vague), et des effets de lumière (« Where falls the purple morning far and wide / In flakes of light upon the mountain-side », v. 5-6) : là où le poète de *An Evening Walk* s'efforçait d'habiter le paysage, celui-ci est désormais présenté sous une forme plus abruptement solitaire, à l'état quintessencié. L'idéalité du paysage classique, menacée dans le précédent poème par la fascination de la matière désaffectée, l'est ici par l'irréalité d'une stylisation plus radicale. Si le « spot of holy ground » est encore caractérisé par une série d'antithèses complémentaires (son/lumière, matin/crépuscule, crépuscule/clair de lune, cataractes /lacs paisibles), il est également constitué par ses horizons, par ce qu'il a de moins substantiel ou de moins géorgique. Au-delà d'un reste de frisson gothique (l'allégorie du Silence en chauve-souris menaçante, v. 9-10), la distance prise vis-à-vis du *locus amoenus* classique se mesure à la manière dont ce dernier se trouve soudain projeté et dispersé dans le vague des lointains : l'expression « far and wide » suggère que le désir du lieu fait place à

[1] *Descriptive Sketches*, éd. E. Birdsall, Ithaca et Londres, 1984, p. 38 (toutes les références sont au texte de 1793).
[2] Cf. *The Traveller*, v. 59-62 : « And oft I wish, amidst the scene to find / Some spot to real happiness consign'd, / Where my worn soul, each wand'ring hope at rest, / May gather bliss to see my fellows blest » (éd. cit., p. 634).

celui de fragments ou d'*éclats* de paysage. Le mouvement du distique n'est plus seulement un mouvement de saturation, comme dans *An Evening Walk*, mais aussi d'extension, voire d'explosion.

C'est un traitement semblable que le poème imprime, passé l'ouverture qu'on vient de lire, aux lieux concrets qu'il traverse successivement et qu'il semble parfois faire éclater sous la pression d'un désir utopique : ceux de la Suisse qu'avait parcourue Wordsworth. Pourquoi la Suisse ? On sait que les Alpes constituaient depuis longtemps déjà le pays d'élection des terreurs sublimes, que ce soit chez Addison, chez John Dennis, ou encore pour Gray et Walpole effectuant le Grand Tour en 1742[1]. Mais à partir du milieu du siècle environ, et en partie sous l'influence de Rousseau, les cantons suisses sont aussi la patrie de traditions et d'institutions originales, où l'opinion éclairée se plaît à reconnaître les vestiges d'antiques vertus patriarcales et/ou républicaines. L'air des Alpes est moralement et politiquement salubre. Goldsmith, déjà, oppose la rudesse suisse à la langueur italienne, et y voit une frugalité conforme à la nature ; certaines notations de Wordsworth lui sont d'ailleurs clairement empruntées[2]. Mais l'image de la Suisse restait prisonnière de la structure réversible qui gouverne le poème, et la simplicité que *The Traveller* lui attribue est encore d'une espèce très inférieure : c'est une contrée doublement inhospitalière, à laquelle plaisirs et même affections font cruellement défaut. Conclusions contrebalancées chez Wordsworth par la récente lecture des *Sketches of the Natural, Civil, and Political State of Switzerland* de William Coxe (1779), dont le poète possédait également la traduction française commentée due à Louis Ramond de Carbonnières, et qui semble l'avoir influencé dans le choix de sa destination (Jones et lui suivirent dans leur périple, quoique en sens inverse, l'itinéraire décrit

[1] Cf. M. H. Nicolson, *op. cit.*, pp. 354-58.
[2] Déjà la lettre à Dorothy décrivant le périple continental du poète, datée des 6-16 septembre 1790, se souvenait des caractères nationaux définis dans *The Traveller*. On sait par ailleurs que les poèmes de Goldsmith figuraient déjà parmi les livres que les frères Wordsworth offrirent à Dorothy lorsqu'ils lui rendirent visite à Penrith, durant l'été 1787 ; elle-même cite des vers de *The Traveller* dans l'une de ses lettres à Jane Pollard (cf. *The Early Years*, pp. 8, 36, et 88).

par Coxe). Les lettres de Coxe le montrent comme un whig plutôt avancé, hostile aux tyrans, épris de la liberté et de l'indépendance des Anciens, et Ramond, son traducteur, sera plus tard membre de la Législative. L'ouvrage a pour but de donner à voir au lecteur la vertu des institutions suisses en même temps que la majesté du pays qui leur sert de décor ; pour le géologue qu'est Ramond, de plus, les Alpes sont, contrairement à d'autres montagnes plus récentes, des cimes primordiales, jadis épargnées par le déluge et où s'est parfois conservée – sous forme résiduelle, il est vrai – l'image de l'homme originel[1]. Les *sketches* doivent donc communiquer au lecteur la sublimité des Alpes, mais aussi produire à ses yeux l'état de vertu primitif, tel qu'il subsiste encore dans les bonnes institutions et dans la légende héroïque de ce que Ramond nomme « la grande révolution de la Suisse » (l'épopée de Guillaume Tell)[2]. Pour Wordsworth, écrivant l'année de la proclamation de la République, ce pèlerinage présente deux aspects supplémentaires. D'abord, l'analogie désormais problématique entre la Suisse et l'Angleterre, toutes deux vieilles terres d'indépendance. Coxe, arrivant en Suisse, croyait simplement se retrouver chez lui[3]. Wordsworth, qui cite à l'occasion l'*Ode to Leven-Water* de Smollett pour caractériser la virile fierté des montagnards d'Unterwalden, a néanmoins laissé derrière lui une Grande-Bretagne dont il est de moins en moins certain, au moment où il met la dernière main au poème, qu'elle soit la patrie de la liberté. Et la représentation du paysage des Alpes, chez lui, se nourrit sans doute de cette incertitude, rendue plus pressante par le souvenir de ces Lacs où il s'était déjà efforcé de composer son lieu propre. D'autre part, sous l'effet des rapides bouleversements de la politique française et européenne, le retour aux

[1] Cf. Sheats, *op. cit.*, pp. 63-65 (qui exagère d'ailleurs le rousseauisme de Ramond) ; *Lettres sur la Suisse de M. William Coxe à M. W. Melmoth, sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse*, Paris, 1781, t. II, 62-63.
[2] *Ibid.*, t. I, p. 158.
[3] « I feel great delight in breathing the air of liberty: every person here has apparently the mien of contentment and satisfaction. The cleanliness of the houses, and of the people, is peculiarly striking; and I can trace in all their manners, behavior, and dress, some strong outlines, which distinguish this happy people, from the neighbouring nations. Perhaps it may be prejudice and unreasonable partiality; but I am the more pleased, because their first appearance reminds me of my countrymen, and I could almost think, for a moment, that I am in England » (*Travels in Switzerland in a series of letters to Mr. William Melmoth* [édition augmentée du précédent ouvrage], Londres, 1789, pp. 4-5).

sources se mue en visée prophétique : les *Descriptive Sketches*, qui regardent vers la grande régénération à venir de la nature et de l'homme, sont autant d'esquisses d'une constitution universelle, qui rendra caduque les hauts lieux traditionnels et leur *religio*[1].

De là le continuel mouvement de dépassement qui anime le texte, et qui est aussi un mouvement de violence : passer d'un lieu à un autre implique un geste, diversement répété, de destruction, selon une logique iconoclaste dans laquelle l'enthousiasme révolutionnaire semble encore accusé par l'hostilité protestante à la figuration. De manière significative, les *sketches* proprement dit s'ouvrent sur une évocation de la Grande Chartreuse. Le monastère était alors devenu une attraction touristique, surtout depuis qu'en 1775 Mason avait publié, parmi les papiers posthumes de Gray, sa description de la grandeur des lieux ainsi que l'hymne latin à la *religio loci* jadis laissé dans l'album des Pères du monastère[2]. C'est pourquoi, lorsqu'en 1792 les autorités révolutionnaires, conformément à la constitution civile du clergé, en firent expulser les moines, cette mesure put sembler sacrilège, non pas tant au regard des vertus de l'Église catholique, auxquelles les whigs restaient peu nombreux à croire, que de ce culte de la sublimité naturelle dont Wordsworth compose le chant funèbre[3] :

> Where now is fled that Power whose frown severe
> Tam'd "sober Reason" till she crouch'd in fear?
> That breath'd a death-like peace these woods around
> Broke only by th' unvaried torrent's sound,
> Or prayer-bell by the dull cicada drown'd.
> The cloister startles at the gleam of arms,
> And Blasphemy the shuddering fane alarms […]
> The cross with hideous laughter Demons mock,
> By angels planted on the aëreal rock.
> The "parting Genius" sighs with hollow breath
> Along the mystic streams of Life and Death.
> Swelling the outcry dull, that long resounds
> Portentous, thro' her old woods' trackless bounds,

[1] Cf. sur ce point les analyses de Paul D. Sheats, *op. cit.*, pp. 61-66.
[2] Cf. *The Poems of Mr. Gray,* éd. cit., respectivement pp. 66-67 : « Not a precipice, not a torrent, not a cliff, but is pregnant with religion and poetry. There are certain scenes that would awe an atheist into belief, without the help of other argument » ; et p. 117: « Oh Tu, severi Religio loci, / Quocunque gaudes nomine… » (également cité par Coxe dans le contexte suisse, *op. cit.*, I, 296). Sur la Chartreuse et le sublime alpestre (avec ses origines chez Burnet), cf. Simon Schama, *Landscape and Memory*, pp. 447-63.
[3] On sait que la Chartreuse remplissait encore son office monastique lors de la première visite de Wordsworth ; l'interpolation revêt donc une importance symbolique particulière.

Deepening her echoing torrents' awful peal
And bidding paler shades her form conceal,
Vallombre, mid her falling fanes, deplores,
For ever broke, the sabbath of her bow'rs (v. 55-79).

C'est moins le temple ou le cloître que la nature surnaturelle du site qui est ici profanée : la solitude de l'effroi mystique où la vie était cernée de mort comme la faible harmonie vespérale (torrent, cloche, cigale) par une « paix mortelle » (« death-like peace »), le « haut lieu » où l'abaissement de l'homme coïncidait avec son élévation spirituelle. Et pourtant, quoiqu'il soit ici difficile de placer Wordsworth dans le camp de la « sobre Raison »[1] révolutionnaire, tout se passe comme si le caractère sacré du lieu avait justement appelé la profanation et trouvé en elle son accomplissement véritable. L'esprit du lieu, par essence négateur (de la raison humaine, du monde, de la vie), s'accomplit dans son dernier soupir (v. 72-3) ; et ce dernier soupir, qui n'en finit plus de résonner, confirme en réalité le repos inhumain de la vallée (« *Deepening* her echoing torrents' awful peal / And bidding *paler* shades her form conceal » ; nous soulignons). D'où la rigoureuse ambiguïté du dernier couplet : le « sabbat » que la vallée « déplore », c'est à la fois – l'apposition « for ever broke » pouvant s'appliquer au sujet de la phrase comme à son prédicat – le repos monastique disparu et le silence, plus profond encore d'être « brisé », qui succède à cette disparition. Une surenchère sur le sublime finit ici par rendre le lieu inhabitable et le langage indécidable[2].

Aussi le poète se détourne-t-il de la Chartreuse ruinée pour gagner, « plus satisfait » (« more pleased », v. 80), les rives du lac de Côme : moment complémentaire du précédent,

[1] L'expression est tirée du *Caractacus* de William Mason, où elle désigne l'effroi religieux ressenti par l'envahisseur romain face aux cercles de pierres druidiques d'Anglesey : « Surely there is a hidden power, that reigns / 'Mid the sober majesty of untam'd nature, / Controuling sober reason ; tell me else, / Why do these haunts of barb'rous superstition / O'ercome me thus? I scorn them, yet they awe me » (Londres, 1759, p. 1, v. 13-17). Sur les pierres druidiques, cf. plus loin, ch. IV.

[2] Réécrivant *An Evening Walk* en 1794, Wordsworth revient sur le sens de cette profanation pour en réaffirmer plus clairement la nécessité, qui est celle d'une transcendance de la *religio loci*. Transcendance si hyperbolique, à présent, qu'elle doit aller jusqu'à la destruction du monde : « Spirit, who guid'st that orb and view'st from high / Thrones, towers and fanes in blended ruins lie; / Roll to Peruvian vales thy gorgeous way; / See thine own temples mouldering in decay; / Roll on, till, hurled from thy bright throne sublime, / Thyself confess the mighty arm of Time; / Thy star must perish, but triumphant Truth / Shall tend a brightening lamp in endless youth » (v. 331-40, éd. cit., p. 142).

dont il reproduit les dilemmes en une symétrie inversée. Wordsworth agence ici un paysage très proche de ceux de Rydal dans *An Evening Walk*, mélange apparemment idéal de grandeur et d'aménité, où une verdure magnifiée embellit les à-pics les plus sévères, et où, là encore, une communauté de labeur et de musique s'organise autour du lac, à la fois miroir et lieu de passage. Seul élément nouveau, l'exotisme de la végétation et des villages aux toits plats, qui va de pair avec la sensualité des jeunes filles aux yeux noirs que Wordsworth aperçoit aux détours d'un chemin-pampre serpentant par les falaises, dans un paysage qui se fait tout entier trouée, encadrement, perspective indiscrète, avant de se rassembler en un concert recueilli :

> How bless'd, delicious Scene! the eye that greets
> Thy open beauties, or thy lone retreats;
> Th' unwearied sweep of wood thy cliffs that scales,
> The never-ending waters of thy vales;
> The cots, those dim religious groves embow'r,
> Or, under rocks that from the water tow'r
> Insinuated, sprinkling all the shore,
> Each with his household boat beside the door […]
> —Thy torrents shooting from the clear-blue sky,
> Thy towns, like swallows' nests that cleave on high;
> That glimmer hoar in eve's last light, descry'd
> Dim from the twilight water's shaggy side,
> Whence lutes and voices down th' enchanted woods
> Steal, and compose the oar-forgotten floods,
> While Evening's solemn bird melodious weeps,
> Heard, by star-spotted bays, beneath the steeps… (v. 120-37).

Le vers 130, qui sera repris tel quel au livre VI du *Prelude* pour caractériser le chaos sublime du Val de Gondo[1], s'insère ici naturellement dans une série de contrastes structurants, entre l'abrupt des falaises et le repli des bosquets (*embow'r*/*tow'r*), l'ouvert et le couvert, le mouvement et le repos, la religiosité et la sensualité. Et on retrouve ici la *composure* déjà évoquée, inséparable de la *composition* pittoresque comme aussi, à l'inverse, du dynamisme contenu qui témoigne d'une manière de création continuée (cf. « th' unwearied sweep of woods », et « never-ending waters », v. 123-4). Pourtant, l'élément de sensualité qui imprègne le paysage et qui en nourrit l'attrait est aussi la cause de sa condamnation, car ces charmes

[1] *Thirteen-Book Prelude*, p. 190, v. 561.

sont ceux d'une prostitution. Chants et danses sont les consolations serviles des locaux, assujettis à la domination autrichienne et à la superstition catholique : le lac de Côme avec ses bosquets est au fond une variante actualisée du *Bower of Bliss* spensérien, une tentation pour l'individu et pour la communauté, que la volupté détourne de leur accomplissement[1]. D'où la nécessité de s'y arracher, comme, un peu plus loin, Wordsworth s'arrache à la somnolence d'une vallée trop paisible (« From such romantic dreams my soul awake », v. 283).

Deux logiques se dégagent donc du texte. D'une part, et malgré la différence évidente entre la solennité de la Chartreuse et les charmes des lacs italiens, il y a entre les deux épisodes analogie de structure : la destruction matérielle ou symbolique du lieu si soigneusement composé. D'autre part, ce gravissement vers le sublime se trouve arrêté par le constat que les régions vers lesquelles s'achemine le poème sont irrespirables. Il est tentant d'expliquer cette structure par les sentiments ambivalents que pouvait bien éprouver, tout idéaliste qu'il fût, un jeune Anglais de Cambridge dans le silence menaçant de la France de 1792, et le contexte politique aide certainement à faire la lumière sur les contradictions du poème[2] ; mais celles-ci, comme on va le voir, obéissent aussi à des problématiques plus singulières, où l'on retrouve les incertitudes face au sens de la nature qui affleuraient dans *An Evening Walk*. Cette double logique trouve à se déployer une première fois dans les vers 176 à 242, introduits par un optatif qui semble mimer la flânerie mesurée du touriste, mais qui recouvre en réalité l'insatisfaction récurrente de la quête et l'irrésistible attraction des beautés sévères : une étonnante gradation mène ainsi, sous l'apparence du loisir, des rives du lac de

[1] « Thy fragrant gales and lute-resounding streams, / Breathe o'er the failing soul voluptuous dreams; / While Slavery […] Her shameless timbrel shakes along thy marge, / And winds between thine isles the vocal barge » (v. 157-61). Cette « barge » fait signe vers les représentations canoniques du luxe et de la luxure, ainsi la description de l'apparition de Cléopâtre chez Shakespeare (*Antony and Cleopatra*, II.2, 198-212, in *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, 2e éd., S. Wells, G. Taylor, J. Jowett, W. Montgomery, Oxford, 2005, p. 1004) : « The barge she sat in, like a burnished throne… » ; ou encore l'esquif de Phaedria dans *The Faerie Queene*, II.vi, st. 2-7. (éd. T. Roche, Londres, 1978, pp. 267-68) : « A little Gondelay, bedecked trim, / With boughs and arbours wouen cunningly… ».

[2] Cf. sur ce point Alan Liu (*op. cit.*, 166-81), qui lit le poème à la lumière d'un désir réprimé pour la violence révolutionnaire.

Côme aux sommets des Grisons (v. 176-85). L'alternative n'oppose d'abord que des possibilités comparables, entre des lieux qui relèvent de la catégorie burkienne du beau (paysage à taille humaine, sinuosités accueillantes) : « Hence shall we seek where fair Locarno smiles / Embower'd in walnut slopes and citron isles, / Or charms that smile on Tusa's evening stream, / While mid dim towers and woods her waters gleam ». Mais le regard dévie soudain, interrompant la régularité binaire de l'évocation ; tout se passe comme s'il suffisait de lever le regard pour se trouver happé vers les lointains, en un mouvement presque instantané où l'on retrouve le phénomène de distension déjà aperçu dans l'incipit du poème, ici renforcé d'une rapide transition chromatique vers l'aveuglant : « From the bright wave, in solemn gloom, retire / The dull-red steeps, and darkening still, aspire, / To where afar rich orange lustres glow / Round undistinguish'd clouds, and rocks, and snow ». Et derrière l'éblouissement des cimes, en réalité, le terme logique de ce mouvement n'est autre que le « gouffre » des commencements et des catastrophes, gouffre au-dessus duquel la poésie se « penche » pour mieux le scruter : « Or, led where Viamala's chasms confine / Th' indignant waters of the infant Rhine, / Bend o'er th' abyss? ». L'optatif masque à peine, ici, le tropisme d'une force naturelle impitoyable, symbole à la fois des énergies politiques de la Révolution (cf. les connotations morales de l'adjectif *indignant*) et des puissances sublimes de la poésie : on sait que les sources abyssiniennes du Nil seront, dans le livre VI du *Prelude*, la métaphore de l'Imagination[1]. C'est en ce point qu'intervient, comme une répétition de l'épisode humanitaire de *An Evening Walk*, l'évocation pathétique d'une vieille bohémienne des Grisons, errant seule dans un paysage désolé pour finalement attendre la mort sous la tempête, dans une cacophonie de fin du monde (v. 199-242). Dans une surenchère expressive un peu désordonnée émerge cependant l'idée que le sublime naturel, qui peut être mortel à l'individu

[1] Cf. *Thirteen-Book Prelude*, p. 190, v. 547-58 : « Strong in itself, and in the access of joy / Which hides it like the overflowing Nile ».

isolé, doit s'accompagner d'une organisation sociale qui en reflète la grandeur tout en en tempérant la menace (cf. « Hope, strength, and courage, social suffering brings », v. 197). Ainsi s'ouvre dans le poème une nouvelle progression du beau vers au sublime, plus clairement investie encore de significations politiques.

Ce deuxième itinéraire mène d'abord le lecteur par une vallée plus tempérée, où l'escarpement de la montagne s'adoucit de toute une série de gradations et d'interpositions, et que baigne une lumière méditative qui n'est pas sans rappeler les tableaux du Lorrain : « On as we move, a calmer prospect opes / Calm huts, and lawns between slopes […] The beams of evening, slipping soft between / Light up of tranquil joy a sober scene » (v. 263-68). Sous cet éclairage presque quiétiste, les paysans qui vaquent à la fenaison semblent faire du travail des champs lui-même une forme de recueillement, à tel point que la scène paraît finalement irréelle, évidée, et ces silhouettes plus (ou moins) qu'humaines : « Where solitary forms illumin'd stray / Turning with quiet touch the valley's hay » (v. 273-74). Malgré la beauté de cette vision, une ardeur est restée assoupie : la « touche paisible » de cette scène est aussi celle du peintre qui l'idéalise, et qui d'ailleurs ne se fait pas faute de peupler son arrière-plan de couvents et de châteaux. Le poète s'arrache donc à cette sérénité truquée, et se tourne vers le lac d'Uri,

> By whose unpathway'd margin still and dread
> Was never heard the plodding peasant's tread.
> Tower like a wall the naked rocks, or reach
> Far o'er the secret water dark with beech,
> More high, to where creation seems to end,
> Shade above shade the desert pines ascend,
> And still, below, where mid the savage scene
> Peeps out a little speck of smiling green,
> There with his infants man undaunted creeps
> And hangs his small wood-hut upon the steeps.
> A garden-plot the desert air perfumes,
> Mid the dark pines a little orchard blooms… (v. 285-96).

Le retour à la modalité sévère du pittoresque (« the naked rocks », « the savage scene ») est inséparable d'une inspiration plus nettement révolutionnaire. Le lac d'Uri a son importance :

c'est le berceau des libertés helvétiques, la région de leur *omphalos*, concrétisé par la présence vénérée de la chapelle de Guillaume Tell. Coxe faisait dans ses *Sketches* le panégyrique de la république locale en même temps que de ses paysages, et Wordsworth semble parfois suivre son guide à la lettre[1]. Mais là où ce dernier cloisonnait encore les rubriques, il cherche pour sa part à représenter l'adéquation la plus étroite possible entre le paysage et la constitution (au sens défini plus haut) de ses habitants. Celle-ci se révèle à leur maintien : « There…man undaunted creeps / And hangs his small wood-hut upon the steeps ». Revient ici toute la rhétorique du « suspens », portée cette fois par un oxymore dont l'incongruité retient l'attention : l'habitant d'Uri « se traîne » comme un animal, son existence matérielle est simple survie, et pourtant il est « indompté », « impavide ». Wordsworth est dans ces vers plus proche de Rousseau que de Goldsmith ; là où, chez ce dernier, l'enclavement des cantons suisses était synonyme d'appauvrissement spirituel, il entretient ici la fascination pour leur « génie de fer » (« iron Genius », v. 307). Il y a un élément de défi, voire de révolte, dans cette fierté misérable : le verger qui fleurit dans le désert, accroché comme son propriétaire au flanc de la montagne, aux limites de la Création, y fait résonner une note presque prométhéenne. Célébration d'un haut lieu républicain qui va se poursuivre dans des tons similaires, avec d'abord la personnification de l'Indépendance, dépeinte avec une majesté sauvage (v. 323-31) et dont la description mêle les échos de Spenser (« high Disdain »), de Collins (« the Spartan fife ») et de Milton[2] ; puis l'évocation de la chapelle de Tell (v. 348-65), héros dont l'image

[1] Comparer au texte ci-dessus : « Imaginez un réservoir d'eau très étroit & très profond, d'environ neuf milles de long, bordé de tous côtés par une chaîne de rocs extrêmement sauvage, dont les différentes plates-formes sont couvertes de sombres forêts de hêtres et de pins, suspendues sur l'abyme ; imaginez, dis-je, ces rocs presque perpendiculaires, & formant autour du lac un mur si escarpé, que dans toute son étendue nous n'avons pas distingué plus de quatre ou cinq places où l'on pourrait aborder. » (Ramond, *Lettres sur la Suisse de M. William Coxe*, lettre XI, t. I, p. 157. Wordsworth mentionne aux vers suivants un sentier raide, en zigzag, par où l'on descend vers les barques).

[2] Cf. Collins, *Ode to Liberty*, v. 1 : « Who shall awake the Spartan fife ? » (*Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, p. 442) ; « The Mountain Nymph, sweet Liberty », Milton, *L'Allegro*, v. 36 (*Poetical Works*, II, p. 139).

rassemble en un vaste panorama toutes les grandes figures patriotiques de l'Histoire, et soumet l'âme à un empire (*controul*) analogue à celui des spectacles de la nature.

C'est entre ces deux allégories de la Vertu, et comme pour confirmer l'analogie entre le naturel et le moral, que s'intercale l'esquisse la plus célèbre du poème, celle du crépuscule après la tempête, dont Paul Sheats a relevé tout ce qu'elle devait à la mystique révolutionnaire[1] :

> …'Till the sun walking on his eastern field
> Shakes from behind the clouds his flashing shield.
> Triumphant on the bosom of the storm,
> Glances the fire-clad eagle's wheeling form;
> Eastward, in long perspective glittering, shine
> The wood-crown'd cliffs that o'er the lake recline;
> Wide o'er the Alps a thousand streams unfold,
> At once to pillars turn'd that flame with gold;
> Behind his sail the peasant strives to shun
> The west that burns like one dilated sun,
> Where in a mighty crucible expire
> The mountains, glowing hot, like coals of fire* (v. 336-47).

Si le paysage pittoresque est encore discernable dans ces vers, avec ses vastes contrastes nettement organisés (le rougeoiement du crépuscule d'un côté, l'éclat des falaises, « in long perspective », de l'autre), il y est aussi transcendé : la composition de l'espace s'y fond dans un seul chromatisme dominant, tandis que le statisme du tableau disparaît au profit d'un tourbillonnement d'énergie, esquissé par les évolutions de l'aigle dans les nuées et souligné par le mouvement centrifuge du paysan sur son char à voile, dont le « soleil dilaté » du couchant (v. 345) est le foyer. Wordsworth, conscient de son audace, s'explique dans une note de ce congé donné aux règles de la composition picturale :

> The fact is, that controuling influence, which distinguishes the Alps from all other scenery, is derived from images that disdain the pencil. Had I wished to make a picture of this scene I had thrown much less light into it. But I consulted nature and my feelings. The ideas excited by the stormy sunset I am here describing owed their sublimity to that deluge of light, or rather of fire, in which nature had wrapped the immense forms around me; any intrusion of shade, by destroying the unity of the impression, had necessarily diminish'd it's grandeur[2].

[1] *Op. cit.* , p. 61.
[2] Cf. *Descriptive Sketches*, p. 72.

L'idée que la nature exige pour être rendue de s'affranchir des conventions de l'art autorise une esthétique de l'excès, présentée comme supérieure à celle de l'équilibre. Et aussi, implicitement, comme plus conforme à l'idéal moral et politique qui anime le texte : le topos pittoresque de l' « empire » sur les émotions (« controuling influence ») ajointe ici le sublime de la nature suisse et celui des hauts faits de la vertu patriotique, de même que le « dédain » de ces images pour le pinceau fait écho à la caractérisation de l'Indépendance rencontrée plus haut. Mais ce *controul*, ironiquement, a pour effet de transporter la double exigence esthétique et morale du sublime au-delà des représentations traditionnelles que le texte maniait jusque-là. Le pittoresque et la *religio loci* mènent ainsi tous deux au-delà d'eux-mêmes et trouvent leur achèvement dans leur dépassement – de même, pourrait-on ajouter, que l'adhésion tenace à la « liberté » mythifiée des cantons suisses originaires mène au dépassement de l'antique républicanisme obsidional vers des configurations inédites. De ces idées neuves qui naissent simplement, semble-t-il, d'une attention soutenue à la nature (cf. « the ideas excited by the stormy sunset »), la métaphore centrale est celle du « vaste creuset » apocalyptique où viennent expirer les montagnes comme autant de charbons ardents (« mighty crucible », v. 346), trope de l'inouï qui fait de cette nature en fusion le présage d'une refonte utopique et encore irreprésentable. Et c'est donc aussi cette métaphore qui est la plus apte à décrire l'opération du texte sur les matériaux poétiques hérités, dans la mesure où elle semble porter à incandescence, comme pour en forger un alliage neuf, les particules de la tradition qui flottaient en suspension dans le texte : derrière le « bouclier étincelant » du vers 337, c'est en effet le luciférisme miltonien que l'on retrouve, mais à présent transfiguré et confondu avec l'action de la Providence dans la vision d'une Nature sur le pied de guerre, tandis que la « marche » du soleil (« the sun walking on his eastern field ») rappelle le crépuscule de Thomson, et que quelques échos discrets mais reconnaissables font de ce passage une

réécriture, hyperbolique et orageuse, de la description de l'aurore qui, dans *The Progress of Poesy* de Thomas Gray, symbolisait le triomphe de l'esprit sur la barbarie[1].

Il peut dès lors sembler curieux que le poème ne trouve pas sa conclusion en ce point, là où le tableau cohérent d'une communauté vertueuse ouvre sur son propre dépassement. Pourtant, la description d'Uri avait été marquée de quelque ambivalence, Wordsworth semblant renouer avec la veine du *Traveller* et insinuer que l'hospitalité, l'amour, la poésie n'ont pas leur place dans une telle société (v. 299-316). Mieux, cette réticence – la double logique exposée plus haut se trouve ici portée à l'extrême de la contradiction – ne ramène pas le poème vers des cieux plus cléments mais, au contraire, vers des hauteurs inhumaines dont l'évocation paraît, en y renchérissant, nier le sens même de la scène apocalyptique précédente. C'est le passage où le « chamois-chaser » piste sa proie au milieu des glaciers :

> 'Tis his with fearless step at large to roam
> Thro' wastes, of Spirits wing'd the solemn home,
> Thro' vacant worlds where Nature never gave
> A brook to murmur or a bough to wave,
> Which unsubstantial phantoms sacred keep;
> Thro' worlds where Life and Sound, and Motion sleep,
> Where Silence still her death-like reign extends,
> Save when the startling cliff unfrequent rends:
> In the deep snow the mighty ruin drown'd,
> Mocks the dull ear of Time with deaf abortive sound (v. 370-79).

La liberté du voyageur pittoresque comme celle du rude montagnard, également stylisées par la syntaxe optative du vers 370 (qui reproduit celle de l'ouverture de *An Evening Walk* : « 'Tis mine to rove… »), sont ici frappées de dérision. Tout se passe comme si les motifs et les motivations des *Descriptive Sketches* rencontraient ici leur vanité. Le parcours en quête de lieux et d'images sublimes devient errance dans un espace sans images ; la présence spirituelle qui planait sur les hauts lieux, telle la Chartreuse, se mue en silence spectral où,

[1] Sur le bouclier miltonien, cf. *supra*, p. 87 ; pour Gray, cf. *The Progress of Poesy*, v. 49-53 : « Night and all her sickly dews, / Her spectres wan, and birds of boding cry, / [Joves] gives to range the dreary sky, / Till down *the eastern cliffs* afar / Hyperion's march they spy, and *glittering* shafts of war. » (*Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. cit., pp. 167-68 ; nous soulignons). Notons que la description de l'aigle dans le même poème était très appréciée à l'époque, Gilpin la citant d'ailleurs dans le premier de ses *Three Essays* (éd. cit., p. 14n.).

précisément, les « esprits ailés » se révèlent être des « fantômes » (« Spirits wing'd » / « phantoms »). Surtout, le pressentiment apocalyptique d'une refonte de la nature a laissé place à une ontologie larvaire dans laquelle les « mondes vacants » du vers 372 ne sont des mondes que dans la mesure où ils sont irréalisés. Leur sommeil ne présage d'aucun réveil, et l'immobilité de la montagne n'est pas ici la vaste réserve d'énergies destructrices, mais aussi rénovatrices, qu'elle sera vingt-quatre ans plus tard aux yeux de Shelley[1]. Le passage attire d'autant plus l'attention qu'il est directement adapté de Ramond de Carbonnières – lequel ne brosse cependant ce tableau de blancheur mortelle qu'afin de mieux faire ressortir la bienveillance de la nature qui, dans cette désolation, alimente les sources des rivières et conspire à la fertilité des plaines habitées[2]. Or Wordsworth s'abstient de traiter ce qui pourrait être matière à une grandiose envolée cosmologique (dans le genre, par exemple, de l'évocation des montagnes dans l'*Autumn* de Thomson[3]) et ne garde du texte de Ramond que ces éléments qui, considérés isolément, semblent démentir la ferveur apocalyptique présente ailleurs dans le poème : si le bruit sourd des pans de falaise qui s'écroulent dans la neige au hasard de l'activité des glaciers apparaît, chez lui, comme une moquerie aux oreilles du Temps (v. 379), c'est que rien n'advient jamais vraiment à l'échelle de cette quasi-éternité (cf.

---

[1] Cf. *Mont Blanc*, v. 80-81 : « Thou hast a voice, great Mountain, to repeal / Large codes of fraud and woe » (*Shelley's Poetry and Prose*, éd. D. H. Reiman et N. Fraistat, New York et Londres, 2002, p. 99).

[2] « Un éternel silence règne sur cette région isolée. Si, de loin en loin, une lavange tombe dans ses précipices, si un rocher roule sur ses glaces, ce bruit sera isolé ; nulle créature vivante ne lui répondra par un cri de terreur, des oiseaux timides ne fuiront point en tumulte ; les tortueux labyrinthes de ces monts, tapissés d'une neige qui les assourdit, recevront en silence ce son que nul autre ne suivra. Quel autre que l'observateur de la nature, croira que ce vaste tombeau renferme son atelier secret, & que, semblable au Monarque soucieux qui, dans le plus tranquille réduit de son palais, songe avec anxiété au bonheur de ses peuples, la mère du monde prépare dans ce séjour défendu par de si terribles avenues, les fleurs dont elle sèmera nos plaines ? » (*op. cit.*, II, 128). Ramond évoque par ailleurs, non sans quelque frémissement, le phénomène de l'avance des glaciers. Les fissures et les craquements des glaciers sont aussi évoqués par Erasmus Darwin (*The Economy of Vegetation*, p. 51n., et *The Loves of the Plants*, IV, v. 347-48 : « And ever and anon with hideous sound / Burst the thick ribs of ice, and thunder round » (éd. M. Priestman, Bristol, 2004).

[3] Cf. v. 773-835 in *The Seasons*, éd. cit., pp. 176-77 : « Say then, where lurk the vast eternal Springs, / That, like CREATING NATURE, lie conceal'd / From mortal Eye, yet with their lavish Stores / Refresh the Globe, and all its joyous Tribes? / O thou pervading *Genius*, given to Man, To trace the Secrets of the dark Abyss, / O lay the Mountains bare! and wide display / Their hidden Structure to th' astonish'd View!... » Le topos, qui remonte à Pline, avait été popularisé par John Ray (*The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation*, pp. 215-20).

« abortive »). Le Temps qui est tourné en dérision, c'est aussi le vieillard qui représentait dans la conception médiévale et renaissante l'imminence de la consommation, figure rendue désormais caduque par l'affleurement dans le poème d'une autre temporalité, étrangère à toute finalité[1]. L'hyperbole qui portait le texte au-delà de l'imperfection des lieux empiriques s'abolit d'elle-même dans une « moquerie » de l'apocalypse, comme si l'illimité même avait des limites. Et pendant ce temps, le chasseur de chamois trouve la mort sur le glacier (v. 394-413), sans que la scène soit relevée par un éloge de la Providence, comme c'était le cas chez Ramond lorsqu'il s'agissait de justifier les ravages des avalanches : « C'est ainsi que dans ses grandes vues la nature dédaigne les maux particuliers. Rien ne lui coûte quand il s'agit de maintenir son plan primitif, & tandis qu'elle s'occupe à cacher son immutabilité sous une inépuisable variété de formes, que lui importe qu'un de ses pas déplace, anéantisse un de ces êtres qu'elle jette avec tant de profusion sur la face des mondes ? »[2]. Il faut insister sur la réticence de Wordsworth à mobiliser ce discours de l'optimisme froid, pourtant si aisément disponible : la révélation de la « nature », dans *Descriptive Sketches*, est semée de plus de difficultés qu'il n'y semblerait.

Il ne s'agit pas ici, bien sûr, de mettre en doute la réelle conviction révolutionnaire de Wordsworth, d'ailleurs affirmée expressément vers la fin du poème lorsque, au terme d'un troisième mouvement ascensionnel, la description édénique du val de Chamonix est interrompue par le constat amer de l'oppression et de la misère qui pèsent sur ses habitants (v.

[1] Remarquons que la vieille chronologie chrétienne figure pourtant ailleurs dans le poème, à propos du Mont Blanc (« Six thousand years amid his lonely bounds / The voice of Ruin, day and night, resounds », v. 692-93), et en contradiction avec la chronologie de Buffon à laquelle adhère Ramond, qui avait déjà repoussé l'origine du monde à quelques 80 000 ans. Alan Bewell avance, de façon séduisante, que Wordsworth fut d'emblée fasciné par la géologie moderne et ses théories sur les révolutions périodiques du globe, dans lesquelles il aurait vu la possibilité de penser et de figurer les révolutions humaines (*Wordsworth and the Enlightenment*, pp. 237-61). Il semble difficile, dès lors, d'expliquer pourquoi, ici ou ailleurs, Wordsworth semble si attaché à la vieille chronologie : peut-être s'agit-ilde tenir à distance la fascination de la très longue durée qui semble une constante de son écriture. Voir également John Wyatt, *Wordsworth and the Geologists* (Cambridge, 1995), qui souligne très justement cet aspect de la poésie wordsworthienne, mais insiste aussi sur sa réticence vis-à-vis de ces honorables occupations qu'étaient la minéralogie et l'étude des fossiles.

[2] *Op. cit.*, p. 133.

680-712). Mais il faut, en revanche, souligner les difficultés qu'il éprouve à figurer l'objet de ses espérances, entre le beau et le sublime, le riant et le sévère, l'humain et le surhumain. Au rebours de certains contemporains qui prennent au sérieux les vieux schèmes apocalyptiques, il ne croit pas, et il ne désire pas, que la régénération qu'il appelle de ses vœux engendre un monde uniformément fertile et luxuriant. En même temps, l'idéal sévère qui exerce une séduction si impérieuse sur sa poésie n'est pas sans éveiller chez lui quelques hésitations. Et c'est notamment parce que la possibilité d'un lieu habitable revêt une telle urgence chez lui que Wordsworth a déjà commencé de prendre ses distances, contrairement à une lecture fréquente du texte, avec une certaine topique de la sublimité alpestre. Les montagnes de la Suisse lui parlent de la mort des hommes et de l'éternité indifférente du monde, autant que de la bonté du créateur ou de la vertu patriarcale. Et face à ces dilemmes, il faut aussi voir la Révolution comme un recours possible, comme l'espoir d'une résolution. Révolution justement rêvée et figurée comme lieu familier, qui ne se dirait pas au superlatif mais au comparatif :

> Yet, as I roam'd where Loiret's waters glide
> Thro' rustling aspins heard from side to side,
> When from October clouds a milder light
> Fell, where the blue flood rippled into white,
> Methought from every cot the watchful bird
> Crowed with ear-piercing power 'till then unheard;
> Each clacking mill, that broke the murmuring streams,
> Rock'd the charm'd thought in more delightful dreams;
> Chasing those long long dreams the falling leaf
> Awoke a fainter pang of moral grief… (v. 760-69)

C'est ici que s'achève la quête du voyageur pittoresque, entamée dans la solitude élégiaque des Lacs, et sa que mélancolie douloureuse s'apaise. Les vastes panoramas peuvent disparaître, et le paysage se replier au ras de la rivière. La Révolution fait entrevoir la possibilité de l'utopie dans le quotidien. Elle lui donne la valeur de l'inouï, mot qui désigne (« 'till then unheard ») la totale nouveauté d'un monde régénéré, mais aussi, du coup, le relief soudain, inusité, du moindre objet familier, chant du coq, moulin sur la rivière ou feuille

morte qui tombe. Wordsworth, se promenant en 1792 sur les rives du Loiret, a découvert le programme de *Lyrical Ballads* : dans toute sa portée, mais aussi dans son origine, révolutionnaire. On sait que Jacques Rancière, relisant Adorno, a situé le germe ou le noyau de l'esthétique moderne dans la sensation isolée, à la fois plénitude en elle-même et promesse qu'un autre monde est possible[1] ; telle est exactement, ici, la valeur indéfinie du comparatif, qui fait ressortir chaque notation descriptive dans sa singularité concrète, mais qui éveille aussi une harmonie prolongée dans le sein du poète, fût-elle liée à un banal objet d'usage comme le *clacking mill* (cf. le chiasme consonantique « broke » / « rock'd » aux vers 766-67). L'écriture de Wordsworth semble avoir trouvé son lieu propre ; mais il ne lui apparaîtra peut-être jamais aussi nettement que dans cette page.

[1] Cf. *Malaise dans l'esthétique*, Paris, 2004, pp. 13-14 et 19-26, sur les bruits de l'enfance dans la *Vie de Henry Brulard* et l'esthétique comme « pensée du sensorium paradoxal » référant à une « nature humaine perdue ».

II. LE SUJET DISSOLU

Coleridge est, comme Wordsworth, un poète de l'autobiographie romancée. Chez l'un comme chez l'autre, c'est un processus de naturalisation qui semble fournir la trame de cette romance, au-delà de l'opposition que les deux hommes ont volontairement dépeinte entre leurs noviciats respectifs. Cette polarité – entre le vagabondage dans les Lacs et les disciplines de Christ's Hospital, entre la montagne et la grande ville, entre la nature sensible et les recherches métaphysiques abstruses – est essentielle à leur propos. C'est ainsi qu'en 1799, achevant une première ébauche de ce qui n'est pas encore le *Prelude*, Wordsworth choisit de saluer en Coleridge son double inversé, finalement parvenu aux vérités naturelles qu'il avait, pour sa part, toujours portées : « Thou, my friend, wert reared / In the great city, 'mid far other scenes… »[1]. Il fait ici délibérément écho au vœu exprimé par Coleridge, un an plus tôt, de voir son fils grandir harmonieusement dans le vaste champ de la nature :

> …thou shalt learn far other lore,
> And in far other scenes! For I was reared
> In the great city, pent 'mid cloisters dim,
> And saw nought lovely but the sky and stars.[2]

Coleridge a façonné cette image de lui-même comme reclus involontaire en plein cœur de la métropole, exilé de la Nature, de ses affections et de ses énergies salvatrices, et cependant animé du pressentiment de sa destination : le carré de ciel, bleu ou étoilé, au-dessus du cloître de Christ's Hospital, synecdoque et symbole d'un séjour originaire et plus pur. Mais la nature n'est que l'un des noms (et certainement pas le premier dans l'ordre chronologique) donnés

[1] *Thirteen-Book Prelude*, II, p. 135, v. 466-67.
[2] *Frost at Midnight*, v. 50-3, in *Poetical Works* [*Collected Works*, 16], éd. J.C.C. Mays, Princeton, 2001, vol. I.1, p. 455.

par Coleridge à l'objet de ce désir, qu'on ne saurait comprendre en dehors de l'élaboration rhétorique de son « emprisonnement » initial. La première mention du « pittoresque » dans la correspondance de sa jeunesse ne donne lieu qu'à des considérations convenues qui prouvent le désintérêt initial de Coleridge pour les spectacles naturels, tout comme le dédain manifesté en passant pour « le *cant* de la pastorale »[1]. Qu'est-ce donc qui, fondamentalement, manque au pensionnaire londonien ? En 1802, dans la lettre versifiée à Sara Hutchinson dont *Dejection: An Ode* offre la version condensée, Coleridge écrira : « Alas! for, cloister'd in a city School, / The sky was all I knew of Beautiful »[2]. Si ce « Beau » majuscule peut suggérer une forme de réminiscence platonicienne remontant plus loin que les « scènes natales » du Devon, il faut surtout remarquer que le contexte de ces vers, ainsi que la forme, l'adresse et les circonstances du poème lui-même, désignent évidemment une soif d'intersubjectivité, ici féminiement incarnée, mais qui ailleurs prend toutes les formes possibles de ce qu'à la fin du XVIIIe siècle on appelle diversement « sympathie » ou « communion ». Rappelons que dans *Frost at Midnight*, déjà, si le visiteur annoncé par le mince voile de fumée dansant sur l'âtre doit apporter avec lui des nouvelles ou des souvenirs des lieux de l'enfance, il n'en est pas moins « l'étranger », comme si le rétablissement de l'intégrité du Moi passait désormais par le contact incertain de l'altérité[3]. Première réponse, donc : ce désir est un désir de sympathie, d'un Autre qui puisse offrir un commerce à la fois plus intime, et plus transcendant, que celui de la petite société de l'internat. Une seconde réponse est celle proposée par John Beer, pour qui la « romance », conçue comme l'intuition d'un autre plan du réel, est chez Coleridge la première échappée hors de la discipline scolaire et de son rationalisme étroit. Pour Beer, la

[1] Cf. *Coleridge's Letters*, vol. I, pp. 92-3 et 111.
[2] Cf. *A Letter to* — , v. 63-4, in *Poetical Works I.1*, éd. cit., p. 682.
[3] Sur l'importance capitale d'un fondement intersubjectif pour la pensée et la poésie de Coleridge, cf. notamment David Simpson, « Coleridge: The Brother Poet », in *Wordsworth and the Figurings of the Real*, Basingstoke, 1982, pp. 3-21. Simpson prend pour point de départ *This Lime-tree Bower My Prison*, et centre son étude sur les affinités entre Coleridge et l'idéalisme transcendantal kantien, mais il ne s'attarde pas sur les moments antérieurs de ce désir d'intersubjectivité.

fascination de la « romance » est le véritable point de départ d'une pensée sans cesse travaillée par l'ésotérisme, et qui se serait, au fond, toujours donné pour tâche de résorber l'écart entre deux plans de l'être[1].

On voudrait suggérer que ces deux versions d'une plénitude rêvée ont ceci de commun, selon une logique dont témoignent les poèmes eux-mêmes, qu'elles placent très rapidement la sensation et ses ambiguïtés au premier plan des préoccupations de Coleridge, bien avant ses premières tentatives soutenues – que ce soit sous forme poétique ou discursive – pour thématiser le rapport de l'homme à la nature. L'aspiration à la sympathie et l'aspiration au merveilleux (ou, si l'on veut, la romance sentimentale et la romance ontologique) passent également par une rêverie de la vue, de l'ouïe et, fondamentalement, du toucher : en cela, Coleridge représente l'héritier logique de la poésie dite « de la sensibilité », que l'on peut définir ici par le désir d'une *finer touch*, d'un toucher plus « subtil » ou « raffiné » que le contact rugueux du monde tel qu'il est, avec son sordide et ses infortunes. Les poètes du second XVIIIe siècle cherchent et trouvent des plaisirs exquis dans les forêts de Spenser aussi bien que dans les mystères de l'empathie. Sensation, sensibilité, sentiment : tous ces termes ne sont certes pas synonymes, mais on peut s'appuyer ici, entre autres, sur les travaux de G. S. Rousseau, pour qui tous s'enracinent dans la conception *nerveuse*, neurologique, du sujet moderne, ébauchée dans la seconde moitié du XVIIe siècle par les recherches du médecin Thomas Willis (qui fut le maître de Locke), et progressivement étendue, au cours du XVIIIe siècle, à la quasi-totalité des champs de la réflexion[2]. Cette conception sous-tend à la fois l'essor de l'épistémologie empiriste – qui aboutit à une philosophie sensualiste et déterministe en France mais aussi en Grande-Bretagne avec la pensée de Hartley puis de Priestley, dont

[1] Cf. John Beer, *Coleridge's Poetic Intelligence*, Londres et Basingstoke, 1977, pp. 17-38.
[2] Cf. entre autres « Nerves, Spirits and Fibres: Towards defining the Origins of Sensibility », « Discourses of the Nerve » et « Towards a Semiotics of the Nerve », in *Nervous Acts*, Basingstoke, 2004 (pp. 160-84 et 215-96) ; sur l'impact de la neurologie contemporaine sur le romantisme anglais, cf. Alan Richardson, *British Romanticism and the Science of the Mind*, Cambridge, 2001, pp. 1-38.

Coleridge subit fortement l'influence pendant plusieurs années – et l'intérêt croissant pour l'intensité variable de la sensation elle-même, que l'on voit essaimer à travers une multiplicité de discours inextricablement liés, de l'esthétique émergente à la médecine en passant par la philosophie morale, et dont on verra qu'elle tend de plus en plus à constituer l'un des domaines de prédilection de la poésie des Lumières. La montée de ces thèmes « nerveux », qui enferment l'être-au-monde dans une *condition* physiologique à la fois mouvante et insurmontable, permet d'éclairer en retour, précisément, certains aspects de la découverte progressive par Coleridge de la nature comme champ poétique ; on s'attachera donc ici à déterminer l'impact de la « sensibilité », mais aussi, dans un deuxième temps, du sensualisme philosophique, sur la genèse de la nature romantique – et en particulier sur l'importance nouvelle, dans la représentation de cette nature, de la synesthésie et de la cinesthésie. En d'autres termes, les « paysages transcendantaux »[1] qui semblent parfois emblématiques du Coleridge idéaliste de la maturité se déploient à partir des exquises agonies dont le XVIIIe siècle finissant ne cesse de charger la sensation.

Deux points sont à préciser touchant la venue progressive de Coleridge à la nature. D'abord, cette venue – antérieure à la rencontre avec Wordsworth, et contemporaine du projet « pantisocratique » élaboré avec Southey lors de leur première familiarité – est chez lui inséparable d'un faisceau de considérations morales et historiques. Non qu'elle soit directement l'effet d'une idéologie révolutionnaire française héritée de Rousseau : il est aisé d'exagérer l'impact sur Coleridge des événements français avant 1794. Inversement, cette « découverte » n'est pas davantage une retraite ou un recours face à ce que les lakistes verraient comme la dégénérescence du processus révolutionnaire, puisqu'elle est en réalité antérieure à toute désillusion effective[2]. Il faut plutôt la lire dans le contexte (et ici l'élément

[1] Cf. par exemple Mary Jacobus, *Tradition and Experiment in* Lyrical Ballads *1798*, pp. 69-82.
[2] Au contraire, la chute de Robespierre devait mener pour Coleridge au parachèvement de la Révolution. L'été 1794 est un moment d'ardents espoirs sur tous les plans.

biographique garde toute sa pertinence) d'une recherche de l'équilibre humain face aux dérèglements de la sensibilité en milieu hostile. Coleridge, on le sait, a très tôt la hantise de la déchéance économique et physiologique du poète vaincu par le sort ; la nature doit servir à la fois d'antidote aux divers désordres du sujet, un peu comme on envoie à la campagne un jeune homme dissipé, et à ceux d'une société anglaise elle-même déréglée, rendue pharisienne et insensible par sa soif de richesses et d'ostentation. L'Histoire qui affleure ici est moins celle des soubresauts politiques de la fin du XVIIIe siècle que celle, plus longue, de la croissance conjointe du luxe et de la pauvreté. C'est ce dernier point qui place le poète – délicat, nerveux et sans argent – en empathie avec la foule diverse des infortunés, et qui lui donne sa position spécifique de spectateur d'un monde de désastres et de douleurs : et c'est ici que la nature doit devenir le site d'une objectivation et d'une universalisation de cette sympathie dont le poète isolé était en quête. Deuxième remarque : les anxiétés morales, médicales et sociales dont témoigne la poésie de Coleridge n'y sont pas plus médiatisées par tel ou tel discours spécialisé que par un héritage essentiellement littéraire, fourni par les motifs poétiques de ses prédécesseurs. Les figures qui l'occupent pour commencer, et dont on rappellera l'influence directe sur son écriture, sont celles de Gray, de Young, de Chatterton ; et c'est dans le contexte d'une exacerbation, si l'on ose dire, de cette « sensibilité » qu'il faut replacer la découverte, peu de temps après leur parution, des *Fourteen Sonnets* de William Bowles, dont on suggèrera qu'ils offrirent à Coleridge le premier modèle d'une nature moralisée, mais – à terme – périlleuse, dont les ambiguïtés continueront longtemps de résonner dans son écriture. La seconde, et décisive, rencontre avec la nature se fait paradoxalement sous les auspices d'une certaine romance, non celle des *Mille et une Nuits* dont John Beer a souligné le caractère fondateur, mais, plus près, celle de Spenser, relayé par le Thomson du *Castle of Indolence* : texte qui moralise durement la rêverie poétique de la nature, et dont on montrera que la rhétorique, qui imprégnait déjà les anxiétés morales du

jeune Coleridge, investit avec une urgence accrue les enjeux de la « Pantisocratie », puis les premiers paysages célèbres de sa poésie, notamment celui de *The Æolian Harp* (et l'on verra que la harpe elle-même, si souvent considérée comme le symbole du romantisme, est un héritage direct de l'indolence thomsonienne). Il faut encore mentionner une troisième figure importante, celle d'Erasmus Darwin, naturaliste et poète, que Coleridge lit activement au moment où il se plonge dans les spéculations scientifiques et philosophiques de son temps (à Londres et à Bristol, en 1794-95). La critique a déjà largement mis en évidence la stature de Darwin dans les années 1790, ainsi que la séduction qu'il a exercée un moment sur la pensée de Coleridge[1] ; mais on tentera d'étudier plus précisément leur rapport possible sur le plan poétique. « I believe the corporeality of thought – namely, that it is motion », annonçait fièrement Coleridge à Southey fin 1794[2] ; ses poèmes de l'époque constituent autant d'explorations des vertiges enclos dans cette formule.

1. Noyades et naufrages de la sensibilité : Coleridge, Chatterton et Bowles

Malgré les jugements négatifs portés plus tard, Gray représenta d'abord une figure inévitable aux yeux de Coleridge : ce sont des odes de Gray qu'il se procure, avec une grande satisfaction, à Pembroke College, et c'est Gray qui, raconte-t-il dans une lettre à Mary Evans, lui apparaît en une parodie de vision pour lui signifier que la poésie n'est que mensonge[3]. Or Gray avait lui-même commencé à démonter ce mensonge, par exemple dans l'*Ode on a Distant Prospect of Eton College* (1742), où il juxtaposait, au tableau des écoliers jouant sous le regard d'un *Father Thames* de romance néoclassique, le cortège allégorique des malheurs humains ordinaires. Un matérialisme latent imprègne cette évocation exhaustive qui mêle les

[1] Ainsi John Beer, *op. cit.*, pp. 50-57 ; Desmond King-Hele, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, Macmillan, Basingstoke, 1986, pp. 88-122.
[2] Lettre du 11 décembre 1794, in *Collected Letters*, éd. cit., I, 137.
[3] Cf. *Collected Letters*, I, pp. 19 et 27-8. A contrario, cf. la première section de la *Biographia Literaria* et, pour un verdict similaire chez Wordsworth, la préface à la seconde édition de *Lyrical Ballads*.

tourments de l'esprit (« pining Love shall waste their youth ») à ceux du corps (« This racks the joints, this fires the veins / That every labouring sinew strains »), pour se clore sur ce qui pourrait bien être le mal par excellence : « Lo, Poverty, to fill the band, / That numbs the soul with icy hand »[1]. L'existence est une sorte d'enfer physiologique transposant sur le plan de l'immanence l'alternance miltonienne des extrêmes du chaud et du froid[2] : l'humain est entièrement déterminé – condamné – par son corps et, au-delà, par la toute-puissance de contingences économiques figurées avant tout comme *toucher* (« icy hand »). Gray est ici le contemporain de l'épistémologie empiriste, marquée, sous l'apparente prévalence du thème optique, par la montée d'un paradigme nerveux qui résout effectivement toute sensation dans le primat du toucher, sens par excellence du plaisir et de la peine[3]. Il avait, significativement, entrepris vers 1740 de mettre en hexamètres latins, sur le modèle du *De Rerum Natura*, les thèses de l'*Essay on Human Understanding* ; ce *De Principiis Cogitandis* (qu'il laissa inachevé, entre autres parce que, écrivait-il, « a metaphysical poem is a contradiction in terms »[4]) décrivait le moment de la naissance comme un traumatisme sensoriel annonçant et résumant les souffrances que la vie tient en réserve pour l'individu[5]. La naissance, cette

[1] Cf. *Poems of Gray, Collins and Goldsmith*, pp. 62-63.

[2] « [The damned] feel by turns the bitter change / Of fierce extreams, extreams by change more fierce, / From Beds of raging Fire to starve in Ice » (*Paradise Lost*, II, 598-600, éd. cit., p. 41).

[3] Ainsi qu'on l'a dit plus haut, G. S. Rousseau voit dans l'influence sur Locke du médecin Thomas Willis un élément déterminant de la genèse de l'empirisme et du sensualisme. Chez Berkeley (*Essay Towards a New Theory of Vision*, 1709), l'activité visuelle, la sensation de la distance ne sont plus rapportées à des intuitions géométriques mais, par le biais de l'association d'idées, au toucher : via l'expérience de la contraction des nerfs optiques, et en tant que les impressions visuelles sont pour nous des « traductions » de ces impressions tactiles. Addison écrit en 1712 que la vue est « a more diffusive kind of Touch » (*Spectator* n° 411, éd. cit., vol. III, p. 536).

[4] *The Correspondance of Thomas Gray*, éd. P. Toynbee et L. Whibley, Oxford, 1935, vol. I, p. 183).

[5] Cf. éd. cit., p. 324, v. 75-81 « …solitum blandumque calorem / Frigore mutavit caeli, quod verberat acri / Impete inassuetos artus : tum saevior adstat, / Humanaeque comes vitae Dolor excipit ; ille / Cunctantem frustra, et tremulo multa ore querentem / Corripit invadens, ferreisque amplectitur ulni. / Tums species primum patefacta est candida Lucis… » (« …he exchanges the familiar soothing warmth for the cold of the atmosphere, which strikes at his unaccustomed limbs with a bitter onslaught. Then, yet more cruelly, Pain, the companion of human life, is waiting to receive him and tears out with violent hands the child who in vain delays and utter many querulous cries, clasping him in its iron embrace. Then, for the first time, the bright face of Light is revealed… », tr. angl. p. 330). Cf. Lucrèce, V, v. 222-27 : « Tum porro puer, ut saeuis proiectus ab undis / nauita, nudus humi iacet, infans, indigus omni / uitali auxilio, cum primum in luminis oras / nixibus ex aluo matris natura profudis, / uagituque locum lugubri complet, ut aecumst / cui tantum in uita restet transire malorum » (trad. fr. A. Ernout, Paris, 2009, p. 371 : « Et l'enfant? Semblable au matelot que les flots ont rejeté sur le ravage, il gît, tout nu, par

catastrophe, fascine alors poètes et penseurs, et un contemporain de Gray, le philosophe David Hartley, que Coleridge lira avec passion, élabore dans ses *Observations on Man* (1749) un vaste système métaphysico-scientifique pour résorber la périlleuse intensité du sensible au sein de réconfortantes perspectives providentielles. Pour Hartley, toute sensation est a) porteuse de plaisir ou de douleur, avec cette probabilité que la douleur ne soit qu'une forme plus violente de sensations agréables ; b) communiquée à l'être humain par les nerfs sous forme de vibrations. Le « nécessitarisme » de Hartley réside d'abord dans l'absolue passivité de l'homme face à la sensation : l'enfant chez lui n'est pas tant une tablette de cire vierge qu'un faisceau de nerfs à vif, arraché aux sensations « naturelles » de la matrice et exposé à celles du monde extérieur, initialement si violentes qu'elles sont définies dans les *Observations* comme « préternaturelles ». Mais cette conception potentiellement tragique est tempérée en optimisme par le rôle salvateur de l'association d'idées, qui doit à la longue (et par des voies qu'on ne peut détailler ici) atténuer les sensations douloureuses pour, enfin, les résoudre en plaisir[1]. Dans le *De Principiis Cogitandi*, il s'agissait également de mettre en évidence les consolations dispensées à l'homme par la nature, et notamment à travers la beauté de ses spectacles ; mais le scepticisme de Gray vis-à-vis de la « poésie métaphysique » résulte en grande partie de sa réticence à cautionner les explications de la philosophie, et c'est ce qui explique qu'il ait laissé de côté les hexamètres du *De Principiis* pour, à la place, composer *l'Ode on a Distant Prospect of Eton College*. Face aux versions les plus optimistes de l'épistémologie empiriste, comme celle de Hartley, il est donc permis de voir dans la poésie de la « sensibilité » une forme de désaveu, le témoignage-protestation d'un sujet en

---

terre, incapable de parler, dépourvu de tout ce qui aide à vivre, dès l'heure où, le projetant sur les rives que baigne la lumière, la nature l'arrache avec effort du ventre de sa mère : de ses vagissements plaintifs il remplit l'espace, comme il est juste à qui la vie réserve encore tant de maux à traverser ! »).

[1] Cf. *Observations on Man, His Frame, His Duty, and His Expectations* (Londres, 1749), 6e éd., Thomas Tegg, Londres, 1834, pp. 38-39 et 51-54 notamment ; Jerome Christensen, *Coleridge's Blessed Machine of Language*, Ithaca, 1981, pp. 50-53 ; Alan Richardson, *British Romanticism and the Science of the Mind*, Cambridge, 2001, pp. 9-12.

perpétuelle souffrance. Le cortège de Gray signale moins la soif de vision attribuée aux poètes du XVIIIe siècle que l'apparition d'une matière poétique inédite, celle des extrémités de la dépendance corporelle : argument d'un nouveau genre d'ineffabilité, d'un sublime démystifié qui ne saurait maintenir son élan qu'en s'affrontant intimement à tout ce qui travaille contre l'autonomie de la poésie et ses charmes désemparés. Quinze ans plus tard – on y reviendra – l'esthétique burkienne prendra pour point de départ le caractère inépuisable de la souffrance physique, fondement du sublime dans tous les champs de l'art[1] ; ici l'ardeur du poète s'alimente à la flamme à peine métaphorique de la fièvre qui consume les veines du malade. Le point de contact entre le sujet et le monde comme tourment est désormais foyer de poésie. Et la poésie de l'échec ou de l'impuissance qui sera souvent celle de Coleridge tire son origine de ces images et récits fondamentaux de la « sensibilité », informés par une anthropologie toute médicale et matérielle[2]. À Christ's Hospital, Coleridge passe une bonne part de son temps fiévreux, voire alité ; promenades et courants d'air sont autant de pièges que l'univers tend à l'orphelin, et que les codes poétiques du XVIIIe siècle lui permettent aisément de transcrire en vers :

> But ah ! not Music's self, nor fragrant bower
> Can glad the trembling sense of wan disease.
> Now that the frequent pangs my frame assail,
> Now that my sleepless eyes are sunk and dim,
> And seas of pain seem waving through each limb –
> Ah what can all Life's gilded scenes avail?[3]

Un nivellement des facultés humaines s'effectue chez le sujet malade, défini comme *sense* (faculté de sentir, mais aussi raison qui chancelle). Ce *sense* est par ailleurs décrit comme

[1] « I am satisfied, the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure » (*A Philosophical Enquiry*, éd. A. Phillips, Oxford, 1990, p. 36 [section I.7]) ; la vigueur des « idées », chez Burke comme chez Hume, dépendant bien sûr des « impressions » reçues par les sens. Rappelons que Burke illustre son propos par le tout récent supplice de Damiens, pris comme limite dernière des potentialités humaines ; cf. plus loin, ch. IV.

[2] Nous empruntons l'idée d'une littérature de l'échec à Jean-Marie Fournier, qui l'a avancée à propos de Thomas De Quincey lors d'une conférence à l'Université de Paris III, en septembre 2007. Pour la reprise chez Coleridge des thèmes de la « sensibilité », nous rejoignons sur un certain nombre de points les analyses de George Dekker, *Coleridge and the Literature of Sensibility*, Londres, 1978, pp. 58-66 et 76-87 notamment.

[3] « Sonnet: Composed in Sickness », v. 3-8, in *Poetical Works I.1*, éd. cit., pp. 22-3.

« tremblant » ou « frémissant », subissant l'effet d'une mobilisation totale qui rappelle l'imagerie du supplice chez Gray, mais qui comporte deux éléments supplémentaires[1]. Il y a d'abord la suggestion que ce frémissement ne va pas sans quelque ambivalence, sans la possibilité d'une jouissance lovée dans l'exquis de la sensibilité malade, et porteuse d'une signification essentielle – vitale – pour le sujet. On peut songer ici au jugement de Humphrey House : « illness […] helped to reveal [Coleridge] to himself; it sharpened his pleasures and pains in all areas of his life »[2]. Ensuite, cette acuité accrue de la conscience de soi comme sensation de soi dans la douleur aboutit à une métaphore quasi cosmologique – « seas of pain seem waving through each limb ». Ces « mers de douleur » sont davantage qu'un cliché : elles donnent une force accrue à la disqualification des « scènes dorées de la vie » (banalité de la poésie du XVIIIe siècle s'il en est), en opposant à l'élément visuel, forcément trompeur, l'incommensurable matérialité de la souffrance physique ; elles transposent sur le plan anatomique l'image de l'océan en furie, longuement développée dans l'un des tout premiers poèmes de l'auteur[3], et dont on retrouvera la valeur allégorique traditionnelle (l'océan de la vie, avec ses tempêtes et ses naufrages) dans une multiplicité de contextes ; enfin, et c'est l'essentiel pour le moment, cette « mer » vaut avant tout par ses « vagues » ou « ondes », pour le champ qu'elle offre à la figuration de la souffrance, et de la sensation en général, comme influx (nerveux) et comme mouvement. Le malade coleridgien est celui qui porte le naufrage en lui, celui que les vagues de la douleur ne cessent de heurter et de submerger.[4]

---

[1] L'expression « the trembling sense of wan disease » est reprise du sonnet « Written at Ostend » de William Bowles (*Fourteen Sonnets, Chiefly Written on Picturesque Spots During a Journey* (Bath, 1789), fac-similé Oxford et New York, 1991 p. 17, v. 3). Bowles, cependant, ne développe pas ce motif, qu'il se contente d'opposer à l'influence salvatrice de la nature.

[2] Cf. *Coleridge, The Clark Lectures 1951-2*, Londres, 1962, p. 37. Coleridge se placerait ainsi à la marge d'une lignée d'écrivains et de penseurs pour qui, jusqu'à Nietzsche et Deleuze, la maladie, la convalescence ou la « petite santé » sont l'occasion de décanter, d'aiguiser et de préciser un rapport au monde.

[3] « Dura Navis », in *Poetical Works I.1*, pp. 5-7.

[4] Pour une formulation semblable de l'analogie entre naufrage et multiplicité potentiellement incontrôlable du sensible, cf. Herder dans *Vom Erkennen und Empfinden der menschilichen Seele* (Riga, 1778) **:** « Notre pauvre organe pensant serait certainement incapable de saisir chaque stimulus, le germe de chaque sensation, dans ses derniers éléments…sans frémir d'angoisse et…lâcher son gouvernail » (; cité par Alan Richardson dans *British*

Ce malade est bien sûr également poète, et solitaire (Coleridge dans ses lettres se plaint de l'humidité, des rhumatismes, et de son isolement). La poétique de la souffrance illustrée par Gray trouve aisément sa place dans un imaginaire du poète « maudit » puisque le poète est au fond celui qui, sensible par excellence, incarne la vulnérabilité de l'humain, la fragilité de ses espérances et de ses énergies au contact de l'infortune universelle. C'est Chatterton qui était déjà, dans les représentations publiques des années 1780, cette figure exemplaire de la destinée poétique ; comme Coleridge impécunieux, solitaire et ancien élève d'une institution charitable[1], il fait tout naturellement l'objet du premier poème de quelque ambition qu'ait écrit ce dernier, la *Monody on the Death of Thomas Chatterton* constamment révisée et assez importante, aux yeux de son auteur, pour ouvrir son premier recueil, les *Poems on Various Subjects* de 1796. Poème qui s'orna pour commencer d'une épigraphe adaptée de l'*Elegy* de Gray : « Cold penury repress'd his noble rage, / And froze the genial current of his soul »[2]. On retrouve ici, d'emblée, le toucher glacial évoqué plus haut, qui dans la *Monodie* conjugue infortune affective et infortune économique : ainsi « want and cold neglect », (v. 5), repris dans la version de 1794 par « want, and the bleak freezings of neglect » (v. 17 ; notons comme le pluriel accentue l'intensité sensorielle du vers par son mouvement désallégorisant), qui transfère sur le plan moral le topos humanitaire du corps des pauvres exposé aux rigueurs hivernales. Pauvreté et isolation se redoublent l'une l'autre. Ce

---

Romanticism and the Science of the Mind, p. 57 ; nous traduisons). H. Blumenberg cite par ailleurs Herder comme le premier des philosophes du naufrage chez qui affleure la possibilité d'être happé par l'abîme par « notre mauvais génie » (dans le contexte politique de la Révolution française ; cf. *Naufrage avec Spectateur* [*Schiffbruch mit Zuschauer*, Francfort, 1979], tr. fr. L. Cassagnau, Paris, 1990, p. 56).

[1] Cf. sur ces points Dekker, *op. cit.*, pp. 58-66.

[2] Cf. la première mouture du poème dans *The Complete Poems*, éd. William Keach, Londres, 1997, p. 14 ; la version de 1794 dans *Poetical Works I.1*, p. 140 ; et Gray, *Elegy*, v. 51-52 (éd. cit., p. 75). Notons encore que le poème de Coleridge constitue la réécriture ou la révision d'une ode de Thomas Warton, *The Suicide*, elle-même fortement marquée par l'influence de l'*Ode* de Gray dont on a souligné plus haut l'importance historique (cf. *The Poems of T. Warton, and J. Warton*, pp. 86-89, et notamment p. 87 où le suicidé est clairement identifié comme un jeune poète : « Is this the youth whose genius high / Could build the genuine rhyme ? / Whose bosom mild the favouring Muse / Had stored with all her ample views, Parent of fairest deeds and purposes sublime? »). Sur Coleridge et Warton, cf. I.A. Gordon, « The Case-history of Coleridge's *Monody on the Death of Chatterton* », *Review of English Studies*, n° 69, Oxford, 1942, pp. 49-71.

toucher-là se décline aussi en celui, rencontré dans le sonnet cité plus haut, des « vagues de l'infortune » (« waves of woe ») auquel le poète souhaite, contrairement à son précurseur, de pouvoir résister. Car la force de ces ondes, on l'a vu, est aussi qu'elles ressemblent à s'y méprendre à la jouissance : si le toucher de la pauvreté, chez Gray, *gèle* ou saisit le fluide vital, la « noyade » est justement dégel, liquéfaction paradoxale mais totale. Le suicide de Chatterton, d'abord représenté en hypotypose, dépasse la dramatisation visuelle dans la métaphore de l'onde : « Recoiling back, thou sentst the friend of pain / To roll a tide of Death thro' every freezing vein » (v. 79-80). Si les veines se glacent, comme pour parachever l'œuvre de la « Pauvreté », il faut souligner que c'est le motif du flot qui joue le premier rôle dans ce distique, et que ce motif *sensible* par excellence figure ici le contact intime d'une « amitié ». Chaud et froid extrêmes sont deux aspects d'une même réponse paroxystique au toucher de l'infortune. La même image, à la différence thermique près, apparaît dans un poème contemporain pour figurer la déraison chez les embastillés, dernier recours face à l'oppression (« Thro' every burning vein would tides of Frenzy roll »[1]). Mais il y a plus : l'exaltation du poète ou de l'humanité libérée mobilise la sensibilité corporelle de façon similaire. « Liberty the soul of Life shall reign, / Shall throb in every pulse, and flow through every vein », prophétise Coleridge dans « Destruction of the Bastile »; et dans la version de 1794 de la *Monody*, l'entrée en poésie de Chatterton est figurée comme un débordement d'énergie vitale qui se distingue malaisément des soubresauts de l'agonie : « Exulting in the spirit's genial throe / In tides of power his life-blood seems to flow » (v. 48-51). Il est difficile d'opposer de manière étanche une juste circulation du sang, ou des impulsions nerveuses (les catégories physiologiques, système sanguin, système nerveux, paraissent souvent converger dans une même figuration du corps comme flux : *tide*), aux divers dérèglements de

[1] « An Ode on the Destruction of the Bastile », v. 40, in *Poetical Works I.1*, p. 20. Cette « frénésie » (qui est aussi, traditionnellement, le fait du poète) revient à plusieurs reprises chez Coleridge ; cf. notamment « Lines on a Friend », *ibid*., p. 150 : « Till Frenzy, fierce-ey'd child of moping pain, / Darts her hot lightning-flash athwart the brain » (v. 17-8). On retrouvera l'image de l'éclair en d'autres contextes.

l'organisme, tant les représentations de la santé semblent déjà relever d'un excès potentiellement morbide, ainsi dans l'oxymore embarrassé « genial throe »[1]. La sensation relève de l'incontrôlable.

D'où les fortes connotations morales qui ne cessent d'en investir le discours chez Coleridge. Le malade sans sommeil est aussi l'héritier d'Edward Young[2], dont les leçons de ténèbres mettaient sévèrement en garde contre la procrastination ; un poème de 1789 expose déjà la logique inexorable qui mène le solitaire à rechercher les plaisirs (« giddy revels »), et donc à l'oubli prolongé du devoir et de la vertu que vient châtier la souffrance physique[3]. Toujours déjà abandonné, il a comme seule issue l'abandon supplémentaire aux folies du monde : l'élan du sentiment vers la communication s'infléchit en désir d'une jouissance compensatrice où la gratification morale (sympathie, reconnaissance) se distingue mal de la sensation plus vive et « raffinée » qui la métaphorise. Le poète est à la fois exalté et miné par la délicate anatomie qui le voue au cycle de l'excès et de l'expiation, à l'infamie de la dévirilisation[4]. De là une séduction physiologique du suicide, déjà aperçue plus haut : en finir

---

[1] Il est impossible de s'étendre ici sur l'état du savoir médical à la fin du XVIIIe siècle, ni sur ce qui en était connu, à ce stade, de Coleridge (qui montrera bientôt, cependant, un vif intérêt pour la médecine : cf. Neil Vickers, *Coleridge and the Doctors*, Oxford University Press, 2004). On se bornera à noter, d'abord, que l'instabilité des images physiologiques chez Coleridge correspond à un élément fondamental de sa conception de la corporéité en soi comme réseau de flux mouvants, et ensuite que le sang et les nerfs – conformément aux plus vieilles traditions médicales – sont étroitement associés dans cette instabilité de la chair. Citons cette note plus tardive (1805) sur l' « impureté » des rêves : « Fancy and Sleep *stream on* […] they connect with them motions of the blood and nerves, and images forced into the mind by the feelings that arise out of the position and state of the Body and its different members » ; en 1803 déjà, dans une remarque souvent citée, Coleridge allait jusqu'à faire de ce phénomène – de manière purement orthodoxe – l'origine véritable du mal : « I will at least make the attempt to explain to myself the Origin of moral Evil from the *streamy* Nature of Association, which Thinking = Reason curbs and rudders / how this comes to be so difficult / Do not the bad Passions in Dreams throw light and shew of proof upon that Hypothesis? » (*Notebooks*, éd. K. Coburn, Londres, 1962, vol. II, 2543 et I, 1770). Rappelons enfin que le mot *tide* (cf. *supra*) est la traduction anglaise standard du « flux » magnétique de Mesmer, lequel était parti du postulat de « flux et reflux » dans le corps humain, transmis par les nerfs et conditionnés comme les marées par les lois de l'attraction.

[2] Voir l'ouverture de la première *Nuit*, où les rêves voient la pensée « naufragée » errer de vague en vague, sans gouvernail (*Night the First*, v. 9-12 : « I wake, emerging from a sea of dreams / Tumultuous; where my wreck'd desponding thought, / From wave to wave of *fancied* misery, / At random drove, her helm of reason lost » (*The Poems of Young*, vol. II : *The Complaint : or, Night-Thoughts*, Londres, 1779, p. 3). Dès 1787, Coleridge se faisait expédier à Christ's Hospital, par son frère aîné, un exemplaire des *Night-Thoughts*.

[3] « *Oh! mihi praeteritos referat si Jupiter annos!* » in *Poetical Works I.1*, p. 13.

[4] La dépendance vis-à-vis des sensations mène logiquement, selon ce récit, à la dépendance aux stimulants. Sur ce thème, cf. Roy Porter, « Dependent Bodies », in *Flesh in the Age of Reason*, Londres, 2004, pp. 398-418.

avec la dépendance du corps sensible sur un *nec plus ultra* de la sensation qui abolit, en la répétant une fois pour toutes, la récurrence du plaisir et de la douleur. S'abandonner pour de bon, pour en jouir, à l'infortune : c'est cette tentation, clairement identifiée, que le poète négocie à travers la figure de Chatterton, et c'est elle aussi qui explique la vénération portée aux poèmes de William Bowles. La *Biographia Literaria* laisse entendre que cette lecture servit surtout de remède à d'abstruses recherches métaphysiques[1]. Il est cependant plausible que Coleridge ait aussi trouvé chez Bowles une parade aux frénésies de la sensibilité (compatibles d'ailleurs avec l'aridité de l'étude, que la médecine désignait depuis longtemps déjà comme une cause fréquente de dérèglements nerveux) : ce qu'il loue comme son « sentiment viril » (« manly sentiment » – caractérisation surprenante d'un poète que Byron appellerait plus tard « the maudlin prince of mournful sonneteers »[2]), c'est le modèle qu'il offre d'un *contrôle* de l'émotion par le recours à la nature comme retraite[3]. Retraite qui apporte l'espoir et la santé, sous la forme de sensations vives, mais bienfaisantes et restauratrices, comme dans le sonnet « Hope », ou dans l'*Elegy Written at the Hotwells, Bristol* : il y a souvent un aspect thermal dans cette nature dont les eaux doivent raffermir et retremper les nerfs du convalescent[4]. Mais la « virilité » de Bowles réside surtout dans sa capacité à tenir à distance les attractions du naufrage et de la noyade. Le premier de ses *Fourteen Sonnets, chiefly on Picturesque Spots* s'ouvre sur une illustration exemplaire du *delight* burkien, le frémissement recueilli qui succède au frôlement de la mort :

---

[1] Cf. *Biographia Literaria*, vol. I, ch. 1, p. 17 : « …from [this preposterous pursuit] I was auspiciously withdrawn [chiefly] by the genial influence of a style of poetry, so tender, and yet so manly, so natural and real, and yet so dignified, and harmonious, as the sonnets, &c. of Mr. Bowles! »

[2] Cf. *English Bards and Scotch Reviewers*, v. 330, in *The Complete Poetical Works*, éd. J. McGann, vol. I, Oxford, 1980, p. 239.

[3] *Controul* désigne souvent l'écrasante majesté de la Nature et la valeur d'admonition qu'on lui prête, comme chez Thomas West et dans la note de Wordsworth à *Descriptive Sketches*. Bowles, comme plus tard les romantiques, est en quête d'un contrôle plus subtil qui soit aussi persuasion.

[4] Ainsi dans le second de ces poèmes : « The purple morn that paints with sidelong gleam / The cliff's tall crest, the waving woods that ring / With songs of birds rejoicing in the beam, / Touch soft the wakeful nerve's according string » (v. 29-32), in *The Poetical Works of William Lisle Bowles*, Édimbourg, 1855, vol. I, p. 33. Cf. par ailleurs supra, n. 2 p. 5.

As slow I climb the cliff's ascending side,
  Much musing on the track of terror past
  When o'er the dark wave rode the howling blast
Pleas'd I look back, and view the tranquil tide,
  That laves the pebbled shore; and now the beam
Of evening smiles on the grey battlement,
And yon forsaken tow'r, that time has rent.
  The lifted oar far off with silver gleam
Is touch'd and the hush'd billows seem to sleep…[1]

Le pivot du discours est le « Pleas'd I look back » du vers 4, qui change le « regard en arrière » fasciné de la terreur remémorée en regard littéral porté sur le spectacle de la nature réordonnée après l'orage. Le pittoresque du sonnet est un dispositif visuel qui compose l'émotion en détournant le regard des creusements de l'abîme, qui estompe les vibrations ambiguës du *delight* dans l'assentiment à une beauté harmonieuse. Contre la pulsion scopique du sujet en quête de jouissance se déploie un tableau, dont la « touche » dominante est fournie par le rayon lumineux qui tranquillise le paysage, ainsi que par la rime (certes convenue) *beam* / *gleam* : une lumière adoucie qui fond naturellement la sensibilité dans le calme des éléments, sans l'appeler à l'anéantissement. Le *picturesque spot* joue ici contre ce que Geoffrey Hartman appelle le *spot syndrome* – à condition de préciser que ce *spot* est ici le gouffre des flots, l'universel non-lieu de la jouissance qui est l'ultime retraite ou recours de la sensibilité[2].

Cet évitement va de pair avec ce qu'il faut appeler une discipline de la sympathie, et qui est aussi, inséparablement, la sympathie comme discipline. Hans Blumenberg a retracé l'histoire philosophique de la métaphore du naufrage, marquée notamment par le *suave mari magno* de Lucrèce (dont la récurrence est obsédante dans la sensibilité comme dans le romantisme), et infléchie dans la seconde moitié du XVIIIe siècle par une esthétisation nouvelle : le naufrage comme pièce de théâtre, exaltante et/ou édifiante, objet par excellence

[1] « Written at Tinemouth, Northumberland, after a Tempestuous Voyage », in *Fourteen Sonnets*, pp. 1-2 (v. 1-9).
[2] Cf. par exemple les poèmes de Mary Robinson (« Perdita »), notamment *The Haunted Beach*, cité par G. Dekker in *op. cit.*, pp. 82-3. On pourrait cependant citer chez Bowles, dans une optique très différente, le sonnet « On Virtue », où les images du naufrage sont associées à la *fortitude*, et donc tirées toutes entières du côté de l'édification.

de terreur et de pitié[1]. Le poète posté au sommet de la falaise ou de la tour du château dompte (*chastens*, dira Wordsworth dans *Tintern Abbey*[2]) sa sensibilité en s'ouvrant à la douce influence morale de la seconde de ces deux passion – régulièrement personnifiée de Gray à Bowles et Coleridge, et faisant l'objet de tous les investissements axiologiques parce que son apparition doit conjurer à la fois l'égoïsme d'un monde perdu par le luxe et la tentation plus insidieuse d'une sympathie trop radicale, de la sympathie comme prélude à l'engloutissement. C'est la pitié plus que la terreur qui définit le spectateur idéal, celui qui est capable de sentir sans céder tout à fait à son sentiment ; la modalité crépusculaire de la sensibilité, son goût pour le « fondu » doivent s'interpréter avant tout comme une stratégie morale, visant à circonvenir ce qu'ont d'impérieux les pulsions acquisitives, mais aussi autodestructrices. Dans le sonnet « Bamborough Castle », Bowles met en scène « la Pitié même » ou « l'être de la Pitié » (« Pity's Self »), qui prête l'oreille, par gros temps, aux cris des mourants, mais qui « guette », depuis une « plus haute tour » (« topmost tower ») fermement campée sur la rive, les occasions d'exercer une charité active. Le plus souvent, toutefois, sa poésie va s'établir plus loin du rivage, au bord d'eaux douces : la méditation, ou rêverie (*musing*) le long de la rivière, où se retrouvent à des degrés divers le motif traditionnel de l'inspiration poétique, le mode de ce que Mary Jacobus a appelé le *revisit poem*[3] consacré au retour sur les lieux de l'enfance ou de la jeunesse, et enfin l'idée d'un *locus amoenus* à l'écart du vain tourbillon du monde. La berge (*margin*, souvent) est le lieu d'un contact plus réfléchi avec la nature et avec soi-même, où la fuite du temps et les assauts de l'adversité deviennent l'objet d'un compromis

[1] *Op. cit.*, pp. 34-56 et notamment 49 et 55-56. Le motif du naufrage est omniprésent dans la poésie du XVIIIe siècle, de Mark Akenside (*The Pleasures of Imagination*, Book II, v. 693-706) et Thomas Warton (*The Pleasures of Melancholy*, v. 10-16) à William Cowper (*The Castaway*). Il recoupe une pratique socioculturelle effective, celle du naufrage comme spectacle des grèves attirant les badauds, dont Alain Corbin a souligné l'extrême fréquence tout au long de cette période (cf. *Le Territoire du vide : L'Occident et le désir du rivage*, Paris, 1988, pp. 274-81).

[2] « The still, sad music of humanity, / Not harsh nor grating, though of ample power / To chasten and subdue » (v. 92-94, *Lyrical Ballads and Other Poems*, p. 118). Rappelons qu'il est question, quelques vers plus loin, des soleils couchants et de l'océan.

[3] Cf. *Tradition and Experiment*, pp. 113-18. C'est bien sûr dans *Tintern Abbey* que Jacobus situe la culmination du genre, déjà illustré au milieu du siècle par Akenside et Th. Warton.

et d'une résolution (ici aussi s'explique la « virilité » que Coleridge prête à Bowles). Dans le sonnet « To the River Tweed », la sympathie de la nature console de l'infortune en même temps que le regard pittoresque exorcise le spectre de la jouissance ; le promeneur qui se penche au-dessus du cours d'eau ne glisse que dans une vacance pensive, c'est-à-dire moralisée[1] ; dans « To the River Itchin », le constat de ce qui n'est plus cause un « frémissement douloureux », voire une « douleur térébrante » (« shiv'ring sense of pain ») cependant atténué en « réconfort » (« solace »), parce que la réminiscence est aussi retrouvaille. Dans les deux cas, il émane de la rivière quelque chose comme la quintessence, ou abstraction sensible, du principe social. La nature mène au sentiment comme fin en soi, à la résolution de la pulsion dans une disponibilité vierge d'élan destructeur, dans une réflexivité qui serait comme la forme pure de la sympathie – et à quoi se surajoutent donc aisément tous les signifiés humanitaires : la paix, la pitié, etc.

Il est certain que ces poèmes ont exercé une nette influence sur ceux de Coleridge : on peut songer au sonnet « On Hope », où les heures enfuies luisent (*gleam*) dans le souvenir « tel l'arc-en-ciel radieux sur le flot vespéral » (« Like the bright Rainbow on an evening stream »), ou encore à l'apostrophe au « cher ruisseau natal » (« Dear native brook ! ») que l'on trouve dans « Sonnet to the River Otter » et « Recollection ».[2] Plus généralement, les sonnets de Bowles ont suggéré à Coleridge la base d'une poétique, d'une théorisation formelle, et même d'une politique du poème. La préface aux *Poems on Various Subjects* de 1796 (dont la table des matières présente trente-six « Effusions », quelques-unes sans titre, mais toutes numérotées) est largement consacrée à une apologie de « l'égotisme » en poésie, c'est-à-dire de ce type d'expression de la douleur personnelle par quoi le sujet lyrique est

[1] « The waving branches that romantick bend / O'er thy tall banks, a soothing charm bestow; / The murmurs of thy wand'ring wave below / Seem to his ear the pity of a friend » (v. 5-8). Cf. aussi la conclusion du sonnet : « Yet here with pensive peace I could abide, / Far from the stormy world's tumultuous roar, / To muse upon thy banks at eventide » (*op. cit.*, p. 14).
[2] Cf. *Poetical Works I.1*, pp. 153, 259 et 300.

amené à une activité intellectuelle (réflexive) génératrice à la fois de plaisir et d'un contrôle (plus précisément d'une correction, écrit Coleridge) du sentiment initial[1]. Dans une note de l'édition de 1797, Coleridge définit plus particulièrement le sonnet, qui n'est qu'une forme spécifique de l'effusion (et dont Bowles et Charlotte Smith sont désignés comme les maîtres modernes), comme ce court poème « où l'on développe quelque émotion solitaire » (« in which some lonely feeling is developed ») en une totalité unifiée[2]. Cette unité formelle n'est pas propre à toutes « effusions » ; si Coleridge semble ici la louer, c'est sans doute qu'elle épouse et donc « corrige » plus entièrement le sentiment. Il faut en tout cas relever que le langage de Coleridge diffère de celui qu'il emploiera dans la *Biographia* : au lieu d'une catégorisation par *faculté* mise en jeu, c'est un contenu affectif (*feeling*) qui sert ici de critère de classification. Et cette classification, à son tour, est difficilement séparable de ce qu'on voudrait appeler une politique effusive du sonnet, caractérisée par deux traits essentiels. D'abord, l'expression poétique de la solitude découle immédiatement de « notre nature communicative », dont il est posé que, comme toute nature, elle a sa fin et sa fonction, puisqu'elle met en contact ce qui autrement resterait isolé. Coleridge rejette du même geste l'exigence du décorum dans les lettres et l'idée abstraite d'un « public » unifié : « We are for ever attributing a personal unity to imaginary aggregates. What is the PUBLIC but a term for a number of scattered individuals of whom as many will be interested in these sorrows as have experienced the same or similar? »[3]. Sous le « public » des revues, donc, une multiplicité de solitudes éparses que la poésie authentique aura pour effet de faire communiquer, se reconnaître, se toucher : dans le prospectus-programme du *Watchman*, en février 1796,

[1] Cf. « Preface » in *Poems on Various Subjects* (Londres et Bristol, 1796; fac-similé Oxford et New York, 1990), p. vii : « The communicativeness of our Nature leads us to describe our own Sorrows; in the endeavour to describe them intellectual activity is exerted; and by a benevolent law of our nature from intellectual activity a pleasure results which is gradually associated and mingles as a corrective with the painful subject of the description ». Il est significatif que le correctif soit ainsi *mêlé* au sujet douloureux : le plaisir poétique qui est dit d'origine intellectuelle participe ainsi intimement à la logique sensible sans quoi le poème n'aurait pas de raison d'être.
[2] Coleridge, Lamb, Lloyd, *Poems* (Londres et Bristol, 1797 ; fac-similé Woodstock Books 1997), p. 71.
[3] *Poems on Various Subjects*, éd. cit., p. vii.

Coleridge écrit que l'un des objets de son périodique sera d'offrir aux poètes un véhicule approprié à leurs « effusions »[1]. Sympathie et propagation de la vérité doivent aller ici main dans la main, s'emprunter leurs canaux et se frayer réciproquement leurs réseaux, constituant ainsi les rescapés en contre-public sensible et moral, aux marges du circuit officiel. Deuxièmement, cette politique de l'effusion a son site symbolique, la nature – et spécialement le *locus amoenus* du bord de l'eau dont on a vu que Bowles offrait le modèle. Ses sonnets opèrent une « douce et indissoluble union du monde intellectuel et du matériel » (« a sweet and indissoluble union between the material and the intellectual world »), et ainsi, selon le mot de Coleridge, « they domesticate with the heart » : c'est-à-dire qu'ils constituent dans l'ordre poétique des lieux de résidence possible, des lieux de société et de sympathie où exorciser les naufrages de la sensibilité solitaire[2].

Cette domestication de la sensibilité reste cependant précaire, essentiellement parce que le contenu affectif de l'« effusion » ne cesse de se dérober aux définitions rassurantes. Le XVIIIe siècle finissant n'est pas certain, notamment, du principe originaire auquel attribuer une émotion comme la pitié. Burke avait écrit, pour expliquer le plaisir goûté au spectacle de l'infortune, réelle ou fictive : « pity is a passion accompanied with pleasure, because it arises from love and social affection »[3] ; mais ce plaisir (qui de façon révélatrice était aussi désigné, malgré l'opposition établie par Burke lui-même, comme *delight*) dessine vers la fin du siècle une modalité antisociale de la sympathie, fondée sur le pressentiment de la jouissance. Dans

[1] Cf. *The Watchman*, éd. L. Patton, Princeton, 1970, p. 5. Le titre du journal lui-même n'est pas sans rappeler la figure de la Pitié mentionnée plus haut. Remarquons par ailleurs que les idées d'effusion ou de transport jouent un grand rôle dans le premier numéro du périodique, et notamment à propos de la situation sociale et culturelle des classes inférieures. Celles-ci sont condamnées sciemment à l'ivrognerie par le gouvernement (qui leur fait lire des journaux corrompus à la taverne) ; mais l'*intoxication* répond à un besoin effectif que, par exemple, le méthodisme ou le thé satisfont de manière déjà moins pernicieuse. C'est toujours autour de l'élément sensuel à l'œuvre dans la sympathie (ici le *social bowl*, selon le topos de la fin du siècle) que se cristallisent les ambiguïtés.

[2] *Poems* (1797), p. 72. Seamus Perry voit dans cette union de l'esprit et du monde la cause essentielle de l'admiration de Coleridge pour Bowles (*Coleridge and the Uses of Division*, pp. 109-10), mais il faudrait ajouter qu'elle ne prend tout son sens que par son opposition implicite au « naufrage » sensible qu'on s'est efforcé de décrire ici.

[3] Éd. cit., pp. 42-43.

la version de 1794 de la *Monody*, Chatterton est un instant évoqué dans la tonalité du repos réfléchi qui doit faire communier les poètes dans leur solitude (« Like star-beam on the slow sequestered tide, / Long-glittering, through the high tree branching wide », v. 98-99) ; mais le moment décisif de l'inspiration est celui de l'errance fiévreuse sur la falaise et du regard vers les vagues en contrebas. C'est un sonnet de Charles Lamb (par ailleurs aussi impliqué que Coleridge dans l'élaboration des thèmes de la sympathie) qui énonce le plus nettement ce désir d'une « résolution » absolument opposée à celle de Bowles. Il y est question d'une traversée houleuse,

> When wet and chilly on thy deck I stood,
> Unbonneted, and gazed upon the flood,
> Even till it seemed a pleasant thing to die,—
> To be resolv'd into th' elemental wave,
> Or take my portion with the winds that rave.[1]

Le participe adjectivé *unbonneted*, dont le XVIIIe siècle et le romantisme sont extrêmement friands, renvoie à l'entrée en scène de Lear à l'acte III de la tragédie de Shakespeare (dans l'édition quarto de 1608), où il disait la fureur et la folie du roi dépossédé, défiant les éléments à l'heure où toutes les créatures se terrent à l'abri[2]. Il marque, ici, le *nec plus ultra* de l'effusion : la figure du passager transi résume les agonies de la sensibilité, dont le regard fasciné (*I gazed*) se fait désir d'un toucher libérateur, d'une jouissance « résolvant » la dépendance du sujet par sa dissolution dans l'élémentaire. Pulsion de dissolution qui va rester, sous diverses formes, au cœur des paysages coleridgiens.

---

[1] Vers 10-14 du sonnet « O I could laugh to hear the midnight wind », hautement vanté par Coleridge (lettre à Southey du 11 décembre 1794) qui en publia en 1796 une version révisée, c'est-à-dire largement édulcorée : le vers 12 devient ainsi « And almost wish'd it were no crime to die) ; pour le présent texte, cf. *The Works of Charles and Mary Lamb*, éd. E. V. Lucas, Londres, 1903, vol. IV, p. 4. Le 4 avril 1804, écrivant aux Wordsworth depuis Portsmouth où il attend de s'embarquer pour Malte, Coleridge, citant une réplique de *The Borderers*, dit qua sa dépression (sans doute renforcée par l'irritabilité intestinale et la faiblesse de l'estomac) lui inspire « a wish…to be diffused upon the Winds & have no individual Existence » (*Collected Letters*, vol. II, p. 1116).

[2] « This night, wherein the cub-drawn bear would couch, / The lion and the belly-pinchèd wolf / Keep their fur dry, unbonneted he runs, / And bids what will take all » (*The History of King Lear*, Sc. 8, v. 11-14, in *The Oxford Shakespeare*, p. 924).

2. Synesthésies rêveuses : de *The Castle of Indolence* à *The Æolian Harp*

Lorsqu'au début de l'été 1794 Coleridge écrit sa première lettre à Southey, qu'il vient de rencontrer, il salue en lui un « rossignol », ou plutôt une « alouette » parmi les « hiboux » et les « taupes » d'Oxford : nocturne ou matinal, l'oiseau mélodieux renvoie (tout comme le ton lyrique de l'épistolier) au type de reconnaissance effusive dont Coleridge ferait bientôt un idéal poétique et politique de communication[1]. Ce salut en suit un autre, en forme de toast ou de slogan : « Health and Republicanism! ». Entrer en sympathie, c'est tourner le dos aux fièvres, aux débauches, aux dettes et aux pensées suicidaires (le poète relève tout juste d'une crise morale et financière aigüe[2]) ; et c'est la fin des enfermements, y compris religieux, politique et social. Le projet qu'échafaudent alors Southey et Coleridge d'une communauté utopique en Pennsylvanie, et que la critique a pu quelquefois regarder avec ironie, faisait en réalité pendant aux plans d'émigration dont était occupée une bonne partie de l'intelligentsia libérale et dissidente : c'est en effet l'époque où Thomas Cooper, le gendre de Joseph Priestley, prospecte les rives de la Susquehanna pour y installer une communauté d'émigrés, unitariens soucieux d'échapper à la répression du ministère Pitt, mais aussi Français rescapés de la Gironde, tous désireux de fuir le naufrage de la vieille Europe pour s'établir en de plus vertes prairies[3]. Pour Coleridge et Southey, le constat d'une « expérience similaire » doit mener à l'expérimentation sociale, en l'occurrence à la construction d'un lieu idéal fondé sur l'abolition, ou du moins sur l'égalisation, de la propriété privée. Si cette conception doit beaucoup, comme l'a relevé la critique, à une radicalisation de la tradition républicaine

[1] Lettre datée du 6 juillet. Cf. *Letters*, I, 83.
[2] Cf. *Letters*, I, 58-78 ; Rosemary Ashton, *The Life of Samuel Taylor Coleridge. A Critical Biography*, Oxford, 1996, pp. 37-43 ; Richard Holmes, *Coleridge: Early Visions*, Londres et Sevenoaks, 1989, pp. 39-58.
[3] Sur le contexte politico-messianique de l'entreprise, cf. Ian Wylie, *Young Coleridge and the Philosophers of Nature*, Oxford, 1989, particulièrement pp. 47-80 ; et Kenneth R. Johnston, « The Political Sciences of Life: From American Pantisocracy to British Romanticism », in *Samuel Taylor Coleridge and the Sciences of Life*, éd. N. Roe, Oxford, 2001, pp. 47-68.

illustrée au XVIIe siècle par James Harrington (et relayée notamment, pour Coleridge, par l'ouvrage de Moses Lowman sur la constitution hébraïque[1]), alors il faut voir l'écriture « pantisocratique » de Coleridge – les textes qui s'inspirent de, ou ont trait à, la Pantisocratie – comme le lieu d'affleurement d'une contradiction entre les vieux idéaux de vertu civique, si souvent invoqués par la littérature de la sensibilité, et les exigences modernes du sujet. La représentation de la communauté idéale est en effet, chez Coleridge, sans cesse travaillée par une série de tensions qui en brouillent les contours – tensions que l'on va résumer brièvement, et dont on va suggérer qu'elles trouvent une de leurs principales expressions poétiques avec *The Æolian Harp*. Il faut noter d'abord l'hésitation entre le rationalisme godwinien et un sentimentalisme informé par l'empirisme de Hartley : entre l'Amérique comme table rase où construire une société avant tout vertueuse, c'est-à-dire débarrassée de tous les attachements irrationnels et injustes que les « choses comme elles sont » s'entendent à faire proliférer, et l'Amérique comme climat plus propice où recréer, *transplanter*, le lieu domestique idéal avec toutes les sympathies habituelles qui le confortent, si l'on ose dire, par une effusion continue, le lieu tel que le rêve l'homme sensible et tel que l'a généreusement élaboré toute une tradition philosophique, mais aussi poétique (ainsi chez Goldsmith). Tension qui oppose aussi, plus discrètement, raison et plaisir : si chez Godwin la perfectibilité humaine réside dans une indépendance intellectuelle sans cesse accrue, dans l'émancipation vis-à-vis des nécessités corporelles, Coleridge tient de Hartley l'opinion selon laquelle, au contraire, c'est par les impressions des sens et la purification des associations d'idées qu'un état paradisiaque

[1] *A Dissertation on the Civil Government of the Hebrews* (Londres, 1740), 2e éd. 1745. Lowman explique que la redistribution périodique des terres devait empêcher, chez les Hébreux, l'accroissement des inégalités (*op. cit.*, pp. 42-60). Voir sur ces points Nigel Leask, *The Politics of Imagination in Coleridge's Critical Thought,* Basingstoke, 1988, pp. 35-39, et surtout « Pantisocracy and the Politics of the 'Preface' to *Lyrical Ballads* », in A. Yarrington et K. Everest (éds.), *Reflections of Revolution: Images of Romanticism*, Londres, 1993, pp. 39-58 ; et encore Susan Manly, « Jews, Jubilees and Harringtonianism in Maria Edgeworth: Republican Conversions », in N. Roe (éd.), *op. cit.*, pp. 69-87.

est retrouvé en ce monde[1]. Dans quelle mesure l'état de perfection immanente doit-il se réaliser comme plaisir permanent ? et quels contours donner à ce plaisir, qui ne relèvent pas d'une manière de « luxe » plus délicat ? Coleridge, en tout cas, anticipe cette béatitude collective dans un langage des plus opulents : « thou dost make the adamantine Gate of Democracy turn on it's golden Hinges to most sweet Music », écrit-il encore à Southey[2].

Se pose ensuite la question de la place et de la conception du travail dans la société projetée, question qui emporte celle du corps et particulièrement de la sensibilité nerveuse. Godwin lui-même voit dans l'éradication du superflu un moyen de réduire les exigences du travail physique dans le quotidien des hommes, et donc de consacrer le temps ainsi libéré à cultiver les vertus philanthropiques[3] ; dans une lettre décrivant le projet américain, Coleridge évoque un temps de travail de deux à trois heures par jour, le reste étant affecté aux doux soins de l'amitié. L'idée tient alors une place considérable dans sa pensée : conférant à Bristol sur la théocratie des Hébreux, Coleridge maintient que seules la corruption du pouvoir politique et l'immoralité des « besoins imaginaires » engendrés par le commerce forcent le laboureur à l'hébétude en lui imposant dix heures de travail acharné par jour. Dans une société juste, il suffirait donc de deux ou trois[4]. Mais l'innocence morale et sociale ainsi

---

[1] Sur la teneur philosophico-politique de la Pantisocratie, voir en outre Leonard W. Deen, « Coleridge and the Sources of Pantisocracy: Godwin, the Bible, and Hartley », *Boston University Studies in English*, n° 5 (1961), pp. 232-45 ; Carl Woodring, *Politics in the Poetry of Coleridge*, Madison, 1961, pp. 62-80 ; John Morrow, *Coleridge's Political Thought*, Basingstoke et Londres, 1990, pp. 11-42 ; Gurion Taussig, *Coleridge and the Idea of Friendship 1789-1804*, Newark, 2002, pp. 116-145.

[2] *Letters*, I, p. 83.

[3] Cf. *Enquiry Concerning Political Justice*, Londres et Dublin, 1793, vol. II, pp. 340-41 : « If superfluity were banished, the necessity for the greater part of the manual industry of mankind would be superseded ; and the rest, being amicably shared among all the active and vigorous members of the community, would be burthensome to none ».

[4] Cf. *Lectures on Revealed Religion*, 6, in *Lectures 1795 on Politics and Religion* (*Collected Works*, I), éd. L. Patton et P. Mann, Princeton et Londres, 1971, p. 223 : « The necessaries of twenty men are raised by one man, who works ten hours a day exclusive of his meals. How then are the other nineteen employed? Some of them are mechanics and merchants who collect and prepare those things which urge this field Labourer to unnatural Toil by unnatural Luxuries—others are Princes and Nobles and Gentlemen who stimulate his exertions by exciting his envy, and others are Lawyers and Priests and Hangmen who seduce or terrify him into passive submission. Now if instead of this one man the whole Twenty were to divide the labor and dismiss all unnecessary Wants it is evident that none of us would work more than two hours a day of necessity, and that all of us might be learned from the advantages of opportunities, and innocence from the absence of Temptation ».

recouvrée pose la question du bon usage du corps, une fois celui-ci débarrassé de son fardeau de surtravail et de tentations. Et la communauté primitive, chez Coleridge, n'est jamais à l'abri de ces « besoins imaginaires » ou « artificiels » qui viennent imprimer son cours fatal à l'histoire humaine. L'état de nature ou de quasi-nature que dépeignent les *Lectures* de 1795 est déjà travaillé (comme chez Rousseau, mais sans doute plus urgemment) par le désir du supplément et du superflu ; l'« artifice » répond en réalité aux sollicitations originaires de l'imagination, antérieures à toute dépravation institutionnelle puisque le sauvage, par exemple, ne rate jamais une occasion de s'enivrer[1]. C'est aussi pour cette raison, et pas uniquement pour des motifs pragmatiques, que la Pantisocratie prévoit une discipline des corps. Les deux ou trois heures qu'il y faudra encore consacrer au labeur quotidien semblent en effet devoir mobiliser en chacun une énergie considérable, requérant une véritable préparation physique :

> In the course of the winter those of us whose bodies, from habits of sedentary study or academic indolence, have not acquired their full tone and strength, intend to learn the theory and practice of agriculture and carpentry, according as situation and circumstances make one or the other convenient[2].

Face au passif des dérèglements universitaires, l'urgence est celle d'un affermissement des nerfs (« all will strain every nerve », dit encore Coleridge), difficilement dissociables, en rhétorique du XVIIIe siècle, des muscles qu'ils commandent et auxquels ils s'apparentent via l'image de *fibres* devant posséder autant de tonus (*tone*), d'élasticité et de vigueur que possible. Entre quiétude et effort, effusion et labeur, retraite et grand air, les hésitations de Coleridge font écho à toute une diététique présente dans la poésie géorgique, topographique et didactique du siècle, ainsi chez Thomson ou chez son ami le médecin John Armstrong, dont l'*Art of Preserving Health*, réédité en 1795, visait à définir une juste économie du corps en cadre naturel : « Toil, and be strong. By toil the flaccid nerves / Grow firm, and gain a more

[1] *Lecture on the Slave-Trade*, *ibid.*, pp. 235-36.
[2] *Letters*, I, 97.

compacted tone »[1]. Travail (*toil*) qu'il faut cependant mesurer pour ne pas abattre l'organisme (d'autant que l'individu moderne, énervé par le luxe, ne peut revenir à la santé que peu à peu, tel le futur émigrant en Amérique[2]), et dont le terme est un plaisir sans mélange et sans danger, caractérisé comme relâchement des nerfs contractés dans l'effort. Le cycle vertueux de la vie saine fait place et droit à une « dissolution » périodique et contrôlée[3]. De même, idéalement, la justice de la répartition du travail en Pantisocratie doit correspondre à une justesse dans le régime corporel : contre l'excès de labeurs pénibles, et contre les langueurs d'une existence artificielle, la régularité de tâches modérées doit rendre la santé au jeune homme nerveux, et fonder ainsi la stabilité du lieu domestique au milieu de la nature. S'indique ici une réactualisation par l'égalitarisme du modèle géorgique, nettement distinct des crépuscules moralisés d'un Bowles, et dont lettres et carnets suggèrent qu'il n'est alors pas étranger à la pensée de Coleridge : c'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le bref mémorandum par lequel, début 1795, Coleridge s'exhorte à (re ?)lire les *Saisons*[4]. Mais en poésie comme en pratique, la sensibilité du sujet ne cesse de compliquer le retour projeté à la nature ; et c'est dans cette complication que le paysage va déployer des aspects inédits.

C'est en effet de cette époque, semble-t-il, qu'on peut dater assez précisément l'intérêt de Coleridge pour les spectacles et les influences de la nature. Intérêt qui s'exprime pour commencer sur un mode parfaitement conventionnel, entre une exaltation dérivée de

---

[1] *The Art of Preserving Health* (Londres, 1744), rééd. J. Aikin, Londres, 1795, III, v. 39-40. Cette compacité neuromusculaire contraste avec le « sordid bath » (I.79) de la vie urbaine, qui « relâche » l'organisme plus que tout. Armstrong, par ailleurs, écrivit quelques strophes pour *The* C*astle of Indolence*.

[2] Chez Armstrong et dans la médecine du siècle, comme aussi chez le jeune Coleridge (cf. *Letters* I, p. 26), l'excès soudain d'exercice et le changement trop brusque de climat sont dangereux pour les citadins alanguis.

[3] Cf. *op. cit.*, III 385-90 : « …happy he whose toil / Has o'er his languid pow'rless limbs diffus'd / A pleasing lassitude […] / His pow'rs the most voluptuously dissolve / In soft repose… ». Cette diététique du XVIIIe siècle repose, on le sait, sur une vision commodément idyllique de la vie paysanne, opposée aux débauches des classes supérieures, et que George Crabbe sera l'un des premiers à attaquer frontalement dans *The Village* (1783).

[4] Cf. *Notebooks*, éd. cit., I, 9. J. L. Lowes mentionne cette entrée dans *The Road to Xanadu* (Londres, 1927 ; rééd. Londres, 1978, pp. 33-4) et avance, de manière convaincante, que l'idée fut suggérée à Coleridge par la lecture du *Botanic Garden* de Darwin, où se trouve le topos des *vernal Hours*. Ajoutons que fin 1796 encore, Coleridge s'établit à Nether Stowey dans le but d'apprendre de Thomas Poole les arcanes de l'agriculture et de vivre de la terre ; voir les lettres à Charles Lloyd Sr., le 15 octobre 1796 (*Letters*, I, pp. 240-41) et à Poole le 5 novembre (p. 249) : « To live in a beautiful country & to inure myself as much as possible to the labors of the field, have been for this year past my dream of the day, my Sigh at midnight ».

Shaftesbury et les pratiques courantes (en partie, on l'a vu au chapitre précédent, à visée édifiante) du pittoresque. Dans une lettre à l'unitarien radical George Dyer, il oppose ainsi l'atmosphère délétère de la grande ville, où le spectacle constant de la misère et du vice finit par détendre la fibre morale, aux plaisirs éclairés des scènes champêtres, qui entretiennent la bienveillance et dont l'effet salutaire transforme l'âme en miroir de Claude ou en paysage miniature[1]. Mais à ce rapport statique, apaisé, composé, s'en ajoute très vite un autre, plus complexe. Remarquons d'abord que si Coleridge semble alors attiré par la poésie de Thomson, c'est *The Castle of Indolence*, et non *The Seasons*, dont la rhétorique imprègne en profondeur ses écrits[2]. Les choses semblent d'abord assez tranchées : l' « indolence » est le signifié qui résume la constitution de Coleridge et explique ses égarements (« Loose Life, unruly Passions, and Diseases pale », écrivait Thomson[3]) ; et c'est *a contrario* dans le langage animé, shaftesburyen, de la seconde partie du *Castle* qu'il exprime son dévouement à la cause pantisocratique[4]. Lorsqu'il incite George Dyer à s'embarquer lui aussi, cependant, il cite un passage plus ambigu du poème, celui où Thomson défie les brimades de la Fortune : « You

---

[1] Lettre du 10 mars 1795 : « The pleasures, which we receive from rural beauties, are of little Consequence compared with the Moral Effect of these pleasures—beholding constantly the Best possible we at last become ourselves the best possible. In the country, all around us smile Good and Beauty—and the images of this divine καλοκαγαθόν are miniatured on the mind of the beholder, as a Landscape on a Convex Mirror » (*Collected Letters*, I, pp. 154-55). Sur le contexte de cette découverte, liée à la réflexion sur la « bienveillance naturelle » chez les amis unitariens de Coleridge, cf. Nicholas Roe, *Wordsworth and Coleridge: The Radical Years*, Oxford, 1988, pp. 212-15.

[2] Rappelons que le poème était également fort apprécié de Wordsworth, qui en reprit la forme et le style dans un portrait de Coleridge et de lui-même (*Stanzas written in my Pocket-Copy of Thomson's Castle of Indolence* ; cf. « Within our happy Castle there dwelt one… », in *Poems, in Two Volumes, and Other Poems 1800-1807*, éd. J. Curtis, Ithaca et Londres, 1983, pp. 581-83). Sur l'indolence thomsonienne et les lakistes, cf. Patricia Parker, « The Progress of Phaedria's Bower : Spenser to Coleridge », in *English Literary History*, 40.3, 1973, pp. 372-96 ; John Rieder, « Wordsworth's Indolence: Providential Economy and Poetic Vocation », in *Pacific Coast Philology*, vol. 23, 1988, pp. 67-76.

[3] Canto I, v. 9, in *Liberty, The Castle of Indolence and Other Poems*, éd. J. Sambrook, Oxford, 1986, p. 175. Cf. aussi le célèbre autoportrait de Coleridge dans la lettre à Thelwall du 19 novembre 1796, où il caractérise sa physionomie comme annonçant « une indolence capable d'accès d'énergie » (« indolence capable of energies », *Collected Letters*, I, p. 260).

[4] Cf. la lettre à Southey du 18 septembre 1794: « The heart will be the fiery spirit, that fills, informs, and agitates the whole » (*Collected Letters*, I, 103) ; comparer à Thomson, II, 423 (éd. cit., p. 213), sur le Dieu toujours actif qui « remplit, entoure, informe et anime le tout » (« fills, surrounds, informs, and agitates the Whole »). La formule et sa cadence remontent vraisemblablement aux apostrophes à l'Être suprême dans *The Moralists* (1709) de Shaftesbury : « Thou who art *Original* Soul, diffusive, vital, inspiriting the Whole! » (*Characteristicks* [Londres, 1711], éd. D. den Uyl, Indianapolis, 2001, vol. II, p. 370).

cannot shut the Windows of the Sky, / Through which *Aurora* shews her brightening Face: / You cannot bar my constant Feet to trace / The Woods and Lawns, by living Stream, at Eve ».[1] Les vers suivants, omis par Coleridge, opposent les vanités de l'ambition aux joies d'un système nerveux sainement accordé : « Let Health my Nerves and finer Fibres brace, / And I their Toys to the *great Children* leave ». Mais le contexte de la citation est ici passablement emmêlé. Elle est, pour commencer, immédiatement suivie d'une rétractation. Coleridge affirme qu'il est bel et bien au pouvoir de la Fortune de priver l'homme de nature et de santé, et de l'asservir aux « dépendances » et aux « besoins » (*Wants*) qui le confinent au « cachot » de la grande ville. D'où la nécessité de la rupture et de l'embarquement. D'autre part (et la palinodie de Coleridge est révélatrice de ce malaise) les vers de Thomson se situent à l'un des points d'ambivalence maximale du poème, entre l'évocation des délices du Château et leur obligatoire destruction au nom d'une morale plus virile. Entre les pressions de la vie sociale et le faux Éden de l'Indolence – composé en apparence parfait de luxe et de nature – il semble difficile de trouver une issue. Le poète qui tente désespérément de concilier retraite bucolique et exaltation de l'activité dans le monde ne cesse de se demander où il retrouvera « demeure si douce » (« where shall I so sweet a Dwelling find? », II, 2) ; car l'engeance du Parnasse, en général, meurt de faim (v. 10-18). Que sa liberté hautement affirmée le ramène au bord de l'eau, à l'ombre des bosquets du soir, n'est sans doute pas un hasard[2]. C'est au fond le sens de la nature elle-même qui est en jeu, à la fois recours salutaire de la sensibilité et séduction énervante. La nature géorgique et productrice de *The Seasons* risque toujours de n'être que le double enchanté de la pastorale : *locus amoenus* illusoire et machine à fabriquer

[1] Thomson, II, v. 21-24, et Coleridge, *Collected Letters*, *ibid*.

[2] Sur les contradictions idéologiques du poème de Thomson (mystification de l'inégalité sociale et difficulté à redéfinir l'idéal de la retraite aristocratique), cf. John Barrell, *English Literature in History 1730-80*, pp. 79-90. P. Parker a bien mis en relief la réticence de Thomson comme de Coleridge à quitter le *bower*, mais en l'interprétant trop exclusivement à la lumière de la vocation poétique traditionnelle (l'appel d'un chant plus noble). Le problème du poète, en l'occurrence, est plutôt qu'il n'est plus certain d'avoir une vocation (au sens webérien de *Beruf*). D'où le relief soudain de la sensation désaffectée de toute signification transcendante.

les déserteurs de la vie industrieuse. Or les paysages coleridgiens n'en finissent pas de ressembler, d'une façon ou d'une autre, à la vallée d'Indolence. C'est notamment le cas du *cottaged dell* projeté outre-océan, dont la figuration poétique passe très vite de la retraite à la romance : « Where Virtue calm with careless step may stray, / And dancing to the moonlight Roundelay / The Wizard Passions weave a holy spell »[1]. La reconstruction d'une société vertueuse selon la nature devient fuite hors du monde, dans un espace magiquement hermétique (le *holy spell* qui annonce déjà le Xanadu de *Kubla Khan*) où redéployer les motifs de la féerie au clair de lune chère aux poètes du XVIIIe siècle[2], cette fois référés aux « passions » : passions sociales (affections) dans le discours rationnel et diurne de la Pantisocratie, mais ici embrayeurs de romance. L'idéal sympathique se fait irréel parce qu'il ne se démêle jamais entièrement des tentations de l'indolence, lesquelles semblent avoir leur poétique propre : ici le glissement, par une inadvertance complice, de l'allégorie moralisée à l'enchantement des sens. Si les « Wizard Passions » semblent toujours obéir à la personnification (et l'Indolence de Thomson est évidemment un *Wizard*), leur « [dance] to the Moonlight Roundelay » combine mouvement, lumière et musique dans une riche polysémie qui suggère une temporalité suspendue : que le « rondelet », forme souvent associée à un contexte pastoral, soit ici lunaire semble en accentuer le caractère statique, en faire une transe (*spell*) où s'entend le désir de remettre à plus tard (roun*delay*) toute décision et toute activité.

Remarquons ici que le début de synesthésie qui accompagne cette danse des passions (la clarté de l'astre nocturne perçue comme musique) n'est pas non plus sans rapport avec la poésie de l'indolence thomsonienne, dans laquelle il n'est pas exagéré de voir l'un des

[1] Cf. « Sonnet on Pantisocracy », in *Poetical Works I.1*, p. 131 (vers insérés en 1794 dans la *Monody*). Les vers conclusifs, où les rescapés du naufrage européen semblent s'éveiller d'un cauchemar hanté de démons, reprennent une image du *Castle* (I, st. 46-47), et l'imagerie du réveil demeure inséparable, en une convalescence ambiguë, de celle des nerfs et du plaisir : « [They] see the Sun, and feel it dart / New Rays of Pleasance trembling to the Heart ». L'archaïsme spensérien (« pleasance ») et le *tremblement* de l'aurore marquent ici la reprise de l'autre lieu par le langage de la sensibilité.

[2] Cf. par exemple Beattie, *The Minstrel* I 33-35, et, dans une version naturalisée, Wordsworth, *An Evening Walk*, v. 339-50 (éd. cit., p. 70).

premiers points d'apparition de la subjectivité romantique. Rappelons que le poème commence au creux d'une « humble vallée » (« In lowly Dale », I, 10), perversion de la *mediocritas* classique aussi bien que des exhortations scripturales à « considérer les lys des champs » qui, contrairement aux enfants de Mammon, « ne travaillent ni ne filent »[1] ; le repos pastoral s'y change en « vacance » généralisée, glissant une note d'irréalité dans le mode arcadien (« And vacant Shepherds piping in the Dale », I, 31). Bannissement de la praxis qui a pour conséquence l'éclosion et le déploiement total de la sensation, décrite comme une « influence » universelle où viennent se fondre impressions visuelles, sonores et olfactives :

> Was Nought around but Images of Rest:
> Sleep-soothing Groves, and quiet Lawns between;
> And flowery Beds that slumbrous Influence kest,
> From Poppies breath'd; and Beds of pleasant Green,
> Where never yet was creeping Creature seen.
> Mean time unnumber'd glittering Streamlets play'd,
> And hurled every-where their Waters sheen;
> That, as they bicker'd through the sunny Glade,
> Through restless still themselves, a lulling Murmur made (I, 19-27).

Tels sont les dangers du *locus amoenus*, qui recèle en son fond les charmes émollients et meurtriers du jardin d'Acrasia, la magicienne qui trame la ruine des chevaliers au livre II de *The Faerie Queene*. Mais la spécificité du texte de Thomson par rapport à son modèle, c'est l'importance comparativement réduite de l'élément visuel, désormais fondu dans une « influence » plus diffuse. La nature, ici, se manifeste comme jeu sans fin de la sensibilité dans le suspens de l'effort et du jugement, d'où un imaginaire insistant du flux, qui se communique depuis la brise, les sources et les ruisseaux à une physiologie également fluide, à une labilité fondamentale de l'humain ouvert à toutes les « instillations » (cf. les pins agités par la brise qui « Sent forth a sleepy Horror through the Blood », I, 43, ou encore 50-51 : « …the soft Delights, that witchingly / Instil a wanton Sweetness through the Breast »). La

[1] Matthieu 6 : 28 : « And why take ye thought for raiment? Consider the lilies of the field, how they grow; they toil not, neither do they spin » (*Authorized King James Version*). Cf. sur ce point (et sur la dette de Thomson envers Spenser, *Faery Queene* II.v), P. Parker, art. cit., pp. 372-73 et 376.

stase comblée de la sensation se double inévitablement d'un ébranlement subtil vers des joies encore plus douces et plus liquides. Hannah Arendt écrit qu'il n'y a rien de plus privé que le plaisir et la douleur, et c'est précisément ce glissement inexprimable, inarticulé, en-deçà de la sphère publique et de ses interactions stables, qui fait de *The Castle of Indolence* l'un des textes les plus emblématiques du XVIIIe siècle « sensible »[1]. Synesthésie et cinesthésie ne sont pas dissociables, ou plutôt la première n'est que la manifestation de la seconde : double modalité d'un sujet qui, replié hors du monde de l'entendement et de l'agir historique, se laisse aller à l'indistinction du sensible, dans une rêverie déjà bachelardienne des fluides matériels où dissoudre les anxiétés d'un moi appauvri[2]. C'est tout ce complexe poétique qui travaille en sous-main *The Æolian Harp*, ou, selon son titre initial, « Effusion XXXV » : « conversation poem » adressé à Sara, mais aussi effusion du sujet indolent au contact de la nature romancée, distinguée par la luxuriance inusitée qu'y revêt la sensation. Le cadre initial du poème semble être celui de la retraite traditionnelle, investi cependant par les inquiétudes de la sympathie : retraite déjà domestiquée par la présence de Sara et le contact de son visage, mais où l'adjectif « pensive » du premier vers introduit cependant la possibilité d'un hiatus et d'un ailleurs[3]. Cette sensualité incomplète revient saturer toute la scène sous la forme de l'allitération et de la synesthésie : la douceur (« most soothing sweet ») du spectacle du

---

[1] *Condition de l'homme moderne* (*The Human Condition*, New York, 1958), trad. fr. G. Fradier, Paris, 1963, pp. 89-91 et 160-63. Rappelons que pour Arendt, la société moderne – celle de l'*animal laborans* – est celle qui ne connaît que le travail et sa cessation, soit la peine et le plaisir qui lui succède (définitions fort proches de l'épistémologie du XVIIIe siècle, à laquelle la philosophe consacre d'ailleurs de nombreuses pages) : exclusivité qui a pour conséquence de rabattre l'individu sur lui-même et sur l'incommunicable de la sensation, au risque de la solidité du monde extérieur. La poésie de Thomson, celle du jeune Coleridge semblent illustrer ces thèses de façon particulièrement nette.

[2] Notons que Thomson est au XVIIIe siècle le premier à dépasser le pur pastiche dans l'usage de la strophe spensérienne, dont les « vagues » d'allitérations, les méandres et les retours différés ajustent de façon décisive la forme poétique à la tentation de l'abandon, contrairement à ce qui s'observe dans *The Schoolmistress* de Shenstone (1737). Liquidité qui préfigure bien les eaux romantiques (cf. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, 1942, rééd. 1993, par exemple pp. 137-41, sur l'eau et le lait, et 145-47, sur les « eaux-jeunes filles » chez Novalis), et dont il est clairement dit qu'elle se présente comme (fausse) alternative, comme modèle d'une sociabilité purifiée, à la dure condition du poète : « Thus, from the source of tender Indolence, / With *milky* blood the heart is overflown, / Is soothed and sweetened by the social sense » (I, 132-34, p. 179 ; nous soulignons).

[3] Références à *The Æolian Harp: composed at Clevedon, Somersetshire*, in *Poetical Works I.1*, pp. 232-5.

crépuscule est redoublée par la senteur des fleurs (v. 2) ; la composition visuelle de l'atmosphère, polarisée entre les nuages qui s'assombrissent (« slow-sad'ning round », v. 7) et l'éclat immobile de l'étoile du soir, est partiellement défaite par la circulation de l'« exquise » fragrance des fleurs de haricot (« How exquisite the scents / Snatch'd from yon bean-field », v. 9-10), suggérant un début de volupté thomsonienne que les parenthèses moralisantes (souvenirs du sonnet à la Bowles : l'innocence, l'amour et la sagesse vespérale) peinent à contenir[1]. L'effusion poétique suit la diffusion des sens, et elle paraît avoir pour terme premier le « stilly murmur of the distant sea » (v. 11), qui « parle du silence » avec quelque séduction, et qui pourrait dire la vacance aussi bien que le recueillement : rappelons que l'Indolence, elle aussi, nichait son vallon non loin des murmures de l'océan. La conjonction furtive de la mer et de la songerie décèle un manque au sein de la plénitude sensorielle : non pas, comme dans *Reflections on Having Left a Place of Retirement*, le « chant du bonheur » qu'il faudrait tendre l'oreille pour saisir[2], mais le désir moins sanctifié, qui va résonner dans tout le poème, d'un supplément de sensation.

On peut relever, plus loin dans le poème, une autre réminiscence thomsonienne lorsque le repos dans le sein de la nature donne lieu à une sorte de spéculation philosophique sauvage. Manifestation d'un « trembling into thought » primitif qui semble procéder directement des aises de la position couchée :

> And thus, my love! as on the midway slope
> Of yonder hill I stretch my limbs at noon,
> Whilst through my half-closed lids I behold
> The sunbeams dance, like diamonds, on the main,
> And tranquil muse upon tranquility;
> Full many a thought uncalled and undetained,

[1] Cf. *Spring*, v. 498-501 : « Long let us walk, / Where the Breeze blows from yon extended Field / Of blossom'd Beans. / Arabia cannot boast / A fuller Gale of Joy… » ; on trouvait aussi, un peu plus loin (v. 514-15), le verbe *snatch*, qui signifie dans *The Seasons* le « ravissement » ou le « transport » du regard face aux beautés de la nature : « Snatch'd thro' the verdant Maze, the hurried Eye / Distracted wanders… » (éd. cit., p. 26).

[2] Cf. v. 18-26 dans *Poetical Works I.1*, p. 262 : « Oft with patient ear / Long-listening to the viewless sky-lark's note / (Viewless, or haply for a moment seen / Gleaming on sunny wing) in whisper'd tones / I've said to my Beloved, "Such, sweet Girl! "The inobtrusive song of HAPPINESS— / Unearthly minstrelsy! then only heard / When the Soul seeks to hear; when all is hush'd / And the heart listens! »

And many idle flitting phantasies,
Traverse my indolent and passive brain… (v. 26-33)

Observons d'abord que les vers 26-27 rappellent, comme pour mieux l'interrompre, la topique alors bien établie de la promenade à flanc de colline, très présente chez le poète tout au long de cette période. Coleridge (de même d'ailleurs que Wordsworth au même moment) avait beaucoup apprécié le récent *Lewesdon Hill* de William Crowe, un poème locodescriptif en vers blancs, influencé par Cowper, et qui sans doute présentait comme attrait supplémentaire d'être situé dans un cadre géographique – les hauts du Dorset – relativement proche de celui des Quantocks.[1] Chez Crowe, l'ascension de la colline obéissait à une double logique : souci de la santé corporelle, d'une part, puisqu'elle permettait d'exercer la vigueur des fibres de l'organisme et de cueillir, sur le sommet, les habituelles herbes médicinales ; et, de l'autre, contemplation salutaire de la beauté de la Création, où le sujet trouvait à s'abstraire de la médiocrité du quotidien mais aussi à se conforter dans ses résolutions. On pourrait donc s'attendre à ce que la pause à mi-hauteur, occasion d'un premier regard sur le paysage, relève dans *The Æolian Harp* du même commerce revigorant et déterminé avec la nature, qu'elle constitue un moment dans ce qui serait à la fois une diététique et une économie morale de l'effort, d'autant que le gravissement de la « montagne », chez Coleridge, se fait ailleurs symbole ou même allégorie du devoir[2]. Or le repos, mérité ou non, ne sert plus ici à reprendre des forces : le poète adopte la vieille posture du repos bucolique (« I stretch my limbs ») comme pour mieux se prêter, ou s'abandonner, à l'expérience. Il faut se mettre en position, comme le promeneur pittoresque, mais c'est pour abdiquer la prérogative de l'observateur, pour mieux s'ouvrir à des influences imprévues. Si *The Æolian Harp* est un poème

[1] Cf. v. 4-11 : « …along the narrow track / By which the scanty-pastured sheep ascend / Up to thy furze-clad summit, let me climb, / My morning exercise; and thence look round / Upon the variegated scene, of hills, And woods, and fruitful vales, and villages / Half hid in tufted orchards, and the sea / Boundless, and studded thick with many a sail » (*Lewesdon Hill*, Oxford et Londres, 1788, fac-similé Spelsbury, 1989, p. 1, v. 4-11).

[2] Cf. notamment *To Charles Lloyd, on his Proposal to Domesticate with the Author*, in *Poetical Works I.1*, p. 278, v. 42-44 : « Ah! dearest LLOYD! it were a lot divine / To cheat our noons in moralizing mood, / While west winds fann'd our temples toil-bedew'd » ; suit une representation allégorique de la colline du savoir**.** Sur le lien entre santé, médecine et *hill-poetry*, cf. Robert Aubin, *Topographical Poetry in XVIIIth-century England*, p. 76.

expérimental, c'est dans la manière dont il s'arrête sur le topos pour en explorer les virtualités, et pour finalement le porter à son point de rupture, là où le repos devient suspens, laisse émerger une expérience approfondie et enrichie[1]. Les yeux (volontairement ?) mi-clos, la tranquillité réfléchie ou « abîmée » du vers 30 (« And tranquil muse upon tranquility ») suscitent un autre rapport, dominé par l'activité omniprésente et sans effort (*dance*) de la lumière sur la mer. On n'a cependant pas affaire à un paysage « transcendantal », devant lequel les facultés subjectives se mettraient à jouer librement pour mieux s'appréhender, à une distance contemplative et raisonnable de leur objet. D'abord, la comparaison (« like diamonds »), qui dit l'éclat aveuglant de l'élémentaire, suggère aussi une curieuse productivité du visible, annonçant l'apparition spontanée dans le champ mental des « flitting phantasies » du vers 32. On pourrait voir là une préfiguration de l'intérêt scientifique que portera bientôt Coleridge aux phénomènes visuels, phénomènes qu'il tentera d'intégrer à la philosophie de la perception dont *Tintern Abbey* offre l'écho[2]. Mais face à ces « phantasmes »-ci, l'esprit est entièrement passif (« uncalled and undetained », précise le poète quoiqu'il leur ait d'abord ouvert la porte) ; ils le « traversent » comme émanés de l'air et de la lumière, et leur caractère flottant porte la marque d'une stérilité ambigüe (*idle*) ; ils présentent à la fois le désordre troublant des stimuli internes (de l'appétit), et la matérialité errante, quelque peu fantomatique, du simulacre épicurien (le « phantasme » grec)[3]. En cela, Coleridge suit Thomson de plus près que ne l'indique la seule mention de l' « indolence » : la tranquillité excessive du *Castle* suscitait déjà d'étranges apparitions au point de contact entre

[1] Sur Coleridge, la pratique de l'expérimentation sur soi et la tradition d'auto-observation dans la philosophie moderne, cf. Noel B. Jackson, *Science and Sensation in Romantic Poetry*, Cambridge, 2008, pp. 103-31. *The Æolian Harp* peut être considéré comme un exemple précoce chez le poète (et quelque peu déviant) de ce genre de pratique qui recherche les éléments d'une communauté d' « expérience » dans l'expérimental, c'est-à-dire dans le suspens de l'expérience ordinaire.

[2] Cf. *Lyrical Ballads, and Other Poems*, éd. cit., p. 119, v. 106-08 : « …all the mighty world / Of eye, and ear, both what they half create, / And half perceive ».

[3] Cf. Lucrèce, *De Rerum Natura*, IV, 724-37 : simulacres errant par les airs, et qui relèvent bien de la « nature des choses » (éd. cit., p. 312-14). Le texte est cité par Shaftesbury (*A Letter Concerning Enthusiasm*, in *Characteristicks*, éd. cit., vol. I, pp. 49-51), qui rappelle le lien entre simulacre et pulsion sexuelle via l'ancienne croyance à la « nympholepsie ».

les « yeux mi-clos » et les formes vagues de la lumière (« Of Dreams that wave before the half-shut Eye », I, 47) ; et l'on observe chez l'un de ses pensionnaires, qui se rue « incontinent » vers les ombrages de midi pour y rêvasser tout le jour étendu parmi les fleurs, la même propension à élever des systèmes métaphysiques dans les nuées qui défilent (I, 514-31)[1]. Il y a donc une filiation nette entre la nature-simulacre de l'indolence – purement sensorielle et sans valeur ontologique – et celle dont la plénitude semble engendrer spontanément les simulations philosophiques du poète. Si ces dernières sont « profanes » (*unhallow'd*), si elles apparaissent comme le signe d'un esprit déchu, ce n'est donc pas uniquement en raison de leur hétérodoxie, mais aussi de leur forme et de leur origine : une sorte de pensée languide et semi-corporelle que son contenu spéculatif ne sert au fond qu'à prolonger, qui n'est active que dans la mesure nécessaire à approfondir l'état de plaisir où se trouve le sujet.

Tel est le « phantasme » de sensibilité (accord et/ou sympathie) universelle dont, au centre du poème, la harpe éolienne constitue le pivot. D'abord introduite comme un élément supplémentaire de l'évocation domestique (« And that simplest lute », v. 12), comme une membrane poreuse entre l'habitation et la circulation des éléments au-dehors, elle amplifie et accentue la logique de la première strophe, en ce qu'elle a vite fait de perdre toute modestie : de conjurer au sein de la retraite (et sur le mode romancé : « hark ! ») un luxe sensoriel qui exhibe sans réserves l'érotisme contenu jusque-là, tout comme Coleridge dévoie, en l'étalant, le secret du juste amour charnel (« sweet upbraidings »). On s'intéressera moins, cependant, à

[1] Ce motif est en réalité déjà présent – spéculation en moins – dans un passage crucial de *Spring*, où le bruissement de l'eau et des bois met en branle « a Dream, / Confus'd, of careless Solitude, where mix / Ten thousand wandering Images of Things » (v. 461-63, in *The Seasons*, éd. cit., p. 23). Ce qui importe ici, c'est que le spectacle total de la nature (sons et parfums y compris) n'est jamais clos, mais induit au contraire un supplément de représentation entre l'actuel et le virtuel, le souvenir et le désir, dont la figuration comme simulacre décèle le caractère potentiellement dangereux. Ce péril, circonscrit dans les *Saisons* où l'on insiste sur l'influence bienfaisante de cette sorte de rêverie, apparaît pleinement dans *The Castle of Indolence*. Par ailleurs, le dernier passage évoqué ci-dessus (« Ten thousand great Ideas fill'd his Mind; / But with the Clouds they fled, and left no Trace behind ») est cité par Hazlitt – sans connotations libidinales – dans l'un de ses portraits de Coleridge : cf. « On the Qualifications Necessary to Success in Life », in *The Plain Speaker* (*Works*, vol. VII, p. 199).

la pragmatique du texte, aux stratégies de persuasion et de provocation qu'il semble mettre en œuvre vis-à-vis de Sara, qu'à la manière dont il traduit et transpose l'indolence thomsonienne en figurations nouvelles. Les « longues notes suivies » qui répondent aux caresses « enhardies » de la brise (« And now, its strings / Boldlier swept, the long sequacious notes / Over delicious surges sink and rise », v. 17-19) rappellent la musique de la « harpe d'Éole » chez Thomson, avec ses ondulations et son mouvement alterné :

> A certain Music, never known before,
> Here soothed the pensive melancholy Mind;
> Full easily obtain'd. Behoves no more,
> But sidelong to the gently-waving Wind,
> To lay the well-tun'd Instrument reclin'd;
> From which, with airy flying Fingers light,
> Beyond each mortal Touch the most refin'd,
> The GOD of Winds drew Sounds of deep Delight:
> Whence, with just Cause, the HARP OF ÆOLUS it hight.
>
> Ah me! What Hand can touch the Strings so fine?
> Who up the lofty Diapasan roll
> Such sweet, such sad, such solemn Airs divine,
> Then let them down again into the Soul?
> Now rising Love they fann'd; now pleasing Dole
> They breath'd, in tender Musings, through the Heart;
> And now a graver sacred Strain they stole,
> As when seraphic Hands an Hymn impart:
> Wild warbling Nature all, above the Reach of Art! (*Castle of Indolence*, I, 352-60)

On peut penser, encore, au luth dont les cordes tremblantes (ou l'accord tremblant : « trembling Chord », I, v. 72) accompagnent le chant du sorcier, cordes ou accord dont les « vibrations profondes » se communiquent telles quelles aux « oreilles tremblantes » de l'auditoire (« …still their trembling Ears retain'd / The deep Vibrations of his witching Song », I, 172-73). L'analogie est à peine sous-jacente entre ce tremblement propagé et celui des nerfs sollicités, mis en émoi, par des sensations d'une acuité trop rare ; tous deux préludent à un toucher plus intense encore, métaphorisé dans les deux textes comme abandon, déliquescence féminine dans l'étreinte[1]. Derrière cette image récurrente, et derrière la pose

[1] Cf. *Castle*, I, v. 199 sq. : « For whomsoe'er the Villain takes in hand, / Their Joints unknit, their Sinews melt apace… », suivi d'une comparaison des captifs à la vierge en fleur qui, dans les bras du libertin, « waxeth very

virile un brin avantageuse initialement adoptée par Coleridge, on retrouve le corps frémissant de la sensibilité auquel l'enchanteur de Thomson faisait miroiter repos et délices (« I in Oblivion will your Sorrows steep, / Your Cares, your Toils, will steep you in a Sea / Of full Delight », I, 106-08), corps associé de nouveau au désir d'une « mer » qui se pressent dans la « houle » (« delicious surges ») de la musique. Dans *The Æolian Harp*, cependant, l'analogie maîtresse n'est plus celle du naufrage, mais d'un voyage dont le terme fabuleux (le pays des elfes quelque part sur l'Océan, ou les Îles fortunées) marque qu'on n'est guère pressé d'arriver. Les fantasques allers-retours que trame le poème entre la terre de Féerie et les côtes du Somerset servent avant tout un « flottement » (« Such a soft floating witchery of sound », v. 20), et les îles elles-mêmes sont le lieu d'une jouissance toujours suspendue. De ce double report surgit l'espace presque impossible d'une plénitude sensorielle qui ne s'imagine qu'aux limites de la représentation, au point où les vibrations exquises des divers sens semblent jouer entre elles sans pourtant jamais se « toucher » complètement : « Where Melodies round honey-dropping flowers, / Footless and wild, like birds of Paradise, / Nor pause nor perch, hovering on untamed wing! » (v. 23-25). Ce qui manque au lieu et au moment (sympathie et plaisir plus ou trop intenses, passibles de blâme) se trouve projeté et prolongé ailleurs, barré au poète mais ouvert aux raffinements de la rêverie. La fonction de la harpe est ici moins d'assurer l'unité d'un cosmos que de subtiliser, vers un extrême occident du désir, l'érotisme nerveux de la romance.

---

weakly as she warms ». Cette dévirilisation du sujet indolent, sa langueur énervée, semble s'étendre dans la seconde moitié du siècle à tout plaisir sexuel, désormais potentiellement efféminant. L'idée est sans doute vieille comme la médecine ou presque (cf. Foucault, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, Paris, 1984, pp. 112-16), mais la conception neurologique du sujet à l'ère du luxe lui assure une complète ubiquité. Chez Burke, l'effet dissolvant de l'orgasme s'annonce déjà dans celui du regard porté sur la beauté féminine (paradigme de la beauté tout court) : relâchement agréable des nerfs optiques et, plus généralement, « a relaxation somewhat below the natural tone [of the whole system] » (*Enquiry* IV.19, pp. 135-6). Le « tremblement » de la harpe (cf. encore Gray, *The Progress of Poesy* 1-2 : « Awake, Aeolian lyre, awake! / And give to rapture all thy trembling strings ») semble menacer la distinction entre tension et relâchement, comme entre bon et mauvais usage de la sensibilité : dans la confession de ses errements à son frère George, Coleridge se prévalait ainsi de « a heart *tremblingly alive* to the claims of humanity » (*Letters*, I, 78 ; nous soulignons). Notons que ce topos dérive de Pope, *Essay on Man*, I. 197 : « tremblingly alive all o'er » (*The Poems of Alexander Pope*, p. 511 ; voir également ci-dessous, chap. III).

Aspect expérimental, à nouveau, d'un poème qui sécrète d'étranges images à mesure qu'il négocie les dilemmes de la sensibilité : en déplaçant et en différant le terme de cette langueur dont se chargeait d'abord la quiétude vespérale, le texte de Coleridge échappe un temps au stigmate de l'enlisement qui, chez Thomson, semblait coller à la synesthésie. Cette ébauche de mouvement perpétuel, où la vitesse de la sensation devient un motif important, est confirmée par l'apostrophe célèbre que Coleridge insérera dans le poème en 1817 :

> O the One Life within us and abroad,
> Which meets all motion and becomes its soul,
> A light in sound, a sound-like power in light
> Rhythm in all thought, and joyance every where— [1].

Envolée « métaphysique » ? Peut-être, à condition de situer la notion à la fine pointe de la sensibilité : à la limite, une fois encore, de la sensation et de la spéculation. La « Vie Une » chantée ici par Coleridge semble caractérisée, il est vrai, par le primat d'un principe actif (« the One Life… Which meets all motion and becomes its soul »[2]). Mais sa traduction phénoménale fait toujours songer au mouvement vibratoire de la matière subtile, davantage qu'au « souffle » (*pneuma*) de la tradition néoplatonicienne ; chez Hartley, par exemple, ce sont les vibrations sonores qui servent le plus souvent d'analogie aux opérations de l'éther newtonien[3]. On sait d'autre part qu'un autre instrument mêle ici ses accents à ceux de la harpe de Thomson : la lyre de Memnon, qui résonne spontanément aux premiers rayons du soleil, et que Mark Akenside avait imposée dans la poésie anglaise comme symbole de la réponse de

[1] Éd. cit., p. 233, v. 26-29.
[2] La perception imaginative comme « rencontre » trouve son origine dans un passage de l'*Allegro* de Milton, où elle est associée à la musique et aussi, de manière significative, à l'émancipation vis-à-vis des « soucis dévorants » : « And ever against eating Cares, / Lap me in soft *Lydian* Aires, / Married to immortal verse / Such as the meeting Soul may pierce, / In notes, with many a winding bout / Of lincked sweetnes long drawn out » (*Milton's Poetical Works*, éd. cit., vol. II, p. 141, v. 135-40). Coleridge cite l'expression « meeting soul » dans une note de 1804 sur l'affinité entre musique et réminiscence, cette dernière étant à comprendre comme mémoire involontaire et donc passive plutôt qu'active (*Notebooks*, vol. II, 2192).
[3] Cf. par exemple *op. cit.*, p. 15 : « This free propagation of vibrations along the course of the nerves may be illustrated and confirmed by the like free propagation of sounds along the surface of water, which has sometimes been observed in still, calm nights ».

l'esprit à la beauté de la nature. Chez Akenside, cette réponse passe par une sensibilité nerveuse qui est fragilité, mais surtout énergie et vivacité :

> So the glad impulse of congenial powers,
> Or of sweet sound, or fair proportion'd form,
> The grace of motion, or the bloom of light,
> Thrills through Imagination's tender frame,
> From nerve to nerve; all naked and alive
> They catch the spreading rays…[1]

Souvent décrit comme un platonicien, Akenside était également médecin, et ses vers – tirés ici de l'édition révisée du poème, qui fait place à la théorie hartleyenne – illustrent sans ambigüité la « corporéité de la pensée » dont parlait Coleridge à Southey : la sympathie (« congenial powers ») du cosmos avec le sujet se manifeste comme « impulsion », dans le mouvement communiqué à une Imagination déjà métonymisée comme physiologie (le « tender frame » de la constitution poétique), sous l'aspect d'un « frisson » de plaisir que sa nature d'abord purement réceptive n'empêche cependant pas de se prolonger sous la forme d'une activité (« catch »). Chez Coleridge, cette « grâce du mouvement » aux allures féminines prend valeur universelle. Elle fait communiquer les impressions des sens entre elles (« a light in sound », etc.) comme aussi avec la pensée[2]. Et elle ouvre les cellules de la subjectivité aux flux qui traversent le monde : moyen de raccorder une songerie par trop charnelle et privée à la dignité de la poésie philosophique, en donnant forme théorique à la féerie des vers précédents. Mais c'est précisément là que perdure, malgré le renversement

[1] *The Pleasures of Imagination*, I. 116-21 (rééd. Barbauld, Londres, 1795 ; fac-similé Oxford, 2000, p. 17). John Beer (*op. cit.*, p. 52) et plus particulièrement Mary Jacobus (*op. cit.*, pp. 53-4) ont noté l'influence sur Coleridge de ce passage, auquel il fait également écho dans la lettre à G. Dyer citée plus haut. Ajoutons qu'Erasmus Darwin venait de reprendre l'analogie dans *The Botanic Garden*, adressé à « THOU! whose mind the well-attemper'd ray / Of Taste and Virtue lights with purer day; / Whose finer sense each soft vibration owns / With sweet responsive sympathy of tones » (I. 9-12, éd. cit., p. 2). Pour une rapide mise au point sur la lyre de Memnon (que l'on retrouve entre autres chez Keats et De Quincey) cf. Robin C. Dix, « The Harps of Memnon and Æolus: A Study in the Propagation of an Error », *Modern Philology*, Chicago, 1988, pp. 288-93.

[2] Si Locke (*An Essay concerning Human Understanding*, III.4, §11) raille l'idée qu'un aveugle puisse entendre les couleurs, l'idée d'une parenté profonde entre les impressions des sens semble fasciner le XVIIIe siècle anglais, ainsi Hartley, qui suppose une analogie entre les cinq sens, fondée sur leur commune dépendance vis-à-vis du cerveau (« Thus all the senses may be considered as so many kinds of feeling », *op. cit.*, p. 7), ou Burke, pour qui les sensations forment une « chaîne » (« There is a chain in all our sensations », *Philosophical Enquiry*, éd. cit., III. 24, p. 110).

axiologique que semble opérer le texte en s'ouvrant aux spéculations de la pensée contemporaine, le tropisme de dissolution déjà aperçu chez Thomson. En réintégrant le merveilleux dans l'actuel, la représentation de l'influx nerveux en « rythme » ou en « âme du mouvement » perd le sujet dans un univers-plaisir toujours sensible (cf. la résonance spensérienne de « joyance everywhere ») qui le réduit à la passivité. Non plus paresseux, mais vifs comme l'éclair ou ineffablement aériens, ces fluides-là n'en participent pas moins d'une *anima mundi* toute matérielle (malgré l'adjectif « intellectual » du vers 47), et de la logique hédoniste qui soumet le « subject lute » au bon plaisir des vibrations qui le traversent. L'envolée de la *One Life* retombe d'ailleurs presque aussitôt dans une douce somnolence à la Thomson (« Music slumbering on her instrument », v. 33), qui annonce la rêverie phantasmatique analysée plus haut. Il y a eu transposition d'accord, plutôt que modulation véritable : dans la nature entièrement vibratile que redisent une dernière fois les « harpes organiques » du vers 45, il n'y a de place que pour un sujet-membrane privé de toute initiative, et le reproche de Sarah n'anticipe qu'à peine sur le revirement prochain de Coleridge contre tous les sensualismes[1]. Reste que ce sont ces fantaisies impures, entrées dans le poème par les canaux habituels de la « sensibilité », qui alimentent les grandes synesthésies par où l'on considère habituellement que Coleridge accède à la « maturité » romantique. Entre nature et romance, sensation et phantasme, influence et effusion, le sujet s'appréhende (et se réprimande) dans le mouvement même par où il cherche à se disperser. Et la forme lâche, expérimentale du poème, rayonnant depuis un *hic et nunc* surabondant vers d'irréels ailleurs et des universalités hypothétiques, marque une déhiscence des modes lyriques et/ou didactiques (sonnet bowlesien, inscription dans le goût d'Akenside) associés au thème de la

[1] Voir la lecture de Jerome McGann, qui insiste sur l'arrière-plan matérialiste du poème et y voit l'exposé d'une « éthique de la volition » (*The Poetics of Sensibility*, Oxford, 1998, pp. 19-23). Ajoutons à ce propos que les oppositions entre le sujet et la nature, ou entre l'esprit et la matière, qui tiennent une si grande place dans la pensée de Coleridge nous paraissent moins originaires et moins urgentes que celle entre activité et passivité, dont on s'est efforcé de montrer plus haut tout ce qu'elle devait à l'héritage de la sensibilité.

retraite ; elle reproduit, dans l'ordre du discours poétique, l'incertitude d'un lieu domestique toujours animé, traversé, ébranlé de plus de flux qu'il n'en peut soutenir[1].

3. L'épître électrique : *Lines written at Shurton Bars*

Il faut revenir, en guise de conclusion, sur les fluides subtils qui traversaient *The Æolian Harp*. L'éther élastique au sein duquel se propageaient les vibrations de Hartley remonte en réalité aux spéculations de Newton, publiées en 1717 dans les *Queries* ajoutées à la seconde édition de l'*Optique*, un texte que Coleridge, comme beaucoup d'autres, avait pratiqué. Or les découvertes du second XVIIIe siècle, de Franklin à Priestley et Galvani, rendirent plausible aux yeux d'un public de plus en plus nombreux l'hypothèse (soulevée déjà par Newton) que l'électricité fût ce fluide subtil impulsant la « gravitation » entre esprit et matière (chez Priestley ou Darwin), voire (chez Galvani) qu'elle fût identique au principe vital animant les corps organisés[2]. On sait que les expériences se multiplient dans les dernières décennies du siècle, qu'un nombre croissant de phénomènes électriques trouvent des applications en médecine, mais aussi une place dans les représentations populaires et poétiques. Le nouveau fluide universel apparaît d'une portée strictement illimitée : John Thelwall, leader radical mais

[1] Il semble que la retraite coleridgienne apparaisse comme intenable sous l'effet d'un excès de sensation, excès dont il est sans doute significatif qu'il soit, au moins deux fois à la même époque, connoté comme « luxe » : d'abord dans « Composed while Climbing the Left Ascent of Brockley Coomb » (« Ah ! what a luxury of landscape meets / My gaze! », v. 12-13, *Poetical Works I.1*, p. 203), puis, dans un contexte différent, dans *Reflections on Having Left a Place of Retirement*, où le « labeur » de l'ascension de la colline (*toil*, qui au XVIIIe siècle désigne souvent le simple exercice physique) conduit au « luxe » du regard panoramique qui révèle l'omniprésence divine (« Blest hour! It was a luxury,—to be! », *ibid.*, p. 263, v. 42). Dans ce dernier poème, le départ du lieu béni est aussi un partage axiologique. Il s'agit, on le sait, de revenir dans le monde pour mener le combat juste et s'atteler au « labeur honorable » (*toil*, encore une fois) : l'édition du *Watchman*. C'est l'occasion de condamner tout ce qu'a d'indolent, et donc de factice, la réclusion contemplative de la sensibilité (« The sluggard Pity's vision-weaving Tribe […] Nursing in some delicious solitude / Their slothful loves and dainty Sympathies », *ibid.*, v. 56-59). Mais selon un paradoxe désormais familier, à l'accomplissement collectif de l'Histoire n'est affectée d'autre fin ou d'autre représentation que celle de la retraite pastorale, gorgée de sensation et de sentiment, et toujours voisine du *bower* thomsonien. Ces apories sont d'autant plus remarquables qu'elles montrent Coleridge très loin du discours de l'humanisme civique ou de la « vertu » républicaine typiques de la tradition harringtonienne à laquelle il se rattache alors.

[2] Pour un exposé général de la découverte progressive de l'électricité et des conjectures touchant sa place dans l'économie générale de l'univers, cf. Ian Wylie, *op. cit.*, pp. 122-35 ; sur l'électricité et la science neurologique, cf. Richardson, *British Romanticism and the Science of the Mind*, pp. 12-16.

aussi anatomiste et vulgarisateur scientifique en vue, avec lequel Coleridge entretint sur ces questions une correspondance nourrie vers la fin de 1796, voyait dans l'électricité, entre autres, le principe enfin manifeste de la sympathie, se propageant de sein en sein, animant les masses grondeuses de décharges fraternelles susceptibles d'annoncer un complet renouveau de la communauté politique[1]. De même, en 1789, dans son *Botanic Garden*, Erasmus Darwin rendait hommage à Franklin, le maître de la foudre, par une analogie étroite entre ses découvertes et son rôle décisif dans l'indépendance américaine (« The patriot-flame with quick contagion ran, / Hill lighted hill, and man electrised man »), mais il mettait également en scène, à travers une expérience publique avec un électromètre, une rêverie érotique d'un nouveau genre, entre matière et éther :

> Through her fine limbs the mimic lightnings dart,
> And flames innocuous eddy round her heart;
> O'er her fair brow the kindling lustres glare,
> Blue rays diverging from her bristling hair;
> While some fond Youth the kiss ethereal sips.
> And soft fires issue from their meeting lips
> So round the virgin Saint in silver streams
> The holy Halo shoots it's arrowy beams.[2]

Le halo de la Vierge, ici, indique moins une simple volonté blasphématoire que le sentiment d'un univers explicable, unifiable, maîtrisable dans son infinie richesse. Darwin met en gloire l'humain et la nature, passés – réellement, matériellement – au-delà des vieux symboles qui les disaient confusément. L'électricité est le moyen d'une transfiguration du corps humain, de sensations plus « éthérées » mais toujours fondées en nature : la romance réalisée par la science. Coleridge a lu Darwin avec attention (le *Garden* comme la *Zoonomia*), il a admiré son savoir, éreinté sa poésie après un bref enthousiasme, et déploré son « athéisme » ; en

[1] Cf. T. Fulford, D. Lee et P. Kitson, « 'Man electrified man': Romantic Revolution and the Legacy of Benjamin Franklin », in *Literature, Science and Observation in the Romantic Era: Bodies of Knowledge*, Cambridge, 2004, pp. 179-97. Cf. aussi John Thelwall, *An Essay Towards a Definition of Animal Vitality*, Londres, 1793, et Mary Fairclough, « John Thelwall and the Politics of Sympathy », *Literature Compass*, vol. 7, 2010, pp. 763-72.

[2] *The Botanic Garden, Part I: The Economy of Vegetation*, Canto II, v. 367-68 pour l'évocation de Franklin et I, 351-58 pour la scène du baiser (éd. cit., pp. 91 et 34-35 respectivement. Sur le positionnement politico-philosophique de Darwin, cf. Richard Cronin, « Erasmus Darwin: From the Bastille to Birmingham », in *The Politics of Romantic Poetry: In Search of the Pure Commonwealth*, Basingstoke et Londres, 2000, pp. 29-47.

1796, il est déjà très méfiant vis-à-vis du matérialisme qu'il soupçonne chez Thelwall, mais il n'en a pas moins, l'année précédente, donné à l'électricité une fonction symbolique centrale dans un poème important : les *Lines written at Shurton Bars*, adressées à Sarah lors d'un court laps de séparation lorsque cette dernière se trouvait à Bristol[1]. Poème étroitement associé, sur certains points, à *The Æolian Harp*, poème qui de plus reprend certains thèmes et motifs déjà abordés dans ce chapitre, si bien qu'il vaut la peine d'étudier brièvement les réactions que l'électricité y suscite.

Dans le recueil de 1796, *Lines…* n'est pas classé parmi les *Effusions* – forme qui n'en est pas une, ouverte, indéfinie, et dont on a entrevu le rôle dans la poétique de Coleridge à cette époque – mais parmi les « Épîtres ». Le choix d'une telle rubrique peut surprendre : au lieu de la poésie de l'expérience véritable, on trouve une forme classique, canonique, illustrée aux yeux du public de 1796 par la vénérable trinité que constituent Horace, Boileau et Pope. « Épître » parce qu'effectivement composé pour une lettre, parce que prenant pour condition de l'énonciation l'absence de l'être cher, le poème revisite spectaculairement les présupposés et les procédures d'un genre qui n'avait alors rien perdu de son attrait. Chez Anna Barbauld ou chez Samuel Rogers, par exemple, les exigences d'une « sensibilité » domestiquée ravivent les affinités de l'épître avec l'idéal amical : l'absence est posée comme point trop insurmontable, la familiarité de la forme indique l'assurance d'une réunion possible ou prochaine, son style engageant se conforte des embrassades pressenties. L'épître s'écrit aussi depuis la nature, depuis la retraite champêtre ou, du moins, une aimable villa suburbaine, et à l'ami(e) resté(e) en ville, que l'on convie à goûter des plaisirs plus purs ou plus francs ; dans la mesure où l'élégance de la forme s'appuie sur une simplicité de bon aloi, elle n'est pas étrangère à un didactisme influencé par Cowper[2]. Que Coleridge ait conservé une telle

[1] *Poetical Works I.1*, pp. 235-9.
[2] Cf. Barbauld, *The Invitation. To Miss B******, in *Poems* (Londres, 1792 ; fac-similé Oxford et New York, 1992), pp. 13-24 ; Rogers, *An Epistle to a Friend*, in *Poems by Samuel Rogers*, Londres, 1834, pp. 115-56.

référence suggère évidemment le souci de communication qui anime sa poésie (encore que la fonction de Sara dans le poème soit surtout celle d'une récipiendaire muette du désir). Mais s'il y a bien, dans le poème, attente et invitation pressante à ce que l'autre revienne, il y a aussi comme une rage d'immédiateté, une qualité galvanique qui le rattache sans ambages aux versions plus impatientes, frénétiques, de la sympathie et de la sensibilité étudiées plus haut, et qui se manifeste notamment par un dynamitage du lieu d'où l'on écrit, d'un éclatement du paysage sous l'effet du désir. À cet égard, *Lines…* est également bien loin d'Erasmus Darwin, puisqu'au lieu d'un morceau de bravoure inséré dans une longue évocation (mythologisée mais objective) des puissances de la nature, il met en scène le sujet lyrique tendu vers la réalisation, forcément aveuglante, de ses élans sympathiques.

Le poème commence dans l'obscurité. Les étoiles et le ver luisant, éclairage fréquent des romances domestiques, sont assombris par l'idée fixe de l'absente en proie aux fausses joies mondaines dans le salon bourgeois des Southey (qui tient lieu des dissipations londoniennes dont l'épître conventionnelle invite l'être cher à se retirer). Déjà, ici, le topos de la « froideur » des amitiés aliénées (« Chilled friendship », v. 14) est renouvelé par une figuration condensée, hautement « sensible », à la limite de l'oxymore (« With cruel weight these trifles press / A temper sore with tenderness… », v. 16-7), à quoi répond l'expression inhabituelle d'un manque également lancinant (« When aches the Void within »). « Vide » qui suggère peut-être l'anticipation d'une réunion charnelle, mais aussi la dépression annonciatrice de l'orage, une atmosphère qui s'électrise, et encore la vacance du corps « déserté » par l'âme en une spiritualisation paradoxale de l'é-motion, des mouvements du désir : « Untenanting its beauteous clay, / My Sara's soul has wing'd its way, / And hovers

Remarquons cependant que de cette pratique policée du genre se distinguent nettement les « épîtres » burnsiennes, dont il sera question plus loin (cf. plus loin, chap. VI), et que Coleridge connaissait déjà à cette époque.

round my head! » (v. 22-4)[1]. « Hovers » renvoie, on l'a vu, à *The Æolian Harp* et à ses figurations d'une jouissance imminente mais toujours différée. Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans les strophes suivantes non seulement le cadre (Clevedon), mais aussi les notations descriptives du poème antérieur : le parfum du soir qui soupire parmi les fleurs, en une « influence » dont Sara, ou plutôt son âme voletant à l'oreille du poète, est cette fois clairement désignée comme la source. Mais cette quiétude embaumée fait rapidement place à un temps plus houleux, les brises à la bourrasque, le cottage harmonieux à une sorte de « harpe » démontée plutôt que caressée par le vent (« And hark, my Love ! The sea-breeze moans / Through yon reft house !... », v. 31-2). Ruine tout près de s'affaisser dans les flots, sans que la tempête éclate absolument : les « mimic thunders deep » du vers 36 conjurent l'orage et font, un moment, passer le texte du côté de la comédie. Il faut souligner d'abord la spécificité de la forme métrique retenue par Coleridge pour ce poème. Au lieu du distique généralement assigné à l'épître, il utilise une strophe au rythme alerte (AAB AAB, les tétramètres en A menant à la conclusion abrupte des trimètres en B, comme au vers qu'on vient de citer) d'usage fréquent au XVIIIe siècle, où elle sert aussi bien certaines adresses familières de Cowper que les visions denses et solennelles de Christopher Smart (*Song to David*). Mais c'est la variété des tons et des motifs à quoi ce schéma se trouve ajusté qui fait la singularité du poème : ne se coulant jamais dans un mode dominant, « Lines… » est une sorte de course saccadée, qui rompt avec la modération coutumière du genre comme avec la stabilité du lieu qui doit en fonder le discours. Du salon de Bristol au crépuscule parfumé, de là à la maison en ruine sur le rivage, au phare et au mousse somnolent au sommet de son mât, un texte errant semble balayer l'océan en quête d'une figuration adéquate à son désir, pour à la fin de chaque strophe replier les ébauches où celui-ci s'est projeté. On peut voir dans cette

[1] Notons en passant que cette fusion du sexuel et du spirituel, ainsi que l'expression plus ramassée que dans la majorité des poèmes de cette époque, paraît devoir quelque chose à Donne (on pense bien sûr à *The Ecstasy*), que Coleridge lisait sans doute à cette époque.

vitesse prise par le poème, très différente du statisme qui caractérise encore la représentation du plaisir « électrique » chez Darwin, l'application de la critique formulée par Coleridge à l'encontre du décorum de *The Botanic Garden*, décrit comme « a succession of Landscapes or Paintings—it arrests the attention too often, and so prevents the rapidity necessary to pathos—it makes the great little »[1]. La répudiation du décorum darwinien équivaut ici au rejet des cadrages pittoresques, voire de la notion même de paysage, dont l'excessive fixité semble désormais refléter la présomption d'un discours trop assuré de son objet. Le tableau, suggère Coleridge, dogmatise ; il est, à tous les sens du terme, réducteur. Cette critique appelle plusieurs remarques. Il est probable, d'abord, qu'elle doive quelque chose à une lecture toute récente d'Akenside, dont Anna Barbauld venait de rééditer les *Pleasures of Imagination* : la « rapidité nécessaire au pathos » rappelle l'élan de la grande âme vers un au-delà du visible qui constitue l'un des tropes fondamentaux du sublime[2]. En même temps, le refus d'envisager la nature comme une série de tableaux « arrêtant » l'attention pourrait annoncer le tournant transcendantal de l'imagination coleridgienne : à la distance muette du pictural, qui n'offre qu'une relation immobile entre le sujet et l'objet, il faudrait alors opposer déjà la fluide continuité du processus imaginatif, dans lequel le Moi ne cesse de reconstituer et de redéployer sa coappartenance intime avec le monde[3]. Il semble cependant que la vitesse dont parle Coleridge en 1795, celle de « Lines written at Shurton Bars », doive moins approfondir ou intensifier l'attention que la volatiliser. Si elle travaille contre le primat de la maîtrise visuelle et contre la stabilité de l'objet, elle n'en relève pas moins d'un régime discontinu de la représentation ; on peut dire, pour reprendre les termes de la *Biographia*, que son allure

[1] Cf. *Notebooks*, éd. cit., I, 132.
[2] Cf. l'évocation de l'esprit prenant son essor au-delà des formes terrestres (I, 169-211, in *op. cit.*, pp. 20-22). On reviendra sur l'importance de ce texte pour le jeune Coleridge (cf. ci-dessous, chap. III)
[3] *Biographia Literaria*, vol. I, ch. XIII, p. 304 : « The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary imagination… dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or, where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify ».

reste « fantaisiste », c'est-à-dire fantasque et même capricieuse, mais aussi vouée à ce caprice par l'opération contingente de la *fancy*, sautant d'un objet à l'autre faute de trouver le lieu de sa fondation propre. Cette rapidité dit avant tout le manque structurel (*Void*) d'un sujet toujours « pathétique », dépendant et démarré parce que nerveusement en quête d'une sensation forte et définitive : la « décharge » qui résoudrait le besoin de sympathie dans un « éclair », un échange électrisant.

Cette « décharge » se produit une première fois aux strophes 9-11, mais sous forme paradoxale, comme si le poème mettait en abyme l'orage qui n'a pas eu lieu, détournait sa propre électricité. Brusque tournant réflexif du texte, qui dans son impatience se fait satire pour condamner les mauvais usages de la sensibilité : lorsque la foudre tombe enfin, c'est sur le motif familier du naufrage, cette fois monté en spectacle de mauvais goût auquel le poète se serait adonné s'il n'avait été heureusement « domestiqué » (« Ere Peace with Sara came »). Ici comme dans d'autres textes plus ou moins contemporains, Coleridge semble régler un compte avec son vieux culte de la Pitié : le vers épingle avec mordant l'hypocrisie du spectateur, mélange confus de l'égoïsme propre au *suave mari magno* et de son investissement affectif illégitime, égotiste, dans le désastre (« And there in black soul-jaundiced fit / A sad gloom-pampered man to sit, / And listen to the roar », v. 49-51). Le naufrage devient un décor d'opéra, ou une lanterne magique, dont les clairs-obscurs appuyés, vulgaires, indiquent en même temps l'inquiétante fascination mécanique d'un moi foncièrement creux, ou, encore une fois, vide (« And when a second sheet of light / Flashed o'er the blackness of the night— / To see no vessel there! » (v. 49-60)[1]. Cette théâtralisation caricaturale est aussi, dans la

[1] La distance et la dramatisation par le clair-obscur doivent sans doute une part de leur inspiration à une scène plus conventionnelle du *Lewesdon Hill* de William Crowe, déjà cité : « Methinks I see her, as, by the wintry storm / Shatter'd and driven along past yonder Isle, / She strove […] on she drives, / In storm and darkness to the fatal coast; / And there 'mong rocks and high-o'erhanging cliffs / Dash'd piteously » (v. 200-210, *op. cit.*, pp. 11-12). Que le spectacle du naufrage soit alors devenu hautement suspect aux yeux de Coleridge, c'est ce que suggère une entrée sans doute contemporaine de ses carnets : « Mem. To remember to examine into the Laws upon Wrecks as at present existing » (*Notebooks*, I, 166). Ajoutons encore que selon Richard Altick, la vogue

mesure où elle parvient à faire du spectacle du naufrage un objet de satire, la neutralisation d'une hantise. La fantaisie, échappée à l'éclair et au naufrage, va s'enfouir dans les champs semés de coquelicots, cultiver les effusions domestiques et retrouver son toit en même temps que Sara. Le poème s'achève sur une seconde décharge électrique : c'est l'étreinte anticipée, amenée par une série de strophes qui semblent dessiner, en parallèle de l'usage narcissique et vain de la sensibilité condamné plus haut, une modalité positive, fondée sur une sympathie véritable et générant une plénitude substantielle. Mais les analogies sont troublantes entre ces deux montées de tension. L'extase des amants réunis paraît d'abord curieusement fondée sur la sécurité de la demeure verrouillée et calfeutrée, et sur la présence fantasmée d'un tiers exclu (« The houseless, friendless wretch ») errant au-dehors comme le poète auparavant ; un sentiment humanitaire à la fois général et concret (l'émotion est visible, elle enfle, se fait effusion de pleurs) a pris la place du spectacle sans âme du naufrage. Larmes et soupirs génèrent une « houle » intime sur laquelle le désir gonfle tout naturellement (« The answering swell of mine », v. 84), reconduisant ainsi les tendances figuratives aperçues dans « The Æolian Harp ». Ces scènes touchantes sont autant de « tableaux » à moitiés formés (« How oft, my Love, with shapings sweet / I paint the moment, we shall meet », v. 85-6), qui se succèdent dans un « air vacant » où il ne faut pas tant voir un commentaire moqueur sur la vanité de l'étreinte qu'une préparation à l'éclair final :

> 'Tis said, in Summer's evening hour,
> Flashes the golden-coloured flower
> A fair electric flame:
> And so shall flash my love-charged eye
> When all the heart's big ecstasy
> Shoots rapid through the frame! (v. 91-6)

---

des naufrages en peinture avait été anticipée, voire lancée, par Loutherbourg dès la première saison (1781) de son célèbre *Eidophusikon*, spectacle de « tableaux mobiles » : « This last scene [a Storm at Sea, and Shipwreck] marked one of the first appearances in London of a theme that was to become a veritable obsession with English romantic painters and, transposed downward, one of the staple subjects of pictorial entertainments » (*The Shows of London*, Londres et Cambridge, MA, 1978, p. 121).

L'interprétation n'est pas aussi aisée qu'il n'y paraît. La signification sexuelle est bien sûr évidente : l'éclair de l'œil est ici métonymie de l'éjaculation, dans un scénario qu'on dirait phallocentrique si la mention de la fleur et la rime *flame* / *frame* ne suggéraient pas un degré supérieur d'osmose, de compénétration, fluidifiant les identités sexuelles autant que les organismes (cf. la valeur indéterminée de l'article dans « the frame »). Dans le dernier vers (« Shoots rapid… ») se dit, bien sûr, l'instant de la jouissance, aiguisé par l'apposition qui nous rappelle l'importance chez le jeune Coleridge d'un *pathos* à entendre littéralement, sensuellement : propagation d'une onde de choc à travers le ou les corps, état de plénitude-limite qui constitue le terme des vagabondages de « Lines… » comme de la poésie de la « sensibilité » en général, et auquel ne saurait succéder que le silence. La foudre prolonge et achève un frémissement déjà rencontré (*thrill*), qui dans son aspect le plus souriant figure l'union conjugale et / ou charnelle dans d'autres poèmes de la même époque[1], mais dont on ne peut perdre de vue l'ancienne signification spensérienne (« percer », « transir »)[2] : sens qui continue de rôder obscurément sous les nouveaux topoi électriques et nerveux, et dans lequel se rappelle aussi la tentation de l'indolence exacerbée en désir d'anéantissement. La fusion électrique doit convertir et transformer le tropisme de la dissolution, mais sa plénitude ne débouche que sur de l'irreprésentable, peut-être – l'ambiguïté demeure – les mêmes limbes où avait disparu le vaisseau touché par le premier éclair.

---

[1] Citons la diction très darwinienne de *Effusion XXXVI. Written in Early Youth*, v. 21-2 dans la révision de 1795-96 : « O'er all my frame shot rapid my thrill'd heart, / And every nerve confess'd the electric dart » (*Poems on Various Subjects*, 1796, p. 102), et la première mouture de « The Nightingale », qui convoque les vibrations de la harpe et le motif de la langueur amoureuse (comme *melting*), avant de conclure : « She thrills me with the Husband's promis'd name! » (*Poetical Works I.1*, p. 228, v. 26).

[2] Sens qui n'est pas tout à fait effacé chez Erasmus Darwin lorsqu'il décrit les nouvelles expériences électriques de la médecine : « —Starts the quick Ether through the fibre-trains / Of dancing arteries, and of tingling veins, / Goads each fine nerve, with new sensation thrill'd, / Bends the reluctant limbs with power unwill'd; / Palsy's cold hands the fierce concussion own, / *And Life clings trembling on her tottering throne*.— / So from dark clouds the playful lightning springs, / Rives the firm oak, or prints the Fairy-rings » (*op. cit.*, I. 363-70, pp. 35-36 ; nous soulignons). Darwin combine ici l'éther newtonien, les représentations de la sensibilité nerveuse et de sa continuité avec le système musculaire, et enfin l'éclair naturel qui explique les affabulations du folklore. Mais dans le sublime scientifique du *Garden*, le mystère de ce que l'époque nomme *sentiment vital* (faculté de plaisir et de peine) reste marqué d'une note de romance mélancolique : « tremblement » par où l'extrême de la stimulation vitale devient danger de mort. Le fluide universel est le véritable sorcier, ou le Dieu, de Darwin ; chez Coleridge il anime, et annihile.

Terme logique du poème, la jouissance reste cependant un peu à l'extérieur, au futur du désir. Il y a d'abord la fleur couleur d'or (en réalité *marigold* ou calendule) dont John Beer a montré que Coleridge l'avait d'abord rencontrée dans la *Zoonomia* de Darwin : plante dont le naturaliste suédois Haggern avait observé qu'elle semblait, dans les soirs d'été, émettre une flamme de nature électrique[1]. La calendule, dont l'éclair sert d'analogue à l'extase du poète, est cependant fleur, et « *fair* » : peut-être le moment d'une androgynie discrètement rêvée par le poème. C'est peut-être, aussi – et conformément à la logique quelque peu bourgeoise des strophes précédentes –, l'image d'une foudre domestiquée, atténuée et un peu plus durable que la déflagration instantanée de l'orage ou de la jouissance : façon de se ménager un laps de temps avant la fin. Mais, surtout, on voudrait insister sur l'étrangeté de cette fleur : éclair ou écart, au lieu de l'étreinte maritale, de la fantaisie vers des horizons lointains, vers des cieux étranges, mi-scandinaves mi-tropicaux. C'est ici, et dans l'éclair poétique de cet écart, que Coleridge se libère à la fois des scénarios langoureux de la sensibilité et de la scientificité triomphale de Darwin, à qui il emprunte pourtant ce détail. L'analogie introduit le temps d'un doute, d'un songe, elle suggère une légende (« 'Tis said… »), esquisse fugacement une région ou une saison plus générique qu'exotique (« in Summer's evening hour »). Ici aussi, un jeu s'introduit dans la logique sensible, pour différer la dissolution et produire, dans l'intervalle, de l'inouï au sein des lieux communs. Mais les stratégies coleridgiennes ne s'arrêtent pas là : de même que le poète devait quitter la « vallée de Réclusion » pour aller mener le « combat pacifique pour la liberté et la vérité en Christ » et mieux y revenir, il s'efforce d'élever son chant vers des horizons plus vastes afin de légitimer et de fonder objectivement son désir.

[1] Cf. Beer, *op. cit.*, pp. 52-54.

III. L'UNIVERS UNANIME

Si la rencontre entre Wordsworth et Coleridge, en 1797, est souvent considérée comme le *terminus ab quo* du romantisme anglais, c'est, on le sait, parce qu'elle déboucha rapidement sur un programme commun : retour à la simplicité de diction de la poésie populaire et des grands livres de la Renaissance anglaise, stratégie de la retraite comme lieu d'accumulation de nouvelles énergies culturelles et épicentre d'une rééducation de la nation, enfin mise en chantier du grand Œuvre ou Poème sans lequel cette entreprise de régénération resterait incomplète. La critique a fait l'inventaire des malentendus, voire des contradictions, qui grevèrent d'emblée ce programme et que l'inachèvement du *Recluse* allait rendre patents[1]. Cette liste peut en recouper une autre, celle des caractères contrastés des deux hommes : c'est le portrait croisé où s'opposent, d'un côté, la quiétude sans faille, l'immuabilité restauratrice de la Nature, l'opiniâtreté d'un certain bon sens, la régularité de la vocation, *Daffodils* et l'*Immortality Ode*, et de l'autre l'angoisse fébrile, les visions fantastiques, les spéculations ésotériques, la procrastination, *The Ancient Mariner* et *Dejection*. Complémentarité équivoque, déjà lisible dans la différence des réactions initiales, entre l'enthousiasme de

[1] Citons, dans des registres très différents, le contraste qu'élabore Don Bialostosky entre la poétique « aristotélicienne », généralisante et idéalisante, de Coleridge (*Making Tales*, pp. 11-37 notamment), et la reconstitution par Duncan Wu des constantes incompréhensions qui se firent jour entre l'ambition coleridgienne du système et la veine lyrique plus réticente, plus viscérale aussi, de son *alter ego* (*Wordsworth : An Inner Life*, Londres, 2002, par exemple pp. 109 : « 'The Recluse' would always remain [Coleridge's] brainchild rather than Wordsworth's, and for that reason eluded Wordsworth's genius », et 209 : « It is tempting to think of 'The Recluse' as a trap sprung by Coleridge »).

Coleridge et l'admiration plus calme de Wordsworth[1] ; ainsi, pour Richard Holmes, la rencontre scella d'une certaine manière l'alliance de la force et de la faiblesse :

> Coleridge was fleshly, rumbustious, excitable, overflowing with talk and animal sympathies; while Wordsworth was tall, bony, taciturn, and powerfully self-sufficient… Coleridge, with his enormous reading, his scholarship, his religious enthusiasm, his knowledge of classical and European literatures, his scientific interests, his emotional approach to politics, was a man of speculation, restless enquiry and self-questioning. While Wordsworth…was a man of physical experience and steadily accumulating moral certainties by which ideas might be judged and settled. Intellectually, Coleridge was a huge river; while Wordsworth was a mighty rock.[2]

Il est néanmoins possible, si l'on regarde en amont du fleuve, de voir cette collaboration sous un autre éclairage. On gagne alors à laisser un peu flotter les termes du jugement, à insister sur ce que la position de Coleridge pouvait avoir de relativement établi, à tous les sens du terme, par rapport à la curieuse indétermination qui était le lot de son nouvel associé. En 1795 ou 1796, Wordsworth est bien plus que Coleridge un homme sans qualités. Question, d'abord, d'insertion dans les réseaux de l'époque, de visibilité et d'autorité : le cadet, malgré certaines turbulences, s'est déjà fait reconnaître d'un public assez étendu, comme orateur, comme poète, comme causeur ; il s'est forgé une belle réputation dans les milieux avancés, par son activité d'agitateur à Bristol et par la publication de pamphlets efficaces, dûment salués par les voix autorisées de son camp. Wordsworth, lui, depuis la parution en 1793 de ses deux poèmes descriptifs (qui n'ont pas produit d'impression durable sur le public) et la fin de ses aventures françaises, a mené l'existence marginale d'un enfant perdu de la classe moyenne, sans crédit ni direction[3]. Question aussi, plus profondément sans doute, de rapport au contemporain : Coleridge est bien davantage le continuateur des principes et des schèmes de pensée du siècle qui s'achève. S'il est parfois séduit par l'occulte et l'antique, il est surtout,

---

[1] Cf. la lettre à Cottle du 8 juin 1797 : « I feel myself *a little man by his* side » (*Collected Letters*, I, 325). Wordsworth avait écrit plus sobrement à William Mathews, le 24 octobre 1795 : « His talent appears to me very great » (*The Early Years*, p. 106).

[2] *Coleridge : Early Visions*, Londres et Sevenoaks, 1989, p. 150.

[3] Ainsi Stephen Gill, *Wordsworth, A Life*, p. 117, par contraste avec le statut d'auteur de Coleridge: « What could Wordsworth have announced about himself? ». Cf. aussi la lettre du 17 mai 1794 à William Mathews : « … since I had the pleasure of seeing you, I have been doing nothing, and still continue to be doing nothing. What is to become of me I know not… » (*The Early Years*, I, 112).

comme l'atteste notamment sa correspondance avec Thelwall, un participant critique mais zélé à l'actualité des Lumières, alors que Wordsworth, au-delà de ses convictions républicaines, témoigne sur ce plan d'une certaine réticence qui, pour l'heure, tient moins de la force tranquille que du *bewilderment* – désorientation, taciturnité ou ensauvagement – décrit après coup au livre X du *Prelude*.

Il faut rappeler, par ailleurs, que la rencontre de 1797 n'est pas la première – il y en eut une, fugitive et dont on ne sait pas grand-chose, à Bristol, à l'automne 1795 – et surtout qu'elle fut longuement préparée par lettres et poèmes interposés. Commerce avant tout littéraire, donc, et qui le demeura lorsque, à Racedown, Wordsworth et Coleridge se lurent à loisir leurs productions respectives. Or ces textes sur lesquels se joua d'abord la relation des deux poètes illustrent assez nettement ce qui les distingue. La puissance de *Adventures on Salisbury Plain* ou de *The Borderers* (qui achevèrent de convaincre Coleridge du génie de Wordsworth) se laisse malaisément réduire, comme on le verra plus loin, aux sereines certitudes évoquées par Richard Holmes[1] ; ce sont les manifestes d'une désorientation radicale, abrupte, alors que les poèmes de Coleridge témoignent au contraire d'un effort constant, acharné mais confiant, pour s'orienter *à partir* de la pensée contemporaine. Il semble que Wordsworth ait été impressionné par ce qu'il y avait de plus emphatique et de plus ambitieux dans les ouvrages de son cadet, par sa recherche d'une haute poésie à la fois philosophique et visionnaire plutôt que par ses effusions plus simples et naturelles[2]. Dans *Religious Musings*, et dans le fragment épique plus tard publié sous le titre *The Destiny of Nations*, Coleridge s'essayait en effet à une première approche des formes poétiques nobles, étroitement alliée à son questionnement spéculatif. Textes chargés de tout un « corps de pensée », dont il arrivait à Coleridge de se désoler, mais où il apercevait sa singularité propre

[1] Voir ci-dessous, chap. IV.
[2] Cf. la lettre à Thelwall (13 mai 1796, in *Collected Letters*, vol. I, pp. 215-6) sur l'admiration de Wordsworth pour la conclusion de *Religious Musings*.

de poète : « I cannot write without a *body of thought*. Hence my poetry is crowded and sweats beneath a heavy burden of ideas and imagery! It has seldom ease… »[1]. Ce « corps » qu'évoque Coleridge juste avant la mise en chantier de *Religious Musings*, c'est notamment celui de la philosophie radicale, celui de l'optimisme chrétien, à la fois rationaliste et apocalyptique, de Hartley et de Priestley, qui tendait à identifier le corps et la pensée pour mieux célébrer l'omniprésence de Dieu dans la nature et parmi les hommes. La phrase de Coleridge, qui via l'image du *burden* dont on espère la délivrance suggère le double trope de la prophétie et de la parturition, laisse à penser que cette philosophie comme cette poésie ont pour horizon une nouvelle naissance de l'homme et du langage, une union plus intime dans laquelle corps et pensée coïncideraient manifestement et immédiatement. La poésie à laquelle Coleridge aspire résoudrait, dans sa perfection, la pesanteur du « corps de la pensée », de même que ce dernier – la philosophie des Lumières non-conformistes – avait vocation à nous ramener au Dieu en qui nous avons la vie, le mouvement et l'être. C'est de cet idéal que naîtrait le projet du *Recluse*.

Plus curieusement, peut-être, on relève dans la formule de Coleridge (« my poetry is *crowded*… ») l'idée d'une multiplicité à rassembler, d'un pullulement qu'il faudrait élever à l'unité. Ce pullulement est, en l'occurrence, celui de l'écriture, celui des idées et des images, mais il ne fait que refléter le cosmos coleridgien. Humphry House a noté à quel point il était banal de parler de l'esprit « multiple » de Coleridge, ou plus précisément, selon l'expression qu'il avait appliquée à Shakespeare, d' « esprit-multitude » ou d' « esprit-myriades » (*myriad-mindedness*)[2] ; mais Coleridge, davantage peut-être qu'il ne portait des myriades en lui, s'évertua toujours à en *voir* partout. Seamus Perry a montré combien Coleridge ne cessait d'osciller entre l'exaltation de la multiplicité et, au contraire, la nécessité d'une unité

[1] *Collected Letters*, vol. I, p. 137 (lettre à Southey du 11 décembre 1794).
[2] Cf. *Coleridge*, *op. cit.*, pp. 34 sq.

supérieure, en une tension que s'efforce par exemple de résoudre la définition célèbre de la beauté comme « multéité dans l'unité »[1] ; on pourrait aller plus loin, et dire que la « multéité » elle-même, dans un premier temps du moins, revêt chez Coleridge un relief et une valeur exceptionnels. La pensée de la « Vie Une » esquissée dans *The Æolian Harp* se nourrit, pour une bonne part, de l'exaltation du multiple, pensé comme le gage et comme la manifestation de l'Un plutôt que comme un obstacle à son appréhension. Son optimisme se traduit par une véritable obsession des grands nombres. Il n'y a sans doute que Coleridge, par exemple, pour décrire la lumière du soleil sur la mer comme une « multitude » : « The Sea with its intermination & within the ken of the eye innumerable *multitude* of Sunshine »[2]. On peut dire qu'il est, sur ce point, profondément lié à la tradition philosophique et poétique des Lumières, ou plus précisément à la vieille tradition de pensée qu'A. O. Lovejoy a résumée par le topos de la « grande chaîne de l'Être », et qui, dans sa co-implication avec le « principe de plénitude », (sur)peuple l'univers par l'actualisation de tous les possibles[3]. Cette tradition, qui atteint son apogée au XVIIIe siècle, a particulièrement fleuri sous le climat imaginatif de l'Angleterre, où, au moins depuis les platoniciens de Cambridge, on aime à voir dans le monde la demeure d'une infinité de formes de l'être exprimant unanimement la gloire du Créateur, et où l'on rêve à la multitude des étoiles ou des « esprits intelligibles » aussi bien qu'à celle des « reptiles » qui remplissent les étangs[4] ; et c'est bien à travers le motif de

---

[1] *Coleridge and the Uses of Division*, *passim* et notamment ch. 3, pp. 102-54 (voir aussi, sur le même sujet, Thomas McFarland, *Coleridge and the Pantheist Tradition*, Oxford, 1969) ; « The most general definition of beauty…is…Multëity in Unity », in *On the Principles of Genial Criticism*, III (1814), *Shorter Works and Fragments*, éd. H. J. et J. R. de J. Jackson, Princeton, 1995 vol. I, p. 372. On sait que la maturité idéaliste de Coleridge tend nettement à identifier la beauté – le multiple porté à l'unité – à la forme, avec une insistance qui contraste avec la poétique plus fluide dans laquelle s'exprime le panthéisme des années 1790.

[2] *Notebooks*, vol. II, 2006 (cité par Perry, p. 56).

[3] Cf. A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Baltimore, 1936, notamment ch. IV, pp. 99-143, et VI-IX, pp. 183-287.

[4] Voir par exemple les numéros 419 et 420 du *Spectator*, adaptés de Fontenelle, où Addison développe les arguments selon lesquels « there are many Intellectual Beings in the World beside our selves » et « we are not a little pleased to find every green Leaf swarm with Millions of Animals » (éd. cit., III, pp. 571-2 et 574-6). Cette multiplicité constitue le premier argument de la physico-théologie. John Ray ouvre ainsi son grand ouvrage apologétique sur une citation du psalmiste (« How manifold are thy Works, O Lord! In Wisdom hast thou made them all ») et poursuit : « …on this account [of number], they [the works of the visible world] will deserve

la « multéité » que l'imagination coleridgienne prolonge le plus nettement les spéculations optimistes du siècle qui s'achève. La passion du poète pour la multiplicité des phénomènes est une passion essentiellement cosmologique, qui cherche à découvrir dans le monde les signes de sa perfection – et Coleridge, de fait, garda longtemps un attachement passionné à ce que Seamus Perry appelle le « sublime totalisant »[1]. Mais cette perfection est désormais pensée sur le mode dynamique ; la profusion de la vie est la promesse d'un progrès, l'indice de l'énergie infinie qui, partout et sans relâche, œuvre à élever le monde vers une perfection plus grande, à le rapprocher de la divinité dont il émane. D'où l'omniprésence de ce motif : c'est parce que le multiple travaille activement à son unité qu'il fascine l'imaginaire plus que jamais.

Cette vision de l'innombrable, peut-on ajouter, constitue le *telos* presque invariable des grands récits que le jeune Coleridge se tient à lui-même ; elle est la figuration ultime de la sympathie, ou de la sociabilité, à laquelle il aspire. À ce titre, elle témoigne aussi, sous la pression des circonstances historiques – tumultes révolutionnaires et répression, perpétuation de l'esclavage, montée de nouvelles formes d'oppression sociale dans l'Angleterre de l'industrialisation – de la montée d'une vision quantitative de l'humanité, que le poète tend à percevoir comme une multitude en marche ou en souffrance. Cette représentation par masses n'est pas absolument propre à Coleridge, et on rencontre çà et là, chez Blake notamment, de ces foules imaginaires qui figurent l'excès de la vie sur ses formes ponctuelles[2]. C'est

---

Admiration, the Number of them being uninvestigable by us, and thus affording us a demonstrative Proof of the unlimited Extent of the Creator's Skill, and the Fœcundity of his Wisdom and Power. That the Number of corporeal Creatures is unmeasurably great, and known only to the Creator himself, may thus probably be collected: First of all, the Numbers of fix'd Stars is on all hands acknowledg'd to be next to infinite; Secondly, Every fix'd star, in the now-receiv'd *Hypothesis*, is a Sun or Sun-like Body, and in like manner incircled with a *Chorus* of Planets moving about it… » (*The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation* (Londres, 1691), 7e éd. 1717, p. 18.

[1] Voir sur ce point Perry, *op. cit.*, p. 78. En 1797 encore, Coleridge écrit à Southey : « I am as much a Pangloss as ever » (lettre du 17 juillet, *Collected Letters*, I, p. 334). Mais la formule indique, comme on va le vérifier, la difficulté sentie de cette position.

[2] Cf. l'évocation des pressoirs de Los et des labeurs de ses enfants, *Milton* I 27-28, in *Blake's Poetry and Designs*, éd. M. L. Johnson et J. Grant, New York, 1979, pp. 281-83.

toutefois chez l'auteur de *Religious Musings* qu'elle apparaît, et de loin, la plus significative, parce qu'elle répond aux anxiétés du sujet « sensible » et malheureux. Le désir de contact étudié plus haut cherche à s'assouvir dans la « décharge » amoureuse, mais aussi dans celle qu'analyse Elias Canetti lorsqu'il décrit le point de non-retour où se forment les grandes masses humaines, et où l'individu s'aliène, devient autre ou plutôt *autres*, pour se libérer justement de ses aliénations habituelles : distance, vigilance sur soi, résignation forcée aux « aiguillons » dont le crible l'existence instituée (ainsi, pour Coleridge, la réprobation morale et les embarras de la pauvreté). C'est pourquoi l'apocalyptisme de Coleridge prend fréquemment le tour de ce que Canetti désigne comme « ouverture » totale de la masse ; il est possible d'y reconnaître la pulsion d'expansion absolue que l'auteur de *Masse et puissance* place à l'origine du développement des grandes religions et des mouvements révolutionnaires modernes[1]. La perception apocalyptique se traduit souvent, chez Coleridge, par une poétique des flux ou de la fluidification (lumière, eaux, flammes), poétique dans laquelle, comme on a pu l'entrevoir à propos des spéculations métaphysiques de *The Æolian Harp*[2], il faut lire la volonté de spiritualiser et d'absolutiser les sensations équivoques du sujet dissolu. Contre les dérélictions de la solitude, contre les incertitudes de l'histoire, la masse ou la multitude réconforte l'individu orphelin de la sensibilité parce qu'elle opère une médiation entre le sujet souffrant et le Sujet sublime, absolu, où toute souffrance vient se résoudre.

Ce Sujet, qui est au fond la Nature consciente d'elle-même comme surnature ou comme Providence, est vers 1795 le « sujet » par excellence de la poésie. La phase millénariste du romantisme anglais, dont on peut voir en Coleridge le représentant le plus explicite et le plus littéral, associe étroitement la pensée de l'œuvre et la pensée du monde comme machine providentielle. C'est pourquoi, dans un premier temps, elle marque

[1] Elias Canetti, *Masse et puissance* [*Masse und Macht*, Hambourg, 1960], trad.fr. Paris, 1966, notamment pp. 9-15 (sur la masse ouverte et la « décharge »), 19 et 22-23 (sur les deux valeurs de la masse en religion).
[2] Cf. *supra*, ch. II. Sur le feu et la houle comme symboles de la masse dans sa fluidité et son expansivité, cf. Canetti, *op. cit.*, pp. 78-85.

l'ébranlement, mais aussi la sollicitation maximale des formes héritées : au moment où le grand récit historico-mondial semble approcher de sa résolution, il faut que la poésie rassemble toutes ses forces pour en dire les ressorts. Dès lors, la formule célèbre de Hazlitt selon laquelle la poésie de Wordsworth avait donné congé définitif à toute la vieille « machinerie »[1] prend un relief nouveau : contrairement à certaines idées reçues, l'entente initiale entre les futurs lakistes n'est pas seulement née d'un culte partagé de la simplicité et du naturel (rappelons que Coleridge avait fort apprécié *Descriptive Sketches*, malgré – ou en vertu de ? – leur diction parfois « tortueuse et obscure »[2]), mais aussi d'un intérêt particulièrement vif pour le sens et les usages de la « machinerie ». On s'attachera, dans les pages qui suivent, aux modalités de son fonctionnement : à la figuration, dans *Religious Musings*, du processus par lequel la nature va se spiritualisant elle-même dans le sujet de la contemplation, restaurant ainsi sa vérité au topos des hiérarchies angéliques, et aussi à l'intuition, dans *The Destiny of Nations*, d'un grouillement providentiel dans lequel les représentations de la nature et de l'Histoire viennent convergent en une même totalité intelligible. Mais on verra aussi comment la machine en vient à se gripper, sous l'excès, en quelque sorte, de ce qu'il lui faut traiter. Le trope de l'imprésentabilité du monde, déjà familier de la poésie didactique et géorgique du premier XVIIIe siècle, devient chez Coleridge, notamment dans *Ode on the Departing Year*, celui de l'insoutenable de la souffrance historique perçue comme une accumulation de charniers. Le problème du mal moral, que Coleridge rêva toute sa vie de résoudre philosophiquement et poétiquement, semble trop aigu pour autoriser les perspectives enthousiastes de sa poésie de jeunesse ; la poésie devra, passé 1796, frayer d'autres voies pour accomplir sa mission.

---

[1] « On Qualifications Necessary to Success in Life », in *The Plain Speaker* (*Collected Works*, vol. VII, Londres, 1903, p. 196) : « Mr. Wordsworth has given us the *essence* of poetry in his works, without the machinery, the apparatus of poetical diction, the theatrical pomp… ».

[2] Cf. *Biographia Literaria*, ch. IV, vol. I, pp. 77 (« language…at times knotty and contorted ») et 79 (« harsh and obscure construction »).

1. Devenir anges : *Religious Musings* et la théopathie hartleyenne

Chez le jeune Coleridge, la référence à Bowles, l'intérêt pour le sonnet, la valeur effusive du poème pourraient indiquer, à première vue, le choix de l'intime contre le sublime, du lyrique contre l'épique, de la communication immédiate contre l'ampleur de conception. La poésie « sensible » chercherait son efficace dans la retraite, c'est-à-dire dans l'abandon de ce que Jean-Marie Fournier a nommé dans un autre contexte le « grand-dire » de la poésie : de sa fonction publique et symbolique[1]. Mais contrairement à ce qu'on peut observer chez Bowles ou chez Smith, cette retraite est une position stratégique au sein d'un ensemble et d'une dialectique plus vastes. Il faut voir là, pour l'essentiel, un effet de la Révolution française et des turbulences qui remuent l'Angleterre des années 1790 : la vulnérabilité qui paraissait jusque-là reculer au contact du « monde » voit, dans les perspectives nouvelles qui s'ouvrent alors, la possibilité d'une attitude plus active, d'un exercice plus ample des vertus qu'elle avait jusque-là choyées dans la sphère privée. De ce point de vue, la « retraite » depuis laquelle écrit Coleridge n'est pas pur et simple retrait hors de la sphère collective. Ni désertion de la mêlée, ni protestation impuissante contre d'immuables choses telles qu'elles sont, elle se veut plutôt foyer de critique active, source d'énergies morales qui finiront par triompher de l'inertie passagère du monde[2]. La retraite, notamment, prépare au poème : de même que le poète de *Reflections upon Leaving a Place of Retirement* découvrait dans sa réclusion de quoi se retremper avant de rejoindre le champ de bataille du monde moral,

[1] Cf. « Les Odes : une poétique de l'hybridation », in *Keats ou le sortilège des mots*, éd. C. La Cassagnère, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 177 sq.

[2] Sur l'importance poético-politique de la « retraite » ou « marge », voir notamment (dans une perspective qui est aussi, en partie, psychocritique) Denis Bonnecase, *S. T. Coleridge, poèmes de l'expérience vive*, pp. 27-81. Pour Nigel Leask (*The Politics of Imagination in Coleridge's Thought*, Londres, 1988, pp. 20-45), la retraite romantique prolonge les attitudes essentielles de la tradition *Country* des Commonwealthmen du XVIIIe siècle, ancrant la fonction d'opposition dans l'authenticité, mais aussi l'immuable énergie de la « nature » ; Morton Paley (*Apocalypse and Millenium in English Romantic Poetry*, Oxford, 1999, pp. 115-7) souligne que la retraite champêtre illustre et anticipe fréquemment le millénaire lui-même.

certains textes aux prétentions plus modestes tirent une sorte de légitimité, ou d'autorité, de l'œuvre plus vaste dont ils dessinent les contours en leur arrière-fond. Cette logique, contemporaine mais différente de celle qu'ont analysée Jean-Luc Nancy et Philipe Lacoue-Labarthe dans le cas du romantisme allemand, sera bien sûre celle de la maturité lakiste, structurée par l'horizon du « grand poème philosophique » dont Coleridge allait confier la mission à Wordsworth, et que celui-ci, plus tard, annoncerait en faisant figurer le *Paulo majora canamus* virgilien en épigraphe de l'*Immortality Ode*[1]. Mais une ambition semblable peut déjà se lire dans l'agencement du premier recueil, publié par Coleridge lui-même chez Joseph Cottle, à Bristol, au printemps 1796. C'est un in-douze plutôt modeste, au titre des plus anodins : *Poems on Various Subjects*. La formule n'est pas rare dans la production contemporaine[2], et l'indétermination de l'annonce paraît avouer tranquillement l'absence d'unité, le caractère rhapsodique et dilettante d'une production entassée au fil du temps et des heures de loisir, comme il arrivait souvent en un siècle où le gentleman devait primer sur le plumitif ; si elle connote discrètement la disponibilité du poète-spectateur au monde qui l'inspire parfois, elle ne semble pas stipuler d'itinéraire ou d'initiation. Pourtant Coleridge fut constamment attentif à la composition de ses recueils, et une lettre de la fin 1796, au moment de préparer une seconde édition, énumère avec soin l'ordre remanié dans lequel les poèmes devront se présenter au lecteur[3]. On peut y voir le souci de l'effet produit, un désir de ménager judicieusement contrastes et échos, mais le livre n'en a pas moins un début et une fin : la position liminaire de la *Monody on the Death of Thomas Chatterton* a de ce point de vue

[1] Voir l'analyse du fragment dans *L'Absolu littéraire. La théorie de la littérature du romantisme allemand*, ch. 1. Notons que la citation de Virgile (tirée de la quatrième églogue des *Bucoliques* et reproduite dans *Poems, in Two Volumes, and Other Poems 1800-1807*, éd. J. Curtis, Ithaca et New York, Cornell University Press, 1983, p. 270) marque nettement ce qui distingue la pensée lakiste de l'œuvre de celle du mouvement d'Iéna : là où les Schlegel et leurs collaborateurs privilégiaient d'une part le fragment, et de l'autre le roman, forme privilégiée – *witzig* – du chaos du monde, le romantisme anglais reste davantage tributaire de la traditionnelle hiérarchie des genres poétiques

[2] Ainsi, la même année (1787), chez le futur poète-lauréat Henry James Pye, tête de Turc des romantiques et des radicaux, et le futur leader « Jacobin » John Thelwall.

[3] Cf. la lettre à Thomas Poole du 9 novembre 1796 (*Collected Letters*, I, 243).

valeur de manifeste. Avec une stridence qui indique assez la détermination de son propos, Coleridge y récapitule l'héritage de la sensibilité (le poète tué par le monde) pour en dramatiser le noyau idéologique dans un langage sans équivoque (« [he] grasps the Patriot's steel, / And her own iron rod he makes Oppression feel », v. 47-8[1]). Le recueil s'ouvre donc en fanfare : la véhémence même de cette négativité, très différente sur ce point de la mélancolie d'un Bowles, appelle immédiatement sa résolution ou son dépassement.

À la destinée malheureuse du poète, la *Monody* oppose pour commencer plusieurs fictions du réconfort. Vient d'abord la vision de l'âme délivrée, chantant ses effusions devant l'audience idéale que constituent les assemblées angéliques : « Perchance, thou raisest high th' enraptur'd hymn / Amid the blaze of Seraphim! » (v. 13-4). Cette image du chœur des anges, chrétienne bien sûr, éminemment miltonienne aussi, peut sembler en retrait sur la véhémence politique du poème, mais elle n'a jamais cessé d'inspirer Coleridge, et elle constitue chez lui, plus encore que les rêveries de la romance, la contrepartie fondamentale de la scène du naufrage dont on a tenté plus haut de montrer l'importance[2]. Chérubins ou séraphins, les anges ont avant tout pour fonction de dédommager l'infortuné des souffrances endurées dans le monde, en l'accueillant en ou sur leur sein : accession à un corps subtil, toucher extatique abolissant les servitudes de la sensibilité (remarquons au passage que l'attachement viscéral de Coleridge à une certaine lettre du christianisme, qui à l'époque put lui valoir l'incompréhension de ses amis politiques, semble en grande partie dû à l'attrait de cette vision angélique de la rétribution[3]). Mais ce n'est pas tout : le bienheureux chante. Que

---

[1] *Poems*, éd. cit., vol. I, p. 142.

[2] Cf. par exemple l'incipit d'un poème composé peu de temps avant la *Monody*, « An Anthem for the Children of Christ's Hospital » : « Seraphs! around th' Eternal's seat who throng / With tuneful extacies of praise… » (*Poetical Works I.1*, p. 52) ; dans l'ode grecque sur l'astronomie, composée pour le concours de l'université de Cambridge en 1793, et sur laquelle on reviendra plus loin ; et encore, de façon plus improbable au vu du personnage, dans le sonnet « To Earl Stanhope », v. 12 : « Angels shall lead thee to the Throne above » (*ibid.*, 192).

[3] En 1796, c'est précisément cet exemple qu'oppose Coleridge à la critique de la « mesquinerie » du christianisme formulée par Thelwall : « But tho' it appeal not, itself, to the fancy, the truths which it teaches, admit the highest exercise of it. Are the 'innumerable multitude of angels & archangels' less splendid beings

les anges soient un chœur signifie, traditionnellement, qu'ils expriment la gratitude du monde pour la parfaite beauté de la Création ; et réciproquement, le chœur constitue l'émanation quintessenciée de la Création en sa beauté, de même que, par son unanimité, il en figure l'inconcevable ampleur. Car être ange, c'est participer de façon privilégiée à la vision théophanique, c'est accéder au cercle vertueux de la théophanie dans lequel la vision exaltée du sujet contemplant lui permet de s'élever toujours plus près de la perfection de l'objet contemplé. Aussi l'essence de l'angélisme chez Coleridge relève-t-elle avant tout de la pluralité, ou plutôt de la multiplicité : il y a *des* anges, plutôt que tel ou tel ange, parce que le dernier degré concevable de la théophanie consiste à se fondre dans le chœur, comme les lumières individuelles doivent se fondre dans le « flamboiement » (*blaze*) de la Présence qui est l'ultime intelligibilité[1]. Chatterton chantant parmi les séraphins n'est pas seulement le malheureux consolé ; il est aussi le type du poète dont la parole trouve enfin sa résonance adéquate, se découvre transfigurée à la mesure de la Création et de ses fins dernières. Les visions angéliques du jeune Coleridge ajointent les fastes de *Paradise Lost* aux douces piétés de l'hymnographie du XVIIIe siècle. Et s'il est vrai que, dans la *Monody*, Chatterton est représenté un moment dans le rôle de premier soliste, c'est néanmoins la masse du chœur où il se trouve intégré qui offre le sens véritable de son apothéose.

Cependant, dans le poème, cette récompense ne suffit pas, et c'est précisément à l'insuffisance de ce réconfort que la *Monodie* oppose son mouvement propre, mouvement

---

than the countless Gods & Goddesses of Rome & Greece? » (*Collected Letters*, I, p. 281). L'« exercice » imaginatif des vérités chrétiennes – en l'occurrence de la croyance en une rétribution – passe ici par le lieu commun de la confrontation entre Anciens et Modernes (quelques lignes plus loin dans la même lettre, entre Homère et Milton), envisagé d'emblée sous l'angle du nombre (*innumerable multitude*).

[1] John Beer marque nettement l'importance fondamentale, pour notre poète, d'un certain angélisme sans doute découvert d'abord dans *Paradise Lost* : l'imagerie de Milton, écrit-il, « gave Coleridge a vision of the angelic which haunted him throughout life » (*Coleridge the Visionary*, Londres, 1959, p. 72). Mais Beer s'attache surtout à une dimension étroitement individuelle de cette fascination : le pur intellectualisme des anges comme, pourrait-on dire, idéal du Sujet, comme connaissance et comme contrôle ; il ne mentionne pas du tout la caractéristique multiplicité des anges coleridgiens.

utopique et messianique cependant appuyé d'une impulsion historiquement bien réelle[1], vers la refondation de la communauté idéale où Chatterton *aurait eu* sa place et son public. La conversion de la retraite en romance, le vide du « cénotaphe » (v. 140) suggèrent toutefois que la communion véritable est encore à venir : la vision des multitudes célestes et de leurs joies sans fin ni mélange doit trouver à se réaliser non plus en marge du monde, mais en son sein ; l'intensité de l'évocation poétique doit s'appliquer non plus à la tragédie de la conscience solitaire, mais à la béatitude d'un univers solidaire ; enfin l'élan salvateur doit sortir d'une retraite au fond ambiguë pour se fondre dans un processus objectif, dans un travail universel. C'est cette conversion que préfigurent, à l'autre bout du recueil, les *Religious Musings*. Là où le génie abandonné par un monde corrompu ne faisait entendre qu'un ultime sanglot, il se trouve désormais relevé au sein de communautés toujours plus exaltées, dont les cercles concentriques expriment l'universelle activité de la Providence (cf. « Lord of unsleeping love », v. 192). Coleridge, pendant un certain temps, a considéré ce poème comme son plus abouti, celui sur lequel, écrivit-il à plusieurs correspondants, il reposait toutes ses prétentions[2]. Texte-coup de dés, donc, dont la nature et la forme exactes ne se discernent pas aisément. Le sous-titre, « A Desultory Poem », si l'on peut y lire l'expression d'une modestie calculée ou un *mea culpa* préventif, renvoie cependant de façon cohérente à la conception de l'effusion poétique évoquée plus haut. Ni ode, ni même (on y reviendra) fragment d'épopée, il affiche également un certain refus de l'identification générique, tandis que le choix du vers blanc et la relative longueur du poème (qui se donne d'une manière ou d'une autre pour un tout abouti, à distinguer donc du « fragment » pourtant concevable aux termes des conventions de l'époque) suggèrent une visée plus ambitieuse. La « désinvolture » du poème réside dans cette conciliation de l'ambition et de la spontanéité, conciliation foncièrement optimiste qui unifie

[1] Cf. Ian Wiley, *Young Coleridge and the Philosophers of Nature*, pp. 47-61, et ch.II, *supra*, p. 137.
[2] Cf. les lettres à Benjamin Flower et à Thomas Poole, les 1er et 11 avril 1796, in *Collected Letters*, I, pp. 197 et 205.

le volume sans le clore, en y ménageant une ouverture prophétique : manière de signifier que le recueil ne peut se refermer que sur la pause où se pressent l'achèvement du grand livre du monde, et aussi que cette pause est désormais de nature chorale, que le monde où venaient péricliter les espérances romantiques du jeune poète est en réalité un cosmos dans lequel on n'est jamais seul, une effusion lyrique universelle.

Si le choix du vers blanc et la sophistication majestueuse, voire enchevêtrée, du poème ont amené certains critiques à n'y voir qu'un laborieux exercice de « miltonisme »[1], le modèle précis, comme l'a montré Ian Wylie, en est moins *Paradise Lost* que l'*Ode on the Morning of Christ's Nativity*, texte où l'on peut voir l'emblème inaugural de l'œuvre de Milton[2]. L'*Ode* proclamait le désir fondamental du poète chrétien – celui de voir sa parole reprise dans l'éternel logos –, la rédemption de la Nature déchue par l'opération transcendante de la grâce, et la chute des faux dieux, qui entraîne l'obligation d'une poésie plus haute. Elle semblait encore indiquer – et sans doute, pour un radical des années 1790, avec une évidence aveuglante – que la vérité religieuse du christianisme était indissociablement vérité politique (« Yea Truth, and Justice then / Will down return to men », v. 141-2). Chez Milton, comme plus tard chez Coleridge, le chant est d'abord l'expression d'un moment : il n'y a de poésie vraie qu'au temps de la Nativité, dans la solennelle pause initiale que marque le jeu des déictiques (« This is the month, and this the happy morn », écrit Milton, repris par Coleridge en « This is the time, when most divine to hear »[3]) et qui est l'écho, la commémoration du suspens refondateur du monde. Pause ineffable qui est au centre du temps, puisqu'elle constitue non seulement l'anticipation mais, plus précisément, la présence de l'Éternité dans le présent, le gage que la corruption du temps naturel est surplombée, ordonnée, par les décrets de la grâce, vouée à se résorber dans la « paix perpétuelle » deux fois prophétisée par

[1] Voir par exemple l'usage que fait Mary Jacobus de l'expression « Coleridge's Miltonics » dans *Tradition and Experiment in Wordsworth's* Lyrical Ballads*, 1798*, Oxford, 1976, p. 67 et *passim*.
[2] *Op. cit.*, pp. 94 sq., et *The Poetical Work of John Milton*, vol. II, éd. H. Derbishire, Oxford, 1955, pp. 113 sq.
[3] On renvoie, sauf mention contraire, au texte de *Poetical Works I.1*, pp. 171-91.

le poème (« perpetual peace », v. 7 ; « universall Peace », v. 52) ; c'est cette paix qu'ont en vue, en 1795, des penseurs aussi différents que Priestley et Kant, et qui pour Coleridge suivra immédiatement l'ultime pause et les ultimes convulsions de l'univers. Chez Milton, la paix s'annonce dans un triple suspens, qui signale une triple caducité. Celle de la nature d'abord, dont le cours ordinaire est relevé par l'avènement du Fils, à l'apparition duquel le soleil « inférieur » de ce monde semble ralentir son vol. Suspens des armes, ensuite (« No War, or Battels sound / Was heard the World around », v. 53-4), qui marque le silence des rois à l'aspect du seul vrai souverain (v. 59-60) ; suspens de la poésie traditionnelle, enfin, puisque l'espacement surnaturel dans lequel surgit le poème suggère que toute littérature classique est désormais impossible, la déchéance des divinités païennes allant de pair, au prix d'un jeu de mots familier, avec la virginité retrouvée d'un ciel d'où toute « empreinte » ou « impression » (*print*) est momentanément absente :

> Say Heav'nly Muse, shall not thy sacred vein
> Afford a present to the Infant God?
> Hast thou no vers, no hymn, or solemn strein,
> To welcom him to this his new abode,
> Now while the Heav'n by the Suns team untrod
> Hath took no print of the approching light,
> And all the spangled host keep watch in squadrons bright? (v. 15-21)

Un « hymne », telle est justement la désignation retenue par Milton pour la partie la plus longue du poème, après le prélude invocatoire. Et c'est bien le type de cet hymne que l'on retrouve plus loin, comme mis en abyme, dans le chœur angélique aux rangs serrés qui célèbre la venue du Fils (« The helmed Cherubim / And sworded seraphim / Are seen in glittering ranks with wings displaid, / Harping in loud and solemn quire / With unexpressive notes to Heavens new-born Heir », v. 112-16) : musique à laquelle sont invitées à répondre les « sphères cristallines » du firmament (v. 125), nées comme les hiérarchies célestes de l'acte inouï de la Création (« While the Creator great / His constellations set, / And the well-ballanc't world on hinges hung », v. 120-2). Ici, déjà, l'hymne renvoie, par-delà la Chute et la

difformité présente de la nature, à son parfait agencement originel. La capacité de régénération de la Nature se mesure à ce qui lui reste d'harmonie ; la Création est architecture mais plus encore musique.

Comme l'a montré Ian Wylie, la réécriture du poème de Milton dans *Religious Musings* obéit à une direction précise. Il ne s'agit pas seulement de s'appuyer sur l'autorité du grand précurseur, mais de redéfinir et de refonder la vérité religieuse que son texte semblait dire au plus près. Le poème de Coleridge se fait l'écho de Milton sur deux points essentiels : sur son objet ultime, « PEACE ON EARTH » (v. 15), et sur la mise en rapport direct du temps de la nativité avec celui de la Création, à nouveau figuré comme « hymne » ou « choral » : « Ah not more radiant, nor loud harmonies / Hymning more unimaginably sweet / With choral songs around th' ETERNAL MIND, / The constellated company of WORLDS / Danc'd jubilant »[1]. Si ce rapport est ici quelque peu disjoint (« not more radiant »), ce n'est pas l'effet de la traditionnelle opposition de la nature et de la grâce à laquelle le poème miltonien souscrivait encore. L'unitarisme de Coleridge exige précisément la correction de la vision calviniste d'une nature abaissée puis relevée par la grâce : ce qui est rejeté avec le trinitarisme, c'est le mystère de l'Incarnation comme médiation entre immanence et transcendance, qui doit laisser place à l'affirmation univoque d'une continuité de la Providence dans laquelle tout « autre monde » est superflu. Dès lors, dire que Dieu fut homme (« the inspired Philanthropist of Galilee », écrit Coleridge dans l'une de ses conférences de Bristol[2]), c'est dire aussi que l'homme peut être Dieu, que la Nature s'amène d'elle-même au millénaire par l'intermédiaire de l'homme qui est, en un sens, son porte-flambeau. D'où

[1] Nous citons ici l'édition des *Poems* de 1796, telle qu'elle est reproduite en fac-simile par Woodstock Books, Oxford, p. 140, v. 9-13. L'imagerie et la diction de ces vers renvoient au moins à deux sources contemporaines. La « compagnie des mondes » de Coleridge, malgré son hostilité à la libre pensée de Thomas Paine, fait clairement écho à une formule de *The Age of Reason* : « the cheerful idea of a society of worlds » (*The Age of Reason*, pt. I, in Paine, *Collected Writings*, éd. E. Foner, New York, 1995, p. 710). Ensuite, la vision cosmogonique elle-même, où la « danse » marque à la fois l'ordre et l'inconcevable surgissement créateur, ressemble de près aux évocations des commencements qu'on trouve chez Erasmus Darwin.

[2] « Lecture on the Slave-Trade », in *Lectures 1795 on Politics and Religion*, p. 248.

l'exaltation d'une humanité essentielle qui serait *imitatio christi* par sa nature même, exaltation qui semble d'abord devoir prendre le pas sur la vision plus traditionnelle de la multitude angélique :

> Yet thou more bright, than all that Angel Blaze,
> Despised GALILEAN! Man of Woes!
> For chiefly in the oppressed Good Man's face
> The Great Invisible (by symbols seen)
> Shines with peculiar and concentred light,
> When all of Self regardless the scourg'd Saint
> Mourns for th' Oppressor… (v. 16-22[1])

Vers profondément « ariens », et davantage encore, puisque l'évocation du crucifié se fait en termes tellement génériques (« oppressed Good Man ») qu'elle tend à valoir spontanément pour toute figure de la vertu persécutée, le Christ-homme n'étant que *primus inter pares* dans la catégorie des élus. L'hypotypose joue ici contre les nostalgies angéliques que Coleridge, dans les vers immédiatement précédents, a mobilisées pour faire de la nativité l'écho du grand chœur de la Création ; elle suggère le dépassement de piétés désormais insuffisantes (« Yet thou more bright than all that Angel Blaze », écrit-il en réponse directe à Milton et à sa propre *Monody*). Le visage serait donc un « symbole » plus essentiel de l'invisible que les foules radieuses de la Création. Mais cette mise en gloire de l'individu – individué par sa souffrance et par la rationalité lucide du pardon qu'il accorde à ses oppresseurs – est presque trop péremptoire, et il est remarquable que le poème, dans toutes les visions qu'il égrène ensuite, semble s'ingénier à contester ce premier triomphe, comme si le divin y était encore trop « incarné », et comme si la représentation de l'homme tel qu'il est ne suffisait pas encore à en faire la couronne de la Création.

D'abord, l'évocation détaillée du « saint », développée sur quelque soixante vers, reste largement tributaire d'un paradigme angélique. Si, par exemple, la contemplation des perfections divines prend désormais la forme rationalisée d'une analyse infaillible de

[1] Texte de 1796.

l'enchaînement des causes et des effets – d'une théodicée achevée en toutes ses parties –, cette contemplation est invariablement figurée comme un dépouillement de l'humain trop humain. Le « soi » (*self*), c'est-à-dire les passions acquisitives, divise l'homme de lui-même et le sépare de sa perfection propre, qui est « réellement d'habiter avec le Très-Haut » (« This is indeed to dwell with the most High », v. 114). L'armure lumineuse de la raison, indiscernable à présent de celle de la foi, restaure l'homme à une origine péri- ou para-divine (« by supernal grace / Enrob'd with Light, and naturalized in Heaven », v. 92-3) ; désormais il « se tient debout dans le soleil » tel l'ange de la Révélation (« Stands in the Sun », v. 111). Cette restauration est surtout avérée par la force et la hardiesse du regard spéculatif qui, selon une formule que Coleridge reprend à Akenside, transperce telle une flèche les apparences confuses de l'Histoire pour en démêler le sens : « The elect of Heaven, / Their strong eye *darting* thro' the deeds of Men » (v. 47 ; nous soulignons)[1]. La trajectoire infaillible du regard philosophique, qui chez Akenside figurait en style longinien l'élan de l'âme humaine vers sa destination suprasensible, est ici redirigée vers le sol terrestre de l'univers moral, mais sans rien perdre de sa valeur surhumaine : Coleridge substitue aux aspirations luciférienne de son prédécesseur[2] une certitude angélique qui perce à jour les motivations sordides des hommes pour mieux s'absorber dans la contemplation de la Providence qui les gouverne. Là encore, la correction optique qui caractérise le discours de la théodicée se double de la transfiguration du sujet qui signale les opérations de la théophanie ; le regard ainsi rectifié est un regard qui se noie dans la radiance du divin. Et ce dépouillement du moi s'accompagne dans le progrès du texte d'un passage, comme inévitable, du singulier au pluriel. L'évocation du sage ou du saint unitarien alterne, puis tend à se confondre, avec celle du *groupe* des saints et des élus, dans

[1] Cf. *The Pleasures of Imagination*, I, 150-54 : « Say, why was man so eminently raised / Amid the vast Creation ; why ordain'd / Through life and death to dart his piercing eye, / With thoughts beyond the limit of his frame » (éd. cit., p. 19). Il n'est pas exagéré de dire que ces vers représentent l'une des formulations les plus influents du sublime longinien dans le XVIIIe siècle anglais.
[2] Cf. *ibid.*, I, 174 : « Proud to be daring ».

une vision fortement marquée par l'imagerie de la Révélation (les martyrs revêtus de robes blanches après l'ouverture du cinquième sceau), qui converge aisément, une fois encore, avec celle des multitudes célestes[1]. Le juste, qui s'est entièrement pénétré des desseins de la Providence et demeure auprès de la divinité, y regagne ce qui fait défaut aux hommes soi-disant civilisés et à l'égoïsme social : un « centre commun » (« common centre », v. 148). Retrouver en soi l'empreinte universelle d'un Créateur omniprésent, c'est retrouver, du même coup, la position ontologique des anges, définie par la proximité au Père mais aussi par un idéal d'équidistance à Lui, par le partage innombrable de Sa gloire qui constitue, sur l'échelle de l'Être, l'ultime degré avant l'identité absolue.

On perçoit mieux, dès lors, la spécificité des vers célèbres dans lesquels Coleridge affirme que l'essence de l'humain est d'être-en-commun et d'être-pour-le-tout : « 'Tis the sublime of man, / Our noontide Majesty, to know ourselves / Parts and proportions of one wond'rous whole! » (v. 126-28). Si l'on a pu lire dans ce passage, alternativement, l'expression d'un panthéisme mystique et déjà « romantique » fondant l'homme au sein de la Création, ou au contraire, comme le suggère l'écho insistant de l'*Essay on Man*, celle d'une cosmologie ordonnée qui l'y maintient à sa place, c'est parce qu'il se trouve au point de transition entre deux pensées, au moment de ce que Lovejoy appelle la « temporalisation de la chaîne de l'Être », et en même temps parce que l'idéal humain qu'il définit a son type dans la communauté des anges[2]. L'homme est une partie du tout, comme chez Pope, mais il en est aussi la « proportion » parce qu'il peut en prendre la mesure et que c'est par lui, dans l'assomption à venir de sa nature égalitaire, qu'en sera révélé la parfaite harmonie. Les

[1] Cf. Révélation 6 :11 et *Religious Musings*, v. 304 (« The Lamb of God hath open'd the fifth seal ») ; dans une révision tardive de la *Monody* (1829), Coleridge dépeindra Chatterton siégeant « Amid the shining host of the FORGIVEN » (*Poetical Works II.1: Variorum Text*, p. 173).

[2] Cf. Lovejoy, *op. cit.*, pp. 242-88 ; *Essay on Man*, Epistle I, v. 267-68 : « All are but parts of one stupendous whole, / Whose body, Nature is, and God the Soul » (*The Poems of Alexander Pope*, p. 514 ; Pope, il est vrai, avait déjà eu à s'expliquer du « panthéisme » lisible dans son poème). Le passage de « stupendous » à « wondrous » illustre bien l'urgence affective qui anime le texte de Coleridge.

« cercles concentriques » que décrivent les philosophes et les bardes dans le progrès terrestre de leurs lumières (« O'er waken'd realms Philosophers and Bards / Spread in concentric Circles », v. 226-27) figurent ainsi le pouvoir de la raison humaine comme le reflet intramondain, scintillant à même l'Histoire, de ces chœurs angéliques dont le total « asphétérisme » (l'abdication simultanée de l'avoir en propre et du Moi inférieur ou « low self ») est symbolisé par la perfection de la forme circulaire. D'où les visions d'une radieuse multiplicité sur lesquelles le poème persiste à se clore, et dont l'identité semble d'abord assez floue : « Contemplant Spirits! ye that hover o'er / With untir'd gaze th' immeasurable fount / Ebullient with creative Deity » (v. 403-5). Pour Ian Wylie, ces « esprits contemplatifs », que le poème nomme aussi « Coadjutors of God » (v. 364), sont ceux du petit groupe d'élus, philosophes et sages, qui attendent le Millénaire. De fait, Coleridge avait employé la même image dès 1793, dans une ode grecque à l'astronomie où Newton – également salué dans *Religious Musings* – était représenté en gloire parmi les constellations, contemplant la source « bouillonnante d'énergie créative » de la divinité[1]. Il faudrait donc lire dans ces vers la béatitude des hommes de savoir, retrouvant dans la nature la parfaite harmonie de sa création en même temps qu'ils s'apprêtent (la lecture de Wylie est aussi une lecture politique) à guider ou à canaliser le cours tumultueux des événements[2]. Mais dans l'ode grecque de 1793, déjà, l'insistance sur le nombre et l'association des anges aux étoiles semblaient indiquer que le portrait du sage, ou du petit groupe des sages, n'est jamais achevé s'il ne vient se fondre ou se mêler à une vaste masse plus indistincte, ultime approximation de l'ineffabilité divine[3] ; le verbe *mingle* est d'ailleurs chargé ici d'un sens capital, désignant le point ou le moment où

[1] Cf. la traduction anglaise publiée par Southey en 1802 : « There, Priest of Nature! dost thou shine, / NEWTON! a King among the Kings divine […] gazing, in the spring / Ebullient with creative energy » (repris dans *The Poetical Works of Robert Southey*, New York, 1836, p. 136, st. 8).
[2] *Op. cit.*, pp. 107 sq.
[3] Cf. la péroraison du poème, où un désir un peu transparent de distinction (*shine*) se trouve balance par la métaphore de la multitude étoilée, fondant le sujet dans une communauté innombrable : « Soon mingled with thy fathers thou shalt shine / A star amid the starry throng, / A God the Gods among » (*ibid.*).

l'intuition a été suffisamment purifiée pour que le caractère étroitement subjectif s'en perde dans une pluralité plus qu'humaine : « I haply journeying my immortal course / Shall sometime join your mystic choir! » (v. 410-11)[1].

Mais il y a plus. Si la nature, dans la perspective unitarienne, n'est au fond pas intégralement ou même pas sérieusement corrompue – ce que tendent à suggérer, en particulier, les spéculations théologiques et scientifiques de Priestley – alors la rigueur orthodoxe du poème de Milton doit faire place, comme on l'a vu, à une conception purement immanente de la rédemption. À vrai dire, l'imagerie de l'*Ode* offrait déjà le point de départ d'une telle figuration, puisqu'au-delà des contrastes constants qui, dans les premières strophes, dramatisaient de manière orthodoxe la dialectique de l'Incarnation (lumière/obscurité, registres noble et humble), une double analogie, entre les étoiles et les cohortes angéliques d'une part, entre celles-ci et une armée sur le qui-vive de l'autre, y assurait une continuité des plans de l'Être homologue à celle qui rapprochait le chœur angélique de la musique des sphères : « And all the spangled host keep watch in squadrons bright ». La cadence définitive du vers tient à un triple chiasme rythmique, grammatical et sémantique : s*pāngled hōst* / s*quādrons brīght*. La métaphore martiale, appliquée aux constellations, rappelle infailliblement l'image des multitudes angéliques ; mieux, elle tend à confondre l'une dans l'autre ces deux multiplicités, mobilisant nature et surnature en une seule béatitude vigilante. Chez Coleridge, les « esprits », les hommes devenus anges, doivent reproduire quelque chose de cette discipline active, et il faut qu'ils coopèrent en cela avec la nature toute entière : or dans l'espèce de « danse des mondes » qu'ils esquissent autour du principe créateur, ils sont aussi les agents délégués, les relais de ce principe à l'œuvre dans

[1] L'incipit révisé du poème (1797) témoigne là encore d'une fascination durable : si la version originelle du poème semblait opposer, comme on l'a vu, la vision humaine d'un Christ humain aux représentations surnaturelles traditionnelles, Coleridge écrit désormais, renforçant au passage l'unité du texte : « Yea, mingling with the Choir, I seem to view / The vision of the heavenly multitude » (v. 4-5). Remarquons, outre le motif du chœur où se fond le poète, l'ambiguïté du génitif au vers 5, qui correspond au mouvement théophanique par quoi le sujet contemplant s'égale à ce qu'il contemple.

l'univers, c'est-à-dire qu'ils en représentent l'effectivité, garantissant par là l'issue heureuse du processus cosmologique. Le « chœur mystique » des « esprits » apostrophés à la fin du texte comprend deux divisions distinctes, dont la seconde est clairement à l'œuvre à même le monde : « And ye of plastic power, that interfus'd / Roll thro' the grosser and material mass / In organizing surge! Holies of God! / (And what if Monads of the infinite mind?) » (v. 406-9). Ici encore le lexique décèle l'origine de ces « esprits » dont l'identité réside d'abord dans leur supérieure subtilité (déduite de « the grosser and material mass »), et dans la prédilection divine qui leur confère une « sainteté » proche de celle des élus du Nouveau Testament. Il pourrait ne s'agir que d'une allégorie : les détenteurs de la « puissance plastique » figurant l'activité organisatrice que déploieront les philosophes et les poètes passé la décharge de la violence révolutionnaire, bref la traduction active de la contemplation bienheureuse, selon le schéma postulé aux vers 239-48. L'allusion aux « Monades » porte cependant à croire que Coleridge aperçoit, « infus » (« interfus'd », un terme crucial du lexique romantique) dans le monde et la matière, les germes ou plutôt les médiateurs, les agents de l'accomplissement de la nature en surnature ; dans « organizing surge » s'entendent à la fois l'affirmation d'une progressivité de l'Être et le crescendo d'un orchestre savamment agencé. Ian Wylie a justement noté que cette double vision des « esprits » assurait dans le poème l'unité, la coopération des univers physique et moral[1]. Mais il faut insister sur ce que cette vision doit au souvenir des chœurs angéliques miltoniens (alpha et omega du récit providentiel aussi bien que des *Poems on Various Subjects*), ainsi que sur l'importance qu'y occupe le motif du nombre : manifestation la plus concrète du sens et de l'unanimité de la Création, en même temps que dernière étape avant l'absorption en Dieu. C'est dans le « nombre innombrable »[2] que la nature finit par se *mêler* à la surnature et s'y confondre. Et c'est là que la lecture élitiste

[1] Cf. *op. cit.*, pp. 120-1.
[2] Cf. Milton, *Paradise Lost*, III, v. 345-46, éd. cit., p. 62 : « The multitude of Angels with a shout / Loud as from numbers without number… ».

de Wylie, ou du moins la conviction élitiste affichée dans le poème par Coleridge lui-même, laisse voir sa fragilité : l'idéal de contrôle rationnel qui assigne au petit groupe des sages le gouvernement de la marche du monde apparaît brouillé dans ses contours par la rêverie de la résorption dans la multitude. Rêverie où il faut sans doute lire l'ambivalence de Coleridge vis-à-vis de ces foules populaires dont le déchaînement possible inquiétait les radicaux bien élevés des années 1790, mais qui pouvaient aussi susciter le désir d'une communion plus vaste que les sympathies restreintes des cercles philosophico-littéraires. Il est certain, du moins, qu'elle témoigne de la permanence, sous la volonté de raison, du besoin qu'éprouve Coleridge de résoudre les dilemmes du sujet.

Dans ces perspectives, la référence à Hartley, soigneusement mise en valeur dans le poème, revêt une importance particulière. Sa présence au sein d'un panthéon qui comprend aussi Newton, Milton, Franklin et Priestley est davantage que le fruit d'un engouement passager. D'abord, le doux médecin de province pouvait désormais apparaître, relu à travers le messianisme plus urgent de Priestley, comme le prophète de la Révolution française ; le grand unitarien avait expressément indiqué, en 1794, qu'il lui était redevable de l'argumentaire de son sermon *The present state of Europe compared with ancient propheties*, dans lequel les convulsions contemporaines annonçaient l'accomplissement de l'Écriture et l'avènement du millénaire[1]. Surtout, outre cette rationalisation de l'apocalypse, Hartley avait consacré une bonne part de son œuvre à penser « philosophiquement » l'élévation de l'homme vers la contemplation divine – c'est-à-dire, transposée dans le contexte de la poésie coleridgienne, sa transformation en ange. Chez Hartley, la théophanie devient « théopathie » – notion qui joue un rôle essentiel dans son dispositif téléologique, et qui remplace, comme son nom l'indique, la vision de Dieu par un sentir- ou un toucher-Dieu couronnant et purifiant les

[1] Cf. 3e éd., Londres, 1794, p. 35, dans un « Appendice » où Priestley reproduit l'extrait concerné des *Observations on Man* (seconde partie, ch. IV, 2e section, pp. 549 sq. dans éd. cit.).

joies de la sympathie. Les plaisirs « théopathiques », où l'action de l'association des idées vient « confondre » (*coalesce*, écrit Hartley) tous les autres plaisirs, incitent et consistent à considérer le monde entier du même regard égal, dans la chaleureuse lumière de l'amour divin et du plus près de son foyer. Ce sont bien les *Observations on Man* qui fournissent à Coleridge le texte de son sermon, et il n'est pas inutile de les citer un peu longuement :

> With respect to benevolence, or the love of our neighbour, it may be observed, that this can never be free from partiality or selfishness, till we take our station in the divine nature, and view every thing from thence, and in the relation which it bears to God […] But he…who loves God with his whole powers, as an inexhaustible fountain of love and beneficence to all his creatures, at all times, and in all places, as much when he chastises, as when he rewards, will learn thereby to love enemies, as well as friends; the sinful and miserable, as well as the holy and happy; to rejoice and give thanks, for every thing which he sees and feels […] The love of God affords a pleasure which is superior in kind and degree to all the rest…first, because *God is Light, and in him there is no darkness at all;* because he is *love* itself, such love as quite *casts out all fear*. The love and contemplation of his perfection and happiness will transform us into his likeness…we shall, by degrees, see every thing as God sees it, *i.e.* see every thing that he has made to be good, to be an object of pleasure […] Secondly, God is our centre, and the love of him a pleasure superior to all the rest, not only on the account of the mixture of pain in all the rest…but because they all point to it, like so many lines terminating in the same centre. When men have entered sufficiently into the ways of piety, God appears more and more to them in the whole course and tenour of their lives; and by uniting himself with all their sensations, and intellectual perceptions, overpowers all the pains; augments, and attracts to himself, all the pleasures. Every thing sweet, beautiful, or glorious, brings in the idea of God, mixes with it, and vanishes into it.[1]

Mais c'est aussi le comment de cette opération qui se prête, chez Coleridge, au développement imaginatif. Dans les *Observations*, en effet, le fonctionnement de l'association des idées est expliqué par une « doctrine des vibrations », déjà battue en brèche à la fin du siècle[2] et dont il n'est que plus significatif que *Religious Musings* y fasse explicitement référence dans son éloge de Hartley : « …he of mortal kind / Wisest, he first who mark'd the ideal tribes / Up the fine fibres through the sentient brain / Roll subtly-surging… » (v. 368-

[1] *Op. cit.*, pp. 514-16 (Pt. II, III.7). S'il n'est question ici que d'une « règle de vie » (*rule of life*), Hartley dit encore que le progrès de la théopathie ira s'accompagnant d'une fréquence plus grande de la prière publique : l'élévation individuelle favorise donc ce qu'on nous pardonnera d'appeler une sympathie théopathétique (*ibid.*, 530-31). De manière significative pour notre sujet, il écrit par ailleurs que certaines idées visibles de la toute-puissance divine (« such as those of the heavens, a fictitious throne placed there, a multitude of angels, &c. ») aident d'abord l'enfant à concevoir l'idée de Dieu, mais qu'elles elles la confortent également chez l'adulte (Pt. I, IV.5, pp. 305-9).

[2] Notamment du fait du discrédit qui commence à affecter l'hypothèse newtonienne de l'éther. Priestley, dans sa réédition, conseille au lecteur de ne pas tenir compte de la doctrine des vibrations (cf. Alan Richardson, *British Romanticism and the Science of the Mind*, p. 10).

71)[1]. Les « tribus » (*ideal tribes*) de Hartley sont les particules infinitésimales de la substance médullaire, particules qui vibrent sous l'impulsion de l'éther circulant entre les corps solides et transmettent ainsi au cerveau – seul un mouvement vibratoire pouvant rendre compte, dit Hartley, de la durabilité de l'impression – les « idées de la sensation », matériau de toute mémoire et de toute pensée. Elles sont, à la limite, le conducteur de l'influx nerveux et l'influx nerveux lui-même. Et elles sont ici appelées « idéales » à plus d'un titre. D'abord, on vient de le voir, en tant que porteuses d'idées, cause efficiente et véhicule nécessaire des représentations mentales et donc de toute intuition à laquelle l'homme puisse accéder. Ensuite parce que leur caractère infinitésimal semble les soustraire, en partie du moins, à l'ordre du visible et du matériel : idéales parce qu'impondérables. Ce sens, qui accentue la valeur virtuelle de l'image, correspond aussi à une certaine lecture de la physiologie hartleyenne. Absolument transparente et homogène, exempte de toute « opacité » ou porosité justement du fait de l'infinie ténuité des particules dont elle se compose (ici encore c'est le « nombre innombrable » qui est la meilleure approximation d'une unité supérieure), la moelle nerveuse apparaît dans les *Observations* comme perfection de la matière : rapidité et exactitude optimales de la communication, et par conséquent susceptibilité maximale aux opérations de l'éther qui est le medium de la divinité, son aspect comme ses propriétés en font non seulement la condition suffisante, mais encore, si l'on veut, la figuration métonymique de cette spiritualisation de la matière où doivent aboutir les démonstrations de Hartley[2]. « Tribus idéales », enfin, puisque ces impondérables messagers de la perception sont, dans le cadre de la théopathie et de la théodicée que celle-ci étaye, le vecteur de la progressivité de l'humain,

[1] « Up the fine fibres through the sentient brain » constitue en réalité la formulation révisée que Coleridge inséra dans le poème en 1797. Comme le note I. Wylie, le texte initial était « *Down* the fine fibres *up* the sentient brain », description qui correspondait au phénomène de l' « électricité animale » mais non à la doctrine hartleyenne des vibrations (Wylie, p. 134).

[2] « There is no part of the medullary substance separated from the rest, but all make one continuous white body; so that if we suppose vibrations apt to run freely along this body from its uniformity, they must pervade the whole, in whatever part they are first excited, from its uniformity […] The medullary substance consists of a texture of vessels so small and regular, as that it may have no interval or vacuity in it, sufficient to interrupt or disturb the vibrations of the aether… » (*ibid.*, Pt. I, I.5, pp. 11-12).

de son élévation vers le divin. C'est ce dernier point surtout qui permet la transformation de la moelle nerveuse en une multitude providentielle : ses « particules » sont, en somme, des anges de Dieu, œuvrant dans l'infiniment petit à l'accomplissement de son plan, c'est-à-dire à la transformation graduelle de l'homme en conscience angélique, selon un grouillement ascensionnel (« roll subtly-surging ») qui annonce immédiatement les « puissances plastiques » de la fin du poème. Si Hartley est ici décrit comme sage parmi les sages, c'est parce qu'il a fait la découverte, ou eu la révélation, de ce schème fondamental qui est à la fois cause et type de la destination du sage lui-même. Apercevoir en soi cette foule innombrable, ce serait déjà se délivrer du *own low Self*, ce serait le gage d'une réunion prochaine à cette autre foule qui entoure le Créateur. La dispersion ou dissolution du moi, dont on a analysé plus haut la résonance indolente et thomsonienne, devient ici une multiplication impersonnelle : l'assimilation aux forces par lesquelles la Nature tend vers sa cause originaire et finale. L'effusion individuelle est reprise et transformée en effusion universelle.

Mais l'emploi du mot *tribe* est également significatif, justement par son caractère conventionnel. Ce qui peut sembler variation hardie ou bancale sur un cliché de la poésie descriptive des XVIIe et XVIIIe siècles (les « tribus » et les « nations » de l'eau et des airs, qui chez Thomson et ailleurs peuplent les descriptions d'une nature partout sociable), mobilise effectivement cette tradition poétique et son substrat providentialiste[1]. Le vers de Coleridge fait fonds sur tout un mode de représentation du monde, dans lequel le vivant est avant tout multiplicité ordonnée, joue un rôle et remplit une place dans un plan divinement conçu : sur cette foi en l'architecture rationnelle d'un cosmos marqué en même temps par une essentielle

[1] Ainsi, dans *The Seasons*, « the plumy Nations », « th' aërial Tribes » ou encore « the furry Nations » (*Summer*, 737, 1121 ; *Winter*, 811). Une transposition voisine de celle de Coleridge se trouve déjà chez William Collins, dans l'*Ode on the Poetical Character* (publiée en 1746, soit avant les *Observations on Man*) : « All the shadowy tribes of mind » (*Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. cit., p. 433, v. 47). À noter qu'une image nettement similaire, inspirée à la fois de Cowper et de Hartley, apparaît en 1792 chez Samuel Rogers pour décrire l'association des idées et la mémoire involontaire : « Lull'd in the countless chambers of the brain, / Our thoughts are link'd by many a hidden chain. / Awake but one and, lo! what myriads rise! » (*The Pleasures of Memory*, I, 180-2, in *Poems*, éd. cit., p. 15) ; là aussi, ces révélations sont affaire de « fine nerves » et de « quick vibrations » (v. 194-6).

plénitude, dont on a suggéré que la géorgique en était la forme poétique privilégiée. Coleridge prolonge et infléchit cette tradition en insistant sur la dimension temporelle de l'agencement cosmique ; et il y apporte encore, outre la véhémence apocalyptique propre à la décennie qui, on va le voir, demande aussi à dresser contre lui-même l'ordre immanent de la nature, l'étrange mais intense angélisme qu'on s'est efforcé d'analyser. Mysticisme et optimisme rationaliste viennent ainsi se « mêler » dans une poétique déjà extrêmement personnelle, où il faut lire une expression tardive, étrangement stridente, des placides cosmologies des Lumières : le rêve fervent, impatient, d'une Nature entièrement translucide, séraphique, toute illuminée de sens final. Ce complexe métaphysico-poétique passe notamment, on l'a vu, par l'exacerbation du motif du nombre, de la multitude, figurant le monde à l'ultime stade de l'intelligibilité. Motif essentiel, donc, à la pensée coleridgienne de l'œuvre poétique, et dont on va maintenant tenter d'esquisser les diverses provenances, ainsi que les renversements décisifs qu'il connaît dans la poésie des années 1795-96.

2. La machine du monde : la fonction épique dans *The Destiny of Nations*

L'analogie qui, dans l'*Ode* de Milton, venait compliquer l'opposition de la Nature et de la Grâce (*spangled host* / *squadrons bright*) présentait encore une autre caractéristique : en amenant ainsi les deux multitudes ou « armées » à un point de quasi-indiscernabilité, elle condensait les deux termes de la traditionnelle comparaison épique mettant en concurrence la grandeur des combats et celle des phénomènes naturels. Voir ce vers comme un point de départ possible de l'écriture des *Religious Musings*, c'est donc rappeler combien la fascination de l'imaginaire angélique s'accompagne, dans le premier romantisme anglais, de la pérennité de la référence épique, une référence largement concentrée en *Paradise Lost*, dont l' « influence » omniprésente, voire écrasante, a été analysée depuis longtemps dans le cas de

Coleridge comme pour le romantisme en général[1]. On sait que le geste fondamental de Milton, déjà esquissé dans l'*Ode*, consistait à intégrer la totalité du discours épique préexistant pour mieux en signifier la caducité et le dépassement au nom de valeurs supérieures (chrétiennes et, plus précisément, puritaines)[2]. Dans cette perspective, où il n'est plus de grandeurs terrestres qui tiennent, *Paradise Lost* est à la fois hyper- et anti-épopée, puisqu'en volant plus haut que toutes les Muses le poète inspiré par l'Esprit saint répudie les matériaux traditionnellement assignés au style noble et à la forme poétique la plus haute[3]. Cette tension marque particulièrement l'épisode de la bataille des anges loyaux et rebelles, au livre VI du poème : type et élucidation de toute bataille ultérieure, où se lisent à la fois la condamnation des guerres humaines et la permanence du motif guerrier comme point de passage obligé du récit providentiel. L'épisode, aujourd'hui systématiquement sacrifié par les anthologies, jouissait au XVIIIe siècle d'une vaste popularité[4], et il semble difficile de concevoir que Coleridge y ait été complètement insensible. En tous cas, *Religious Musings* reproduit de façon remarquable les complexités de l'épique miltonien. D'une part, l'héroïsme individuel des saints et des sages se fait révision et relève de la barbare valeur homérique (« Strong as a host of armèd Deities, / Such as the blind Ionian fabled erst », v. 222-23) ; de l'autre, cet héroïsme se soutient, comme inévitablement, de la vision de l'armée céleste (« And marching onward view high o'er their heads / His waving banners of Omnipotence », v. 62-63, où *waving* est aussi l'écho de la traditionnelle métaphore océanique appliquée à l'ost des anges). Les multitudes triomphantes de la Création (le versant hymnique, si l'on veut, de la poétique

[1] Voir les ouvrages classiques de Walter Jackson Bate (*The Burden of the Past and the English Poet*, Cambridge, MA, 1970), et de Harold Bloom (*A Map of Misreading*, Oxford, 1975). Pour une analyse plus récente, cf. Lucy Newlyn, *Paradise Lost and the Romantic Reader* (Oxford, 1993).
[2] Cf. déjà Hazlitt, « On Shakespeare and Milton », in *Lectures on the English Poets* (*Collected Works*, vol. V, pp. 58-9), et Bloom, « Milton and his Precursors », *op. cit.*, pp. 125-43.
[3] Cf. la déclaration de principe au début du livre IX (éd. cit., p. 183) : « Not sedulous by Nature to indite / Warrs, hitherto the onely Argument / Heroic deemd, chief maistrie to dissect / With long and tedious havoc fabl'd Knights / In Battels feignd », avec là encore un chiasme décisif au dernier enjambement (v. 27-31).
[4] Cf. Addison, *Spectator* n° 333 (1712), éd. cit., vol. III, pp. 227-34 et notamment p. 231 : « There are indeed so many wonderful stroaks of Poetry in this Book, and such a variety of sublime Ideas, that it would have been impossible to have given them a place within the Bounds of this Paper… »

coleridgienne) tendent à converger avec ses multitudes militantes (son versant épique). La co-opération entre nature et surnature qui est le centre de *Religious Musings* continue de devoir s'expliquer avec une pensée épique de l'œuvre.

Or Coleridge, à la même époque, a justement mis la main à une épopée, la *Joan of Arc* de son ami Southey, dont il écrivit à l'été 1795 (vers le milieu, donc, de la période couverte par la composition de *Religious Musings*) l'essentiel du livre II : texte retravaillé un peu plus tard sous le nom de *Visions of the Maid of Orleans*, dans l'idée de l'inclure en position liminaire dans la seconde édition des *Poems*, mais qui ne paraîtra finalement qu'en 1817, sous le titre (définitif) de *The Destiny of Nations*[1]. Le poème de Southey – sa première tentative publiée dans le genre, à Bristol, fin 1795 – devait bientôt tomber dans un relatif oubli (malgré l'intérêt que lui porterait Shelley, notamment), avant d'être ressuscité pour servir de pièce à conviction dans le procès du reniement lakiste qu'instruisent les plumes libérales après 1815[2]. Au-delà des vicissitudes politiques de la période, cependant, *Joan of Arc* joua un rôle crucial non seulement dans le cheminement de Coleridge, associé à la composition de cette épopée subversive le seul temps de lui donner ses fondements poético-philosophiques, mais encore dans l'évolution générale de la pensée romantique de l'œuvre, dont il n'est pas exagéré de dire qu'elle marque un moment décisif. Insistons pour commencer sur le caractère double du poème, issu d'une collaboration que les contemporains, déjà, jugèrent souvent « inégale » dans toutes les acceptions du terme : pour Wordsworth, par exemple, l'ouvrage de Southey semble avoir été à la fois rehaussé et rapetissé, voire anéanti, par les quelques contributions de Coleridge[3]. Mais cette hétérogénéité n'est pas uniquement affaire de génie. En réalité, *Joan of*

[1] Dans une lettre à Poole du 5 mai 1796, Coleridge y réfère plaisamment comme « my Epic Slice » (*Collected Letters*, I, 207). Sur la genèse et l'histoire du poème, cf. notamment Morton Paley, *op. cit.*, pp. 91-101. Pour le texte exact des contributions de Coleridge, cf. *Poems*, I, pp. 210 sq.

[2] Cf. par exemple Jean Raimond, « Southey's Early Writings and the Revolution », *Yearbook of English Studies*, vol. 19 (1989), pp. 181-96.

[3] Cf. la lettre de Wordsworth à Mathews du 21 mars 1796 (*Early Years*, p. 169) : « You were right about Southey, he is certainly a coxcomb […] the poem though in some passages of first-rate excellence is on the

Arc fait péniblement cohabiter deux conceptions de l'épopée que l'on peut sans trop de mal resituer au sein des débats que souleva la fin du XVIIIe siècle autour de cette forme poétique, laquelle – comme l'a montré Stuart Curran – connut une prospérité particulièrement vivace dans l'Angleterre d'après la guerre d'indépendance américaine. Dans ce développement, rappelle Curran, le rôle de catalyseur revint au gentleman-polygraphe William Hayley, plus tard protecteur de Cowper puis de Blake, qui fit paraître en 1782 un *Essay on Epic Poetry* sous forme d'épîtres rimées, dont le but était de réaffirmer les droits de la libre invention poétique contre les règles des pédants, et d'encourager ses compatriotes à relever noblement le défi de cette forme noble entre toutes. Il fut effectivement entendu, et Southey, en particulier, qui dès l'âge de dix-huit ans avait excellemment retenu la leçon, fut l'un de ses premiers et principaux émules[1]. Or Hayley, quoique hostile aux règles prédéfinies et critique d'humeur accommodante, donnait la préférence à une certaine conception de l'épique, tendant vers le romanesque, basée sur les incidents et les passions, bref sur la richesse du matériau narratif, à quoi s'ajoute cependant – Hayley est un whig bon teint – une certaine exigence de rationalité vertueuse, humaniste et patriotique qui trouve son modèle dans la *Pharsale* de Lucain. L'épopée doit prendre pour sujet telle ou telle entreprise d'envergure, si possible historiquement significative. C'est ce modèle d'épopée romantico-lucanienne qu'on retrouve sous forme radicalisée dans la *Joan of Arc* de Southey : le « patriotisme » humanitaire y est si intransigeant qu'il faut désormais écrire contre les iniquités de son propre peuple (au grand dam évidemment de la critique), tandis que le suspens des batailles s'y complique des dilemmes affectifs de Jeanne, troublée pour l'occasion par un attachement sentimental.

---

whole of very inferior execution ». Voir aussi le jugement sans fard de Coleridge lui-même lorsque le sujet affleura dans le cours de sa brouille avec Southey : « …we ought to appreciate our comparative Industry…by the number of Thoughts collected, not by the number of Lines, thro' which these Thoughts are diffused » (*CL*, I, 172).

[1] *Poetic Form and British Romanticism*, Oxford University Press, 1986, ch. 7, pp. 158-76. L'auteur recense plus d'une trentaine d'épopées effectivement publiées pour la période 1790-1825.

Dans l'épopée ainsi conçue, l'exigence d'humanisme est aussi une exigence d'humanisation. Moralisme et rationalité s'y accordent pour circonscrire au maximum la sphère de l'intervention surnaturelle, c'est-à-dire de la fameuse « machine » ou « machinerie » : dieux et déesses, anges et démons qui, d'Homère à Voltaire en passant par le Tasse, ont fait tourner maints rouages du récit épique, mais dont on se demande beaucoup, au siècle des Lumières, s'ils sont encore dignes d'une société parvenue à l'âge de raison. Hayley présente d'ailleurs un résumé clair de la controverse dans les abondantes notes dont il agrémente son *Essai* ; l'une, en particulier, confronte les positions de Lord Kames (pour qui les agents surnaturels, outre qu'on peine à croire en eux, ne peuvent éveiller de vraies émotions vertueuses chez le lecteur) et de Richard Hurd (pour qui la nécessité de l' « admiration » justifie le recours à la machinerie). Hayley réserve son jugement mais se montre plutôt plus critique envers le second ; son propos, dans l'ensemble, est de montrer que le genre peut survivre à la désuétude du vieil appareil surnaturel[1]. La machinerie épique, toutefois, ne sert pas qu'à l'enchantement ou au réenchantement du monde : les *dei ex machina* légitiment la cause chantée et inscrivent le poème dans un cadre providentiel, et l'on peut du reste voir la christianisation de l'épopée, du Tasse à Milton, comme une extension de la « machinerie » aux dimensions du poème entier, dont toute l'action est désormais concentrée et dirigée par le regard divin. En ce sens précis, elle put, un temps, continuer de paraître indispensable à un poème comme celui de Southey – quitte à la moraliser, à la moderniser, à la naturaliser. C'est cette machinerie, désormais dûment philosophique, qu'il demanda à Coleridge de lui assembler[2]. Qu'en est-il, alors, de sa nature exacte ? On se

[1] « Fifth Epistle », in *An Essay on Epic Poetry*, Londres, 1782, pp. 97-105, et notes, pp. 293-7. Hayley exprime toutefois l'espoir que le panthéon hindou, qui commence alors d'éveiller l'intérêt, puisse fournir des matériaux à une moderne épopée de la colonisation.

[2] Cf. les remarques de Jonathan Wordsworth sur cette alliance tactique dans son introduction à la réédition du poème par Woodstock Books (Oxford, 1996, p. 6) : « Here was an up-to-date philosophical system that would replace the traditional machinery of squabbling epic gods, giving Joan a credible set of values distinct from the Church of her day. She was, after all, said to have heard voices in the fields: Coleridge could explain what she

souvient qu'en français classique, la machinerie, ce qui fait tourner ou marcher la machine, se dit aussi « machine », terme qui désigne encore (la machine ronde) la terre ou le monde, et plus exactement, à l'ère de Descartes puis de Newton, le monde dans son obéissance aux lois universelles de la matière mathématisée. Chez Fontenelle, le système solaire en son ballet mécaniquement réglé est ainsi un spectacle de théâtre, qu'on admire d'autant plus qu'on en discerne les ressorts[1]. La machinerie désigne, dans ce contexte, le perpétuel mouvement d'horloge de l'univers déiste, le spectacle clos qui ne souffre ni développement ni terme. Mais ce paradigme change, à la fin du XVIIIe siècle, sous l'impulsion des nouvelles sciences du vivant, passant, comme on le sait, du mécanisme au dynamisme, d'un monde donné une fois pour toutes à un univers en évolution constante, aspirant unanimement à se traduire en formes de vie toujours plus hautes et complexes[2]. Contempler l'intérieur de cette « machine »-là, dès lors, c'est voir Dieu dans l'opération de ses délégués, c'est apercevoir la Vie même en son principe, en surprendre, si l'on ose dire, le détail sur le vif ; poétiquement parlant, c'est figurer le progrès omniprésent des forces vitales par et dans lesquelles le divin se développe à travers sa création. Dans ces circonstances, la « machine » épique, qui ne désigne plus l'intervention surnaturelle et qui n'est pas seulement la nature, signifie le procès immanent par lequel la nature progresse vers la surnature, la spiritualisation de la machine par elle-même.

Elle est introduite dans le texte, ici, par un procédé classique de l'épopée : Jeanne, à un tournant de son apprentissage, rencontre une « forme », ange ou esprit, qui sur le mode prophétique lui fait voir l'avenir (le déroulement d'un conflit de principes où se superposent la guerre de Cent Ans et la première guerre révolutionnaire), et aussi les ressorts du monde

---

was hearing ». Notons cependant que Southey décida ensuite de s'en passer, en invoquant les arguments classiques contre la machinerie surnaturelle.

[1] Cf. *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Premier soir, éd. cit., pp. 17-21.

[2] Cf. Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières* (*Die Philosophie der Aufklärung*, Berlin, 1932), trad. fr. P. Quillet, Paris, 1966, pp. 81-144, et encore Lovejoy, *op. cit.*, pp. 269 sq. L'étude classique de l'importance pour Coleridge (et Wordsworth) de ces développements philosophiques reste H. W. Piper, *The Active Universe*, dont on s'est ici largement inspiré ; sur le nouveau vitalisme en général et son influence sur l'unitarisme, cf. pp. 3-29 ; sur le progressivisme de cette pensée nouvelle, cf. par exemple p. 6 : « the purpose which these theories read into nature was most usually evolutionary ».

moral (la psychologie des tyrans, l'origine du mal). On est là dans la continuité de la « vision épique » qui traditionnellement encadre et couronne à la fois le récit, vision dont les modèles remontent à Homère et Virgile, mais qui, comme l'a montré Curran, prend une importance croissante dans le devenir de l'épopée à partir de Milton. Cette intervention, cependant, demande à être elle-même justifiée dans la perspective rationaliste et dynamique où s'inscrire le poème. Comme le rappelle Morton Paley, le texte de Coleridge s'appelait d'abord (c'est le sous-titre du livre II de *Joan of Arc*) « Preternatural Agency »[1] : titre ambigu, dans la mesure où le *préternaturel* désigne ce qui s'écarte du cours de la nature, sans pour autant que cet écart soit identique à l'étrangeté que recouvre le traditionnel *surnaturel*. L'adjectif correspond à l'opération mystérieuse par laquelle le cours habituel du monde semble suspendu (mais ce n'est sans doute qu'un effet de notre ignorance, comme le suggère Southey dans sa préface lorsqu'il aborde l'épineuse question des « visions » de Jeanne), afin que soit dispensée l'intuition totale de son fonctionnement et de sa destination. Du coup, ce livre II est en réalité composé de deux parties, puisqu'avant la vision de l'avenir dévoilée par l'ange gardien, il y a l'intervention *ex machina* du poète, prenant la parole en son nom propre pour rapporter l'intervention préternaturelle à une structure générale des choses. D'où une longue digression philosophique à laquelle on va revenir, mais dont il faut d'abord souligner qu'outre cette fonction apologétique, elle occupe encore une place plus strictement poétique. On peut légitimement considérer, en effet, que c'est le passage tout entier, et pas seulement la vision prophétique *stricto sensu*, qui tient lieu de la vision épique habituelle. Plus exactement, le caractère prophétique de la vision ne saurait se borner à l'issue d'un conflit particulier, fût-il celui de deux grands peuples : il faut désormais qu'il prenne en charge la vérité ultime du monde, laquelle, en dernier ressort, garantit l'heureuse issue de tous les conflits[2]. Vision et

[1] Cf. *op. cit.*, p. 91.
[2] Cf. Curran, *op. cit.*, pp. 170-2, pour la manière dont la vision octroyée à Adam sur le mont Pisgah (livres XI et XII de *Paradise Lost*) devint un modèle déterminant dans les adaptations à caractère historico-mondial du poème

machinerie, ici, tendent donc vers une coïncidence absolue ; la machinerie, entendue comme structure de l'Être, est l'objet ultime de la vision épique.

C'est donc logiquement que ce livre II s'ouvre sur un « prélude » (« the deep preluding strain », v. 2) qui, reproduisant là encore une pratique miltonienne, remplace l'invocation à la Muse par celle de la divinité, et qui pose d'emblée la supériorité de son sujet sur le récit épique plus conventionnel dans lequel il vient pourtant s'insérer (« No more of Usurpation's doomed defeat », révisé plus tard en « Hush all meaner song », v. 1). Il s'agit moins de rabaisser la poésie de Southey que d'affirmer que l'essence de l'épopée, en tant que forme poétique suprême, se trouve dans le dépassement de ses contenus littéraires hérités ou contingents, dans l'approximation au logos lui-même comme éternelle vérité du monde. Geste qui prolonge, entre hyper- et anti-épopée, celui de Milton, et qui fait écho à l'hostilité croissante de la sensibilité contemporaine aux valeurs guerrières : de Cowper à Blake en passant par Joel Barlow ou encore Walter Savage Landor, on se refuse de plus en plus à chanter l'ambition et la cruauté des hommes, et l'on va souvent, selon ce principe, jusqu'à condamner Homère lui-même[1]. Mais la rhétorique de Coleridge n'est pas simplement pacifiste, et la comparaison avec Southey, dont le cas est lui-même complexe, est à cet égard intéressante. Southey dénonce d'emblée les horreurs de la guerre, dans une invocation qui est aussi une provocation (« War's varied horrors, and the train of ills / That follow on ambition's

---

de Milton. Curran évoque l'importance à cet égard de *The Vision of Columbus* de Joel Barlow, une œuvre que Southey et Coleridge connaissaient. *Joan of Arc* participe évidemment de cette évolution du genre vers un caractère plus uniment proleptique et prophétique ; tout, dans ce livre II, est téléologie.

[1] Cf. Curran, pp. 167-72, pour une synthèse, et à titre d'exemples Cowper, *The Task*, IV, v. 684-86 (éd. cit., p. 204 : « …the field of glory, as the world / Misdeems it, dazzled by its bright array, / With all the majesty of its thundering pomp ») ; le *Gebir* de Landor (1798), qui dit la vanité des expéditions de conquête et dont le livre III consigne les conquérants aux ténèbres inférieures ; la préface de 1807 à *The Columbiad* où Barlow blâme l'*Iliade* d'avoir enseigné au monde « that military plunder was the most honorable mode of acquiring property; and that conquest, violence and war were the best employment of nations, the most glorious prerogative of bodily strength and of cultivated mind » (Conrad, Philadelphie, 1807) ; et le jugement de Blake selon lequel « it is the Classics! & not Goths nor Monks, that Desolate Europe with Wars » (« On Homer's Poetry » [c. 1820], *Blake's Poetry and Designs*, éd cit., p. 428).

blood-stain'd path / And fill the world with woe […] I sing », v. 1-6[1]) ; mais il célèbre, en même temps, une forme de guerre juste, qui est la guerre pour finir toutes les guerres. L'opération de Coleridge, cependant, est autre. Elle n'aboutit pas simplement à mettre l'idéologie de l'épopée la tête en bas, ou les pieds sur terre, mais revient à ce qu'on pourrait appeler une abstraction totalisante du mode épique. Revenons à la vision de la machine de « Preternatural Agency » : l'invocation initiale au « Père éternel, Roi omnipotent » (v. 4) y est d'emblée figurée comme « symphonie » (v. 7), selon une double exigence d'ampleur et d'harmonie qui rapporte, là encore, l'œuvre au modèle de la création. En même temps, elle reprend sur un ton plus martial l'image des « bannières » aperçue plus haut (« Beneath whose [God's] shadowy banners wide unfurl'd / Justice leads forth her tyrant-quelling hosts », v. 5-6) : imagerie moitié miltonienne, moitié révolutionnaire, qui subsume les armées de la Convention sous l'évocation familière de l'ost angélique, en même temps que l'adjectif *shadowy* (« ombreuses », « spectrales », mais aussi, si l'on ose dire, « adombratrices », relevant du type ou de la prophétie) dit à la fois l'ineffabilité de la Providence et, par ricochet, la vanité des armées terrestres[2]. Entre ces deux possibilités sémantiques, il manque au fond un troisième terme ; c'est à la présentation de ce troisième terme que finit par aboutir la célèbre profession de foi métaphysique dans laquelle se lance alors Coleridge, et qui a pour thème la liberté comprise comme contemplation de Dieu dans le monde et à son principe (« …him

[1] Éd. cit., p. 5.

[2] Il y a une troisième occurrence du motif dans la longue section qui, dans le poème, illustre la bonne marche du monde moral par les bienfaits de la superstition, sorte de ruse de la raison ou de la morale illustrée elle-même par plusieurs légendes lapones insistant sur l'idée de rétribution, que Coleridge avait glanées dans un traité de Knut Leemius (*De Lapponibus Finnmarchiae*, publié par les Frères moraves en 1767). Le moment essentiel, pour notre propos, est celui où l'enfant transi de froid dans la nuit « Wins gentle solace as with upward eye / He marks *the streamy banners of the North*, / Thinking, himself those happy spirits shall join / Who there in floating robes of rosy light / Dance sportively » (v. 76-80; nous soulignons). Ces « bannières filantes », métaphorisant l'aurore boréale où sont translatés les esprits des ancêtres dans la superstition finnoise, rappellent à la fois les anges consolateurs de certains poèmes coleridgiens (« gentle solace », « those happy spirits ») et les armées célestes qu'on vient de rencontrer (qui peuvent être, aussi bien, les armées des morts dans des superstitions voisines, ainsi en Écosse, où Canetti, *op. cit.*, pp. 42-3, note que l'expression *sluagh gairm*, dont provient le moderne *slogan*, peut désigner précisément ce type d'affrontement des esprits défunts dans le ciel. La poésie d'Ossian avait contribué à propager cet imaginaire, qui semble informer, plus loin, le nuage allégorique du vers 339 : « Their red'ning shapes transform'd to warrior-hosts ».

First, him Last to view / Thro' meaner powers and secondary things / Effulgent, as thro' clouds that veil his blaze… », v. 16-8). Profession de foi dont le développement a pour objet de préciser le mode de cette présence au monde de la divinité, et du même coup la substance des « bannières ombreuses » du vers 5 comme de la « symphonie » du vers 7 :

> …as one body seems the aggregate
> Of atoms numberless, each organiz'd;
> So by a strange and dim similitude
> Infinite myriads of self-conscious minds
> Form one all-conscious Spirit, which directs
> With absolute ubiquity of thought
> All his component monads… (v. 41-7)

Ces « myriades d'esprits conscients », dont certains ont la charge de l'univers naturel comme d'autres du monde moral (v. 50-9), permettent à Coleridge d'apparenter étroitement ce qui semblait faire exception à la nature – l'intervention de cette « forme » spirituelle ou ange gardien qui vient consacrer la vocation de Jeanne – à ce qui en constitue le fonds : les « monades » divines, intelligentes et innombrables. On retrouve là les multitudes providentielles de *Religious Musings*, désormais identifiées d'un même geste à Dieu et au monde ; l'étrange ou l'obscur de l'analogie (« strange and dim », v. 43) n'empêche pas qu'il s'agisse ici de « faire corps », c'est-à-dire de ne faire qu'un seul « Esprit », avec l'éternité divine, par l'intermédiaire de « myriades infinies ».

Ces monades posent la difficile question des affiliations philosophiques précises de Coleridge, qui commence alors, mais non sans hésitations, à s'éloigner de son « matérialisme » de 1794. D'une part, il se montre très critique envers le mécanisme de Newton, et consacre une longue note à réfuter l'hypothèse de l'éther, note dirigée plus généralement contre toute tentative d'appréhender le fonctionnement de l'univers en termes d'une matière ou de corps plus ou moins subtils, susceptibles d'une observation scientifique. De ce désir fasciné d' « apercevoir » les causes, qui n'est guère éloigné d'une certaine forme d'idolâtrie, Coleridge fait en quelque sorte une illusion constitutive de l'esprit humain, et la

critique est si essentielle qu'il la reproduira presque à l'identique vingt ans plus tard dans sa réfutation du matérialisme, au chapitre VIII de la *Biographia Literaria*[1]. Il dénonce donc, ici et dans la première de ses *Lectures on Revealed Religion*, tous ceux qui, déistes ou hylozoïstes, vont multipliant des « causes secondaires vice-régentes » qui ne font en réalité qu' « enchaîner les ailes de la pensée » et « dépeupler la Création de son Dieu »[2] :

> …and themselves they cheat
> With noisy emptiness of learned phrase,
> Their subtle fluids, impacts, essences,
> Self-working Tools, uncaus'd effects, and all
> Those blind Omniscients, those Almighty Slaves,
> Untenanting creation of its God (v. 32-7).

À vouloir toucher du doigt les ressorts du monde, on arrive à des absurdités (« uncaus'd effects »), parce qu'il n'y a réellement de causalité qu'en Dieu. Mais s'il arrive donc à Coleridge de nier que la matière puisse être *active* en elle-même (hypothèse que Hartley, déjà, n'envisageait qu'avec crainte et tremblement[3]), on reste cependant loin, dans l'ensemble, d'un dualisme intransigeant. La condamnation du déisme et de l'hylozoïsme vise surtout à exorciser le spectre d'un univers orphelin de sa finalité divine. Les « aveugles omniscients » – causes secondes dans un monde dont Dieu s'est retiré ou particules de matière émergeant spontanément à la conscience – ne constituent un repoussoir que dans la mesure où ils composent une nature « déshabitée », dépourvue de la vie entendue comme sens, et où ils

[1] Cf. *Joan of Arc*, éd. cit., pp. 40-41: « Whenever we should pierce into the *Adyta* of Causation, we bewilder ourselves; and all, that laborious Conjecture can do, is to fill up the gaps of imagination. We are restless, because invisible things are not the objects of vision – and philosophical systems, for the most part, are received not for their Truth, but in proportion as they attribute to Causes a susceptibility of being *seen*, whenever our visual organs shall have become sufficiently powerful »; et *Biographia Literaria*, vol. I, ch. 8 : « [Hylozoism] answers no purpose ; unless indeed…we can acquire a better notion of our soul, by being told that we have a million souls, and that every atom of our body has a soul of its own […] Matter has no *Inward* » (pp. 132-3).

[2] Cf. *Lectures 1795 on Politics and Religion*, pp. 99-100 : « These are the blind Almighties, that forever act most wisely most benevolently yet never know what they are doing – this is the Unintelligent Intelligence, these are the Ignorant Omniscients to make place for whom we are exhorted by modern sages to exclude our God and Untenant the Universe ». Coleridge emprunte sa notion et sa critique de l'hylozoïsme (position qui définit la vie comme un attribut de la matière elle-même) au *True Intellectual System of the Universe* de Ralph Cudworth, dont il décalque d'ailleurs des paragraphes entiers. Sur la distance que prend Coleridge vis-à-vis de Newton et les ambiguïtés de son positionnement, cf. Ian Wylie, *op. cit.*, ch. 2, « Wrestling with the Spirit of Newton », pp. 27-46.

[3] Cf. *Observations on Man*, éd. cit., p. 21.

« détrônent » une divinité désormais réduite à l'indolence et à la position de spectateur qui déplaît tant au poète[1]. Mais du moment que ces agents peuvent être représentés comme participant effectivement de la nature divine, il faut au contraire, dans l'ontologie poétique de Coleridge, qu'ils soient le plus nombreux possible. Dans ces conditions, le matérialisme de Priestley, quoique Coleridge ait déjà commencé à le révoquer en doute, ne lui pose plus nécessairement de problème puisqu'il s'agit en fait, comme l'a souligné H. W. Piper, d'un monisme qui tend à ôter toute pertinence à la distinction matière / esprit. Priestley, en effet, s'attache à réfuter la conception commune selon laquelle la matière se définit avant tout par sa solidité et son impénétrabilité (« solidity, inertness and sluggishness », écrit-il également[2]). Il faut plutôt voir dans ses « particules » (le mot même étant sans doute trompeur) des foyers ou points d'énergie, d'attraction et de répulsion : conception qui se prête déjà infiniment mieux à l'idée coleridgienne des « monades » représentant l'opération immanente d'une Providence dynamique, et que John Beer compare à celle d'un « ferment dans la matière »[3]. De fait, c'est en accord avec Priestley que Coleridge, après avoir d'abord distingué les vertus actives de la matière de sa « masse » inerte (« Properties are God », v. 38), fera plus tard l'économie de

[1] Cf. *Joan of Arc*, p. 40 (« Sir Isaac Newton's Deity seems to be alternately operose and indolent; to have delegated so much power as to make it inconceivable what he can have reserved. He is dethroned by Vice-regent second Causes »), et, plus tard, la célèbre lettre à Poole du 23 mars 1801 : « Newton was a mere materialist—*Mind* in his system is always passive—a lazy Looker-on on an external World. If the mind be not *passive*, if it be indeed made in God's Image, & that too in the sublimest sense—the Image of the *Creator*—there is ground to suspect, that any system built on the passiveness of the mind must be false, as a system » (*Collected Letters*, II, p. 388).

[2] *Disquisitions on Matter and Spirit*, 2e éd., Londres, 1783, p. 22. C'est cette erreur qui fait juger la matière « basse et imparfaite », poursuit Priestley, dont l'*History of the Corruptions of Christianity* (1782) imputait les déformations de la doctrine chrétienne originelle à l'influence du gnosticime (cf. aussi *The History of the Philosophical Doctrine concerning the Origin of the Soul, and the Nature of Matter; with its Influence on Christianity*, in *Disquisitions*, pp. 291 sq.).

[3] Cf. Piper, *op. cit.*, pp. 27 et 35 notamment ; Beer, *op. cit.*, p. 59 ; Priestley, *Disquisitions*, pp. 42-3 : « His power is the very *life and soul* of of every thing that exists; and, strictly speaking, *without him*, *we* ARE, as well as, *can* DO *nothing* […] I own that, for my own part, I feel an inexpressible satisfaction in the idea of that most intimate connection which, on my hypothesis, myself, and every thing in which I am concerned, have with the deity. On his will I am intirely dependent for my *being*, and all my *faculties*. My sphere, and degree of influence on other beings, and other things, is *his* influence. I am but an instrument in his hands for effecting a certain part of the greatest and most glorious of purposes ».

cette hypostase en ajoutant « If mass there be, fantastic guess or ghost »[1]. C'est sans doute pourquoi, malgré un premier pas vers l'idée (empruntée à Ralph Cudworth) d'une « puissance plastique » immatérielle et unique, cette puissance tend irrésistiblement, tout comme dans *Religious Musings*, à se pluraliser : l'hypothèse des monades – « agents impondérables » qui, note Wylie, semblent « flotter comme l'éther entre matière et esprit »[2] – permet de ne pas trancher nettement l'alternative, et sauvegarde ainsi la notion cruciale d'une multiplicité d'agents participant de la déité, incorporés dans la Nature qu'ils spiritualisent[3]. Ce glissement incessant vers le pluriel s'opère avant tout au bénéfice du poème, dont la conception épique et providentielle requiert précisément la vision des « myriades » : multitude immanente dans laquelle, hors le premier principe dont elle est l'expression, demeurent toute vie et toute puissance, qui par son nombre infini garantit l'omniprésence et l'omnipotence divines, et qui en même temps rapporte ou mêle tout agir humain à cet Agir unanime et absolu qui doit constituer la visée de l'épopée moderne. Malgré la mise en garde contre la *libido cernendi* insérée en note par Coleridge, malgré ses exhortations à se résigner aux « failles » (*gaps*) de l'imagination, voir l'objet de la vision épique, c'est donc bien voir les myriades, les causes ultimes : les causes quasi matérielles, si l'on veut, de la causalité elle-même, ou encore la quasi-matérialité des causes finales. Le texte aspire à contempler les dieux dans la machine qui sont la vie même de la machine.

---

[1] *The Destiny of Nations*, in *Poems*, I, 282, v. 37. Sur l'hypothèse-limite selon laquelle il n'y a pas de « matière » à proprement parler, et que Priestley tenait du jésuite ragusain Boscovich, cf. Wylie, *op. cit.*, pp. 44-5. On voit ainsi combien l'abandon par Coleridge du « matérialisme » priestleyen pour l'idéalisme de Berkeley (d'un monisme à l'autre, en un sens) a été facilité par ce qu'il pouvait lire chez le savant unitarien ; pour Berkeley comme pour ce dernier, c'est en Dieu que nous avons la vie, le mouvement et l'être (cf. sur ce point S. Perry, *op. cit.*, pp. 119-22).

[2] *Ibid.*, p. 40.

[3] La critique s'est accordée, emboîtant le pas à H. W. Piper, pour nier que ces « monades » soient celles de Leibniz ; la source alternative proposée par J. Beer – la monade comme « nombre du nombre » pythagoricien, que Coleridge aurait rencontrée dans l'*History of Philosophy* de William Enfield (*Poetic Intelligence*, pp. 62-3) – va précisément dans ce sens : la monade comme puissance du nombre ou nombre en puissance, comme principe du nombre, et donc expression la plus directe de l'infinie puissance divine.

Et par là, l'épopée absolutisée dont rêve Coleridge croise d'autres formes poétiques et d'autres représentations contemporaines du monde. L'attraction des « myriades » se situe, comme celle des « tribus idéales » de *Religious Musings*, dans la continuité de la cosmologie géorgique, qui accordait généralement une place de choix à l'infinie variété comme à l'infinie abondance du vivant. Le monde du XVIIIe siècle est un monde harmonieux dans l'exacte mesure où il est un monde plein. Ce sentiment est déjà au cœur de la poétique de Thomson : il s'exprime en maints passages de *The Seasons*, par exemple face aux tourbillonnements des oiseaux migrateurs dans *Autumn* (« Who can recount what Transmigrations there / Are annual made? what Nations come and go? / And how the living Clouds on Clouds arise, / Infinite Wings!... »[1]), ou encore à la profusion de parfums et de fleurs qui émane d'un seul pré au printemps. Partout dans ce monde, donc, des multitudes végétales et animales qui trouvent place dans une taxinomie des « tribus » et des « nations » : le topos rappelle la désignation biblique des peuples dont la destinée repose entre les mains de Dieu, en même temps qu'il évoque l'idée d'un ordre civique ou social – évidemment harmonieux – de la nature. Mieux, cette métaphore-personnification s'applique encore aux processus les plus élémentaires, à mesure que ceux-ci se voient investis d'une signification providentielle. On pense au drame météorologique qui se joue dans les premières pages de *Spring*, où les dernières bises hivernales de Borée, figurées d'abord comme bandes de barbares ou de brigands, empêchent que les moissons futures ne soient noyées par les averses de l'Atlantique[2] : personnifications discrètes qui décèlent indirectement l'inspiration miltonienne naturalisée dans les *Saisons*. Plus près dans le temps, le *Botanic Garden* d'Erasmus Darwin, que Coleridge lut de près

[1] Cf. *The Seasons*, éd. cit., p. 178, v. 862-70.
[2] *Ibid.*, pp. 3 et 7 : « And see where surly Winter passes off / To the North, and calls his ruffian blasts […] Far hence they keep repressed / Those deepening clouds on clouds, surcharged with rain, / That o'er the vast Atlantic hither borne / In endless train would quench the Summer blaze, / And cheerless drown the crude unripened year » (v. 11-2, 137-42).

malgré ses jugements parfois cinglants, informe intimement ses visions cosmologiques[1]. Ainsi de la description des « monades » qui, dans « Preternatural Agency », guident les éléments comme d'autres la vicissitude des royaumes :

> Some nurse the infant diamond in the mine;
> Some roll the genial juices through the oak;
> Some drive the mutinous clouds to clash in air,
> And rushing on the storm with whirlwind speed,
> Yoke the red lightnings to their volleying car (v. 50-4).

En réalité, l'inspiration initiale de ces vers remonte à la description chez Akenside de l'élan exalté de la grande âme qui

> springs aloft
> Through fields of air; pursues the flying storm;
> Rides on the vollied lightning through the heavens;
> Or, yoked with whirlwinds and the northern blast,
> Sweeps the long tract of day…[2]

La liberté, ici, s'annonçait déjà comme identification aux énergies du monde. Si cette filiation confirme la continuité qui relie Coleridge à Akenside via l'influence des cercles littéraires avancés des années 1780 et 90 (animés par Darwin et Mrs. Barbauld), on peut néanmoins rappeler que ce passage de *The Pleasures of Imagination* ne décrit qu'une étape de l'ascension de l'âme vers l'empyrée, c'est-à-dire vers un intelligible rigoureusement hors nature, dont l'expression la plus fondamentale est en définitive la vertu politique des Anciens. Or la formulation de Coleridge, outre qu'elle fait plus nettement écho à celle de Darwin (« Ethereal Powers! You chase the shooting stars, / Or yoke the vollied lightnings to your cars »[3]), semble encore mimer certaines structures poétiques fondamentales du *Botanic Garden*. En particulier, l'idée d'une activité innombrable s'exerçant également en des règnes divers (traduite par l'anaphore : « Some… / Some… / Some ») suggère un tableau général de la nature proche de la quadripartition darwinienne inspirée des éléments traditionnels : la terre

[1] On pense ici à *The Economy of Vegetation* (1789), qui brosse le tableau des énergies naturelles en général, plus ample dans son thème que la seconde partie, consacrée à la botanique *stricto sensu* (*The Loves of the Plants*, 1791).
[2] *The Pleasures of Imagination*, Bk. I, 185-90 (éd. cit., p. 21).
[3] *The Economy of Vegetation*, Canto I, 115-6, éd. cit., p. 10.

(« the mine »), l'eau de la végétation (« genial juices »), l'air et le feu (l'électricité du *red lightning*). La structure quadripartite du *Garden* entretient, chez Darwin, la mémoire de la géorgique comme dire cosmique, de même que le thème de l'ample diversité d'un monde qui n'est plus appelé « création » que métaphoriquement (Darwin est panthéiste), mais qui garde l'aspect d'un ordre providentiel par la multitude des applications utiles qu'il offre à l'homme. Ajoutons que la fascination coleridgienne des myriades trouvait singulièrement à se nourrir dans le cosmos darwinien, permanente circulation d'énergie qui ne semble connaître que les grands nombres. Si le commencement de l'univers est décrit dans *The Botanic Garden* comme l'explosion d'un million de soleils (« Through all [Chaos's] reign the kindling aether runs, / And the mass starts into a million suns »), la surface des plantes n'y est pas moins peuplée (*tenanted*), ni moins animée : « From each nice pore of ocean, earth, and air, / With eye of flame the sparkling hosts repair, / Mix their gay hues, in changeful circles play, / Like motes, that tenant the meridian ray »[1]. Avec ces « armées étincelantes » ou chatoyantes, le sublime épique achève de se pulvériser, littéralement, dans un univers perpétuellement dynamique où l'incessant travail de la nature est aussi un jeu. Si H. W. Piper remarquait déjà que Coleridge avait pu trouver chez Darwin une modernisation plausible des cohortes angéliques de Milton[2], il faut cependant insister sur quelques différences majeures. D'abord, les génies du *Botanic Garden* composent une machinerie tout à fait consciente de son artifice, extrinsèque donc à l'autre « machine » qui est celle du monde, et dont l'auteur s'explique dans une apologie préliminaire :

---

[1] *Ibid.*, I, 106 et 85-8 respectivement, pp. 9 et 6-7. Il est intéressant de noter que c'est précisément la description de l'explosion créatrice que Coleridge, en 1812, citerait en exemple de l'enflure darwinienne dans ses *Lectures on Shakespeare and Milton* (*Lectures 1808-1819 on Literature*, éd. R. A. Foakes, Ithaca et Londres, 1987, vol. I, Lect. 16 (compte-rendu), p. 401 : « He selected an instance of what was called the sublime, in DARWIN, who imagined the creation of the universe to have taken place in a moment, by the explosion of a mass of matter in the womb, or centre of space. In one and the same instant of time, suns and planets shot into systems in every direction, and filled and spangled the illimitable void! He asserted this to be an intolerable degradation—referring, as it were, all the beauty and harmony of nature to something like the bursting of a *barrel of gunpowder!* that spit its combustible materials into a *pock-freckled* creation! »

[2] *Op. cit.*, pp. 39-40.

> The Rosicrucian doctrine of Gnomes, Sylphs, Nymphs, and Salamanders, was thought to afford a proper machinery for a Botanic poem; as it is probable, that they were originally the names of hieroglyphic figures representing the elements.
>
> Many of the important operations of Nature were shadowed or allegorized in the heathen mythology, as the first Cupid springing from the Egg of Night, the marriage of Cupid and Psyche, the Rape of Proserpine, the Congress of Jupiter and Juno, Death and Resuscitation of Adonis, &c. many of which are ingeniously explained in the works of Bacon, Vol. V. p. 47. 4th Edit. London, 1778. The Egyptians were possessed of many discoveries in philosophy and chemistry before the invention of letters; these were then expressed in hieroglyphic paintings of men and animals; which after the discovery of the alphabet were described and animated by the poets, and became first the deities of Egypt, and afterwards of Greece and Rome. Allusions to those fables were therefore thought proper ornaments to a philosophical poem[1].

Cette machinerie botanique, dont les rouages sont autant de « hiéroglyphes », se présente comme explicitement allégorique. La poésie, semble-t-il, s'en trouve reléguée à une fonction didactique et ornementale : Darwin entend mettre l'imagination au service de la science pour mener en douceur le lecteur vers des « analogies plus strictes » (« to lead her votaries from the looser analogies, which dress out the imagery of poetry, to the stricter ones which form the ratiocination of philosophy »)[2]. En même temps, le parti pris de l'allégorie autorise deux effets considérables au plan de la communication poétique : d'une part, la séduction de gracieuses personnifications rococo qui, tout en se plaçant dans la lignée de *The Rape of the Lock*, s'en distinguent à l'occasion par un badinage plus audacieux (ce sera surtout le cas de *The Loves of the Plants*, avec ses figures aux géométries variées) ; de l'autre, la référence sérieuse à un savoir ésotérique originaire, qui rattache Darwin à la tradition d'allégorèse des Lumières et introduit dans son texte un élément de polémique antireligieuse[3]. C'est moins à la préciosité stylistique de *The Botanic Garden* qu'à cette double valeur de la fiction allégorique

[1] *Op. cit.*, pp. vii-viii.
[2] *Ibid.*, p. v.
[3] Darwin est ici proche de Richard Payne Knight, chez qui l'étude des médailles antiques aboutissait à la mise au jour d'une religion naturelle centrée sur la génération, et décrite avec l'ironie de Voltaire et de Gibbon (*Essay on the Worship of Priapus*, Londres, 1786). Au-delà de l'élément sexuel, l'allégorèse des religions remonte à l'évhémérisme des déistes du début du siècle, notamment de John Toland. Elle est illustrée en France, dans les années 1790, par des figures du camp des « Idéologues » comme Volney et Charles Dupuis, qui voient dans les mythologies de l'Antiquité des symboles de la vérité naturelle que le philosophe, au contraire des prêtres, a pour tâche de communiquer. Pour une synthèse sur cette « libre pensée », dont le caractère antichrétien rebuta d'emblée Coleridge, cf. Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries*, pp. 78-9 ; et Martin Priestman, « Masters of the Universe: Lucretius, Sir William Jones, Richard Payne Knight and Erasmus Darwin », in *Romantic Atheism : Poetry and Freethought 1780-1830*, Cambridge University Press, 1999, pp. 44-79.

qu'il faut attribuer l'hostilité de Coleridge (par ailleurs opposé, à cette époque, au goût de l'ésotérisme qu'il considère comme aristocratique et décadent). Le recours à la convention accuse le caractère artificiel de la personnification et, par implication, prive la Nature de son visage divin. Si la poésie doit participer du logos qui est dans le monde et ne fait qu'un avec lui, elle ne peut se contenter d'un appareil usé ; elle doit, au contraire, insister sur la difficulté de la représentation pour réaffirmer la présence dans l'univers d'un principe actif et conscient[1]. C'est pourquoi les multitudes coleridgiennes sont à la fois plus religieuses, et plus innombrables encore, que celles de Darwin. Et c'est dans la mesure où elles doivent porter la vocation théologique du poème qu'elles peuvent apparaître comme l'abstraction, ou comme l'absolutisation, des pluralités géorgiques et des foules épiques : elles en portent le nombre à l'ultime puissance. Mais un renversement se produit en ce point chez le poète, qui va prendre brusquement ses distances avec les visions foisonnantes de *Religious Musings* et de *The Destiny of Nations*. On peut y voir, pour partie, l'effet d'une lucidité et d'une ironie critique que Coleridge est prompt à retourner contre lui-même. Mais la réaction contre l'excès d'enflure de cette poésie métaphysique, est aussi, comme on va le voir, une réaction à l'excès de la vision elle-même, au risque d'indéchiffrabilité que l'ampleur et la violence du monde ne cessent de lui faire courir.

3. Multitudes et mortalité : de la géorgique à l'ode

Cette exacerbation des genres aboutit en réalité à leur dissolution. L'épopée absolue tend à oblitérer toute action dérivée pour se perdre dans la contemplation d'un agir ou d'une énergie unique, tout comme l'absolu de la géorgique se situerait dans la vision simultanée d'un

[1] Le jugement sévère porté plus tard par Coleridge à l'encontre de *The Destiny of Nations* (« the school-boy wretched Allegoric Machinery », lettre à J. J. Morgan du 16 juin 1814, *Collected Letters*, vol. III, p. 510), ne vise pas seulement l'intervention de l'esprit tutélaire et la vision allégorique qu'il dispense, mais surtout ce qui reste dans le poème de « darwinisme » dans l'évocation des forces vitales.

grouillement vital pur, intégral, où disparaissent les grandes scansions et classifications qui donnaient au genre sa forme (les quatre saisons ou éléments, les règnes de la création et les grandes activités qui s'y rapportent)[1]. C'est une variante de cette vision, ou plutôt de ce chaos, que l'on trouve dans *Osorio*, la tragédie composée par Coleridge en 1797. Le héros Albert, qui a fui sa terre natale après avoir échappé de justesse à une tentative d'assassinat tramée par son frère, revient chez lui incognito pour tenter d'émouvoir l'humanité de ce dernier, et aussi pour éprouver la fidélité de sa fiancée, qu'il craint de voir céder aux instances du traître. Il décide, à cette fin, de se faire passer pour nécromant, et monte une pseudo-séance de spiritisme au cours de laquelle il feint d'évoquer son (propre) esprit trépassé. L'incantation, qui constitue l'un des morceaux de bravoure de la pièce, récapitule curieusement la fascination coleridgienne du nombre :

> Since haply thou art one
> Of that innumerable Company,
> Who in broad Circle, lovelier than the Rainbow,
> Girdle this round Earth in a dizzy motion,
> With noise too vast and constant to be heard;
> Fitliest unheard! For, O ye numberless
> And rapid Travellers! What ear unstun'd,
> What sense unmadden'd, might bear up against
> The rush of your congregated Wings?
> Even now your living Wheel turns o'er my head!
> Ye, as ye pass, toss high the desart Sands,
> That roar and whiten, like a burst of Waters,
> A sweet appearance, but a dread illusion,
> To the parch'd Caravan that roams by night.
> And ye build up on the becalmed Waves
> That whirling Pillar, which from Earth to Heav'n
> Stands vast, and moves in blackness. Ye too split
> The Ice-mount, and with fragments many and huge,
> Tempest the new-thaw'd Sea, whose sudden Gulphs

[1] C'est un paradoxe semblable, à supposer que c'en soit un, que pointe une lettre à Poole d'avril 1797, critiquant l'approche southeyenne de l'épopée. D'un côté : « [He] will begin to rely too much on *story* and event in his poems, to the neglect of those *lofty imaginings*, that are peculiar to, and definitive of, the poet. The story of Milton might be told in two pages – it is this which distinguishes an *Epic Poem* from a *Romance in metre* » (*Collected Letters*, I, 320). De l'autre – toujours selon l'exemple de Milton : « I should not think of devoting less than 20 years to an Epic Poem » (*ibid.*). L'épopée de l'avenir est déchirée entre sa visée encyclopédique (qu'au XVIIIe siècle elle partage avec la géorgique) et son aspiration à une ultime épure : entre l'absolu comme totalité et l'absolu comme unité. La diversité nécessaire à l'épopée classique se durcit en exhaustivité, tandis que l'exigence d'unité, qui avait jusque-là recouvert l'ordre d'une composition, devient celle de l'unicité, l'idéal d'une fulgurance qu'on peut à la limite décliner mais pas développer.

Suck in, perchance, some Lapland Wizard's skiff.
Then round and round the Whirlpool's marge ye dance,
Till from the blue-swoln corse, the soul toils out,
And joins your mighty army.[1]

Ce texte est d'une lecture difficile : dans quelle mesure sa fantaisie débridée est-elle démystifiée par le contexte de l'évocation spirite, qui dépend pour son efficacité des émotions superstitieuses de l'assistance, et donc de son mauvais goût ? D'un côté, le pathos de la vision insoutenable renvoie aux perspectives cosmiques de *Preternatural Agency*, de même que le vaste bruissement d'ailes de ces esprits à la fois surnaturels et élémentaires, qui sont du monde sans en être, n'est pas sans rappeler les multitudes angéliques de *Religious Musings*. En même temps, l'exubérance de l'écriture paraît tourner à la joyeuse parodie : une phrase comme « sudden Gulphs / Suck in, perchance, some Lapland Wizard's skiff », par exemple, semble se moquer du fatras exotique et terrifiant qu'affectionne alors Coleridge lui-même, et l'évocation n'est pas loin de virer à la farce dans un vers tel que « Even now your living Wheel turns o'er my Head ». Tout se passe comme si Coleridge tournait en dérision, plutôt que la superstition vulgaire, son propre désir de perception totalisante, superstition plus noble mais désormais confrontée à l'alternative du grotesque et de l'incompréhensible (voire aux deux en même temps : « With noise too vast and constant to be heard »). Il retrouve ainsi, par-delà le vaste écart des styles, les enjeux du texte le plus célèbre du XVIIIe siècle sur les limites de la perception humaine, la première épître de l'*Essay on Man*, où le recours au *wit* le plus brusque avait déjà pour fonction de recadrer une fascination :

Why has not Man a microscopic eye?
For this plain reason, Man is not a Fly.
Say what the use, were finer optics given,
T' inspect a mite, not comprehend the heav'n?
Or touch, if tremblingly alive all o'er,
To smart and agonize at every pore?
Or quick effluvia darting thro' the brain,
Die of a rose in aromatic pain?
If nature thunder'd in his open ears,
And stunn'd him with the music of the spheres,

[1] Cf. *Plays*, éd. J. C. C. Mays, vol. I, Princeton, 2001, pp. 97-98, v. 15-37.

How would he wish that Heav'n had left him still
The whisp'ring Zephyr, and the purling rill?[1]

Le retour au langage de la satire mondaine (« Die of a rose in aromatic pain ») et l'invocation d'une hiérarchie établie des activités de l'esprit (cf. « T' inspect a mite, not comprehend the heaven ») marquent ici une défense contre l'absorption périlleuse dans la sensation résumée par l'hyperbole de la « musique des sphères ». C'est la cohérence du monde humain qui est menacée, du dehors par l'incompréhensible ampleur de l'univers, du dedans par la tentation de s'abîmer dans son épaisseur, comme le fera plus tard lord Chandos chez Hoffmanstahl. Cette problématique se trouve dès l'origine à l'arrière-fond de la géorgique du XVIIIe siècle, dans laquelle l'ordre familier du paysage humain paraît quelquefois mis en péril par les incommensurables qui le cernent. Les vers de Pope semblent d'ailleurs inspirés d'un passage de Thomson, publié en 1727 dans *Spring* et transféré plus tard dans *Summer*[2] :

Full Nature swarms with Life; one wondrous Mass
Of Animals, or Atoms organiz'd
Waiting the *vital Breath*, when PARENT-HEAVEN
Shall bid his Spirit blow. The hoary Fen,
In putrid Streams, emits the living Cloud
Of Pestilence. Thro' subterranean Cells,
Where searching Sun-Beams scarce can find a Way,
Earth animated heaves. The flowery Leaf
Wants not its soft Inhabitants. Secure,
Within its winding Citadel, the Stone
Holds Multitudes. But chief the Forest-Boughs,
That dance unnumber'd to the playful Breeze,
The downy Orchard, and the melting Pulp
Of mellow Fruit, the nameless Nations feed
Of evanescent Insects. Where the Pool

[1] *The Poetical Works of Alexander Pope*, pp. 511-12, v. 193-204. On sait que Pope avait lu et aimé Pascal.
[2] *The Seasons*, éd. cit., p. 74. L'argument initial a sans doute été fourni par Addison dans le *Spectator*, n° 420 : « We are not a little pleased to find every green Leaf swarm with Millions of Animals, that at their largest Growth are not visible to the naked Eye. There is something very engaging to the Fancy, as well as to our Reason, in the Treatises of Metals, Minerals, Plants and Meteors. Nay, we might yet carry it farther, and discover in the smallest Particle of this little World, a new inexhausted Fund of Matter, capable of being spun out into another Universe » (éd. cit., pp. 574 sq.). Visions décalquée du troisième soir des *Entretiens* de Fontenelle (éd. cit., pp. 94-95 : « Une feüille d'Arbre est un petit Monde habité par des Vermisseaux invisibles, à qui elle paroît d'une étenduë immense, qui y connaissent des Montagnes et des Abîmes…On a trouvé jusque dans des especes de pierres très-dures de petits Vers sans nombre, qui y étoient logés de toutes parts dans des vuides insensibles… Enfin tout est vivant, tout est animé »). Mais cet émerveillement face au visible s'accompagne bien souvent d'une terreur latente, exprimée par exemple dans l'anecdote de l'aveugle qui, une fois guéri, faillit périr de son exposition soudaine à la lumière du monde (cf. le n° 55 du *Tatler* [1709], plus tard versifié sur un mode plus pathétique par Richard Jago dans *Edge-Hill*, III, éd. Chalmers, pp. 297-98).

Stands mantled o'er with Green, invisible
Among the floating Verdure Millions stray […]
These, conceal'd
By the kind Art of forming HEAVEN, escape
The grosser Eye of Man: for, if the Worlds
In Worlds inclos'd should upon his Senses burst,
From Cates ambrosial, and the nectar'd Bowl
He would abhorrent turn; and in dead Night,
When Silence sleeps o'er all, be stun'd with Noise (v. 289-317).

Malgré l'argument providentiel final, que l'on retrouvera chez Pope, cette descente dans l'échelle des êtres, qui est aussi une élimination progressive de l'anthropomorphisme, ouvre un abîme dans le paysage à mesure humaine des *Saisons* (l'évocation suit celle, plus traditionnelle, du repos des bêtes dans la chaleur de l'après-midi ; un glissement comme fortuit du regard conduit des berges de l'étang à ses profondeurs). Kevis Goodman a analysé ce texte comme l'expression d'une certaine ambivalence qui se fait jour en Angleterre, à partir de la fin du XVIIe siècle, vis-à-vis des « terres inconnues » découvertes par l'observation microscopique, lesquelles ouvrent la possibilité d'un univers de sensations (d'un « toucher » à l'intensité préternaturelle) irréductible à la clarté de l'idéation lockienne ; elle ne se contente pas, néanmoins, de rapporter les vers de Thomson à la révolution scientifique dont ils procèdent manifestement, et invoque le marxo-freudisme de Fredric Jameson pour faire de ces « nations innommées » le lieu de déplacement d'anxiétés impériales[1]. Certes, l'évocation de la zone torride qui suit ce passage peut à la rigueur justifier l'hypothèse d'un malaise dans la colonisation, mais Thomson vient un peu tôt dans l'Histoire pour qu'on lui applique des schémas élaborés en référence à la fin de l'ère victorienne[2]. On voudrait suggérer ici que les virtualités « politiques » de ce texte (la charge historique et affective dont est susceptible la

[1] « The Microscopic Eye and the Noise of History in Thomson's *The Seasons* », in *Georgic Modernity and British Romanticism*, Cambridge University Press, pp. 42-66. L'idée, sommairement (celle de la modernité comme « inimaginable », inspirée des thèses de Jameson dans *Postmodernism. The Cultural Logic of Late Capitalism*, New York, 1991), est que la complexité de l'Empire, avec la division du travail vertigineuse qui en est l'implication, impose au sujet bourgeois une aliénation fondamentale, vouée à susciter chez lui les symptômes déplacés et récurrents de son « malaise » (*uneasiness*) Cette critique ponctuelle n'empêche pas qu'on soit d'accord, sur bien d'autres points, avec le propos de K. Goodman.

[2] On pourrait penser que l'ébranlement de l'anthropocentrisme impliqué par la vision de l'infiniment petit constitue un choc bien plus rude que l'existence, dès longtemps avérée, d'autres peuples à la surface de la terre.

représentation d'un nombre quasi infini) s'expriment ailleurs, en particulier dans la poésie apocalyptique du jeune Coleridge, où le désir de l'intuition totalisante se mue en cauchemar, et que leur émergence passe par d'autres points de l'histoire culturelle et littéraire.

D'abord, si le XVIIIe siècle assiste bel et bien à la montée d'une certaine anxiété historico-mondiale, la formulation de celle-ci (tout à fait explicite, et sans aucun « déplacement ») a moins rapport aux complexités de la production mondiale qu'à la considération de l'Histoire dans son continuum. Que le siècle soit de plus en plus éclairé, cela signifie d'une part qu'il se fait désormais une idée plus nette de la bonne marche des choses, et de l'autre qu'il a le sentiment toujours plus appuyé de l'unité du genre humain telle que la produisent conjointement l'Histoire en train de se faire et des études historiques en plein essor. Ce dernier point peut déterminer une conscience aiguë (diversement politique, morale et/ou religieuse selon les cas) de l'immense champ de ruines que représente l'ensemble des siècles[1], et où la science nouvelle trouve largement à s'édifier. Après Bayle, qui, l'un des premiers, entreprend d'établir le coût humain de la folie humaine[2] , le XVIIIe siècle multiplie sur le même thème des tableaux, au double sens pathétique et statistique du terme, qui permettent une représentation effective de la misère humaine par l'hypotypose et les calculs de mortalité. Des panoramas sont dressés, ici ou là, où les charniers s'entassent sur les charniers. Citons particulièrement la *Vindication of Natural Society* de Burke (1756), qui présente une dénonciation virulente – quoique tortueuse en ses intentions – des ravages de l'institution sociale :

> War is the matter which fills all history, and consequently the only or almost the only view in which we can see the external of political society is in a hostile shape; and the only actions, to which we have always seen, and still see all of them intent, are such as tend to the destruction

[1] C'est par exemple ce qu'observe Isaiah Berlin dans le cas d'Helvétius, pour qui l'histoire n'est qu'un vaste gaspillage ; cf. *Freedom and its Betrayal*, éd. H. Hardy, Londres, 2003, pp. 18-19.

[2] Dans l'article « Manichéisme » du *Dictionnaire historique et critique* : « l'histoire n'est à proprement parler qu'un recueil des crimes et des infortunes du genre humain » (éd. augmentée, Paris, 1820, t. X, pp. 196-97).

> of one another… The first accounts we have of mankind are but so many accounts of their butcheries. All empires have been cemented with blood…[1]

La thèse, étayée par un essai de computation du nombre de morts que dut coûter chaque entreprise de conquête parvenue à la postérité, est reprise au moment de la Révolution française par Godwin (en référence expresse à Burke) dans les premières pages de l'*Enquiry concerning Political Justice*[2]. Chez Priestley, et chez les unitariens en général, cette veine se complique et se renforce de toute la tradition anglaise d'un discours apocalyptico-rationnel qui passait déjà par Bacon et par Thomas Burnet, et qui associe le progrès de la connaissance à l'imminence de la consommation : alors qu'une si vaste partie du monde n'a été portée qu'hier à la lumière, les « grandes allées et venues » qu'a vues la terre récemment et qui, écrit Priestley, seront encore multipliées dans les convulsions qui pointent à l'horizon, semblent annoncer la clôture d'un univers désormais embrassé, tenu tout entier sous le regard de l'humanité consciente d'elle-même comme du Dieu qui s'apprête à lui faire connaître sa puissance[3]. Ce discours, à la fin du siècle, s'infléchit sous l'impact de deux, voire trois phénomènes qui lui confèrent une noirceur nouvelle et contribuent à figurer la plénitude des temps comme un trop-plein de massacres criant vengeance : d'abord la continuation des « boucheries » nationales, bientôt confirmée par la guerre la plus totale et la plus meurtrière dont l'Europe ait alors eu le souvenir[4], ensuite l'expansion accélérée de la Traite, qui au moment des débats parlementaires autour de l'abolition avait déjà généré une importante

---

[1] Cf. *The Works of the Right Honorable Edmund Burke*, vol. I, Oxford et Londres, p. 10-12. L'ambiguïté vient du caractère d'argumentation paradoxale du texte : il s'agit de « réfuter » les attaques de Bolingbroke contre la religion naturelle en montrant que des arguments similaires peuvent être dirigés contre le gouvernement, quel qu'il soit.

[2] *Enquiry concerning Political Justice* (1ère éd. Londres, 1793; 3e éd. 1798), éd. Kramnick, Londres, 1976, I.2, p. 83 : « Among the various schemes that [man] has formed to destroy and plague his kind, war is the most terrible. Satiated with petty mischief and the retail of insulated crimes, he rises in this instance to a project that lays nations waste, and thins the population of the world ».

[3] Cf. Matthieu 13 : 35 et Daniel 12 : 4, dont une traduction latine légèrement modifiée – « *Multi pertransibunt et augebitur scientia* » – figurait en frontispice de l'édition princeps du *Novum Organum* de Bacon ; et encore Burnet, *Sacred Theory of the Earth*, éd. cit., I.4, pp. 55-7, pour qui le développement récent et rapide des arts, des sciences et de la navigation est la preuve de la non-éternité du monde, partant de son terme prochain.

[4] Cf. sur ce point Priestley, *The Present State of Europe*..., éd. cit., p. 11 : « …when, my brethren, have we seen, or heard of, such anger and rage in nations, such violence in carrying on war, and such destruction of men, as at this very time? »

production poétique sur les horreurs de l'esclavage, à quoi il faut encore ajouter l'exploitation universelle du grand nombre par le petit. Il serait difficile de surestimer l'importance de cette première « mondialisation » de la perspective chez une certaine avant-garde intellectuelle anglaise, qui semble écrire avec un œil sur le livre de la Révélation et l'autre sur les rapports parlementaires. Elle n'est peut-être nulle part aussi manifeste que chez Coleridge, dont les écrits fourmillent alors de multitudes en souffrance. Dans *Religious Musings*, les *ideal tribes* de la « théopathie » hartleyenne ont pour contrepartie les « tribus innombrables » de la misère (« the unnumbered tribes / That toil and groan and bleed, hungry and blind », v. 241-2), qui réapparaissent un peu plus loin sous la forme abstraite d'une pure souffrance incalculable, en une reformulation caractéristique de Révélation 6 : 11 : « And upward rush on swiftest wing of fire / The innumerable multitude of Wrongs / By man on man inflicted! » (v. 305-7). Quant à l'esclavage, notons que la *Lecture on the Slave-Trade* prononcée à Bristol en 1795 culmine sur un chiffre, les 180 millions de morts que Coleridge, à partir d'un chiffre rapporté par l'abbé Raynal, met au compte de la traite[1] ; il s'agit en l'occurrence de dissuader les bourgeois de Bristol de continuer à consommer du sucre (le boycott, qui ne s'appelait pas encore ainsi, était une stratégie souvent envisagée par les abolitionnistes radicaux) mais l'emphase toute particulière sur le nombre, encore une fois, dénote un scandale ontologique, un mal dont l'étendue jette l'ombre d'un doute sur l'univers optimiste dont Coleridge se fait par ailleurs l'apôtre.

On arrive là au pivot de la conception apocalyptique ou providentielle du Poème selon Coleridge : il faut que ces myriades assassinées, dont l'excès ou le surplus semble

[1] Cf. *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les Deux Indes*, XI. 29 (La Haye, 1776, t. IV, p. 243) : « …il meurt tous les ans, en Amérique, la septième partie des noirs qu'on y porte de Guinée. Quatorze cent mille malheureux, qu'on voit aujourd'hui dans les colonies européennes du nouveau monde, sont les restes infortunés de neuf millions d'esclaves qu'elles ont reçu ». Coleridge poursuit ainsi : « Add one million since for it is more than 20 years since he wrote his book – And recollect that for one slave procured ten at least are slaughtered that a fifth die in the passage and a third in seasoning and the unexaggerated computation will turn out that one hundred and eighty million of our fellow creatures have been murdered. » (*Lectures 1795 on Politics and Religion*, p. 246).

inassimilable dans un monde pensé comme totalité harmonieuse, trouvent une place dans le Plan. Pour reprendre la terminologie d'Elias Canetti, on dira que la « masse lente », celle des esprits, des anges ou des monades, qui en filigrane de l'Histoire chemine infailliblement vers son but, est ici devenue « masse stagnante », dont la décharge sera d'autant plus certaine et violente qu'elle se fait attendre longtemps, et prendra la forme terrible, vengeresse, de la « masse de renversement »[1]. Dans le langage biblique de Coleridge, cela signifie que les victimes de l'iniquité – dont la « coupe » est en l'occurrence pleine de cadavres – doivent être aussi les instruments du courroux divin. C'est ce qui affleure dans l'un des passages les plus absolument épiques de « Preternatural Agency », qui compare la violence révolutionnaire aux effets des cyclones des Antilles :

> As when the mad tornado bellows through
> The guilty islands of the western main,
> What time departing from their native shores,
> Eboe, or Koromantyn's plain of palms,
> The infuriate spirits of the murdered make
> Fierce merriment, and vengeance ask of Heaven! (v. 425-30)

Chez Southey, antiesclavagiste ardent lui aussi, la protestation se faisait déjà souvent appel à la rétribution[2]. Coleridge y ajoute, sans doute pour donner corps philosophiquement à cette rétribution, une variante de ses « myriades » spiritualisées qu'il intègre à la machinerie providentielle du poème : les « esprits » (inversant la croyance africaine, fréquemment évoquée dans la littérature abolitionniste, selon laquelle les âmes des esclaves morts retraversaient les mers pour séjourner heureusement au pays de leurs aïeux[3]) peuplent ici les

[1] *Masse et puissance*, pp. 33-41 et 58-62. Canetti voit précisément dans les entassements de cadavre des champs de bataille et dans le nombre total des morts attendant le Jugement les deux cas extrêmes, ainsi que les plus significatifs, de la « masse stagnante » (p. 38).

[2] Voir le cycle de 6 sonnets intitulé « Poems on the Slave-Trade » et publié dans son premier recueil (*Poems*, Bristol, 1797 ; fac-similé Oxford, 1989, pp. 29-43) ; le cycle se clôt sur un poème en forme d'ode (*To the Genius of Africa*) qui semble avoir fourni le modèle de l'*Ode on the Departing Year* de Coleridge.

[3] Cf. par exemple W. L. Bowles, « The Dying Slave » (1791), v. 8-18 : « Swiftly, brother, wilt thou run, / Ere to-morrow's golden beam […] / Swiftly, brother, wilt thou ride / O'er the long and stormy tide, / Fleeter than the hurricane, / Till thou see'st those scenes again, / Where thy father's hut was reared, / Where thy mother's voice was heard ! » (*The Poetical Works of William Lisle Bowles*, éd. cit., pp. 58-59). Coleridge s'inspire directement de Bowles dans son ode grecque sur la Traite, composée pour le prix de Cambridge (trad. angl. in *Poetical Works I.1*, pp. 76 sq. : « Borne on [Death's] dark pinions across the rough swelling of the wide Ocean they fly

ouragans qui dévastaient périodiquement les cités coloniales des tropiques américains, et où certains voyaient le châtiment divin de l'esclavage. Cette croyance fournit aussi l'argument, sous forme modifiée puisque les esprits vengeurs y sont ceux des Américains tués par la colonisation, de *The Hurricane* (1796), « églogue théosophique et occidental » du Créole William Gilbert, fervent Jacobin et swedenborgien dissident dont Coleridge fut l'ami à Bristol et dont il écrivit à Thelwall qu'il avait « reçu quelques rayons de lumière surnaturelle à travers une fissure à l'étage supérieur »[1]. Le thème spirite de *The Hurricane* y sert une pastorale tropicale dans laquelle le « principe » américain, symbolisé par l'ouragan, vient à bout de l'esprit utilitaire et exploiteur de l'Europe pour rendre les hommes à la lumière dorée d'une sorte d'état de nature à la fois incorporel et voluptueux[2]. Séduit et sceptique à la fois (et probablement méfiant face à l'indolence édénique exaltée par Gilbert), Coleridge paraît tenté de faire place à ces vues illuministes dans « Preternatural Agency », au prix cependant d'un compromis. L'assimilation « superstitieuse » des esprits aux éléments renvoie à la croyance lapone déjà évoquée par le poème : la comparaison a donc ici valeur réflexive, suggérant le progrès de l'humanité vers une foi rationnelle via le développement de l'imagination. Son fort attrait aux yeux de Coleridge, en même temps, se marque en ce qu'elle fonctionne comme

---

to…their native country. There, by the side of fountains beneath citron groves, the lovers tell to their beloved what kind of horrors, being men, they had endured from men »). Sur ce thème, cf. plus loin, ch. V.

[1] *Collected Letters*, I, p. 286 : « he has received a few rays of supernatural Light thro' a crack in his upper story ». Si Coleridge lui-même, à cette époque, ne mentionne guère les idées swedenborgiennes en détail, une note de 1796 propose cependant de « réduire à une forme régulière » les rêveries d'un « swedenborgien » qui pourrait bien être Gilbert lui-même (*Notebooks*, I, 165) ; par ailleurs, Coleridge savait le rôle de l'Église de la Nouvelle Jérusalem dans le combat abolitionniste et s'était servi de l'*Essay on Colonization* de Carl Bernhard Wadström pour sa *Lecture on the Slave Trade* (cf. *Lectures 1795*, p. 241). Deux éléments soutiennent l'hypothèse d'une telle influence : d'abord, les visions du théosophe suédois n'étaient pas incompatibles avec le schème de la « grande chaîne de l'Être », remplissant les cieux de présences invisibles entre l'homme et son Dieu (« peopling air », comme l'écrit Coleridge de la superstition lapone) ; ensuite, elles se prêtaient facilement (malgré le relatif conservatisme de l'Église elle-même et les critiques de Blake) aux réinvestissements millénaristes de l'époque. Pour Gilbert et Coleridge, prenant sur ce point le contrepied de l'irénisme swedenborgien, si le monde est peuplé d'esprits, il est aussi peuplé de tous ceux qui n'ont pas encore obtenu justice.

[2] Cf. *The Hurricane*, Bristol, 1796, rééd. Oxford et New York, 1990, I, 41-54, pp. 5-6, pour l'évocation de ces esprits qui sont des « corps oubliés », mais également sublimés (« [the body] dies, and the expelled SPIRIT flourishes more exalted, pure and free », p. 56 n.) dont l'ouragan est le symbole : « armied spirits formed, in Fire and Earth / And Air and Sea a phalanx of avengers: / Who far from Europe and it's bodied forms, / Survived Immortal, Vengeful and Creative. / [...] till from their safeguard called, / To repossess once more their hallowed seats, / Forgotten bodies startle the dull world / And take their own from myriads aghast ».

substitut modernisé à la traditionnelle analogie épique de l'armée fondant sur l'ennemi telle l'orage (rôle que souligne ici l'usage miltonien de « What time »), et comme rappel du topos géorgique des excès de la nature en milieu non-tempéré[1] : la charge politique du comparant réintroduit les myriades martyrisées dans la vision, leur assignant un rôle décisif dans la préparation du millénaire et dans le récit providentiel. Tout en corrigeant le mysticisme de Gilbert (remplacé par l'appareil métaphysique de « Preternatural Agency »), Coleridge s'efforce ici de faire place à la souffrance historique de l'esclavage dans la pensée rationalisée de l'apocalypse qui, de Burnet à Priestley, voit dans les convulsions de la nature (séismes, ouragans, etc.) l'opération infaillible de causes secondaires amenant le monde vers une nouvelle naissance sanctifiée. Mais ce n'est pas sans ambiguïtés. D'abord, la métaphorisation des violences humaines (insurrectionnelles, par exemple) en phénomènes « naturels » et donc intelligibles[2], n'est jamais si achevée chez Coleridge qu'elle ne conserve la trace de ces multitudes innombrables qui peuplent un univers moral catastrophique, ainsi dans l'extrait ci-dessus où l'analogie laisse béer l'abîme qu'elle devait combler. Deuxièmement, et sans aborder dans le détail la question de l'attitude précise de Coleridge vis-à-vis de la violence révolutionnaire (un refus véhément, nuancé d'une égale fascination, tandis que ses poèmes œuvrent à faire place à cette violence dans le schème messianique), remarquons que ses ambivalences suggèrent à quel point l'optimisme cosmologique des Lumières, si omniprésent dans sa poésie, ressort ébréché de cette confrontation avec le vaste charnier de l'Histoire. *Religious Musings* trouve ainsi l'un de ses paroxysmes rhétoriques lorsque la « géante Frénésie » qui « déracine les Empires » – comprenons la fièvre jacobine – apparaît

> burst hideous from the cell
> Where the old Hag, unconquerable, huge,
> Creation's eyeless drudge, black RUIN, sits

[1] Il y a ici un sublime des confins que l'on retrouve plus tard chez Coleridge, notamment dans *The Ancient Mariner*, mais qui pour l'heure doit beaucoup au Thomson des climats extrêmes : l'aurore boréale, l'ours blanc sur la banquise (« Preternatural Agency », v. 136-40), ou encore le *Simoom* de *Religious Musings* (v. 266-70).
[2] Une caractéristique notable de l'optimisme radical de l'époque. Cf. Wylie, *op. cit.*, p. 71.

Nursing th' impatient earthquake (v. 319-22).

Le couple révolution / séisme, qui rappelle la « géorgique » baconienne dans laquelle il impliquait une rationalité maîtrisable du réel[1], devient ici, en une image frappante, l'allégorie d'une ontologie abyssale et destructrice (« Creation's eyeless drudge », « la souillon aveugle de la création ») : si la « Ruine » sert toujours, nominalement, les desseins de la Providence, cet Érèbe où paraît s'engloutir la représentation optimiste des « monades » et de leur bienfaisante industrie révèle l'incertitude dont se trouve soudain affecté l'objet ultime de la machinerie poétique.

Cette incertitude se marque puissamment avec le dernier poème majeur qu'écrit Coleridge dans sa veine politico-messianique avant la « palinodie » (*recantation*) de 1798 : l'*Ode on the Departing Year* publiée en décembre 1796 dans le *Cambridge Intelligencer*[2]. Le texte se souvient en plusieurs endroits de la collaboration avec Southey, en particulier de la crypto-ode *To the Genius of Africa*, où ce dernier appelait la divinité tutélaire des déserts africains à venger les victimes suppliciées du « Commerce » (vengeance dont les fréquents naufrages de négriers apparaissaient comme une première manifestation). Mais la mythologie païenne de Southey est ici reprise dans un cadre cosmo-eschatologique bien plus vaste, dans lequel les corps suppliciés eux-mêmes semblent jouer un rôle énigmatique. Le modèle avoué de l'*Ode on the Departing Year* – qui utilise une forme classique et (relativement) limitée en comparaison des modèles plus flous et ambitieux de *Religious Musings* et *The Destiny of Nations* – est *The Bard* de Thomas Gray (1757), un texte dans lequel la fin du XVIIIe siècle s'accordait malgré Samuel Johnson à voir le sommet du genre, le *nec plus ultra* un peu

[1] Cf. « Of Seditions and Troubles », *The Essays* (1625), Londres, 1985, p. 101 : « Shepherds of people had need know the calendars of tempests in state […] And as there are certain hollow blasts of wind and secret swellings of seas before a tempest, so are there in states: *Ille etiam caecos instare tumultus / Saepe monet, fraudesque et operta tumescere bella* » (Virgile, *Géorgiques*, I, 464-65 : « C'est [le soleil] qui souvent annonce l'imminence de troubles clandestins, la préparation des complots et des guerres qui fermentent dans l'ombre », trad. fr. J. Pigeaud, Paris, 2002). Coleridge cite ce texte de Bacon dans ses *Conciones ad Populum* (cf. *Lectures 1795*, éd. cit., p. 36).

[2] Cf. *Poems* I.1, pp. 302-11.

effrayant, pour quelques décennies, d'une savante sublimité. L'analogie repose d'abord sur les caractères extérieurs de l'ode dite alors « pindarique », qui s'autorisait depuis longtemps de l'irrégularité du génie pour cultiver une certaine extravagance. Coleridge reprenait d'ailleurs ces catégories habituelles, avec plus de rigueur, dans l'épître dédicatoire à Poole qui ouvrait l'édition quarto du poème : « If it be found to possess that Impetuosity of Transition, and that Precipitation of Fancy and Feeling, which are the *essential* excellencies of the sublimer Ode, its deficiency in less important respects will be easily pardoned by those, from whom alone praise could give me pleasure »[1]. On relève encore quelques (minces) similitudes thématiques : l'argument de Coleridge – outre la fin de l'année – est la mort de Catherine II, sans doute le despote le plus exemplaire que connût l'Europe révolutionnaire, tandis que le Barde représentait la vieille autochtonie celtique face au « joug normand », et prédisait à Édouard Ier, envahisseur du Pays de Galles et persécuteur des ménestrels, l'extermination des Plantagenêt. Plus que la mort des tyrans, cependant, c'est un autre motif qui révèle la parenté profonde des deux textes : la vision prophétique dont le barde de Gray incarne la nostalgie (nostalgie également exprimée dans une lettre de Coleridge à Poole[2]), mais dont le caractère insoutenable fait pourtant le paroxysme et le pathos propres du poème : « Visions of glory, spare my aching sight, / Ye unborn ages, crowd not on my soul ! », s'écrie-t-il avant de se jeter dans l'abîme (« He spoke, and headlong from the mountain's height / Deep in the roaring tide he plunged to endless night »)[3]. Ici, le contenu précis de cette révélation mortelle – l'avenir radieux de la nation moderne réconciliée sous les Tudor, qui constitue la « résolution » exigée par la forme de l'ode – importe peu ; pour la postérité, la grandeur de ce *Barde* devait rester plus généralement attachée au caractère immaîtrisable de l'intuition poétique-prophétique, au topos d'une vision trop vaste ou intense pour être endurée (« my

[1] *Ibid.*, pp. 302-3 et *Collected Letters*, I, 289.
[2] « You, I am sure, will not fail to recollect, that among the Ancients, the Bard and the Prophet were one and the same character » (*ibid.*).
[3] Cf. *The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. cit., pp. 196 et 200.

aching sight », « *crowd* not on my soul » ; nous soulignons). Derrière l'alternance des élans, derrière le jeu des transitions abruptes, l'ode « sublime » trouve donc son centre et son principe dans le trope de l'ineffable, dans l'inenvisageable plénitude d'un réel en excès sur les possibilités d'appréhension du sujet. Au-delà de l' « anxiété de l'influence » miltonienne qui plane bel et bien sur la poésie du XVIIIe siècle, on retrouve là les perplexités qui, chez Pope et Thomson, rôdaient à l'arrière-plan de la poésie cosmologique : perplexités de la vision « intégrale » dont le texte de Gray constitue l'une des plus influentes formulations. C'est ce paradigme que l'*Ode* de Coleridge transpose dans le champ historico-mondial et apocalyptique de *Religious Musings* et *The Destiny of Nations*.

Une fois de plus, le poème déploie une « machinerie », machinerie dont, cette fois-ci, l'opération n'est pas entièrement représentée dans le texte. On retrouve ici des « esprits » : celui qui joue sur la harpe du Temps (v. 1) et celui de la Terre (v. 84), qui peut-être ne font qu'un ; leur caractère individué en fait des émanations ou des intercesseurs, plus que l'expression d'un procès immanent. Dans leur musique s'entend non plus l'unanimité de l'hymne, mais le désordre et la dissonance : « It is most hard, with an untroubled ear / Thy dark inwoven harmonies to hear » (v. 2-3) : affirmation sinon du chaos, du moins que l'évidence du sens fait défaut, que le plan apparaît désormais mystérieux, voire menaçant (« dark »). Cette métaphore musicale va d'ailleurs dans le sens de la complication des structures habituelles de l'ode pindarique, dans laquelle la triade strophe/antistrophe/épode permettait la dialectisation du propos et une « résolution » positive[1]. Il semble d'abord que la jubilation des strophes initiales, consacrées (au rebours des odes officielles du nouvel an, pindariques ou autres) au renversement prochain de la tyrannie, laquelle a maintenant une année de moins à vivre, soit conforme aux traditions du genre. Mais un autre argument, plus discret en apparence, s'y fait entendre : le constat de l'année écoulée (la « danse intriquée »,

[1] Cf. sur ce point Stuart Curran, *op. cit.*, ch. IV, pp. 63-84, notamment 64-68 et 71-74.

« perplexed dance » que dessine la masse confuse des actions humaines, v. 21) signifie aussi une année de plus pour l'humanité souffrante qui va remplissant la « coupe » amère du monde. Si l'ouverture du poème, donc, réitère la métaphore familière d'une nouvelle nativité pressentie dans les convulsions de l'univers (« Seized in sore travail and portentous birth », v. 31), cette « perplexité » réside aussi dans le prolongement indéfini du dernier moment avant le dénouement, entre les indices de la parousie prochaine et, dans la « première épode » (III), l'éternel panorama des cadavres qui ne cessent de s'amonceler :

> Manes of th' unnumbered slain!
> Ye that gasp'd on Warsaw's plain!
> Ye that erst at Ismaïl's tower,
> When human Ruin chok'd the streams,
> Fell in Conquest's glutted hour,
> Mid Women's shrieks and Infant' screams!
> […] Spirits of th' uncoffined slain… (v. 46-54)

L'irrégularité de la forme, devenue impatience ou frénésie de la condition historique, s'accompagne d'un sémantisme insistant de la saturation ou de l'obstruction (« choked », « glutted ») ; la multitude des morts se fige en un Déluge blasphématoire (« human ruin »). C'est cet excès de matérialité, ou de mortalité, qui explique que la rétribution invoquée ensuite prenne des airs de vengeance païenne sauvage (les « mânes », les esprits errants des morts sans sacrements appelés à tourmenter le tyran défunt : « Mighty Army of the Dead / Dance, like Death-fires, round her Tomb », v. 60-1)[1]. Même si rien dans le protestantisme radical n'interdit – au contraire – d'exulter à la mort des tyrans, et même si l' « Argument » imprimé en tête du poème réaffirme avec force que les pires calamités sont encore les épisodes d'une œuvre providentielle, il y a dans le ton de cette violence quelque chose qui ne se laisse pas aisément résorber dans l'optimisme chrétien affiché par Coleridge, l'indice d'un

[1] Éthos que Coleridge illustrera bientôt dans *Osorio*, à travers le personnage maure d'Alhadra (cf. éd. cit., p. 137 notamment : « The deep and stubborn purpose of Revenge, / with all the boiling revelries of Pleasure— / These grow in the heart, yea, intertwine their roots / With it's minutest fibres », V.1 90-4). Cet élément de cruauté païenne est à distinguer des images « superstitieuses » de la rétribution rencontrées plus haut ; l'exultation singulière qui s'en dégage, renforcée par le mode impératif, tient précisément au retrait du cadre providentiel où cette imagerie doit trouver place ; les multitudes vengeresses, par exemple, sont « mortes » (*manes, death-fires*) plutôt que vivantes dans l'Éternel.

reste de barbarie qui met en péril le crédit de la théodicée. Dès la première « épode » ou résolution pointe donc, brouillant les articulations tranchées qui définissent le genre, la négativité « criante » des antistrophes : la vision, puis la litanie, de l' « Esprit du monde » demandant justice pour l'humanité souffrante devant le trône divin (« By the Earth's unsolac'd groaning / …By years of Havoc yet unborn /…But chief by Afric's wrongs / Strange, horrible and foul,/…By Wealth's insensate Laugh! by Torture's Howl », v. 92-104). Négativité persistante qui explique qu'on n'observe plus dans l'*Ode* – ironiquement, au regard des conventions du genre dont on se plaisait parfois à rappeler qu'elles prenaient leur origine dans les mouvements du chœur antique – cette convergence de multitudes où venaient aboutir les textes précédents. Ici, la cause de l'humanité est figurée comme procès en suspens, plaidé entre deux « foules » nettement séparées : d'un côté celle des anges (« etherial multitude », « choirèd gods », v. 80 et 83) dont le silence traduit désormais l'incompréhension ou l'étrangeté aux tribulations terrestres, de l'autre celle des victimes irrédimées, qui n'ont plus grand-chose en commun avec les « martyrs » et les « élus » de *Religious Musings*. Entre les deux, pas de troisième terme médiateur, hors l'allégorie fragile de l' « Esprit », qui dit précisément la déréliction du plan immanent et la nécessité d'une intervention divine extérieure (la « Destruction » appelée par les crimes d'Albion, dont les modalités sont bien plus énigmatiques qu'auparavant). Et la résolution, qui prend la suite de cette vision interrompue (la seconde épode, aux contours indéfinis : VI-IX ?), est également paradoxale, dédoublée entre l'intuition du châtiment et l'affirmation par le poète d'une retraite solitaire et angélique, cette fois curieusement complaisante (« Cleansed from the vaporous passions that bedim / God's Image, sister of the Seraphim », v. 169-70). On peut y voir, avec Morton Paley, une stratégie d'auto-exonération, visant à exorciser la culpabilité confuse du poète encore attaché à la patrie en dépit de ses fautes et du « Jacobin » prophétisant malgré lui, un peu honteux de sa jubilation, la ruine de l'Angleterre ; c'est cette culpabilité qui informerait, en

partie, l'évocation des terreurs nocturnes des vers 111-24 où l'on voit apparaître un futur leitmotiv coleridgien[1]. Mais il faut ajouter que la possibilité de donner voix, fût-ce obliquement, à l'expression d'une telle culpabilité tient à l'éclatement des cadres poétiques et métaphysiques en référence auxquels le poète tentait de s'orienter : c'est aussi le trop-plein de souffrance décrit à l'antistrophe qui, renversant l'optimisme du nombre, rend intenable la position du spectateur. L'ode devient ici la contre-épreuve des grandes formes poétiques, le lieu de leur irrémédiable faillite.

4. Épilogue : insectes et lutins

Le motif providentiel des « myriades » a encore, dans la poésie du jeune Coleridge, sa variante mineure, sa déclinaison fantaisiste ou précieuse : les troupes ou les essaims d'elfes ou de lutins qui, le soir venu, se rassemblent et s'ébattent à l'abri des buissons, dans les cavernes, dans les rayons du crépuscule. C'est dans les *Songs of the Pixies*, poème écrit dès 1793 et inséré en seconde position dans le recueil publié par Cottle, que ce motif est le plus amplement développé. Et quoiqu'elles aient suscité plus tard une aversion durable chez leur auteur, à qui elles rappelaient de trop près l'amphigouri sentimental des « Della Cruscans »[2], ces « Chansons », par leur relative ambition, par leur luxuriance et surtout par l'occasionnelle densité de leur propos et de leur imagerie, révèlent quelques-unes des préoccupations centrales du poète. Ici encore, Coleridge se montre sensible aux visions et aux rêveries les plus récurrentes du XVIIIe siècle : il s'empare des lieux communs les plus éculés pour en ressaisir le sens, pour leur redonner l'intensité et peut-être la systématicité qu'ils avaient perdues. En l'occurrence, et au-delà des mignardises auxquelles s'essaie Coleridge dans des

[1] Cf. M. Paley, *op. cit.*, p. 126. La terreur du prophète face à la vision qui l'aveugle est bien sûr une marque traditionnelle de l'*Ode*.
[2] Ces autocritiques, toutes ultérieures à la publication du poème (cf. la lettre à Southey du 17 juillet 1797, *CL* I 333, et la notice introductive dans *Poems* I.1, p. 108), suggèrent *a contrario* que Coleridge lui accorda du moins quelque importance pendant les trois années précédentes.

poèmes tels que « The Kiss » ou « The Rose », en phase avec une certaine vogue anacréontique des génies minuscules et tendres[1], le topos apparaissait d'abord dans les vastes perspectives du *Paradis Perdu.* On pense bien sûr à la métamorphose qui permet aux anges déchus, dans le livre I, de tenir tous à l'intérieur de Pandémonium, métamorphose décrite par une analogie qui préfigurait la déroute finale des forces du Mal réduites à l'impuissance :

> [they] in narrow room
> Throng numberless, like that Pigmean race
> Beyond the *Indian* Mount, or Faerie Elves,
> Whose midnight Revels, by a Forrest side
> Or Fountain, some belated Peasant sees,
> Or dreams he sees […] they on thir mirth and dance
> Intent, with jocond Music charm his ear…[2]

Les lutins, dans la logique miltonienne, ce sont les démons rendus inoffensifs, convertis en une superstition attachante, que l'on continue de chérir sans y croire vraiment parce qu'elle participe à sa manière à la beauté de la Création. On sait la fortune de ces vers, devenus au siècle suivant un passage obligé de la poésie descriptive. Autant que chez les sylphes de Pope, il faut en chercher la progéniture légitime dans les crépuscules de Thomson, ainsi lorsque, dans *Summer*, le berger qui rentre chez lui passe par mainte

> …Valley sunk, and unfrequented; where
> At Fall of Eve the Fairy People throng,
> In various Game, and Revelry to pass
> The Summer-Night, as Village-Stories tell.[3]

Ici, les elfes suscitent moins l'étonnement ou la peur des paysans surpris par la tombée de la nuit que la satisfaction du poète-spectateur ; Thomson les convoque non seulement pour la curiosité du folklore (« as village stories tell »), mais aussi par une relative « suspension de l'incrédulité » qui fait d'eux, dans les interstices du paysage habité, la relève de sa vie, de son labeur et de sa beauté diurnes. Les elfes sont l'ornement mais aussi la plénitude d'un monde

[1] Et probablement sous l'influence des « Amours des plantes » de Darwin.
[2] *Paradise Lost*, éd. cit., p. 25 (Bk. I, v. 779-87). C'est bien sûr *A Midsummer Night's Dream* qui donna ses lettres de noblesse au « petit peuple », mais la scène du « paysage aux lutins », avec les implications cosmologiques qu'on s'est efforcé de développer ci-dessous, procède de Milton.
[3] Cf. *The Seasons*, éd. cit., p. 136**,** v. 1672-5. Ce passage se situe peu après celui du coucher de soleil analysé au ch. I, *supra*, pp. 91-94.

qui ne s'arrête jamais (notons les connotations solennelles du mot *throng*). C'est pourquoi ils président discrètement à la perpétuation de l'espèce humaine : cupidons indigènes et affables, leur « magie » est aussi celle de l'amour qu'ils espionnent, et qu'au fond ils éveillent, chez bergers et bergères ; le lien, encore implicite chez Thomson, est clairement thématisé par Coleridge :

> haply at the visionary hour
> Along our wildly-bower'd, sequester'd walk
> We listen to th' enamour'd Rustic's Talk ;
> […] Or *guide* of soul-subduing Power
> Th' electric Flash, that from the melting Eye
> Darts the fond Question and the soft Reply (v. 55-62; nous soulignons).

L'essentiel ici n'est pas la galanterie en elle-même, mais plutôt la manière dont elle se fond, littéralement, dans un paysage : elle prend place, comme la « décharge » électrique qui la mue en sympathie, dans une circulation générale des éléments, des influences et des affects dont les *pixies* sont les acteurs les plus exquisément sensibles. Ces êtres, dont le préambule du poème nous informe qu'ils sont invisibles (« invisibly small »), sont naturellement les habitants du fluide, de la lumière et de la brise : « We sip the furze-flower's fragrant dews / Clad in robes of rainbow hues / […] Or sport amid the rosy gleam… » (v. 14-7). Le jeu des allitérations (*f*, *r*) et l'évocation du nectar des fleurs (qui anticipe bien sûr *The Aeolian Harp*) se combinent pour suggérer la jouissance subtile, l'incorporation immatérielle qui constitue le sujet profond du poème. Sur le plan de la caractérisation formelle, si l' « ode irrégulière » dit le caprice, la fantaisie du vers et du thème, le terme de « chansons », qui dénote une expression à la fois spontanée et essentielle, indique le vœu d'une (re)naturalisation de cette *fancy*, chanson de Puck mais aussi chanson que le paysage se murmure à lui-même : « On leaves of aspen trees / We tremble to the breeze / Veiled from the grosser ken of mortal sight » (v. 52-54). Chanson « tremblée » qui serait la vie même des choses, figurée aux regards non-initiés par le frémissement visible des arbres dans la brise : la vie d'un « nous »

infinitésimal mais omniprésent, dans lequel on reconnaît une fois de plus la multitude coleridgienne, ici chargée de fondre ensemble nature et féerie.

Mais ce tremblement dénonce aussi une fragilité : fragilité de la fiction à laquelle s'abandonne le poète, d'abord, et en général de ces rêveries subtiles vouées à s'étioler sous les climats plus rudes du « monde » et de la société. De là que ces chansons reprennent et raffinent le topos de l'ombrage pastoral (« But not our filmy pinion / We scorch amid the blaze of day », v. 23-4, juste avant la personnification classique du soleil en « tyran »), de la feuillée protectrice sous laquelle la vision se grossit et se trouble, préludant à la dispersion du moi dans le minuscule et l'élémentaire : le fourmillement vital devient ici la matière d'une songerie creuse (c'est aussi le sens des condamnations ultérieures de Coleridge), non plus ressort actif du monde mais, selon la logique étudiée au chapitre précédent, moyen d'en suspendre le cours et de le fuir. À cet égard, les *pixies* ressemblent à la fois aux abeilles qui, dans la strophe 4, composent le *locus amoenus* de l'Indolence et de la Fantaisie (« Thither, while the murm'ring throng / Of wild-bees hum their drowsy song », v. 35-6), et aux moucherons qui « peuplaient l'air » dans l'*Ode on the Spring* de Thomas Gray, « Eager to taste the honied spring / And float amid the liquid noon »[1] : d'abord allégorie des brèves vanités humaines, puis, en un retournement décisif, modèle d'une jouissance éphémère mais enviable, entrevue là aussi dans le « liquide midi » où les nuées d'insectes viennent tourbillonner. Le devenir-multitude est ici un devenir-moucheron : se faire tout petit pour se fondre dans le sensible. C'est l'ambivalence de ce motif – entre affirmation de la plénitude du monde et tentation de s'en absenter – qui en fait l'importance. On le retrouve dans un texte relativement peu connu, un fragment de poème que Coleridge inséra dans son essai du

[1] Cf. éd. cit., p. 51 (st. 3, v. 26-7) ; la strophe précédente chante l'ombrage pastoral comme retraite loin des oppressions du monde (« How indigent the Great », v. 20).

Watchman contre la Traite, le 25 mars 1796, dans le but d'illustrer les principes de la théodicée face aux incertitudes que rencontraient alors les bonnes volontés :

> The early Year's fast-flying Vapours stray
> In shadowing Trains across the orb of Day:
> And we, poor Insects of a few short Hours,
> Deem it a world of Gloom.
> Were it not better hope a nobler doom
> Proud to believe, that with more active powers
> On rapid many-coloured Wing,
> We thro' one bright perpetual Spring
> Shall hover round the Fruits and Flowers,
> Screen'd by those Clouds & cherish'd by those Showers![1]

Les rimes à l'agencement complexe, l'irrégularité du vers suggèrent qu'il s'agit d'une strophe complète du type de celles que comporte une ode, et donc que ce passage devait s'insérer dans une structure alternée ou dialectique ; mais il semble déjà se présenter comme une ode en miniature, mimant en ses deux phrases les renversements essentiels au genre. Le premier quatrain synthétise plusieurs tropes géorgiques en une seule analogie d'allure providentialiste. Les nuées printanières, dont on a aperçu plus haut la signification chez Thomson, s'attardent dans le paysage (« stray ») à bon escient, tandis que leur vitesse (« fast-flying ») connote l'imminence d'un dénouement (également intimée par l'adjectif « shadowing », « ténébreux » mais aussi « prophétique ») ; la portée cosmologique de l'évocation est appuyée par l'écho *orb*/*world*. Le topos des « pauvres insectes » fonctionne ici à plein : métaphore de l'insignifiance des hommes comme chez Gray, mais aussi, comme chez Thomson, de leur vanité aveugle, incapable d'embrasser du regard le « tout » de la théodicée[2]. L'originalité de Coleridge se situe ici dans la reprise du lieu commun pour figurer la radieuse métamorphose post-apocalyptique (c'est le sens du « printemps perpétuel » du vers 8) de nos pauvres entendements qui, une fois libérés de leur imperfection, « planeront » à mi-chemin des anges et des papillons tels les oiseaux de paradis de *The Aeolian Harp* (« on rapid many-coloured

[1] Cf. *The Watchman*, p. 132 (n° 4), et *Poetical Works I.1*, pp. 258-9.
[2] Cf. *The Seasons*, éd. cit., p. 76 : « A Critic-Fly, whose feeble Ray scarce spreads / An Inch around » (v. 326-7).

wing »), et auxquels nuées et averses paraîtront désormais un séjour bienheureux. Mais une contradiction pointe dans ces vers : nuées et averses figuraient plus haut les « calamités » qui préludent à la consommation, et non le millénaire qui leur succède. Et si ces vers n'ont pour but que d'exhorter l'homme à voir la perfection dans la calamité même, à contempler celle-ci comme la condition de possibilité de celle-là, il reste cependant étrange de filer la métaphore jusqu'au point où l'adversité *devient* le recours et le refuge des hommes. Cette bizarrerie s'explique en réalité par la contamination de l'imagerie de la théodicée par celle de l'indolence pastorale (que paraît justement tenir en lisière la précision « more active powers », qui rappelle la pensée de l'immortalité chez saint Paul et Joseph Butler[1]) : les nuages ténébreux opèrent à la fin de la strophe comme les écrans (cf. « screen'd ») qui, ailleurs, protégeaient la créature du soleil vertical de midi, comme si l'accession à une condition plus exaltée ne pouvait se penser que sur le mode du repli ou de la disparition dans les interstices du monde. Ce suspens féerique, qui garde d'une exposition trop intense – aux infortunes du monde, mais aussi, peut-être, à la splendeur divine –, semble bien connoter aussi une remise à plus tard, l'éternisation, à la fois hétérodoxe et résignée, du paradis illusoire que Blake allait appeler Beulah. Psyché, papillon ou elfe, la chatoyante créature marque les ambiguïtés de l'optimisme coleridgien : l'affirmation de la plénitude vitale recoupe les rêveries désabusées du poète fuyant les âpretés de l'existence, en une confusion qui trahit les ratés de la machinerie providentielle. À la même époque, cependant, Wordsworth est engagé dans un cheminement absolument étranger – et qui prend même une direction radicalement opposée – au discours cosmologique dans le cadre duquel Coleridge s'efforce de maintenir sa poésie.

[1] Dans *The Analogy of Religion*, Butler se fonde sur un strict dualisme pour réfuter les arguments contre l'immortalité de l'âme. Les organes des sens étant autant d'instruments d'optique servant la perception sans s'y identifier, écrit Butler, on peut tout à fait supposer que la mort nous dotera de facultés plus précises et plus actives : « ..for ought we know of ourselves, of our present life and of death; death may immediately, in the natural course of things, put us into a higher and more enlarged state of life, as our birth does ; a state in which our capacities, and sphere of perception and of action [active powers », écrit-il un peu plus loin], may be much greater than at present » (I.i, §27, éd. cit., p. 41). L'idée d'une continuité après la mort fascina Coleridge (cf. *Notebooks*, II, 1896, où la première épître aux Corinthiens est citée à cet effet : « We are not inert in the Grave… »).

IV. PIERRES SACRIFICIELLES

Si la figure de Coleridge apparaît aux alentours de 1795 relativement établie, celle de Wordsworth semble, comme on l'a suggéré plus haut, bien plus marginale. Marginalité d'ordre personnel ou biographique, d'abord : rentré précipitamment de France où il a laissé Annette Vallon et leur enfant, Wordsworth manque de soutiens financiers, de perspectives professionnelles, peut-être même d'amis et de relations – fort peu de lettres nous sont restées de cette période. Surtout, le déclenchement des hostilités avec la France l'affecte plus intimement que l'immense majorité des opposants à la « guerre de Pitt ». De cet écartèlement, sur lequel biographes et critiques ont insisté à juste titre, témoigne un célèbre passage du *Prélude* :

> No shock
> Given to my moral nature had I known
> Down to that very moment—neither lapse
> Nor turn of sentiment—that might be named
> A revolution, save at this one time:
> All else was progress on the self-same path
> On which with a diversity of pace
> I had been travelling; this, a stride at once
> Into another region.[1]

Ce « changement » et cette « subversion », dit aussi Wordsworth, furent l'expérience d'une génération : « Not in my single self alone I found, / But in the minds of all ingenuous youth, / Change and subversion from this hour »[2]. Vers qui, semblant témoigner et plaider pour toute une classe d'âge, oblitèrent ce que la réaction de Wordsworth eut pourtant de singulier. Pour

[1] Book X, v. 233-41 (*Thirteen-Book Prelude*, p. 274). Sur le désarroi de Wordsworth à cette période, cf. Gill, *William Wordsworth. A Life*, pp. 68-69 ; Duncan Wu, *Wordsworth: An Inner Life*, Oxford, 2002, pp. 78, 84-87.
[2] X, 231-33 (*ibid.*, p. 273).

lui comme pour ses contemporains, écrit-il encore, la Révolution n'était « rien qui fût hors du cours assuré de la nature » (« nothing out of nature's certain course »[1]) : position qui n'ajoute rien, hormis la grâce de l'innocence juvénile, au sentiment le plus général des libéraux et des radicaux anglais de l'époque, aux yeux de qui les événements de 89 ne faisaient que rendre la nature à elle-même en la débarrassant des accrétions mortifères de la coutume et de l'histoire. Mais Wordsworth va plus loin que la plupart de ses contemporains lorsqu'il ajoute que c'est l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne qui marqua la véritable « révolution » (cette fois-ci au sens négatif : désorientation et du chaos). Pour de nombreux sympathisants de la cause française, la violence révolutionnaire comme la violence contre-révolutionnaire restaient comprises dans le cadre de la nature, dont les épisodiques convulsions – « crise » annonçant le retour à la santé – ne sont pas moins naturelles que sa coutumière placidité. Thomas Paine et James Mackintosh avaient déjà usé d'arguments semblables pour expliquer les excès ponctuels de la foule parisienne, ces débordements dans lesquels le jeune Wordsworth voyait, écrit-il, des monstres qu'on ne reverrait plus (« Ephemeral monsters, to be seen but once, / Things that could only shew themselves and die »)[2] ; et le millénarisme unitarien de Priestley et de Coleridge représente la version expressément religieuse, scripturale et littérale, de ce même point de vue. En 1793, l'état d'esprit décrit par Wordsworth semble donc le situer à part de la communauté libérale-radicale anglaise. Il signe une marginalité qui est aussi d'ordre philosophique ou idéologique.

S'il faut certes faire la part de ces circonstances intimes qu'élide, justement, l'argument générationnel (du double sentiment de trahison qui a sans doute hanté Wordsworth à ce moment, vis-à-vis d'Annette et de la France révolutionnaire d'une part, vis-à-vis de l'Angleterre natale de l'autre), c'est sur les conséquences poétiques de la crise qu'on voudrait

[1] Book IX, v. 253 (*ibid.*, p. 238).
[2] Thomas Paine, *Rights of Man* (Londres, 1791), in *Collected Writings*, éd. cit., pp. 447-48 et 453-54 ; James Mackintosh, *Vindiciae Gallicae*, Londres, 1791, section III, pp. 162-76 notamment ; *Thirteen-Book Prelude*, X, 36-7, éd. cit., p. 269.

insister ici. On peut noter, à cet égard, que le livre X du *Prelude* présente l'expérience de désorientation de Wordsworth comme celle de l'inadéquation des mots et des concepts disponibles :

> It was a grief—
> Grief call it not, 'twas anything but that—
> A conflict of sensations without name,
> Of which he only who may love the sight
> Of a village steeple as I do can judge…[1]

Le conflit des loyautés est ici exprimé sous une double guise. D'abord, si la mention du clocher de village peut apparaître comme une construction sentimentale rétrospective, elle figure aussi cette présence à une communauté humaine dont les premiers poèmes descriptifs de Wordsworth, avec leurs chapelles rurales, disaient déjà la quête, et que les événements de 1793 rendent impossible. D'autre part, le noyau expérientiel de cet être-séparé apparaît, comme souvent lorsque le *Prelude* monte en intensité, hors de portée du langage : « A conflict of sensations without name ». Ici, l'épanorthose, qui semble glisser sur les sentiments antipatriotiques du poète, laisse en fait entendre leur violence (« 'twas anything but that ») ; mais surtout, elle marque que le rapport au monde qui est alors celui de Wordsworth est proprement in-nommable : le dire poétique ne peut se déployer qu'à partir et autour de ce qui ne se peut dire. Ainsi, la « crise » traversée par Wordsworth vers le milieu des années 1790 n'est pas seulement d'ordre personnel ou psychologique : elle met en question la capacité du langage poétique, et de la charpente conceptuelle qui en permet le déploiement, à rendre compte de ces modalités nouvelles de l'expérience que les événements contemporains ont mises au jour. Elle est aussi par là, comme on s'efforcera de le montrer, celle de la vision du monde intelligible, voire providentielle, à laquelle la plupart des radicaux anglais, poursuivant le XVIIIe siècle, continuent de souscrire et qui demeure leur réconfort dans les temps difficiles. C'est à cet optimisme théorique que le poète, d'instinct plutôt que par déduction, a

[1] X, 263-67 (*ibid.*, p. 274).

cessé d'adhérer. En son lieu, au fil des textes qui jalonnent la traversée wordsworthienne du désert (les deux moutures successives de *Salisbury Plain*, *The Borderers*, mais encore certaines des révisions apportées en 1794 à *An Evening Walk*), affleure ou éclate la violence dont un certain nombre de critiques ont souligné la place centrale dans l'œuvre du poète[1]. Avant d'être le poète de la nature et de la réconciliation de l'homme avec lui-même, Wordsworth fut en effet celui du crime et de l'égarement, d'une « subversion » qui semble se poursuivre, souterrainement, dans sa production ultérieure, et dont on peut trouver les signes précurseurs dans l'inquiétude qui traverse ses premiers poèmes locodescriptifs[2]. C'est de cette violence et de cette errance qu'on voudrait rendre compte ici, en les rapportant à ce qui, dans le discours du XVIIIe siècle, a pu en anticiper et en informer l'expression.

Une telle réflexion implique notamment de repenser les rapports entre le jeune Wordsworth et Edmund Burke, le grand adversaire des radicaux britanniques de la décennie. James Chandler a voulu démontrer, contre l'hypothèse longtemps admise d'un Wordsworth « niveleur » ou du moins lié aux idées révolutionnaires par une intime affinité, que l'œuvre du poète se déploie dès 1797 sur les mêmes fondements idéologiques que la pensée conservatrice de Burke : sur une « seconde nature » née de l'expérience accumulée des générations, contre la nature universelle (rationaliste et *a priori*) des philosophes et de l'Assemblée Nationale. Cette hypothèse se heurte à une première objection, de l'ordre de l'histoire des idées. Comme l'a notamment montré Nigel Leask, elle présente en effet l'inconvénient d'attribuer directement à l'influence burkienne tout ce que Burke lui-même partage avec la tradition empiriste ou la théologie anglicane du XVIIIe siècle. Une fois posée l'équation entre nature

[1] Outre la tradition déconstructionniste, initiée par Paul De Man et ses analyses sur la « défiguration » chez Wordsworth, on mentionnera, entre autres, le rôle accordé par Geoffrey Hartman au caractère apocalyptique de l'imagination wordsworthienne ; l'étude par Alan Liu de la violence de l'Histoire comme thème profond (et occulté) de l'œuvre ; celle de David Collings sur le « démembrement de la culture » comme point focal (et générateur d'ambivalences) de l'imaginaire ou de la fantasmatique wordsworthienne ; et encore, plus récemment, les travaux de Duncan Wu et de David Bromwich, insistant l'un sur une poésie de la souffrance, de la faute et de la trahison (« guilt, grief and betrayal », *Wordsworth: An Inner Life*, p. 209), l'autre sur une poésie de la violence et de la marginalité (*Disowned By Memory. Wordsworth's Poetry of the 1790s*, Chicago, 1998).
[2] Comme on a tenté de le montrer ci-dessus, chapitre I, pp. 94-97.

wordsworthienne et seconde nature d'un côté, et de l'autre entre seconde nature et expérience burkienne, James Chandler verse au compte de la pensée conservatrice émergente tout ce qui ne décèle pas manifestement une influence rousseauiste ou « jacobine », alors que la valeur accordée aux habitudes et aux affections qui en résultent forment une composante importante du discours moral contemporain[1]. Mais on peut faire à cette interprétation une seconde objection, d'ordre poétique si l'on veut : à ne voir dans les textes de Wordsworth qu'une simple traduction en vers de contenus idéologiques, elle court le risque de méconnaître leur singularité propre, à savoir la violence rhétorique qui, en leur sein, accompagne et décèle la précarité de toute proposition doctrinale. C'est ainsi que Chandler, pour montrer que le revirement de Wordsworth eut lieu bien plus tôt qu'on ne l'admet généralement, oppose le message rousseauiste et/ou godwinien des *Salisbury Plain Poems* (1793/95) à celui, déjà antijacobin voire conservateur, de *The Borderers* (1796/7) – ignorant du même coup la profonde continuité thématique et poétique des deux textes, centrés sur un même cœur des ténèbres où menace de se consommer la rupture entre l'homme, la société, et la nature qui garantissait leur rapport. Du poème spensérien à la tragédie schillérienne, c'est bien le fantasme de ce que David Collings a appelé le « démembrement de la culture » qui se joue, et c'est en ce point que Wordsworth, par-delà le différend politique illustré par la *Lettre à l'évêque de Llandaff*[2], dévoile justement une affinité essentielle avec Burke. Dans un cas comme dans l'autre, en effet, il ne peut y avoir recours aux puissances salvifiques de la coutume et de l'habitude que parce que celles-ci ont déjà fait entrevoir leur fragilité profonde. Car s'il y va chez Wordsworth, ainsi que le suggère David Bromwich, de la possibilité même de la nature humaine[3], c'est que sa trajectoire personnelle et poétique – son expérience de la

[1] James K. Chandler, *Wordsworth's Second Nature. A Study of the Poetry and Politics*, Chicago, 1984 ; Nigel Leask, *The Politics of Imagination in Coleridge's Critical Thought*, pp. 20 sq., et « Pantisocracy and the Politics of the 'Preface' to *Lyrical Ballads* », art. cit.
[2] Cf. *Prose Works*, vol. I.
[3] *Op. cit.*, p. 2.

« trahison », si l'on veut – le fait passer par une brutale mise en cause de cette dernière, une mise à mal qui est aussi, comme chez Burke, une mise à nu, l'intuition de l'innommable dont la violence est le révélateur et que désignait déjà l'un des passages les plus fameux des *Reflections on the Revolution in France*, celui sur l'extinction de la « chevalerie » :

> All the decent drapery of life is to be rudely torn off. All the super-added ideas, furnished from the wardrobe of a moral imagination, which the heart owns, and the understanding ratifies, as necessary to cover the defects of our naked shivering nature, and to raise it to dignity in our own estimation, are to be exploded as a ridiculous, absurd, and antiquated fashion.[1]

Ronald Paulson a pu lire ces pages, amenées par l'outrage infligé à la reine de France lors des journées des 5 et 6 octobre 1789, sous un angle freudien : ce que Burke, avant tout, décèlerait sous la rhétorique révolutionnaire, c'est l'impulsion de la horde primitive prête à mettre en pièces le Père pour mieux posséder la ou les femmes. Cette lecture influente traduit d'emblée le discours et l'imagerie burkiens en termes d'autorité et de subversion ; le meurtre et le viol, comme l'écrivait déjà ironiquement Mary Wollstonecraft, ne tireraient leur intérêt ou leur horreur que d'être le meurtre et le viol de figures royales, ou du moins des figures de la supériorité sociale en général[2]. Cependant la nudité de la victime n'est pas seulement celle de Marie-Antoinette. C'est aussi, potentiellement, celle de tout être humain, qui, une fois dépouillé des « décentes draperies de l'existence », n'est plus considéré que comme une « nature nue et frissonnante » dont rien, au plan ontologique, n'interdit que la vie soit prise ou le corps supplicié ; ou, pour reprendre une autre formule des *Reflections*, comme « mouche d'un été »[3]. La lecture œdipienne de Paulson, strictement prédiquée sur les hiérarchies de l'ancien régime, ne rend pas compte de ce que le cas de la reine présente d'universalisable.

---

[1] *Reflections on the Revolution in France* (Londres, 1790), in *Select Works of Edmund Burke*, éd. E. J. Payne, Oxford, 1897, vol. II, p. 90.

[2] Cf. Ronald Paulson, *Representations of Revolution*, New Haven et Londres, 1982, pp. 58-64 ; Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Men* (Londres, 1790), éd. J. Todd, Oxford, 1993, p. 14 : « A *gentleman* of lively imagination must borrow some drapery from fancy before he can love or pity a *man*.— Misery, to reach your heart, I perceive, must have its cap and bells; your tears are reserved, very *naturally* considering your character, for the declamation of the theatre, or for the downfall of queens, whose rank alters the nature of folly, and throws a graceful veil over vices that degrade humanity ». Le voile chez Wollstonecraft cache le vice ; chez Burke, la nature.

[3] « Men would become little better than the flies of a summer » (*Reflections*, éd. cit., p. 191).

L'abjection de cette « nature », si elle fascine bel et bien le texte burkien, ne se résume pas à sa féminité disponible et sans défense. Elle tiendrait bien plutôt au sans-défense générique de la condition humaine, au scandale de sa foncière nudité : non plus celle de la créature comparaissant devant un créateur courroucé – la référence chrétienne se fait souvent ténue chez Burke – mais celle de l'humain perdant son humanité faute d'une nature bienveillante qui garantisse sa dignité[1]. De cette déréliction et de cette violence, l'œuvre de crise de Wordsworth constitue aussi le témoignage. Et c'est ce qui explique un autre trait qu'elle présente en commun avec celle de Burke : l'excès rhétorique qui surgit comme en réponse à cette nudité de l'humain. Les premiers contradicteurs de Burke, Paine, Wollstonecraft, Mackintosh, s'accordèrent tous à dénoncer son imagination enfiévrée, qu'ils virent non sans motif comme une force déstabilisante au sein d'un débat jusque-là rationnel et policé[2]. C'est en ce sens aussi, plutôt qu'au seul plan doctrinal (celui de la pensée contre-révolutionnaire comme critique de l'abstraction, comme défense de l'organicisme, comme nostalgie systématisée, etc.) que le « romantisme » hérite de Burke – initiateur d'une révolution rhétorique saluée un peu plus tard par le paradoxe de Novalis selon lequel Burke avait « écrit un livre révolutionnaire…contre la révolution »[3].

À cet égard, le pathos halluciné de *Salisbury Plain* ou des *Borderers* évoquerait davantage le déchaînement des *Reflections* ou de la *Letter to a Noble Lord* que les divers courants littéraires (gothique, *Sturm und Drang*) auxquels on le rapporte généralement. C'est d'ailleurs en cela que se situe leur singularité. Là où le roman gothique ou le drame schillérien

[1] À cet égard, les *Thoughts and Details on Scarcity*, avec leur apologie féroce du laissez-faire et leur insistance sur l'avarice de la terre, sont instructives : « …let there be no lamentation of their [the poor's] condition. It is no relief to their miserable circumstances; it is only an insult to their miserable understandings… It is horrible to call them "the *once happy* labourer" » (Londres, 1800, p. 4)

[2] Voir notamment Marilyn Butler (éd.), *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*, Cambridge, 1984, pp. 33-35, 72, 90-91 ; et la célèbre remarque de Wollstonecraft : « Reading your Reflections warily over, it has continually and forcibly struck me, that had you been a Frenchman, you would have been, in spite of your respect for rank and antiquity, a violent revolutionist » (*op. cit*., p. 44).

[3] « Burke hat...ein revolutionäres Buch gegen die Revolution geschrieben » (*Blütenstaub*, 104 ; trad. fr. Armel Guerne, *Pollens*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1975, t. I, p. 375).

réfèrent encore, chacun à leur manière, à des valeurs éthico-sociales reconnaissables qui servent de contrepoint à l'horreur de l'action (une humanité libérale et consensuelle dans le premier cas, l'espérance de vertus républicaines refondées dans le second), les textes de la crise, chez Wordsworth, semblent suspendre toute position axiologique stable ; ce sont des textes fascinés, abîmés dans la contemplation de l'horreur et de la nudité. Le caractère visionnaire de ces textes – au sens que le mot *visionary* gardera longtemps chez Wordsworth, par exemple dans le fameux premier épisode des *spots of time*[1] – réside dans le fait que la « vision » ne produit en définitive aucune révélation où le sujet puisse raisonnablement trouver son compte. L'écriture de Wordsworth prend son point de départ dans la nuit, le sang et les flammes d'un monde d'où l'harmonie naturelle est radicalement absente. Bien plus que Coleridge, dont la poésie est déterminée d'emblée par le postulat d'une telle harmonie, il peut apparaître comme le contemporain de Burke, et même de Sade ou de Maistre : affinité qui se marque avant tout par l'omniprésence, dans l'œuvre de ces années-là, d'une thématique sacrificielle nettement distincte de ses avatars plus répandus dans la littérature radicale des années 1790, mais qui à aucun moment, cependant, ne semble faire l'objet d'une élaboration théorique directe. C'est de ce questionnement contenu sur le sacrifice que se dégage peu à peu ce que David Bromwich appelle « l'humanisme radical » de Wordsworth, un humanisme qui repose moins sur la coappartenance présumée à un ordre naturel ou sur la sympathie humanitaire que sur la distance et l'opacité qui subsistent entre les êtres.

[1] Cf. *Thirteen-Book Prelude*, Bk. XI, v. 307-15, où le spectacle d'une jeune fille gravissant une colline désolée contre le vent apparaît dans une lumière étrange après que l'enfant a lu, gravé dans le sol au pied d'un gibet pourrissant, le nom du meurtrier qui y fut pendu : « It was, in truth, I should need / Colours and words that are unknown to man / To paint the visionary dreariness / Which, while I looked all round for my lost guide, / Did at that time invest the naked pool, The beacon on the lonely eminence, / The woman, and her garments vexed and tossed / By the strong wind » (éd. cit., p. 302).

1. *Salisbury Plain* : Stonehenge, Spenser, et l'imaginaire sacrificiel

À la différence des deux poèmes locodescriptifs publiés par Johnson fin janvier 1793, *Salisbury Plain* a longtemps accompagné l'évolution poétique de Wordsworth, puisque après la version originale, composée sans doute d'un seul trait durant l'été 1793, et le texte profondément remanié de la fin 1795 rebaptisé *Adventures on Salisbury Plain*, on le trouve encore occupé, en 1798 puis en 1799, à retoucher son ouvrage en vue d'une publication[1]. Et s'il est vrai que ces efforts successifs semblent marqués d'une lassitude croissante, il est cependant significatif que livre XII du *Prelude*, composé à la fin de 1804 pour célébrer le triomphe de la vocation poétique, doive une fois de plus revenir à l'ancienne vision sacrificielle, avec son désert lugubre et son géant d'osier dans lequel brûlent les victimes des Druides[2]. C'est par ailleurs *Salisbury Plain* que Wordsworth lit à Coleridge lors de leur première rencontre à Bristol, et l'impact de cette lecture devait être si considérable que le second s'en souviendrait encore au moment de définir les pouvoirs spécifiques de son ancien partenaire en poésie[3]. Surtout, c'est dans le cadre de *Salisbury Plain* que se précisent les motifs rudimentaires qui, tout au long de cette période, vont former les matériaux de la composition wordsworthienne : l'errance sur la lande, la rencontre d'une pauvresse solitaire, l'expérience de la déréliction au plus près des éléments. Les retours ultérieurs de Wordsworth

[1] Cf. *The Salisbury Plain Poems*, éd. S. Gill, Ithaca et Londres, 1975, Introduction, pp. 8-11, et la lettre à Coleridge du 27 février 1799 dans *The Early Years*, éd. cit., pp. 256-57. Le poème serait finalement publié en 1842 après une nouvelle refonte, sous le titre de *Guilt and Sorrow* (explicitement présenté, cette fois-ci, comme un texte de jeunesse).

[2] Cf. *Thirteen-Book Prelude*, XII, v. 312-53 (éd. cit., p. 311). Philip Connell note que la scène sacrificielle constitue « one of the deepest wellsprings of Wordsworth's poetic imagination » (*Romanticism, Economics and the Question of 'Culture'*, Oxford, 2001, p. 179).

[3] Cf. *Biographia Literaria*, vol. I, ch. IV, p. 80, où le langage rappelle celui de la définition du programme poétique des *Lyrical Ballads* : « …the original gift of spreading the tone, the *atmosphere*, and with it the depth and height of the ideal world around forms, incidents, and situations, of which, for the common view, custom has bedimmed all the lustre, had dried up the sparkle and the dew drops ». *Adventures on Salisbury Plain* est par ailleurs l'une des sources d'inspiration les plus probables de *The Rhyme of the Ancient Mariner* (cf. Paul Magnuson, *Coleridge and Wordsworth: A Lyrical Dialogue*, Princeton, 1988, pp. 68 sq.).

sur le poème donneront lieu aux fragments poético-idéatifs consignés ces années-là dans ses carnets, à la fois bribes de versification et scènes entrevues, comme en attente de leur forme et de leur sens : *Salisbury Plain* forme le point de départ de cette genèse lente, balbutiante, ponctuée de projets d'écriture divers mais jamais complètement aboutis, et qui procède pour le poète de la nécessité de s'orienter à partir d'une expérience de désorientation radicale. On sait cependant fort peu de chose sur la première genèse du texte, sinon que Wordsworth avait entrepris un voyage dans l'ouest de la Grande-Bretagne avec son ami William Calvert lorsqu'un accident de voiture le contraignit à poursuivre son chemin à pied et seul, son compagnon ayant décidé de rentrer chez lui[1]. Son errance le mena dans les parages de Stonehenge un mois après qu'il eut aperçu, depuis l'île de Wight, la flotte britannique assemblée à Portsmouth dans la perspective de la guerre avec la France, et c'est ce détour qui lui suggéra le raccourci saisissant – de la barbarie druidique à l'oppression contemporaine – sur quoi repose le poème. Il donnerait au public, en 1842, un aperçu édulcoré de ses dispositions d'alors :

> I left [the Isle of Wight] with melancholy forebodings. The American War was still fresh in memory. The struggle which was beginning…I was assured in my own mind would be of long continuance, and productive of distress and misery beyond all possible calculation […] The monuments and traces of antiquity, scattered in abundance over [Salisbury Plain], led me unavoidably to compare what we know or guess of those remote times with certain aspects of modern society, and with calamities, principally those consequent upon war, to which, more than other classes of men, the poor are subject[2].

Comme le suggère la référence à la guerre d'indépendance américaine, le poème s'inscrit dans la tradition humanitaire et protestataire du second XVIIIe siècle, déjà illustrée par John Langhorne avec *The Country Justice* (1774/77 ; d'ailleurs lu ou relu à l'époque de la composition) et bientôt reprise par Joseph Fawcett dans *The Art of War* (1795). Stephen Gill

[1] Cf. Gill, *Wordsworth, A Life*, pp. 74-77 et la lettre de Dorothy à Jane Pollard (30 août 1793) in *The Early Years*, p. 109.

[2] *The Salisbury Plain Poems*, éd. cit., pp. 215 et 217. Dans une note dictée en 1843 à Isabella Fenwick, Wordsworth ajoutait : « My ramble […] left upon my mind imaginative impressions the force of which I have felt to this day » (*ibid.*, p. 221).

évoque d'ailleurs une « homélie » à l'adresse des puissants[1]. Mais le texte original de *Salisbury Plain* imprime à cette tradition un tour beaucoup plus radical que l'avant-propos de 1842 ne pourrait le laisser entendre. C'est d'abord l'effet des nouvelles convictions révolutionnaires affirmées à la fin de *Descriptive Sketches* : en remontant tout droit à l'antiquité celtique, Wordsworth prend acte de la caducité des références médiévales et/ou anglo-saxonnes dont la critique politique et sociale s'était longtemps autorisée[2]. D'autre part, cependant, le poème tire sa force du trouble qui le parcourt, plus que des certitudes qu'il pose. Wordsworth se considère alors, on l'a vu, en rupture de ban, et il y a certainement une part de projection personnelle dans le protagoniste anonyme de *Salisbury Plain*, à la fois paria et *everyman*, errant ou fuyant dans le désert sans pouvoir échapper à sa condition. *Salisbury Plain* est un texte fasciné, autant sinon plus qu'un texte de combat, d'où l'épaisseur psychologique souvent accordée au poème et que le contexte biographique explique en partie. Mais c'est la forme prise par cette fascination qu'il importe de considérer. D'abord, l'ampleur de la vision wordsworthienne, négative au point de faire de l'Histoire tout entière un seul continuum de sauvagerie et d'oppression : le propos politique dépasse les références partisanes traditionnelles pour toucher, comme au même moment chez Blake, à l'ontologique[3]. Ensuite, l'horreur et la fascination sont intimement liées, ainsi que l'avait déjà noté Geoffrey Hartman, au pouvoir qu'exercent lieux et sites sur l'imaginaire[4]. *Salisbury*

---

[1] *Ibid.*, p. 3. Sur *Salisbury Plain* et la tradition protestataire et antibelliciste née à l'époque de la Guerre d'Indépendance, voir notamment John Williams, *Wordsworth : Romantic Poetry and Revolution Politics*, Manchester, 1989, pp. 69-80.

[2] Ainsi dans *The Country Justice* : « In Richard's days, when lost his pastur'd plain, / The wand'ring Briton sought the wild wood's reign, / With great disdain beheld the feudal horde, / Poor life-let vassals of a Norman Lord » (I, v. 1-4), et plus loin : « In happier days, with more auspicious fate, / The far-fam'd Edward heal'd his wounded state! Dread of his foes, but to his subjects dear » (*The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, éd. Chalmers, Londres, 1810, vol. XVI, p. 450, v. 31-33). (v. 31-33). La rupture définitive du radicalisme anglais avec le discours constitutionnaliste fut consommée par Thomas Paine dans la première partie de *Rights of Man* ; le 8 juin 1794, Wordsworth écrit à William Mathews : « I am not among the admirers of the British Constitution » (*The Early Years*, p. 123-24).

[3] Cf. déjà le symbolisme de la « Stone of Night » dans *America*, 7, v. 1-2 et *Europe*, 10, 26 (*Blake's Poetry and Designs*, pp. 112 et 130).

[4] *Wordsworth's Poetry*, *op. cit.*, p. 118.

Plain tient encore, comme son titre l'indique, du poème locodescriptif ; il tire son impulsion du *genius* ou de la *religio loci* qui jouaient un rôle si important dans les précédents poèmes de Wordsworth, à ceci près que le sens de cette *religio* est désormais brutalement inversé. Là où, en effet, *An Evening Walk* et *Descriptive Sketches* s'efforçaient de construire le lieu d'une existence selon la nature et la vertu (le pays natal des Lacs pour l'un, les scènes alpestres pour l'autre), le texte de 1793 donne à voir la contre-épreuve des sublimités whig auxquelles le poète avait jusque-là adhéré. Parce que le démonique y surgit au lieu même du sublime, la plaine de Stonehenge exhibe le retournement du sens du lieu ou, plus précisément, une régression des aspects numineux de la religion naturelle et locale vers une barbarie originaire, irréductible à l'optimisme cosmologique et historique du XVIIIe siècle. À cet égard, le cadre du poème n'est pas indifférent : de même que les Lacs ou que les vallées de la Suisse, Stonehenge est un site copieusement inventorié, un haut lieu de la discursivité historique, religieuse et pittoresque, densément semé de représentations symboliques dont il peut être utile de retracer brièvement les tendances principales.

Il fallut longtemps avant que les mégalithes de Salisbury Plain ne s'imposent définitivement dans l'imagination britannique. Des fables arthuriennes de Geoffrey de Monmouth jusqu'au XVIIe siècle, une admiration sporadique – comment ces pierres ont-elles pu arriver là ? – coexiste avec une certaine indifférence, voire avec le dédain pour la « confusion » ou la « grossièreté » de l'ensemble : c'est que la nation n'a pas encore appris, comme ce sera le cas au siècle suivant, à reconnaître dans Stonehenge son *omphalos*, le lieu de son origine troublante ou sanctifiée[1]. Après Inigo Jones, qui est le premier à s'intéresser de

[1] Pour Geoffrey, Stonehenge était le moment érigé par les arts de Merlin aux nobles Bretons tués par la traîtrise saxonne ; l'idée est reprise par Drayton dans la troisième chanson du *Poly-Olbion*, où l'ensemble forme « the greatest wonder in England » (*The Works of the English Poets, from Chaucer to Cowper*, éd. Chalmers, Londres, 1810, p. 191). Mais si Philip Sidney faisait lui aussi de Stonehenge l'une des merveilles de l'Angleterre, il n'y voyait qu'un « amas confus » (« Near Wilton sweete, huge heapes of stones are found, / But so confusde, that neither any eye / Can count them just, nor Reason reason trye, / What force brought them to so unlikely ground », « The Seven Wonders of England », in *The Poems of Sir Philip Sidney*, éd. W. A. Ringler, Oxford,

près à Stonehenge où il voit un ouvrage romain, c'est John Aubrey, polygraphe et membre de la Royal Society, qui va réellement s'efforcer de mettre le site (et celui, voisin, d'Avebury) au centre de la carte britannique ; ses copieux relevés archéologiques circulent à partir de 1665 dans ses *Monumenta Britannica*. À l'étonnement de toujours, il s'agit désormais d'apporter des réponses plausibles. La jeune science historique et critique met ainsi le siège devant Stonehenge, reposant ainsi la question de l'origine : non seulement celle des mégalithes, mais, au-delà, celle de la nation britannique. Un premier front de controverse oppose les tenants d'une provenance étrangère, romaine ou encore danoise, à ceux qui, après Aubrey, insistent sur l'autochtonie de ces pierres levées, attribuées (l'hypothèse ne sera contredite que beaucoup plus tard) aux Bretons et au paganisme celte, ou du moins à une très lointaine migration phénicienne, récit qui vient prendre le relais des vieilles légendes sur la fondation troyenne[1]. C'est cette position qui l'emporte, secondée par la lame de fond du nationalisme britannique qui va s'affermissant au début du XVIIIe siècle. Mais un second clivage, ou du moins une hésitation, subsiste quant au sens et à la valeur qu'il faut accorder à ces monuments. On se rappelle notamment que selon César, et plusieurs autres auteurs de l'Antiquité, les druides avaient pratiqué le sacrifice humain[2] ; la thèse est reprise par Aylett Sammes (*Britannia Antiqua Illustrata*, 1676), qui mentionne le géant d'osier où brûlaient les victimes, puis par le déiste John Toland, qui étaye sa polémique contre les castes cléricales et les institutions religieuses dans une influente *History of the Druids* (1726). Pour Toland, les

---

1962, p. 147) ; et William Camden évoquait pour sa part « a huge and monstrous peece of work, such as Cicero termeth *insanam substructionem* » (*Wilshire*, § 17, in *Britannia* [1607], fac-similé de l'éd. Gibson de 1695, Londres, 1772, p. 204).

[1] Pour Inigo Jones, l'élégance formelle de Stonehenge était le signe de son origine romaine (*Stone-heng Restored*, publié à partir des notes de Jones par John Webb en 1655) ; c'est le début d'une série de « restaurations » successives, celle de Walter Charleton en 1663 qui attribue l'ouvrage aux Danois, celle de Stukeley en 1740, celle de John Wood en 1747, etc. Pour une histoire des représentations du site dans la culture britannique moderne, cf. l'étude de Rosemary Hill, *Stonehenge*, Cambridge, Mass., 2008, pp. 21-85.

[2] Wordsworth avait, dans un feuillet manuscrit, dressé la liste des auteurs antiques (parmi lesquels se glisse Drayton) qui affirmaient l'existence de sacrifices humains chez les Bretons (cf. *Salisbury Plain Poems*, éd. cit., p. 35 n.).

druides représentent l'archétype de la prêtrise, de ses prestiges et de ses périls[1]; leur pratique du sacrifice humain n'est d'ailleurs que l'un des aspects d'un système parfaitement rodé, dans lequel un sens très sûr de la crédulité humaine s'appuie sur un début de connaissance de la nature, soustrait à l'intelligence du public et dévoyé en instrument de domination. Mais dans l'Angleterre du consensus latitudinaire et du culte bardique des origines, où Collins salue en Thomson le « Druide » de Britannia[2], cette interprétation subit quelques inflexions : le motif de l'imposture disparaît, faisant des druides les dépositaires d'une bienveillante religion patriarcale, germe de toute morale et de toute science. L'in-folio de l'ecclésiastique William Stukeley, qui constitue la première somme systématique publiée sur les blocs de pierre du Wiltshire (*Stonehenge, A Temple Restor'd to the British Druids*, 1740), présente Stonehenge comme le centre et le symbole d'une religion à la fois primitive et nationale, d'un anglicanisme embryonnaire dont l'histoire britannique semble constituer la maturation progressive à travers les âges. Stukeley entend faire œuvre de chronologiste ; l'examen de Stonehenge lui sert à réaffirmer l'existence d'une religion patriarcale dont les diverses idolâtries antiques ne seraient que la descendance corrompue, en même temps qu'à établir un lien privilégié, préservé, entre les druides de la Grande-Bretagne et cette foi originaire – laquelle leur aurait été transmise par des disciples phéniciens d'Abraham emmenés par un certain Hercule, grand navigateur et inventeur de la boussole[3]. Greffe si ancienne que la religion patriarcale s'en est trouvée absolument naturalisée sur le sol britannique, au point d'y survivre bien plus pure que partout ailleurs et d'y faciliter grandement la conversion au

[1] Ainsi « …the *History of the Druids*, in short, is the *Complete History of Priestcraft*, with all its reasons and ressorts, which to distinguish accurately from right Religion, is not only the interest of all wise Princes and States, but likewise does specially concern the tranquility and happiness of every private person » (*A Specimen of the Critical History of the Celtic Religion and Learning, Containing an Account of the Druids*, in *A Collection of Several Pieces of Mr. John Toland*, vol. I, Londres, 1726, pp. 8-9).

[2] Cf. *Ode Occasioned by the Death of Mr. Thomson*, in *The Poems of Gray, Collins and Goldsmith*, éd. cit., p. 491 : « Long, long, thy stone and pointed clay / Shall melt the musing Briton's eyes: / 'O! vales and wild woods', shall he say, / 'In yonder grave your Druid lies!' ».

[3] Toland, quoique nettement plus irrévérencieux, mentionne également l'identification traditionnelle d'Hercule au logos civilisateur (*ibid.*, pp. 40-45).

christianisme, souvent effectuée, rappelle Stukeley, par les druides eux-mêmes[1]. Si ces conclusions infaillibles peuvent faire sourire, elles sont cependant révélatrices des enjeux que cristallise le questionnement sur Stonehenge. L'hypothèse de cette *translatio religionis* accomplie à l'aube de l'histoire, qui sert l'idée de l'élection anglaise, présente l'avantage supplémentaire de rapprocher la foi originelle – adamique puis abrahamique – de la religion naturelle, celle-ci devant se comprendre à la fois comme religion rationnelle et comme religion *de la nature* : les druides observaient les astres et connaissaient l'usage de la boussole, ils construisaient des temples ouverts par goût sublime de la simplicité, et le *cardo* de Stonehenge est orienté vers la position du soleil levant au moment du solstice d'été. Le site devient ainsi fondation pérenne de la grandeur anglaise, dont la vocation historico-religieuse se trouve inscrite dans un paysage, enracinée dans une naturalité plus authentique qu'ailleurs. Mémorial non de la Réforme mais d'une immuable continuité, c'est une hyper-ruine, bien digne à cet égard de susciter l'enthousiasme pittoresque (Stukeley compare le site à un dessin réalisé de main de maître[2]), et c'est d'ailleurs sous cet aspect qu'on peut l'entrevoir dans la poésie d'inspiration topographique ou géorgique, ainsi chez John Dyer : « …the spacious plain / Of Sarum, spread like Ocean's boundless round, / Where solitary Stonehenge, grey with moss, / Ruin of ages, nods »[3].

---

[1] Cf. *op. cit.*, p. 2: « ...they embrac'd that religion [Christianity], to which their own opinions and rites had so direct a tendency… And 'tis sufficiently evident, if we consider, that the first planters of Christianity in *Ireland*, immediately converted the whole island, without so much as the blood of one martyr. Nay, the Druids themselves, at that time the only national priests, embraced it readily…We need not be surpriz'd at this, when we assert, that there is very much reason to believe, these famous philosophic priests came hither, as a *Phœnician* colony, in the very earliest times, even as soon as *Tyre* was founded: during the life of the patriarch *Abraham*, or very soon after. »

[2] Cf. *op. cit.*, p. 5 : « …'tis highly entertaining to consider the judicious carelessness therein, really the grand gusto, like a great master in drawing, secure of the effect: a true master-piece. Every thing proper, bold, astonishing […] And we that can only view it in its ruins, the less regret those ruins, that, if possible, add to its solemn majesty » (p. 5).

[3] *The Fleece*, I, v. 46-49 (*Poetical Works of John Dyer*, p. 41). Ces vers sont cités par Gilpin dans ses *Observations on the Western Parts of England* (Londres, 1798, p. 83), un texte dans lequel les spéculations de Stukeley sont mentionnées avec éloge. Sur la pérénnité des représentations patriotiques et optimistes de Stonehenge à la fin du siècle, cf. Robert A. Aubin, *Topographical Poetry in Eighteenth-Century England*, p. 181.

L'interprétation de Stukeley, malgré une certaine concurrence d'ailleurs tout aussi enthousiaste, fit relativement autorité jusqu'à la fin du siècle, d'autant qu'il avait été l'ami de Newton. Wordsworth en eut d'abord vent, très certainement, par l'*Excursion to the Lakes* de William Hutchinson, qui mentionne le cercle de pierres levées de Salkeld non loin de Penrith, et consacre quelques pages au passé druidique de l'Angleterre[1]. Hutchinson introduit cette digression par une brève rêverie placée sous le signe du *Caractacus* de William Mason, drame à l'antique publié en 1759 et où les Druides figuraient de façon ambivalente : gardiens de l'indépendance autochtone et dépositaires de la *religio loci*, mais aussi dangereusement fatalistes et jaloux de leur prérogative[2]. Il aborde aussi la question des pratiques exactes des Druides, notamment celle du sacrifice humain (que Mason ne mentionnait pas), et trouve quelque excuse à cette coutume dans le fait, rapporté déjà par César, que les victimes étaient « coupables des crimes les plus atroces envers le bien commun et la société »[3]. Si cette double configuration – attraction numineuse d'un côté, problématique du châtiment de l'autre – ménage encore une légitimité à la religion naturelle des Druides, on peut noter qu'elle donne très vite lieu chez Wordsworth à des condensations hardies, ainsi, dès 1787, dans l'un des moments les plus « visionnaires » de *The Vale of Esthwaite* : « And lo her [Superstition's] druid sons appear / Why roull on me your glaring eyes / Why fix on me for sacrifice »[4]. Il est probable que Wordsworth subit également, alors, l'influence de Thomas Warton, qu'il a lu très tôt et qui semble avoir exercé sur son apprentissage poétique une influence plus grande qu'on ne le reconnaît généralement. Warton, doux excentrique oxonien et poète-lauréat qui se fit l'apôtre de l'archaïsme à l'âge de Johnson, consacre en effet à Stonehenge un sonnet dont

---

[1] *An Excursion to the Lakes in Westmoreland and Cumberland; with a Tour through Part of the Northern Counties, in the Years 1773 and 1774*, 2e éd., Londres, 1776, pp. 108-18.

[2] Rappelons que les premiers vers de la pièce, cités par Hutchinson, contribuaient à la réflexion sur le *genius loci* dans l'épisode de la Chartreuse de *Descriptive Sketches* (cf. *supra*, pp. 103-04).

[3] Hutchinson, *op. cit.*, p. 113 : « Criminals guilty of the most atrocious offences against the commonweal and society » ; César, *De Bello Gallico*, VI, 16 : « que le supplice des coupables était quelque chose de fort agréable à la divinité ».

[4] *Early Poems and Fragments*, p. 424.

la construction formelle s'appuie sur les diverses théories concernant l'origine et la fonction de l'édifice. L'hésitation, du coup, s'y concentre pour devenir le sujet même du texte, et la source de son efficace : aux yeux du nostalgique policé de l'antiquité qu'est Warton, c'est le va-et-vient rapide entre les hypothèses de la barbarie et de la civilisation (« Or Druid priests, sprinkled with human gore, / Taught 'mid thy massy maze their mystic lore […] or, in thy hallowed round, / Repose the kings of Brutus' genuine line », v. 6-7 et 10-11) qui permet de recouvrer un peu de la puissance visionnaire des origines[1]. L'imagination poétique s'allie ici aux incertitudes de la connaissance historique, mais aussi à la violence du sacrifice humain, que la conclusion particulièrement plate du sonnet ne parvient guère à escamoter (« Studious to trace thy wondrous origine, / We muse on many an ancient tale renowned », v. 13-4).

Significativement, cependant, c'est dans la *Philosophical Enquiry* de Burke – que Wordsworth a sans doute également lue assez tôt – que cette fascination de la barbarie trouve l'une de ses expressions les plus précises et les plus complètes. Le second chapitre de l'*Enquiry* (1757) citait déjà Stonehenge comme exemple du sublime opposé à la douce harmonie du beau. Il ne s'agit pas ici de noblesse ou de sévérité : si ces pierres levées nous étonnent, écrit Burke, c'est que nous sommes saisis, non sans un certain effroi, à l'idée du labeur colossal que pareille entreprise dut coûter :

> When any work seems to have required immense force and labour to effect it, the idea is grand. Stonehenge, neither for disposition nor ornament, has anything admirable; but those huge rude masses of stones, set on end, and piled on each other, turn the mind on the immense force necessary for such a work. Nay, the rudeness of the work increases the idea of grandeur, as it excludes the idea of art, and contrivance[2].

Ici, ce n'est pas seulement l'idée de la nature qui exclut celle de l'art, comme il est coutumier dans la pensée du XVIIIe siècle, mais aussi celle d'un labeur titanesque (« the immense force necessary for such a work »), derrière laquelle on pressent la notion de pouvoir exposée par

[1] Thomas Warton, « Written at Stonehenge », in *The Poems of T. Warton, and J. Warton*, Chiswick et Londres, 1822, pp. 148-49 ; pour la connaissance qu'en avait Wordsworth, cf. Duncan Wu, *Wordsworth's Reading 1770-1799*, p. 144.
[2] *A Philosophical Enquiry*, II, 12, « Difficulty » (éd. cit., p. 71) ; Wu, *op. cit.*, p. 21.

Burke dans les pages précédentes. Du primat d'une nature grandiose mais également bienveillante, familière au moins depuis le latitudinarisme, on est passé à celui de la puissance, si central dans la pensée du siècle suivant (on songe notamment à Ruskin[1]). Cette puissance, considérée ici dans son caractère primitif, antérieur au développement des arts, doit néanmoins être comprise, dans la lignée de Toland, comme déjà instituée ; il faut la rapporter au dispositif politico-religieux qui a pu exiger ce travail, servile à coup sûr, et en définitive d'ordre sacrificiel. Si l'effort artistique est un soin qui, une fois détecté, ne peut plus exciter le sentiment du sublime, Stonehenge commande l'admiration dans la mesure où s'y exhibe sans fard la quantité de douleur qui fut nécessaire à sa production : la source principale du sublime, c'est, rappelons-nous, « the idea of bodily pain in all its modes and degrees of labour, pain, anguish, torment »[2]. Burke ne perçoit pas dans l' « empilement » des mégalithes le résultat d'une quelconque prouesse technologique, mais plutôt (et l'on retrouve ici les thèmes de la *Vindication of Natural Society* publiée l'année précédente) le signe de l'inhumanité qui a permis et commandé cette gigantesque dépense d'énergies : puissance sur puissance, souffrance sur souffrance. En-deçà de l'art et même de la nature, ou plus profond qu'eux, on rencontre le pouvoir, entendu dans la langue du siècle comme tyrannie ou comme despotisme. Stonehenge devient ainsi le monument de la violence de l'origine ou, pour mieux dire, de l'immémorial ou du sans-origine de la violence : non plus source ou fondation spirituelle, mais rappel de la force brutale qui régit la nature comme l'histoire.

Loin des représentations orthodoxes propagées par Stukeley et les autres antiquaires du milieu du siècle, ce sont ces élaborations rêveuses ou brutales qui, avec un impact démultiplié, viennent compléter et compliquer la tradition anticléricale dont *Salisbury Plain*

---

[1] Cf. *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, 1849, ch. 3, « The Lamp of Power », où la « puissance », proche du sublime mais qui est plus exactement ce qui ne doit rien à l'imitation des forces de la nature et tout à l'esprit humain, est cependant illustré par « the vast weariness of some shadowy wall whose separate stones are like moutain foundations, and yet numberless » (p. 64).

[2] *A Philosophical Enquiry*, II, 23, « Feeling. Pain », éd. cit., p. 79.

est imprégné. D'un côté, l'horreur primitive des sacrifices druidiques semble y ressortir, comme chez Toland, à la catégorie de l'imposture religieuse ; l'apostrophe finale aux « héros de la vérité », appelés à jeter bas les forteresses de la Superstition, fait de cette dernière l'essence de l'oppression politique illustrée et dénoncée par le poème (« Heroes of Truth pursue your march, uptear / Th' Oppressor's dungeon to its deepest base… pursue your toils, until / No trace is left of Superstition's reign », v. 541-48). Il faut donc qu'une autre condition, antérieure aux corruptions du gouvernement et du culte, soit recouvrable ; aussi James Chandler, soucieux d'opposer le radicalisme de *Salisbury Plain* au conservatisme ultérieur de Wordsworth, lit-il dans les premières strophes du poème une description de l'état de nature rousseauiste[1]. Cette lecture peut se prévaloir de l'opposition qu'établit le texte, en exorde, entre une condition « sauvage » âpre, mais stoïque et solidaire, et les nombreuses iniquités et tribulations de la vie civilisée (st. 2-4). Mais elle attribue sans doute hâtivement à l'influence de Rousseau un discours qui doit tout autant aux lieux communs de la réflexion morale anglaise au XVIIIe siècle : c'est ainsi l'affection plutôt que l'affectation, l'habitude de la sympathie et « la douce influence du raffinement » plutôt que l'égoïsme calculateur, qui émoussent la vigueur des modernes (« where Refinement's genial influence calls / The soft Affections from their wintry sleep », v. 28-29), ainsi que l'expérience des revers de fortune et le souvenir du bonheur enfui (« memory of pleasures flown / Which haunt us in some sad reverse of fate », v. 21-22). Surtout, il y a loin de l'athlétisme nonchalant du *Discours sur l'origine de l'inégalité* à l'hypotypose catastrophique qui ouvre le poème :

> Hard is the life when naked and unhouzed
> And wasted by the long day's fruitless pains,
> The hungry savage, 'mid deep forests, rouzed
> By storms, lies down at night on unknown plains,
> And lifts his head in fear, while famished trains
> Of boars along the crashing forests prowl,
> And heard in darkness, as the rushing rains
> Put out his watch-fire, bears contending growl

[1] *Op. cit.*, pp. 130-39.

And round his fenceless bed gaunt wolves in armies howl (1-9)[1].

Plus qu'à Rousseau, c'est à un poème de Joseph Warton, d'ailleurs antérieur au *Discours*, que Wordsworth fait ici écho : *The Enthusiast, or the Lover of Nature* (c. 1740), où l'on trouve une évocation de l'état de nature déjà fiévreuse, mais opposée aux horreurs de la guerre et à ce que Hans Blumenberg a appelé le « faux-pas de la culture », la navigation en mer[2]. Dans *Salisbury Plain*, il semble que les peurs de cette condition primitive deviennent une terreur omniprésente et « préternaturelle », perçue avant tout sur le mode auditif (« crashing forests », « rushing rains », « growl », « howl ») et qui continue de résonner dans tout le poème, où elle vient dénoter successivement la solitude du vagabond à l'approche de l'orage (« Though mixed with flame rush down the crazing shower / And o'er thy naked bed the thunder roll », v. 86-87), les horreurs fantasmatiques de la plaine (« The sword that slept beneath the warriour's head / Thunders in fiery air », v. 187-88 ; « horrid shrieks and dying cries / To ears of Demon-Gods in peals aspire », v. 425-26) et celles, bien réelles, de la guerre moderne (« The mine's dire earthquake, the bomb's thunder stroke…The midnight flames in thundering deluge spread », v. 364-66). Tonnerre et hurlements composent une cosmologie de la terreur qui semble, quelles que soient les atrocités propres à l'état social, préexister à celles-ci et leur garantir sa complicité. Et le paysage de cette cosmologie, où le propre de l'homme est d'être-exposé par excellence, où nul séjour n'est jamais possible (cf. « lies down at night

[1] Éd. cit., p. 33. Comparer avec le passage le plus proche chez Rousseau : « Accoutumés dès l'enfance aux intempéries de l'air, & à la rigueur des saisons, & forcés de défendre nus & sans armes leur vie & leur proie contre les autres bêtes féroces, & de leur échapper à la course, les hommes se forment un tempérament robuste & presque inaltérable… » La différence, bien sûr, est plus nette encore ailleurs : « je le vois se rassasiant sous un chêne, se désaltérant au premier ruisseau, trouvant son lit au pied du même arbre qui lui a fourni son repas, & voilà ses besoins satisfaits […] trouvant sur les arbres un refuge presque assuré, il a partout le prendre & le laisser dans la rencontre, & le choix de la fuite ou du combat » (*Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, première partie, in *Œuvres*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, vol. III, Paris, 1964, pp. 135 et 136-7). Sur l'ambivalence du jeune Wordsworth vis-à-vis de l'idéal primitiviste, cf. l'analyse de *Descriptive Sketches*, ci-dessus, ch. I.

[2] « Tho' the fierce North oft smote with Iron Whip / Their shiv'ring Limbs, tho' oft the bristly Boar / Or hungry Lion 'woke them with their Howls, / And scar'd them from their Moss-grown Caves to rove, / Houseless and cold in dark, tempestuous Nights; / Yet were not Myriads in embattled Fields / Swept off at once, nor had the raving Seas / O'erwhelm'd the foundering Bark, and helpless Crew… » (v. 114-21, in *The Poems of T. Warton, and J. Warton*, pp. 259-60) ; Blumenberg, *Naufrage avec spectateur*, p. 11.

on unknown plains », v. 4), c'est le désert, le *waste*, un vocable que le poème décline sous toutes ses formes grammaticales et dans toutes ses valeurs symboliques : étendue désolée (« the night-terrors of that waste », v. 124), mais aussi ravage, usure, émaciation (« worn out and wasted », v. 120), les deux aspects convergeant parfois dans l'intuition d'une nature foncièrement destructrice (cf. « [the] desert lark that pours on high a wasted strain », v. 54) ; la plaine sans bornes, mais aussi l'océan qui sera évoqué plus tard dans le récit de la vagabonde, à la fois substrat naturel indifférent et espace de la dispersion à quoi la société voue ses victimes : « dark and waste as ocean's shipless flood » (v. 109).

Ce qui peut apparaître comme une extrême monotonie sémantique constitue en même temps le véritable spensérianisme du poème : l'interminable mélopée d'un désert synonyme à la fois de régression culturelle et de déréliction métaphysique. La répétition et la redondance sont, comme l'allitération, la marque rhétorique de l'errance plutôt que de la romance[1]. C'est ce jusqu'au-boutisme stylistique, très différent du simple pastiche, qui distingue si nettement *Salisbury Plain* des imitations antérieures de Spenser. *The Schoolmistress* de Shenstone, ou même *The Castle of Indolence* de Thomson, présentaient un archaïsme conscient qui devait concilier la capricieuse prérogative du poète et la foi générale dans l'*improvement*. Plus contemporain, *The Minstrel* de James Beattie, texte déterminant pour le jeune Wordsworth et dans lequel on a pu voir le modèle du *Prelude*[2], prenait congé de l'archaïsme pour mieux affirmer, avec une élégante exaltation, le passage mélancolique mais indispensable de

[1] Sur la forme spensérienne du poème, cf. Samuel Schulman, « Wordsworth's Salisbury Plain Poems and their Spenserian Motives », *Journal of English and Germanic Philology*, n° 84, 1985, pp. 221-42 ; Karen Swann, « Public Transport: Adventuring on Wordsworth's *Salisbury Plain* », *English Literary History*, n° 55, pp. 811-34 ; Kurt Fosso, « The Politics of Genre in Wordsworth's *Salisbury Plain* », *New Literary History*, n° 30.1, 1999, pp. 159-77, qui insiste à juste titre sur la distinction entre gothique et romance. Sur l'importance du poème dans la carrière de Wordsworth, cf. Enid Welsford, *Salisbury Plain. A Study in the Development of Wordsworth'd Mind and Art*, Oxford, 1966.

[2] Cf. Everard King, *James Beattie's* The Minstrel *and the Origins of Romantic Autobiography*, Lewiston, NY, 1992. Dorothy, le 12 juillet 1793 justement, compare l'enfance de son frère à celle du ménestrel de Beattie, pour expliquer la réprobation familiale : « "In truth he was a strange and wayward wight fond of each gentle &c. &c." That verse of Beattie's *Minstrel* always reminds me of him, and indeed the whole character of Edwin resembles much what William was when I first knew him after my leaving Halifax » (*The Early Years*, pp. 100-01).

l'imagination naturelle à la vertu philosophique. L'emblème spensérien de la déroute de l'erreur, d'abord mobilisé au nom de la sensibilité naturelle contre les sophistes qui encouragent la corruption morale et politique (« Hence to dark Error's den, whose rankling slime / First gave you form », I.41, v. 6-7), y figure en définitive la mise en culture des friches de l'esprit, condition indispensable de la domestication ordonnée de la Nature qui lui répond dans le paysage (« The mind untaught / Is a dark waste, where fiends and tempests howl ; / As Phoebus to the world, is Science to the soul », II.45, 7-9)[1]. Le spensérianisme, chez Beattie, menait donc de la pastorale et de la romance à la géorgique ; il corrigeait d'ailleurs, sur ce point, le primitivisme mélancolique et subjectif d'un Thomas Warton[2]. Chez Wordsworth, au contraire, il ramène l'imagination au désert, en tournant également le dos à la nostalgie des féeries perdues et au discours hégémonique du salut : c'est dans cette régression vers une désolation sans appel, indistincte de la modernité elle-même, que le poème parvient à établir un rapport authentique à son prédécesseur au-delà de tout antiquarisme. En réactivant, d'abord, les analogies traditionnelles qui font du *waste* le symbole d'une condition universelle plutôt que l'espace d'une songerie privée : si la métaphore océanique paraît forcée lorsqu'elle est appliquée à la société (« When men in various vessels roam the deep / Of social life », v. 32-33), elle retrouve ainsi son impact quand, une fois appliquée à la plaine elle-même (« 'Twas dark and waste as ocean's shipless flood / Roaring with storms beneath night's starless gloom », v. 109-10), elle ressuscite, pour mieux la nier, l'espérance inquiète mais fervente qui animait le début du second chant de *The Faerie Queene*[3]. Un éthos et une Angleterre plus anciens, où Renaissance et Moyen-âge se confondent, sont ainsi discrètement

[1] Cf. *Poems on Several Occasions*, éd. cit., pp. 15 et 38. Pour l'extirpation de l'erreur chez Spenser, cf. *The Faerie Queene*, Bk. I, Canto i, st. 23-26, éd. cit., pp. 46-47.
[2] Cf. *The Pleasures of Melancholy*, v. 158-60 : « I see deserted Una wander wide / Thro' wasteful solitudes, and lurid heaths, / Weary, forlorn » (*The Poems of T. Warton, and J. Warton,* éd. cit., p. 60). Rappelons que Th. Warton était notamment réputé pour ses *Observations on the Fairy Queen of Spenser* (Londres, 1754).
[3] Cf. *The Faerie Queene* I.ii, 1.2-5 : « …the stedfast starre, / That was in oceans waues yet neuer wet, / But firme is fixt, and sendeth light from farre, / To all, that in the wide deepe wandring arre » (éd. cit., p. 55).

commémorés et rendus à leur impossibilité, comme le confirme plus loin la ruine de cet « hospice de la Vierge » (« where, antient vows fulfilled, Kind, pious hands did to the Virgin build / A lonely Spital », v. 121-23) qui désormais ne peut plus abriter personne.

Surtout, la naturalisation de la romance opérée dans les premières strophes descriptives du texte wordsworthien, qui transpose les horreurs allégoriques de Spenser dans le détail de la perception visuelle, aboutit à une forme de réalisme naïf où les affres de la sensation elle-même semblent se muer en une inquiétante et confuse légende médiévale. Dans *Salisbury Plain*, la rénovation de l'archaïsme permet à Wordsworth de donner corps à la déréliction :

> The troubled west was red with stormy fire,
> O'er Sarum's plain the traveller with a sigh
> Measured each painful step, the distant spire
> That fixed at every turn his backward eye
> Was lost, tho' still he turned, in the blank sky.
> By thirst and hunger pressed he gazed around
> And scarce could any trace of man descry,
> Save wastes of corn that stretched without a bound,
> But where the sower dwelt was nowhere to be found.
>
> No shade was there, no meads of pleasant green,
> No brook to wet his lips or soothe his ear,
> Huge piles of corn-stack here and there were seen
> But thence no smoke upwreathed his sight to cheer;
> And see the homeward shepherd dim appear
> Far off—He stops his feeble voice to strain;
> No sound replies but winds that whistling near
> Sweep the thin grass and passing, wildly plain;
> Or desert lark that pours on high a wasted strain (v. 37-54).

C'est ici, selon Paul Sheats, que Wordsworth entre en possession de sa voix poétique, par une nouvelle synthèse entre description objective et couleur imaginative, synthèse où il faut voir, ajoute-t-il, le point de départ d'un processus de réconciliation, confirmé plus loin dans le poème lorsque les terreurs de la nuit font place aux tableaux souriants d'une nature réhumanisée[1]. Mais cette synthèse n'est rendue possible que par la totale destitution du sujet de l'idéation, forcé dans son dénuement d'abandonner la prérogative du spectateur qui

[1] *The Making of Wordsworth's Poetry*, pp. 88-94.

commandait le paysage dans la poésie locodescriptive. L'anaphore négative (« No shade…no meads…no brook…no smoke…no sound ») marque la disparition du *locus amoenus* classique – le traditionnel motif du repos sous les ombrages dont on avait entrevu la permanence dans *An Evening Walk* – et, du même coup, l'effondrement du monde comme tableau ordonné, puisque seule la possibilité de la retraite désormais refusée permettait le déploiement de celui-ci. Le paysage revêt dès lors l'aspect d'un mauvais infini (« blank », « without a bound ») dans lequel les traces de la « culture » deviennent indifférentes et même hostiles à l'habitation humaine, selon un paradoxe qui joue sur plusieurs niveaux : « wastes of corn ». La plaine de Salisbury abritait une population très clairsemée de bergers, généralement si pauvres que Hannah More choisirait d'en faire le site de l'un de ses tracts édifiants, pour montrer à quel point il était possible d'être pauvre et néanmoins content[1] ; cependant l'expansion des cultures aux alentours de Stonehenge suscitait des critiques depuis un moment[2], si bien que sur la plaine un dénuement extrême et tout primitif coexistait avec l'économie commerciale indirectement mise en cause, plus loin dans le poème, par le récit de la vagabonde (« …homeless near a thousand homes I stood, / And near a thousand tables wanted food », v. 386-7). Les complexités locales servent en définitive l'ironie de l'oxymore, annulant la distinction entre nature et culture, barbarie et *improvement*, qui était au centre des poèmes spensériens du XVIIIe siècle : si l'imitation de *The Faery Queene* avait servi jusqu'ici le mythe national de l'entreprise civilisatrice, *Salisbury Plain* subvertit ce grand récit pour faire apparaître une sauvagerie irrédimée au cœur et au principe même de la civilisation[3]. Le

[1] « The Shepherd of Salisbury Plain » (1795), in *Tales for the Common People and Other Cheap Repository Tracts*, éd. C. McDonald Shaw, Nottingham, 2002, pp. 33-52.

[2] « Great encroachments have been made upon [the plain] by the plough », remarque déjà Stukeley, qui plus loin attribue ces progrès à l'avarice des fermiers (« greedy farmers » ; *op. cit.*, pp. 1 et 36).

[3] L'ambiguïté fondamentale du récit spensérien, qui consiste à rejouer sur un mode archaïque et idéalisé le passage de la sauvagerie à la civilisation, se prête au temps du romantisme à des traitements politiques très divers. Ainsi le célèbre thrène burkien sur « l'âge de la chevalerie » n'est-il pas sans devoir quelque chose aux *Letters on Chivalry and Romance* de Richard Hurd (1762) ; l'ironie du premier *Childe Harold* (1812) est une attaque directe contre de ce qui apparaît à Byron comme une mystification ; et un peu plus tard, Leigh Hunt et le

paysan rentrant chez lui, motif traditionnel de la pastorale et de la géorgique anglaises, ne figure d'ailleurs ici que pour « désapparaître » (« And see the homeward shepherd *dim appear* / Far off », v. 50-51 ; nous soulignons), tandis que le « semeur » (*sower*, v. 46), qui est à la fois l'habitant d'un monde, le compagnon possible et la divinité bienveillante garante du séjour des hommes, semble définitivement soustrait au regard. C'est dans ces conditions que le paysage peut se colorer à nouveau des teintes apocalyptiques qui embrasaient *Descriptive Sketches*, à ceci près qu'il ne signifie plus la promesse messianique, mais une apocalypse *arrêtée*, identique à la nature elle-même en sa violence : « The troubled west was red with stormy fire… »[1].

Dans ce désert, la situation de l'homme est toujours déjà celle d'une victime sacrificielle : « He stood the only creature in the wild / On whom the elements their rage could wreak » (v. 66-67). La complémentarité que relève Geoffrey Hartman entre espace et *spot*, entre l'étendue indifférenciée de la plaine et l'inexorable centralité des mégalithes[2], correspond à l'essentielle coappartenance de la nature inhospitalière et de la barbarie sociale représentée par les druides. Aussi l'espace du texte tout entier semble-t-il traversé d'une même insistance sur la douleur physique (*pain*), unique et indépassable modalité de l'existence sur la plaine qui l'appelle comme son nécessaire écho[3]. La disparition du monde comme séjour partagé va de pair, on l'a vu, avec le repli de la perception sur la sensation

---

jeune Keats s'efforceront de ressusciter un Spenser « libéral », rossignol des vieilles libertés anglaises. Le spensérianisme de *Salisbury Plain* se distingue nettement de toutes les variantes que l'on vient de mentionner.

[1] L'image est curieusement répétée plus loin dans le poème, lorsque la vagabonde a fini son récit et que le jour se lève : « The city's distant spires ascend / Like flames which far and wide the west illume » (v. 394-95). La répétition, notamment celle, un peu inattendue, de *west*, suggère que nulle progression n'a eu lieu et met en doute la validité de l'image aurorale apparemment convoquée, dans la lignée de la poésie des Lumières, pour figurer l'avènement de la Raison dissipant les ténèbres. Cette image de la ville renvoie au *Grongar Hill* de John Dyer (« Rushing from the woods, the spires / Seem from hence scanding fires »), mais aussi au début du livre V de *The Task*, l'un des rares textes à donner au spectacle de l'aube une portée apocalyptique : « 'Tis morning ; and the sun, with ruddy orb / Ascending, fires the horizon ; while the clouds […] Resemble most some city in a blaze » (*The Poems of William Cowper*, éd. J. Baird et C. Ryskamp, vol. II, Oxford, 1995, p. 211, v. 1-5). Mais chez Cowper ce spectacle est un signe du salut individuel, alors que chez Wordsworth il suggère une désespérance collective.

[2] *Wordsworth's Poetry*, p. 118-22.

[3] Cf. Alan Liu, *The Sense of History*, pp. 183-90.

corporelle (« By thirst and hunger pressed », v. 42 ; « the wet cold ground must be his only bed », v. 63) : non plus, comme chez Coleridge, celle qui venait abîmer le sujet dans le plaisir[1], mais celle de la souffrance qui le rive irrémédiablement à sa nature d'être-exposé. Et tout se passe comme si cette vulnérabilité appelait, par une fatalité intrinsèque, le supplice : celui des victimes enfermées dans le géant d'osier, celui également qu'annonce une voix souterraine s'élevant pour mettre en garde le voyageur contre les démons du lieu (« endless tortures », v. 89). Cette voix, qui reste inexpliquée et constitue donc le seul élément vraiment fantastique du poème, n'est à proprement parler ni intérieure ni extérieure ; elle ne provient tout à fait ni du sujet (fût-il délirant ou inconscient) ni d'une région du monde objectif, mais plutôt de leur indistinction ; elle dispense un avertissement, mais elle confirme aussi le caractère central, indépassable, de la souffrance dans l'univers du texte. De fait, alors que les visions surnaturelles du poème ne sont pas directement insérées dans la narration, mais assignées à plusieurs instances successives (la voix de la tombe, d'abord, puis celle de la vagabonde qui, elle-même, rapporte les récits qu'elle tient d'un vieillard des environs, v. 172-198) – cette multitude de médiations, loin de produire une quelconque mise à distance, ne fait que renforcer la continuité stylistique du texte et accuser le relief de l'évocation, comme si la plaine de Stonehenge était, perpétuellement, parcourue d'une seule et innombrable rumeur. Et en effet, les bûchers sacrificiels semblent faire résonner la voix même du désert : « Far heard the great flame utters human moans, / …again the desart groans » (v. 93-94). Si la fusion de l'homme et de la nature est souvent considérée comme l'idéal lakiste par excellence, la vision primitiviste de *Salisbury Plain* suggèrerait plutôt leur confusion : version précoce et noire du « commerce » dont Wordsworth ferait plus tard le centre de sa poétique[2]. De cette confusion

[1] Cf. ci-dessus, chap. II.
[2] Cf. notamment le célèbre « Analogy Passage » composé pour le livre XIII du *Prelude* : « [Higher minds] from their native selves can deal about / Like transformation, to one life impart / The functions of another, interchange, [?create] / Trafficking with immeasurable thoughts » (*Thirteen-Book Prelude*, Transcriptions, p. 287).

témoignent les fantomatiques géants qui semblent à la fois présider et répondre au sacrifice, empruntés par-delà l'antiquité celte à la vieille mythologie anglaise (notamment spensérienne) d'une autochtonie préhumaine et impure (« warrior spectres of gigantic bones », v. 97), et figurés plus loin tel un prolongement des forces élémentaires :

> …Gigantic beings ranged in dread array.
> Such beings thwarting oft the traveller's way
> With shield and stone-ax stride across the wold,
> Or, throned on that dread circle's summit gray
> Of mountains hung in air, their state unfold,
> And like a thousand Gods mysterious councils hold (v. 175-80).

Wordsworth évite de donner aux êtres de la plaine l'identité définie (*giants*) qui est la leur dans la légende. Ils sont, en cela, déjà fort proches de ces « modes inconnus de l'être » dont Wordsworth ferait dans le *Prelude* les présences tutélaires de son enfance dans les Lacs (« …unknown modes of being […] huge and mighty forms, that do not live / Like living men »[1]) ; ils font, en outre, obstacle (cf. *thwarting*) au cheminement, de même que plus tard l'imagination sera pour Wordsworth ce qui arrête la pensée et l'empêche de passer[2]. Ils tiennent, d'un côté, de la terre et des airs : l'allitération et le rythme fortement marqué du vers 177 (« With shield and *st*one-ax *st*ride acro*ss* the wold ») leur donnent la pesanteur des puissances telluriques, tandis que la métaphorisation des mégalithes en cimes naturelles (« mountains hung in air ») rappelle également le topos des masses nuageuses perçues comme autant de montagnes de l'éther, faisant de Stonehenge un Olympe plus obscur et menaçant. Mais ils sont encore les spectres d'une organisation politique archaïque qui n'est peut-être jamais passée et qui, à ce titre, continue elle aussi d'arrêter la pensée : « arroi » guerrier (« dread array ») surgissant comme la très ancienne vérité des conflits modernes, « pompe » de mauvais augure (« state ») éternisant les fastes monarchiques dénoncés alors par la

[1] *Thirteen-Book Prelude*, I, 424-25 (éd. cit., p. 117). L'écho est noté par Collings, qui en donne une lecture psychanalytique centrée sur le désir de régression et de transgression chez Wordsworth (*op. cit.*, pp. 138-39).
[2] VI, v. 525-29 : « Imagination!… Like an unfathered vapour, here that power, / In all the might of its endowments, / Came *athwart* me » (*ibid.*, pp. 189-90 ; nous soulignons).

rhétorique radicale. On peut noter, ici, que les « conseils mystérieux » qu'évoque Wordsworth font écho à une formule de William Collins, dont l'*Ode on the Superstitions of the Highlands of Scotland* contient une rêverie sur les restes de sépulture et les tumuli qui parsèment les rives des Hébrides : « …frequent now, at midnight's solemn hour, / The rifted mounds their yawning cells unfold, / And forth the monarchs stalk with sovereign power [...] And on their twilight tombs aërial councils hold ». Mais chez Collins, le déploiement de cette pompe crépusculaire, où la poésie trouvait la plus belle occasion de son exercice, n'était possible qu'à partir de ce que nous pourrions appeler un lieu de mémoire : territoire rendu par le passage des siècles à la paix de la nature, préservé désormais de la discorde et de la barbarie (« Once foes, perhaps, now together they rest. / No slaves revere them and no wars invade »[1]). Si, comme l'a montré Samuel Schulman, c'est précisément cette poétique « antiquaire », fondée sur l'infranchissable distance entre le passé et le présent, qui est congédiée dans *Salisbury Plain*, il faut ajouter que cette rupture ne tient pas seulement à la polémique anti-establishment qui anime le texte, mais aussi à l'indistinction qu'il établit entre nature et culture, perçues – c'est le sens que revêt ici la comparaison païenne « like a thousand Gods » – comme conspirant de concert au même holocauste sans terme.

Il faut, en ce point, souligner ce qui distingue cette vision wordsworthienne du sacrifice humain du discours contemporain sur le sujet, celui de Coleridge et plus généralement du radicalisme non-conformiste. Dans *Religious Musings* également, le sacrifice humain apparaît comme la métaphore, ou plutôt comme la vérité essentielle, de pratiques sociales et politiques infâmes ; l'esclavage en est, naturellement, un exemple saillant[2]. Il demeure cependant compris dans le cadre du non-conformisme rationaliste, c'est-à-dire sous

[1] Cf. *The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. cit., p. 512.
[2] « O Fiends of SUPERSTITION! not that oft / The erring Priest hath stain'd with Brother's blood / Your grisly idols, not for this may Wrath / Thunder against you from the Holy One! / But o'er some plain that steameth to the Sun, / Peopled with Death; or where more hideous TRADE / Loud-laughing packs his bales of human anguish » (*Poetical Works I.1*, p. 180, v. 135-41); cf. encore l'assimilation de l'ecclésiastique anglican cautionnant la guerre à un « Moloch Priest » (v. 185, p. 182).

la double catégorie de l'échange et de l'idolâtrie. L'esclavagiste fait bon marché de la liberté, voire de la vie des Africains, parce qu'il vénère le profit ; les monarques font la guerre et vouent les hommes à la destruction, parce qu'ils n'adorent en définitive que leur propre prestige ; et ceux de leurs sujets qui refusent qu'il en soit autrement consentent eux aussi à ce que l'on sacrifie des populations entières à leur culte de la royauté. Dans tous les cas, des vies sont offertes en hécatombe à une idole, c'est-à-dire à une conception faussée du souverain bien. Mais dans la mesure où il est une modalité de l'erreur, précisément, le sacrifice n'a de place dans le monde que contingente ; il n'est, comme l'idolâtrie dont il relève, qu'un nuage noirâtre sur la face de la nature, appelé, en définitive, à être balayé. Une telle conception n'est bien sûr pas entièrement absente de *Salisbury Plain,* et c'est elle qui doit autoriser la péroraison militante de la dernière strophe, la seule où Wordsworth, subitement, reverse le spensérianisme du poème au compte des espoirs réformistes et rationalistes des Lumières : « let foul Error's monster race / Dragged from their dens start at the light with pain / And die » (v. 545-47). Dans l'ensemble, toutefois, le poème suggère un regard très différent. Le sacrifice y apparaît déterminé par un rapport complémentaire entre l'être-exposé de l'humain (ce que l'anglais nomme *exposure*) et l'inhumanité de la puissance, indifféremment naturelle, religieuse ou politique ; il est le paradigme et le terme logique de la condition (in)humaine, plutôt que de l'erreur et de l'idolâtrie. C'est pourquoi il est si évocateur : si les spectres gigantesques qu'il a pour fonction de susciter peuvent apparaître comme des figures de la tyrannie, laquelle ne se perpétue que par les morts qu'elle ordonne (l'une des opinions des antiquaires, et notamment de Stukeley, concernant les ossements retrouvés dans la plaine non loin de Stonehenge était qu'ils marquaient d'anciens tumuli royaux), ils semblent surtout obéir eux-mêmes à une nécessité au-delà de laquelle il n'est pas de réalité ; l'étrange exultation de ces morts qui reviennent, et qui sont donc tout sauf des idoles puisque les idoles sont par définition insensibles (« the dead / *Thrilled* in their yawning tombs their helms

uprear », v. 185-86 ; nous soulignons), est avant tout une forme d'*amor fati*. Le sacrifice échappe ici au régime de l'erreur. Il est évocation du Réel, et à ce titre il n'a pas d'autre fin que lui-même ; il pourrait bien être, comme la cruauté chez Sade, la loi qui régit la nature et que celle-ci nous prescrit[1]. Ce pessimisme ontologique est confirmé par le seul passage qui semble, de prime abord, proposer une représentation différente des druides, plus conforme à celle d'un Stukeley par exemple :

> —Long bearded forms with wands uplifted shew
> To vast assemblies, while each breath of night
> Is hushed, the living fires that bright and slow
> Rounding th' aetherial field in order go.
> Then as they trace with awe their various files
> All figured on the mystic plain below,
> Still prelude of sweet sounds the moon beguiles
> And charmed for many a league the hoary desart smiles (v. 191-98).

Modulation étrange, qui intervient juste après l'une des strophes les plus spectaculairement violentes du texte, et dans laquelle on est tenté de voir une transition dramatique : le moment correspond à l'accalmie de la tempête qui permet à la vagabonde de narrer ses aventures au voyageur, c'est-à-dire à la possibilité d'un retour à l'humanité et à l'intersubjectivité. Un soudain changement d'éclairage (« where clear moons spread their pleasing light », v. 190) montre les druides en sages et en instructeurs du peuple, auquel ils semblent enseigner l'ordre des constellations (« the living fires that bright and slow / Rounding th' aetherial field in order go »). Dans cette vision rassurante se confondraient l'idée d'une rationalité naissante à même

[1] Cf., par exemple, *La Philosophie dans le boudoir* (Paris, 1795), in *Œuvres*, éd. M. Delon, t. III, Paris, 1998, pp. 54 et 68 ; et l'analyse classique de Mario Praz dans *The Romantic Agony*, (*La carne, la morte ed il diavolo nella letteratura romantica*, Rome et Milan, 1930), trad. angl. A. Davidson, Oxford et New York, 1933, chap. III et particulièrement pp. 121-26. C'est essentiellement pour cette raison qu'on a pu voir dans la fantasmagorie de *Salisbury Plain* une transposition imaginative du régicide et de la Terreur, contre l'interprétation suggérée par Wordsworth lui-même qui tendrait à faire des druides le symbole de l'oppression domestique : ainsi Liu, *The Sense of History*, pp. 192-99, qui se fonde sur le lien alors fréquent entre celtisme et radicalisme, souligné plus récemment par Tom Duggett (« Celtic Night and Gothic Grandeur: Politics and Antiquarianism in Wordsworth's *Salisbury Plain* », *Romanticism* 13.2, 2007, pp. 164-76). Le *Prelude*, qui met en scène le bellicisme de l'Église d'Angleterre, et d'autres poèmes romantiques comme *Religious Musings* suggèrent cependant une analogie étroite entre les druides sanguinaires et les autorités religieuses contemporaines. Mais la vision wordsworthienne se singularise en ce qu'elle vient troubler la représentation optimiste de la « Nature » à laquelle l'histoire révolutionnaire doit ramener, Nature doublée d'un envers sacrificiel obscur qui serait en effet antérieur aux clivages politiques.

la religion primitive et celle d'une magie blanche susceptible de verser le baume du réconfort à l'humanité souffrante ; et c'est en ce point qu'Alan Liu voit le poète exorcisant la nécessité de la violence historique. S'il est vrai que Wordsworth fut loin d'être toujours insensible à cette imagerie[1], c'est toutefois d'un charme trompeur qu'il s'agit ici (« beguiles », « charmed ») : rappel de la conception anticléricale selon laquelle la religion est essentiellement mise en scène et manipulation de l'ordre naturel, mais aussi, plus profondément, doute projeté sur cet ordre naturel qui reflète et commande la cruauté des hommes, puisque ces « feux vivants » que sont les astres font écho au brasier également « vivant » des victimes du sacrifice. La nécessité, qui chez d'autres, Coleridge notamment, représente alors la certitude du salut, change ici de visage[2]. Le sourire de la plaine est fallacieux, et le bonheur, comme le dira le poète plus loin, une exception, rare comme les oasis dans le désert (« life is like this desart broad, / Where all the happiest find is but a shed / And a green spot 'mid wastes interminably spread », v. 421-23). Et cette fausse modulation, peut-on déjà observer, accompagne la faillite d'un autre trope favori du XVIIIe siècle. Dans le discours des Lumières anglaises, en effet, la scène du récit, de la prise de parole narrative, est celle de la superstition qui, même confusément, s'arrache à elle-même pour devenir folklore, c'est-à-dire déjà littérature, source de plaisir plutôt qu'instrument de ténèbres; dans celui de la sensibilité, elle est le moment de la communion sympathique entre les infortunés qui

[1] Ainsi dans le livre XII du *Prelude*, où les quelques nuances introduite dans la description sont significatives : « …I was gently charm'd, / Albeit with an antiquarian's dream, And saw the bearded Teachers, with white wands / Uplifted, pointing to the starry Sky / Alternately and Plain below, while breath / Of music seem'd to guide them, and the Waste / Was chear'd with stillness and a pleasant sound » (p. 312, v. 347-53). L'ambivalence de Wordsworth vis-à-vis des Druides, qui trahit une incertitude quant aux tendances profondes de la « religion naturelle », se retrouvera encore dans les *Ecclesiastical Sketches* de 1822 ; cf. « Trepidation of the Druids », « Druidical Excommunication » et « Uncertainty », in *Sonnet Series and Itinerary Poems 1820-1845*, éd. G. Jackson, Ithaca et Londres, 2004, pp. 140-42.

[2] Notons qu'ici encore Wordsworth semble plus proche de Blake que de Coleridge : l'association des druides et des constellations suscite une même défiance vis-à-vis de la religion naturelle chez les deux poètes (cf. notamment le symbolisme négatif de la *London Stone* dans *America*). Le parallèle est relevé par Rosemary Hill, *op. cit*., pp. 94-95.

échangent leurs aventures une fois réchappés de leurs périls[1]. Or cette double fonction du récit, dans *Salisbury Plain*, n'est plus remplie. D'un côté parce que la raison, faute d'une Raison plus haute qui lui réponde dans l'univers objectif, est impuissante (« …reason's ray, / What does it more than […] Reveal with still-born glimpse the terrors of our way? », v. 429-32), de l'autre parce que le langage apparaît désormais inadéquat à exorciser le malheur. Une révision ultérieure du texte fait apparaître le langage du réconfort comme une « illusion », prédiquée sur cette autre illusion qu'est l'humanité sociale de l'homme (« Of social orders all-protecting plan / Delusion fond he spoke in tender [stile ?] / And of the general care man pays to man »[2]) : difficulté nouvelle de la communication dans laquelle il faut voir le corollaire de la crise, plus générale encore, qui affecte la cosmologie néoclassique.

Et c'est encore cette crise qui imprime à la dernière strophe du poème – isolée à la fin du manuscrit, les transitions qui devaient y mener n'ayant pas été conservées – son tour paradoxal. Appelés, en effet, à poursuivre la tâche civilisatrice de saint Georges et d'Hercule (« High o'er the towers of Pride undaunted rear / Resistless in your might th' herculean mace / Of Reason », v. 543-45), les héros de la vérité y feront pourtant une exception. Donnons cette fois le mot de la fin, qui revient aux mégalithes : « …pursue your toils, till not a trace / Be left on earth of Superstition's reign, / *Save that eternal pile that frowns on Sarum's plain* » (v. 547-49 ; nous soulignons)[3]. La clause ne désigne pas un patrimoine à préserver, elle signe un

---

[1] Pour la première variante de cette scène, voir notamment le n° 419 du *Spectator*, sur « the fairy way of writing », l'« horreur plaisante » qu'elle suscite et sa parenté avec les contes de nourrice ; aux yeux d'Addison, l' « écriture féerique » est un des points forts de la poésie anglaise (éd. cit., vol. III, pp. 570-73). Et aussi, dans une perspective légèrement altérée, Mark Akenside, *The Pleasures of Imagination*, Book I, v. 255-70 : « by night / The village matron, round the blazing heart, / Suspends the infant audience with her tales… » [éd. cit., pp. 24-25]). Pour la seconde variante, mentionnons des textes aussi différents que *Roderick Random* (1748), où la possibilité de dire son malheur est un thème essentiel, *The Dying Slave* de W. L. Bowles (1791), v. 39-42 : « Or, in the embowering orange-grove, / Tell to thy long-forsaken love / The wounds, the agony severe / Thy patient spirit suffered here! » (*Poetical Works*, I, pp. 58-59) ; et la *Theory of Moral Sentiments* d'Adam Smith, I.i.2 : « How are the unfortunate relieved when they have found out a person to whom they can communicate the cause of their sorrow? Upon his sympathy they seem to disburthen themselves of a part of their distress: he is not improperly said to share it with them ».

[2] *The Salisbury Plain Poems*, éd. cit., p. 111.

[3] Darwin venait de donner une allure plus résolument progressiste à la figure d'Hercule (*The Economy of Vegetation*, note à I, 297, p. 30).

aveu, celui de l'éternité de Stonehenge, perçu comme consubstantiel à un monde qui n'a pas fini de résister à la massue de la Raison et sur lequel celle-ci aura plus tôt fait de se briser, celui aussi d'une poésie effarée de reconnaître sa loi dans l'immuabilité minérale de la violence et de l'oppression.

2. La puissance et la vie nue : Godwin, Wordsworth, Joseph Fawcett

À la déréliction de l'humain sur la plaine, l'orgiasme sacrificiel pourrait apparaître comme un recours. C'est d'ailleurs la thèse de David Collings, pour qui Wordsworth est avant tout le poète de la transgression, poussé vers des régions obscures par le tropisme de l'indifférenciation dont Georges Bataille a été, au XXe siècle, le penseur le plus célèbre[1]. De fait, une fascination traverse le texte, dans laquelle on peut voir l'analogue violent, horrifié, de ce glissement qui, chez Coleridge, faisait chercher au poète le repos dans une jouissance assimilée au Tout de la nature. Ici, comme déjà obscurément dans le sonnet de Thomas Warton, la poésie tiendrait son pouvoir d'être ouverture à cette violence originaire ; c'est ce qu'on peut entendre, aussi bien, dans le fracas des lances que brandissent les fantômes de la plaine, et qui rendent un son fortement bardique (« *shake* the rattling *spear* », v. 189 ; nous soulignons). Mais il n'est pas certain que cette représentation-limite d'une dépense extrême, indéfinie, épuise la signification du sacrificiel dans le poème ; la vision fantastique des bûchers reste en un sens seconde par rapport au fait plus originaire de l'exposition de l'humain, dont elle n'est que l'une des figurations possibles. Si le texte a pour sujet, comme on l'a suggéré, la confrontation fondamentale entre le sans-défense de l'humanité et l'inhumanité de la puissance, alors les géants d'osier et les haches de pierre peuvent apparaître, quelles que soient d'ailleurs les qualités d'évocation qui leur valent leur présence

[1] *Op. cit.*, pp. 25-26.

dans le poème, comme un attirail au fond superflu. Les druides avaient d'ailleurs, selon César que Toland développe longuement sur ce point, un moyen plus efficace que le sacrifice humain pour consolider leur pouvoir : la privation du feu consacré qui assurait la prospérité de leurs ouailles et maintenait leur appartenance à la communauté. Qui n'y avait plus accès se trouvait en pratique sans feu ni lieu, mis au ban de la société, mais toujours à portée de leur vindicte[1]. Cette condition n'est pas sans rappeler celle que Giorgio Agamben, contredisant la plupart des pensées modernes du sacrifice, a théorisée comme la vie nue de l'*homo sacer*[2]. Pour Agamben, en effet, le « sacré » n'est pas de l'ordre du religieux mais du politique, puisqu'à l'origine, dans la Rome archaïque, il désigne le statut du réprouvé que la communauté a exclu, et qu'il est désormais licite de mettre à mort, sans pour autant que cette mise à mort puisse jamais avoir lieu dans les formes rituelles prescrites (ni donc recevoir une sanction symbolique régulière). Insacrifiable, l'*homo sacer* n'en demeure pas moins à la merci d'une sentence de mort possible, de sorte qu'il n'est pas simplement rendu à une nature dans laquelle il pourrait fuir les effets de sa condamnation, mais reste pris dans la juridiction – le « ban », écrit Agamben – du pouvoir souverain qui l'y consigne et qui, par ailleurs, trouve l'exercice fondamental de sa puissance dans la désignation de la victime. Sa vie *nue* – au double sens où elle est immédiatement exposée à la mort et dépouillée de toutes les distinctions du citoyen – ne relève ni de l'état de nature, ni de l'état civil, mais de leur indistinction : le sacré n'est pas l'espace du religieux mais une aire de déréliction. Si l'analyse d'Agamben s'appuie assez peu sur le contexte du 18e siècle, et s'il est vrai qu'on ne saurait donc l'y transposer qu'avec prudence, on peut cependant observer qu'un certain nombre de

[1] « …If any man had not clear'd with the Druids for the last year's dues, he was neither to have a spark of this holy fire from the Carns, nor durst any of his Neighbors let him take the benefit of theirs, under pain of Excommunication; which, as manag'd by the Druids, was worse than death. If he wou'd brew therefore or bake, or roast or boil, or warm himself and family, in a word, if he wou'd live the winter out, the Druids dues must be paid by the last of October » (*op. cit.*, p. 72). Wordsworth avait dû trouver un écho direct de ce passage dans le *Caractacus* de Mason, où celui qui transgresse les commandements druidiques « [shall] live an interdicted wretch, / All rights of nature cancell'd » (éd. cit., p. 7).

[2] Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. Le Pouvoir souverain et la vie nue* (*Homo Sacer I. Il potere sovrano e la nuda vita*, Turin, 1995), trad. fr. Paris, 1997, pp. 81-126.

phénomènes historiques – l'existence d'une nombreuse population flottante, misérable et souvent délinquante, la multiplication durant cette période des crimes passibles de la peine capitale et le caractère souvent aléatoire du châtiment, les débuts de la répression politique qui devait amener à la suspension de l'*Habeas corpus*, aux *Treason* et *Seditious Meetings Bills* de 1795 et à la généralisation de l'espionnage de police[1], enfin la survenue en France des massacres de Septembre puis de la Terreur – se conjuguèrent alors pour donner un nouvel aspect de précarité à l'existence humaine et une allure plus inquiétante au pouvoir politique. L'œuvre de William Godwin, notamment, peut être lue comme le témoignage de ce glissement. L'*Enquiry Concerning Political Justice*, publiée quelques mois seulement avant que Wordsworth ne rédige *Salisbury Plain*, contient une charge radicale contre le système pénal anglais, que Godwin compare fameusement à un état de guerre civile, mais aussi à une institutionnalisation de la chasse à l'homme[2] ; l'année suivante, *Caleb Williams* met en scène les efforts impuissants d'un jeune homme issu du peuple pour échapper à la haine, activement secondée par les pouvoirs publics, de son ancien maître : roman qu'on peut qualifier d'expérimental, tant par l'épure implacable de sa donnée de base (Caleb est proprement seul contre tous, ou plutôt contre tout) que par la cohérence avec laquelle les implications en sont développées[3].

---

[1] Voir sur ce point l'œuvre récente de John Barrell : *Imagining the King's Death: Figurative Treason, Fantasies of Regicide 1793-1796*, Oxford, 2000, et *The Spirit of Despotism: Invasions of Privacy in the 1790s*, Oxford, 2006.

[2] Sur l'injustice des lois pénales, illustrée par les *Game Laws*, cf. ch. I.3, « Spirit of political institutions » : « The superiority of the rich, being thus unmercifully exercised, must inevitably expose them to reprisals; and the poor man will be induced to regard the state of society as a state of war, an unjust combination, not for protecting every man in his rights and securing to him the means of existence, but for engrossing all its advantages to a few favoured individuals, and reserving for the portion of the rest want, dependence and misery…». Sur la punition des criminels comme confederation de la société contre l'individu, cf. VII.1, « General Disadvantages of Punishment » : « The pursuit commenced against the supposed offender is the *posse comitatus*, the armed force of the whole, drawn out in such portions as may be judged necessary; and, when seven millions of men have got one poor, unassisted individual in their power, they are then at leisure to torture or to kill him, and to make his agonies a spectacle to glut their ferocity » (*Enquiry Concerning Political Justice*, éd. cit., pp. 92 et 641).

[3] La fin initialement prévue par Godwin voyait Caleb empoisonné par son persécuteur.

Si la poésie de Wordsworth, ainsi que l'a suggéré David Simpson[1], participe de cette modernité analysée par Agamben dans laquelle tout être humain devient un *homo sacer* au moins potentiel, ce tournant doit être situé dans les textes consacrés à Stonehenge. C'est d'ailleurs à cette époque (1793-95) que l'affinité entre Wordsworth et Godwin est la plus prononcée : le jeune poète, lors de ses passages à Londres, fréquenta la table du philosophe, alors au faîte de la célébrité après la publication de *Political Justice* et de *Caleb Williams*, et devenu l'un des héros du radicalisme anglais pour son rôle dans l'acquittement des meneurs de la London Corresponding Society[2]. Cette proximité, dont on sait qu'elle fut de courte durée, demande quelques précisions. D'une part, il semble que Wordsworth, que la déclaration de guerre mais aussi la chute des Girondins avaient jeté dans le désarroi, ait d'abord cru trouver dans le rationalisme intégral de *Political Justice* un fondement sûr pour la pensée et pour l'action. Pour Godwin, en effet, le pouvoir de la vérité et du libre examen est à terme irrésistible, si bien que les préjugés, l'oppression et même la nécessité de l'ordre étatique finiront par disparaître de la terre, selon un processus où l'on peut lire à la fois une apocalypse sécularisée et une révolution débarrassée de la violence ; on a d'ailleurs pu voir, dans cette exaltation de la raison souveraine en destinée anthropologique indifférente aux turbulences du moment, le point de départ du romantisme comme mouvement spéculatif[3]. C'est en même temps l'intellectualisme et l'hyper-criticisme de cette pensée, qui tend à identifier la vérité au procès indéfini de l'examen lui-même, que Wordsworth devait rendre

[1] Dans une intervention à la Wordsworth Summer Conference (Grasmere, août 2008). Cf. aussi *Wordsworth, Commodification and Social Concern: The Poetics of Modernity*, Cambridge, 2009.

[2] Par le succès d'un pamphlet (*Cursory Strictures*) contre les termes et les méthodes de l'accusation (cf. Marylin Butler, *Revolution Controversy*, pp. 169-78 ; Barrell, *Imagining the King's Death*, pp. 300-09). Pour la relation entre Godwin et Wordsworth, cf. Gill, *op. cit.*, pp. 90-91, et Nicholas Roe, *Wordsworth and Coleridge : The Radical Years*, Oxford, 1988, pp.175-98.

[3] Cf. le portrait rétrospectif de Hazlitt dans *The Spirit of the Age* (*Collected Works*, Londres, 1903, vol. IV, pp. 200-12, et notamment p. 201 : « Mr. Godwin indulged in extreme opinions, and carried with him all the most sanguine and fearless understandings of the time ») ; et l'interprétation de Marilyn Butler selon laquelle l'abstraction de *Political Justice* annonce le divorce romantique d'avec la praxis révolutionnaire (*Revolution Controversy*, pp. 11-12).

responsables de la crise philosophique et morale traversée après 1794[1]. Mais il est possible d'apercevoir une autre analogie entre les deux écrivains : celle qui tient à la dramaturgie primaire qu'on a analysée plus haut, discernable également chez Wordsworth dès la première mouture de *Salisbury Plain*. Il y a chez Godwin, en effet, une conscience extrêmement vive de ce que l'individu a à craindre de la puissance civile ; son libertarisme se nourrit, en-deçà de l'assurance rationaliste, d'une réaction imaginative marquée face à l'arbitraire de l'ordre et du châtiment, de même que son insistance sur la vocation sociale de l'homme trouve sa limite constitutive dans la figure du paria retranché de l'espèce. Godwin fut ordonné pasteur presbytérien (de tendance sandemanienne, c'est-à-dire d'un calvinisme particulièrement rigoureux), et quoiqu'il ait plus tard violemment rejeté les croyances de sa jeunesse, on peut en retrouver la trace, par exemple, dans les tribulations de Caleb Williams, sans cesse contraint de fuir la vindicte d'un maître dont le pouvoir omniprésent et vengeur lui semble être celui d'un Dieu, et que sa fuite sans recours fait passer (une fois évadé de prison) par un pays solitaire fort semblable à la plaine de Salisbury[2]. Même l'*Enquiry Concerning Political Justice* décèle les marques d'un pathos très différent de l'abstraction ou de l'impersonnalité aride parfois imputées à son auteur. On peut penser, d'abord, à la célèbre évocation des moyens qui assurent la perpétuation du *statu quo* : « Whips, axes and gibbets, dungeons, chains and racks », commence Godwin avant de passer à une énumération de supplices qui constitue le véritable emblème liminaire de son traité :

> The lash of the whip a thousand times repeated and flagrant on the back of the defenceless victim, the bastinado on the soles of the feet, the dislocation of limbs, the fractures of bones, the faggot and the stake, the cross, impaling, and the modes of drifting pirates on the Volga, make but a small part of the catalogue. When Damiens, the maniac, was arraigned for his abortive attempt on the life of Louis XV of France, a council of anatomists was summoned to deliberate how a human being might be destroyed with the longest protracted and most

[1] *Thirteen-Book Prelude*, X, pp. 290-91 et notamment v. 888-95 : « Thus I fared, / Dragging all passions, notions, shapes of faith, / Like culprits to the bar, suspiciously / Calling the mind to establish in plain day / Her titles and her honours, now believing, / Now disbelieving, endlessly perplexed / With impulse, motive, right and wrong, / the ground / Of moral obligation… ».

[2] *Things as They Are, or, The Adventures of Caleb Williams* (Londres, 1794), éd. D. McCracken, Oxford, 1982, Pt. III, ch. I.

> diversified agony. Hundreds of victims are annually sacrificed at the shrine of positive law and political institution[1].

Le supplice de Damiens, dans lequel Burke avait vu à l'époque la manifestation-limite du sublime, a été fameusement analysé par Michel Foucault comme l'un des derniers éclats de la vieille justice ostentatoire et monarchique de l'Ancien Régime (par opposition à la rationalisation ultérieure de la police et du pénal), et c'est bien cette pompe du châtiment que vise Godwin lorsqu'il métaphorise le pouvoir civil en « autel » du « sacrifice »[2]. Mais sa critique, ou son anxiété, ne concernent pas seulement ces manifestations les plus archaïques du despotisme : ailleurs, il parle des « condamnations injustes » dont la menace plane sur le citoyen de tous les régimes fussent-ils éclairés, condamne les périodes révolutionnaires à cause de l'incertitude dont elles affectent la vie de tous les individus, va même jusqu'à applaudir tout malfaiteur, quel que soit son forfait, qui parvient à se soustraire au bras séculier[3] (le livre VII de *Political Justice*, qui traite des crimes et des châtiments, nie toute légitimité à ces derniers, quand bien même ils obéiraient, comme chez Beccaria, à une visée réformatrice[4]). La pensée de Godwin tire une bonne part de son impulsion du schème fondamental qui met en présence l'individu et la violence qui le tient en son pouvoir. Et la poésie de Wordsworth, qui évoquera au livre X du *Prelude* ses cauchemars d'après la Terreur, répond aussi à la mise à nu historique de cette structure où Pitt et Robespierre, l'Ancien

---

[1] *Political Justice*, I.ii, éd. cit., p. 87.
[2] Cf. *Surveiller et punir*, Paris, 1975, pp. 11-23.
[3] Les deux premiers exemples sont tirés de *Political Justice*, IV. ii, « On Revolutions » (éd. cit., pp. 269 et 271) ; le troisième, du chapitre IV.i, « On Resistance » : « It cannot be reasonably doubted, that every man, a condemned felon or a murderer, is to be commended for quietly withdrawing himself from the execution of the law » (*ibid.*, p. 265). *Quietly* dénote à la fois la disposition pacifiée du criminel qui se trouve peut-être sur la voie de la réforme, et la tranquillité privée de l'individu hors de portée du pouvoir.
[4] La peine de mort n'est vraiment concevable, écrit Godwin, qu'à titre préventif, lorsqu'un homme est sur le point d'en tuer un autre et qu'on est certain de ne pouvoir l'arrêter autrement, auquel cas la mise à mort n'est pas à proprement parler un châtiment. (cf. pp. 642-43, et plus généralement 631-700). L'intérêt du jeune Wordsworth pour Beccaria se lit dans la lettre à Matthews du 8 juin 1794, où il est mentionné en compagnie de Turgot, Milton, Sidney et Machiavel (*The Early Years*, p. 125). Sur les dilemmes suscités à la fin du XVIIIe siècle par *Dei delitti e delle pene*, cf. Franco Venturi, *Utopia and Reform in the Enlightenment*, Cambridge,, 1971, pp. 99-116 ; sur la critique des institutions légales chez Godwin, cf. Gregory Dart, « Chivalry, Justice and the Law in *Caleb Williams* », in *Rousseau, Robespierre and English Romanticism*, Cambridge, 1999, pp. 76-98.

Régime et la Révolution, viennent en définitive se confondre[1]. C'est ce qui explique, entre autres, que l'exacte signification politique de *Salisbury Plain* et de *The Borderers* ait été si discutée. Une autre raison en est que l'émergence du couple individu/violence vient en outre nourrir chez Wordsworth une double fascination, bien plus explicite que chez Godwin : d'une part, comme l'a souligné Nicholas Roe, une *sympathy with power* qui l'attire vers les figures du terrorisme[2] ; de l'autre, une hantise sacrificielle explicite, inséparable en définitive de la conception singulière de l'humanité qui est demeurée attachée à sa poésie.

La réécriture de *Salisbury Plain*, vers la fin 1795, étoffe le canevas narratif du poème pour mieux épouser la critique godwinienne du système pénal contemporain (« Its object is partly to expose the vices of the penal law and the calamities of war as they affect individuals »[3]), en même temps qu'elle en reproduit, mais pour la compliquer, la structure essentielle. D'un côté, le voyageur sur la plaine devient un ancien marin, enrôlé de force pour servir dans l'armée en Amérique et privé de solde une fois rendu à la vie « civile » : la terre et la mer, dans les époques d'urgence, sont également les espaces de l'arbitraire, et l'enlèvement du protagoniste par « the ruffian press gang dire » (v. 80) rappelle que les droits et libertés des Anglais, comme l'avait déjà écrit Wollstonecraft, sont éminemment soumis à exception lorsque ce sont des Anglais pauvres[4]. Alors qu'il était parvenu en vue de sa maison où l'attendaient femme et enfants, et dans l'extrémité de son désarroi (« in such a mood / That

[1] « I scarcely had one night of quiet sleep, / Such ghastly visions had I of despair, / And tyranny, and implements of death, / And long orations which in dreams I pleaded / Before unjust tribunals, with a voice / Labouring, a brain confounded, and a sense / Of treachery and desertion in the place / The holiest that I knew of—my own soul » (*Thirteen-Book Prelude*, X, 373-80, p. 277).
[2] Cf. *The Radical Years*, pp. 199-223, et aussi Gregory Dart, « 'The virtue of one paramount mind': Wordsworth and the Politics of the Mountain' », *op. cit.*, pp. 163-208.
[3] *The Early Years*, p. 159.
[4] *The Salisbury Plain Poems*, p. 125 ; *A Vindication of the Rights of Men*, pp. 13-4 : « the man who lives by the sweat of his brow has no asylum from oppression; the strong man may enter—when was the castle of the poor sacred?—and the base informer steal him from the family that depend on his industry for subsistence […] I cannot avoid expressing my surprise that when you recommended our form of government as a model, you did not caution the French against the arbitrary custom of pressing men for the sea service. You should have hinted to them, that property in England is much more secure than liberty, and not have concealed that the liberty of an honest mechanic—his all—is often sacrificed to secure the property of the rich. »

from his view his children might have run », v. 95-96), il a volé et tué un voyageur avant de prendre la fuite, « the murderer's fate to shun » (v. 99). L'espace désolé de la plaine symbolise donc aussi, à présent, l'inexorabilité du châtiment ; c'est un paysage patibulaire (« …on a bare gibbet nigh / A human body that in irons swang », v. 114-15), dans lequel les pierres de Stonehenge, conformément à l'étymologie traditionnelle qui faisait du lieu un « gibet de pierre » deviennent les « fantasmes » (*phantoms*) de la vengeance : « The stones, as if to sweep him from the day, / Roll'd at his back along the living plain » (v. 123-24). De fait, au lieu d'une ouverture vers l'espérance, fût-elle trompeuse, le poème présente maintenant la courbe d'une fatalité. Après avoir passé la nuit sur Salisbury Plain, le fugitif poursuit sa route en compagnie de la vagabonde qu'il a rencontrée, et tous deux trouvent de quoi se nourrir dans une petite auberge. Alors qu'ils sont sur le point de se séparer – le meurtrier pensant se réembarquer – ils rencontrent son épouse, réduite à la dernière pauvreté et ballotée de place en place par l'insensibilité des officiers paroissiaux, au point qu'elle meurt sous leurs yeux, après avoir muettement pardonné à son mari. Les aubergistes, troublés par le comportement du voyageur et par le récit de la mourante, alertent les autorités, qui l'appréhendent sans mal puisqu'il est maintenant résigné à finir ses jours. Cette esquisse de rédemption individuelle est toutefois contrebalancée par la dernière strophe du poème, qui – la proximité avec Godwin est ici particulièrement nette – dit à la fois l'inefficacité didactique du châtiment et l'ironique « nécessité » de sa répétition dans la société telle qu'elle est :

> They left him hung on high in iron case,
> And dissolute men, unthinking and untaught,
> Planted their festive booths beneath his face;
> And to that spot, which idle thousands sought,
> Women and children were by fathers brought;
> And now some kindred sufferer driven, perchance,
> That way when into storm the sky is wrought,
> Upon his swinging corpse his eye may glance
> And drop, as once he dropp'd, in miserable trance (v. 820-28).

L'exposition du criminel au regard de la multitude hébétée parachève, en un sens, celle de la vie nue au pouvoir civil. En exhibant la justice, ou ce qui en porte le nom (« Thou who of Justice bear'st the violated name », v. 819), elle perpétue l'institution politique dont l'arbitraire continue de produire marginaux et criminels, et qui a doublement sacrifié le voyageur sur son autel puisque la punition publique, censée avoir valeur d'exemple et purger la communauté du meurtrier, occulte l'exception – nécessaire elle aussi – dont il avait d'abord fait l'objet lorsqu'il avait été enrôlé de force, et dont Coleridge s'était un jour proposé d'établir l'historique : « The King must have men »[1].

D'un autre côté, si la critique sociale se fait plus précise dans *Adventures on Salisbury Plain*, la violence y devient aussi plus diffuse, moins assignable. Le meurtre figurait déjà dans la version originale, à travers une rumeur, rapportée par la vagabonde, selon laquelle un homme passant la nuit dans les ruines de l'hospice de la Vierge aurait trouvé un cadavre sous une lourde pierre que son cheval s'obstinait à heurter du sabot (« Disclosing the grim head of a new-murder'd corpse », v. 153 et 216 respectivement). Révélation ou mise au jour qui constitue l'une des continuités les plus profondes d'un texte à l'autre – puisqu'elle marque l'analogie entre la barbarie druidique et la violence présente de la société – mais dont le sens se trouve considérablement infléchi, dans la mesure où ce qui pouvait apparaître comme un élément d'atmosphère et relever encore de la « superstition » remplit ici une fonction dramatique : porter l'attention sur la condition psychologique du meurtrier. Du coup, c'est le meurtre lui-même, et pas seulement l'injustice patente de la société, qui se trouve placé au centre du poème. Un des brouillons du texte, d'ailleurs, présentait l'acte lui-même un peu plus nettement : « Long hunted down by mans confederate power / Since phrenzy-driven he dipped his hand in blood »[2]. Le langage utilisé ici par Wordsworth est certes largement

[1] Cf. *Collected Notebooks*, I, 174 : « History of Phrases—Ex.gr. The King must have men ».
[2] *The Salisbury Plain Poems*, p. 115.

lexicalisé, mais la conjonction de la « frénésie » et de la main « trempée » dans le sang peut évoquer une forme de lustration primitive. De fait, malgré ses intentions démonstratives, le texte est très loin de fournir une anatomie cohérente du crime : l'ordre de la phrase semble justifier l'acte, comme si la conséquence (« Long hunted down ») en avait été la cause (« phrenzy-driven »), par un renversement qui ne fait que mettre en relief la compulsion homicide à quoi obéit le texte. Cat c'est tout le poème qui bruit de meurtres possibles : l'incipit réécrit nous montre un vieillard décrépit – ancien soldat lui aussi – qui traverse la plaine appuyé d'un bâton, au pas d'un « escargot » (« Propp'd on a trembling staff he crept with pain » ; « Those feet that scarcely can outcrawl the snail », v. 3 et 12) pour aller retrouver sa fille en détresse, et que le fugitif aide un moment à marcher plus vite ; la vagabonde est cette fois-ci découverte curieusement endormie sur un *pediment* de pierre, exposée comme une victime offerte plutôt que blottie dans un coin ; les deux marginaux, reprenant leur périple, rencontrent un couple qui se dispute amèrement après que l'homme, dans un accès de colère, ait brutalisé son enfant dont la tête saigne (au même endroit, est-il précisé, que le voyageur assassiné)[1] ; enfin le fugitif, retrouvant son épouse, lie étrangement le pardon de cette dernière à sa disparition (« …that thou should'st live / I do not wish or ask: forgive me, now forgive », v. 773-74). L'évidence de cette violence à peine refoulée pourrait en occulter la singularité, qui est d'affleurer dans le texte comme réponse spontanée, immédiate, primordiale, à la nudité sans défense de l'individu, et peut-être aussi à celle de l'espèce : le vieillard, les femmes pauvres et malades, l'enfant (rien n'est dit du passant assassiné) présentent tous l'évidence, voire l'extrémité de la vulnérabilité humaine. D'une part, il est vrai, le fait que les personnages masculins du poème soient si fréquemment liés à la profession militaire prolonge la critique du pouvoir : pour beaucoup de radicaux, le soldat

[1] Notons au passage que l'enfant baigné de sang peut être lu comme un motif spensérien : l'orphelin de Mordant et d'Amavia, perdus par les maléfices d'Acrasia, incarne le tragique de la venue au monde dans un univers corrompu (*The Faerie Queene*, Bk. II, I.40 et II.1-3). Cf. S. Schulman, art. cit.; et Karen Swann, art. cit., pp. 823-25.

représente – avec le mendiant, comme on le verra – l'une des figures les plus irrémédiablement dégradées de la nature humaine[1], et le motif du marginal reproduisant la violence dont le monopoliste « légitime » la lui a d'abord fait éprouver y trouve donc une détermination supplémentaire. D'un autre côté, la lumière désastreuse que la déshumanisation du pouvoir politique verse sur la plaine ne fait peut-être que révéler – comme chez Burke, mais depuis le bord opposé – la vérité fondamentale de l'humain dans sa nudité d'être-tuable, vérité que l'individu, à son désarroi, se trouve réduit à découvrir pour son propre compte, et avec laquelle il est désormais voué à composer. Dans cet espace de régression, l'apparition de la figure humaine évoque avant toute chose l'idée de son tourment ou de sa destruction : comme l'écrit Levinas, si le visage de l'Autre rappelle le Même à la transcendance de la morale, il ne peut le faire qu'à ouvrir, simultanément, la possibilité du meurtre[2].

Mais dans le poème, précisément, cette morale n'est pas encore transcendante : la question insidieuse dont il semble parcouru est rendue possible, au contraire, par l'humanité imparfaite de toutes ces figures tentatrices. Peu de temps avant de remettre *Salisbury Plain* sur le métier, Wordsworth a lu *The Art of War*, le poème antimilitariste du pasteur presbytérien libéral Joseph Fawcett, qui venait de paraître. La critique a remarqué la proximité des deux textes – Duncan Wu suggère même que Wordsworth a dû se référer régulièrement à *The Art of War* pendant qu'il composait –, notamment parce que Fawcett dépeint un meurtrier rattrapé à la fin par le remords, et qui va se livrer à la justice comme le fait, plus ou moins, le protagoniste des *Adventures* (et comme ne font pas les hommes d'État)[3]. Mais d'autres

[1] Ainsi chez Godwin : « The man that is merely a soldier, must always be uncommonly depraved. War in his case inevitably degenerates…into a trade by which a man sells his skill in murder, and the safety of his existence, for a pecuniary recompense » (V.xix, « Of Military Establishments, and Treaties », éd. cit., p. 523).
[2] *Totalité et Infini* (La Haye, 1961), rééd. Paris, 1996, pp. 78-79 et 215-18.
[3] *Wordsworth's Reading*, pp. 57-58 ; et *The Art of War* (Londres, 1795), repr. in *Poems, to which are added Civilized War and The Art of Poetry*, J. Johnson, Londres, 1798, pp. 230-34 : « with wither'd look, / Parch'd by the fever of remorse, he comes / A witness 'gainst himself; and refuge seeks, / In the dire executioner, from one / More dire within ». Fawcett entend montrer l'horreur du meurtre telle qu'en elle-même, débarrassée des pompes de la coutume, pour mieux condamner le meurtre autorisé, organisé, glorifié, qu'est la guerre moderne ou « civilisée ».

similitudes sont repérables, qui font aussi apparaître plus clairement l'originalité de Wordsworth. Le poème de Fawcett s'ouvre sur une apostrophe étonnée et enthousiaste à la Vie elle-même, chose étrange qui est davantage qu'une chose, parce qu'elle est ouverture à elle-même à travers les autres, principe de sociabilité (« Life, thou strange thing! That hast a power to feel / Thou art, and to perceive that others are! »). La vie, conscience de soi et des autres, donc, et aussi faculté de recevoir en nombre inépuisable les impressions du monde, est l'ouvrage le plus merveilleux de la Création, le seul mécanisme trop « curieux » pour que l'homme le reproduise jamais ; mais elle est toutefois contingente puisqu'il peut du moins choisir de l'arrêter (« That canst or move or stop as choice ordains »). Fawcett poursuit en développant les implications de son épistémologie semi-matérialiste en direction d'une sorte de morale vitale universelle :

> If I find thy throb,
> Thou salient wonder! in the meanest thing,
> Victim of Custom's tread,—ere I put forth
> My power to stop thy beats, my soul is seized
> With a restrictive awe, that bids me hold—
> And ask me, ere I end, what I with ease
> Can end, but not with all my power renew,
> If what is urg'd as reason of the act,
> Will justify th' infliction of my foot[1].

L'étonnement sacré qui empêche le poète d'écraser un ver de terre procède de ce miracle fragile, presque intermittent, qu'est la vie, et que le poème semble s'efforcer de traduire par le rythme syncopé de monosyllabes fortement marqués (*throb*, *stop*, *beat*). Il donne un tour politique à la sollicitude croissante dont le XVIIIe siècle anglais fait preuve envers les animaux : le respect religieux de la Création, c'est-à-dire de ce qui borne la puissance humaine, va ici de pair avec la suggestion que la « Coutume » qui permet de piétiner le ver de terre est aussi celle qui foule aux pieds le bonheur et la dignité des hommes[2]. Wordsworth, en

[1] *Ibid.*, p. 188. L'enflure de *The Art of War* pourrait bien s'expliquer par l'influence d'Edward Young.
[2] Fawcett, dont les prêches étaient très écoutés, venait cependant de renoncer à sa vocation ; il fut l'ami de Godwin puis de Hazlitt, et il est généralement reconnu comme le modèle du « Solitaire » qui, dans *The Excursion*, figure l'ancien partisan de la Révolution, déçu et aigri après l'échec de celle-ci. Sur la « compassion »

remaniant *An Evening Walk* l'année précédente, avait parlé d'un cœur qui « ne voit nulle ligne où l'être s'arrête » (« A heart that…sees not any line where being ends », apprécia sûrement l'idée d'un radicalisme lové dans le plus inarticulé de la vie, et on peut déjà reconnaître ici la sensibilité qui allait produire les exhortations de *The Ancient Mariner* ou de *Hart-Leap Well* (« Never to blend our pleasure or our pride / With sorrow of the meanest thing that feels »)[1]. La différence est d'autant plus notable, dès lors, entre les vies souvent taciturnes ou léthargiques des marginaux wordsworthiens, et la description de l'homme par quoi se poursuit le poème de Fawcett, où il est défini avant tout par sa capacité à embrasser le firmament du regard et à y lire le nom de la divinité[2]. Dans *Adventures on Salisbury Plain*, et plus encore dans *The Borderers*, ce n'est pas la semblance divine qui est honorée dans l'être humain, mais son animalité – sa vie nue – qui est tour à tour épargnée et violentée. Il n'y a pas, à cet égard, une discontinuité si profonde qu'on a pu le dire entre l'univers disloqué des *Salisbury Plain Poems* et la sérénité de la version remaniée de *An Evening Walk*, composée en février 1794 – texte où H. W. Piper, Paul Sheats ou Stephen Gill ont vu, chacun à leur manière, le moment de la réintégration psychique et du retour à la Nature en compagnie de Dorothy[3]. La vision panthéiste et humanitaire de Windy Brow, en effet, tire ses énergies d'un noyau « obscur » qui doit rester impénétrable à l'intellection :

> A heart that vibrates evermore, awake
> To feeling for all forms that Life can take,
> That wider still its sympathy extends,
> And sees not any line where being ends;
> Sees sense, through Nature's rudest forms betrayed,
> Tremble obscure in fountain, rock, and shade;
> A while a secret power those forms endears
> Their social accents never vainly hears[4].

---

nouvelle pour la création animale, cf. Keith Thomas, *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England*, Harmondsworth, 1984, pp. 143-91 notamment.

[1] *Lyrical Ballads and Other Poems 1797-1800*, p. 139, v. 179-80.

[2] *Op. cit.*, pp. 188-89.

[3] Cf. *The Active Universe*, pp. 71-74 ; *The Making of Wordsworth's Poetry*, pp. 95-104 ; *Wordsworth, A Life*, pp. 79-83.

[4] *An Evening Walk*, texte de 1794, v. 125-32, p. 135.

Le mouvement du vers est d'abord expansif, ascensionnel même : l' « éveil » du cœur et de la sensibilité semble mimer une progression tacite dans les « formes » où la Vie réalise son potentiel, et la sympathie qui porte le regard du poète vers les confins de la nature sans y déceler de discontinuité se lit aussi comme une avancée par cercles concentriques (« wider still ») vers des horizons successifs, tous destinés à être niés et dépassés (« not any line where being ends »). L'universelle continuité de l'être se manifeste comme sa perfectibilité, portée par le cœur sympathique de l'être humain et, simultanément, portant celui-ci au-delà de lui-même, vers l'infini : la disposition de qui est en mesure de percevoir cette continuité ou cette solidarité était d'ailleurs décrite immédiatement auparavant comme « calme et angélique » (« a calm angelic mood », v. 119). Mais le déploiement de cette structure d'horizon semble contredit, en sourdine, par le mouvement qui ramène la sympathie au lieu élémentaire de son origine, vers les « formes les plus grossières » que sont la source, le roc et l'ombrage. Et le « sens » (*sense*, employé ici dans toute sa polysémie) qu'il y décèle n'est pas seulement le pur esprit qui s'accroît sous l'écorce des pierres : Wordsworth décrit l'émergence de la vie animée comme un « tremblement obscur » qui en suggère à la fois la précarité et la violence. Or « fountain, rock and shade » renvoient avant tout à la scène sacrificielle conjurée dans le texte quelques vers plus haut, lorsque la promenade le long du ruisseau, dans le taillis, faisait surgir la nécessité d'une « parole opportune »[1] ou d'un rite approprié au temps et au lieu :

> Did Sabine grace adorn my living line,
> Blandusia's praise, wild stream, should yield to thine!
> Never shall ruthless minister of Death
> In thy brown glooms the glittering steel unsheath;
> No goblets shall for thee be crowned with flowers,
> * No kid with piteous outcry thrill thy bowers;
> Stabbed when Desire first wantons in the blood,
> No dying kid shall stain thy [ ] flood;
> The mystic shapes that by thy margin rove
> A more benignant sacrifice approve…[2]

[1] Sur le vestige de ritualisme dans la parole poétique chez Wordsworth, cf., quoique dans le contexte différent du deuil, Geoffrey Hartman, « "Timely utterance" once more », in *The Unremarkable Wordsworth*, pp. 153-62.
[2] *Ibid.*, v. 109-18, pp. 134-35.

La vibration sympathique, expansive, du cœur purifié qui voit la vie en toutes choses et voit dans la vie des choses – le « sacrifice plus bénin » du vers 118 – a donc pour contrepartie et pour condition initiale le tremblement obscur de la vie animale. Obscurité qui ne peut venir au langage que de manière doublement oblique, comme exorcisme et comme allusion à la littérature classique : en l'occurrence à l'ode d'Horace sur la fontaine de Bandusie (III. 13), où l'invocation de la source, qui doit aussi l'inscrire dans la mémoire des hommes, s'accompagne de la promesse de lui sacrifier un chevreau dont les cornes naissantes présagent « l'amour et les combats – en vain »[1]. Wordsworth donne, dans une note, sa propre traduction, et il avait déjà pu rencontrer d'autres versions du poème horatien sous la plume des deux frères Warton (celle de Thomas étant d'ailleurs flanquée de l'ode 18 du même livre III, dont la teneur est similaire). Dans les deux textes, une erreur typographique suggestive, d'ailleurs généralisée au XVIIIe siècle, faisait de la fontaine horatienne une « *Blandusian* spring », comme pour mieux accentuer la fraîcheur bienfaisante de la source et des ombrages, et aussi comme s'il fallait adoucir ou attiédir, avec la crudité sacrificielle du texte latin, la fascination qu'il dégageait[2]. Si l'offrande du chevreau chez Horace a en réalité pour fonction de préserver le caractère inviolé du lieu, maintenu hors d'atteinte de Vénus et de Mars, les frères Warton lisent au contraire l'ode comme l'expression d'une animalité impure avec laquelle la vocation poétique aurait mystérieusement à pactiser. Chez Wordsworth, encore, l' « adoucissement » de la cruauté païenne apparaît lié à l'enjeu de la puissance dont la poésie est capable. Le poème proclame haut et fort son dépassement du paganisme antique, dont la *religio loci*, ainsi

[1] *Odes*, livre III, 13, dont voici les deux premières strophes : « O fons Bandusiae, splendidior vitro, / dulci digne mero non sine floribus, / cras donaberis haedo, / cui frons turgida cornibus / primis et venerem et proelia destinat / frustra : nam gelidos inficiet tibi / rubro sanguine rivos / lascivi subole gregis » (« Ô fontaine de Bandusie, plus limpide que le verre, toi qui mérites un doux vin et des fleurs, tu recevras demain l'offrande d'un chevreau, à qui son front gonflé de cornes naissantes / promet Vénus et les combats : vainement, car il va teindre, de la rougeur de son sang, le cours de tes eaux glacées, ce rejeton d'un troupeau folâtre » ; trad. fr. Paris, 2000, pp. 211-13).

[2] Cf. « From Horace » et « To A Fountain, Imitated from Horace », *The Poems of T. Warton and J. Warton*, pp. 74 et 252 respectivement. L'ambivalence de l'imitation transparaît notamment dans les deux traductions divergentes de *nam gelidos inficiet tibi rubro sanguine rivos* (« …too soon / His reeking blood with crimson shall *pollute* / Thy icy-flowing flood » chez Thomas ; et « …shall *enrich* / Thy pure translucent flood » chez Joseph).

purifiée, est reversée au compte du génie national figuré par les « formes mystiques » qui rôdent autour de la source, et dans lesquelles on reconnaît aisément les druides de l'imaginaire britannique des Lumières, maintenant rendus à leur fonction de dépositaires d'une religion naturelle éternellement innocente du sang versé. Mais il faut pourtant retourner, au terme de l'envolée panthéiste, à la scène anthropologique primitive où un désir impersonnel « folâtre dans le sang » (« Stabbed when Desire first wantons in the blood », v. 116), où la vie animale, venant à la conscience d'elle-même comme faculté de plaisir et de douleur, s'éprouve dans la destruction. Ce n'est donc pas tant que la sympathie universelle et préalable des formes de l'être (« their social accents », comme dit Wordsworth) constitue un plaidoyer pour la vie sauve : c'est plutôt une pulsion sanguinaire originelle qui permet, d'abord, d'appréhender la vie comme telle. Le « paganisme » de Wordsworth, dont certains critiques ont justement souligné l'endurance, tient à un amour profond de la vitalité concrète de la nature, mais aussi à la violence instinctuelle que la poésie a chez lui pour tâche de circonscrire et de sublimer[1]. De là aussi que tout le texte de 1794, le plus géorgique peut-être qu'ait jamais écrit Wordsworth, avec ses perspectives agro-industrielles et sa formulation presque systématique d'une unité active de la Nature, ne cesse de rapporter la vision poétique au fonds numineux archaïque qu'elle s'efforce en même temps de consigner à l'oubli : réminiscences sacrificielles, ossements gigantesques exhumés çà et là dans le paysage, tumuli et ruines druidiques qui dans la tradition virgilienne disaient la résorption de l'Histoire dans la Nature, et qui désormais signifient aussi le recouvrement d'une nature animale et violente par (mais aussi dans) celle, pacifiée et progressive, d'un univers entièrement humanisé. Le compromis, cependant, va se trouver mis à rude épreuve lorsqu'à l'hiver 1796-97 Wordsworth se lance dans une entreprise nouvelle, avec la composition de *The Borderers*.

[1] Voir notamment A. S. Byatt, *Unruly Times. Wordsworth and Coleridge in their Time*, Londres, 1970, rééd. 1989, p. 58, et plus récemment Duncan Wu, *Wordsworth : An Inner Life*, spécialement pp. 75 et 124.

3. *The Borderers* : l'idolâtrie ou la nature minéralisée

Cette tragédie, dans laquelle on voit souvent la transition, la catharsis ou le règlement de comptes nécessaire à Wordsworth pour parvenir en possession de sa voix poétique propre, reprend et redistribue les thèmes de la violence explorés depuis 1793. Comme dans *Adventures on Salisbury Plain*, la mise en scène de l'être-exposé et de l'animalité de l'humain y suscite une méditation sur le meurtre et le pouvoir ; comme dans le premier *Salisbury Plain* et comme dans les contemplations de Windy Brow, la poésie wordworthienne s'y confronte à une impulsion sacrificielle qu'elle ne parvient jamais à exorciser entièrement. La pièce, qu'on peut situer dans la lignée des *Brigands* de Schiller, est généralement lue comme le témoignage du rejet par Wordsworth des idéaux révolutionnaires, rationalistes et libertaires de sa jeunesse, retranchés et condamnés dans la figure de Rivers, plus tard rebaptisé Oswald en souvenir d'un Jacobin anglais au discours particulièrement jusqu'au-boutiste[1] ; les discours glaçants et exaltés du *villain* de la pièce, qui cherche à convaincre son associé Mortimer de tuer un vieillard sans défense pour punir ses (imaginaires) turpitudes, avant de lui révéler que ce vieillard était innocent et que la manipulation vise à l'initier à une moralité supérieure, reproduiraient à la fois, pour les mieux répudier, le volontarisme destructeur de la Convention montagnarde et l'intellectualisme en apesanteur de *Political Justice*[2]. Au-delà de la signification ponctuelle de *The Borderers*, en tout cas, la figure de Rivers semble projeter une ombre familière sur toute la modernité européenne. Il est, comme l'a vu Geoffrey Hartman,

[1] Cf. David Erdman, « Wordsworth as Heartsworth ; or, Was Regicide the Prophetic Ground of those 'Moral Questions'? », in *The Evidence of the Imagination: Studies of Interactions between Life and Art in Romantic Romantic Literature*, éd. Reiman, Jaye et Bennett, New York, 1978, pp. 12-41.

[2] Wordsworth lui-même, publiant la pièce en 1842, disait avoir été influencé dans sa composition par le spectacle de « l'extrême perversion » à laquelle avaient mené les idéaux de la Révolution française (cf. *The Borderers*, éd. R. Osborn, Ithaca et Londres, 1982, pp. 813 et 815). Pour James Chandler, la pièce serait d'ailleurs moins dirigée contre Godwin que contre la nébuleuse émergente des futurs « Idéologues » français emmenés par Destutt de Tracy, dont Wordsworth avait pu suivre les activités par les numéros du *Moniteur* qu'il s'était fait envoyer ; cf. *Wordsworth's Second Nature*, pp. 216-34. Voir cependant Alan Grob, « Wordsworth and Godwin : A Reassessment », *Studies in Romanticism*, vol. 6, n° 2 (hiver 1967), pp. 98-119.

l'un des premiers exemples du sujet souverain et amoral qui ne cessera de hanter le XIXe siècle[1] ; l'acte « gratuit », chez lui, répond au désir d'un pouvoir aussi absolu qu'abstrait de ses jouissances traditionnelles (« Power is life to him, / And breath and being », III.4, v. 11-12). Et il faut insister sur le rôle que joue dans la construction de cette figure l'idée de nécessité, autant sinon davantage que celle d'émancipation dont elle constitue en réalité le fondement. Il ne faut sans doute pas lire seulement, dans *The Borderers*, la remise en cause des prétentions jacobines à libérer la nature humaine des entraves de la coutume (« to cast away the coat of prejudice », en termes burkiens[2]), non plus que du libre examen intransigeant prôné par *Political Justice* : si la pièce équivaut à une critique de Godwin, c'est avant tout qu'elle vient affecter d'une profonde ambivalence la grandiose intuition d'une nécessité universelle qui avait d'abord séduit Wordsworth chez ce dernier (« Throw aside your books, and read Godwin on necessity », aurait dit à l'époque, selon Hazlitt, Wordsworth à l'un de ses amis[3]). L'exaltation du sujet rationnel, son « calme angélique », pour reprendre la formule utilisée par Wordsworth à Windy Brow, sont en effet profondément liés, dans *Political Justice*, à la certitude mécaniste et déterministe qui lui offre son assise[4] : le sujet qui reconnaît l'illusion du libre arbitre, c'est aussi celui qui aspire à la condition du « démon de Laplace »,

---

[1] *Wordsworth's Poetry*, p. 125 : « Oswald is a *modern* villain who betrays the hero for the specific purpose of planting in him an irremediable self-awareness… He is probably the first explicit proponent in literature of intellectual murder: of a murder planned by the intellect for an ostensibly intellectual result ».

[2] *Reflections*, éd. cit., p. 103.

[3] *The Spirit of the Age*, éd. cit., p. 201. C'est sur ce point, entre autres, que Coleridge s'était violemment détourné de Godwin ; une entrée dans ses carnets prévoit une « dissection de l'athéisme », et notamment de « …the Godwinian system of Pride. Proud of what? An outcast of blind Nature, ruled by fatal Necessity, slave of an ideot Nature » (*Notebooks*, I, 174).

[4] Cf. *Political Justice*, IV.8, « Inferences from the Doctrine of Necessity » (pp. 350-60). Godwin insiste sur « an idea of the universe, as of a body of events in systematical arrangement, nothing in the boundless progress of things interrupting this system, or breaking in upon the experienced succession of antecedents and consequents » (351) ; l'individu qui, au lieu de se consumer en remords et en regrets, se reconnaît comme un maillon de la chaîne ou comme un rouage de la machine est à la fin « calmly and unreservedly given up to the influence of those comprehensive views which this doctrine inspires » (354), et par là plus apte, aussi, à produire du Bonheur. Remarquons en outre que cette aptitude constitue la seule mesure de son importance ou de sa valeur : « [The purpose of virtuous conduct] is the production of happiness; and the aptitude or inaptitude of particular beings in that respect will decide their importance in the scale of existence. This aptitude is usually termed capacity or power » (352-3) ; cette notion de puissance ou de capacité est illustrée par la capacité du couteau à couper ou à trancher.

intelligence supérieure tenant sous son regard l'enchaînement total des causes et des effets[1]. C'est de cet imaginaire de la nécessité – l'immutabilité des lois de l'univers comprise comme miroir tendu à l'éthique subjective – que *The Borderers* met en scène la fascination, sans cependant lui offrir d'alternative absolument convaincante.

En-deçà des vastes perspectives politiques et philosophiques dans lesquelles elle vint à prendre place, cependant, la pièce trouve sa genèse dans la même situation dramatique que *Adventures on Salisbury Plain* : la confrontation, en un lieu écarté, dans la tempête, avec la possibilité du meurtre. Le texte qu'Ernest de Selincourt, son premier éditeur, intitula *Fragment of A Gothic Tale*, probablement rédigé au commencement de 1796, conserve la forme spensérienne pour explorer les vicissitudes de la perception chez une âme troublée, celle d'un jeune homme qui veille sur un vieil aveugle dans ses pérégrinations et conçoit le projet de le tuer pour lui prendre son pécule[2]. La scène se déroule dans les ruines d'un château ; alors qu'il médite son passage à l'acte, le jeune homme est arrêté par la vue soudaine d'une étoile, aperçue par une brèche de la muraille (« he…on high / Above the dungeon's roof a star beheld, / Whose sparkling lustre through [the] crevice shed / Sent to his fluttering heart a momentary dread »[3]). Le motif, ici, relève encore de l'étude psychologique, associant, comme chez Fawcett, la dépravation morale et la superstition (*dread*)[4]. Transposé dans *The Borderers*, dont il constitue le point de départ, il exprime au contraire l'évidence d'un interdit, dans le fond, difficilement compréhensible (« I cast my eyes upwards, and through a crevice in the roof I beheld a star twinkling over my head, and by the living God, I

[1] Cf. Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, 1986, pp. 87-91.
[2] Cf. *The Borderers*, éd. cit., pp. 750-57.
[3] *Ibid.*, p. 756, v. 194-98.
[4] Voir *op. cit.*, p. 232 : « to the scene / Of his foul action, with light-falling feet, / Ghost-like he glides; and fancifully dreads / Lest strange and mystic voices rouse the world, / And blab the ripening horror ».

could not do it— », II.3, 289-91[1]), car il ne s'agit plus à présent d'intérêt personnel, mais de justice. Le vieil aveugle, qui a nom Herbert, se présente en effet comme un baron dépossédé de ses biens à son retour de croisade ; il parcourt la région en compagnie d'une jeune fille qui est son soutien et à laquelle il est profondément attaché. Aux yeux de Mortimer, pourtant, Herbert est doublement un imposteur, ni baron, ni père de la jeune Matilda qu'il s'apprêterait en réalité à vendre à un feudataire particulièrement brutal, et le mettre à mort relève de la rétribution dans un monde « empoisonné jusqu'au cœur » (« poisoned at the heart », II.3, v. 344). Ébranlé par son amour pour Matilda (que Herbert avait cependant voulu éloigner de lui), répugnant à tuer un être aussi faible, saisi d'un ultime doute, il prend finalement le parti non de le tuer, mais de le laisser au jugement du désert, oubliant cependant de lui laisser son petit baluchon de vivres et le vouant ainsi à une mort certaine (III.3). Wordsworth, dans la composition de la pièce, est parti de la tentation meurtrière, à laquelle s'est très vite ajoutée l'image de l'abandon sur la lande. David Bromwich pointe dans *The Borderers* une triple référence shakespearienne : *Macbeth* pour la séduction hallucinatoire du meurtre et de la subversion[2], *King Lear* pour le leitmotiv de l'exposition et la relation entre Herbert et Matilda, et *Othello* (la plus importante selon lui) pour le dialogue corrupteur entre Rivers et Mortimer, auquel la dernière touche est mise lorsqu'il est insinué que la jeune femme consentirait à sa dégradation[3]. Mais il semble que l'analogie avec *Othello* procède largement de la nécessité où se trouvait Wordsworth de donner une motivation psychologique vraisemblable à l'abandon

[1] Éd. cit., p. 168 (toutes les citations sont extraites du texte original, recopié en 1799). Sur le premier état probable du texte, cf. Introduction, pp. 7-11.

[2] *The Art of War* portait en épigraphe une citation de *Macbeth* (« All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand »). Ajoutons que l'évocation des oiseaux dans *Salisbury Plain* (« The crows in blackening eddies homeward borne », v. 58, et le « thick unwieldy flight » de l'outarde, v. 72) rappelait déjà la scène qui présage le meurtre dans *Macbeth* III.2 (« Light thickens, and the crow / Makes wing to th' rooky wood », v. 51-52). Sur Wordsworth et les très nombreuses références à *Macbeth* au cours de la période révolutionnaire et plus tard, cf. notamment Mary Jacobus, « 'That great stage where Senators perform' : *Macbeth* and the Politics of Romantic Theatre », in *Romanticism, Writing and Sexual Difference: Essays on The Prelude*, Oxford, 1989, pp. 33-68.

[3] *Op. cit.*, pp. 44-45 ; cf. aussi John Jones, *The Egotistical Sublime*, Londres, 1954, pp. 55-61.

du vieillard dans le désert[1]. Par une double élaboration qui, en quelque sorte, recouvre fragilement sa nudité, la figure de la victime devient à la fois celle d'une quasi-sainteté et – par l'intermédiaire des mensonges de Rivers – d'une monstrueuse corruption (« this foul monster », II.1, v. 122). Aveugle, spolié, infirme, il ne s'en remet pas moins à la bonté de la nature et de son Créateur, soutenu qu'il est dans sa foi par l'affection d'une fille qu'il a jadis arrachée, encore toute enfant, aux flammes de l'incendie d'Antioche et avec laquelle il forme, comme le note Robert Osborn, un couple similaire – en plus sentimental – à ceux d'Œdipe et d'Antigone, ou de Lear et de Cordelia. C'est aussi une figure de la royauté ou de l'autorité en tribulation (Herbert est le nom du parfait juge médiéval dans le poème de John Langhorne), et c'est en partie à ce titre, comme le suggèrent les échos de *Macbeth* dans la pièce, qu'il focalise les désirs meurtriers de l'univers turbulent dans lequel il évolue. Mais ce n'est pas seulement en tant qu'autorité, fût-elle déchue ou dérisoire, que Herbert doit être mis à mort. Malgré la tendance de plusieurs critiques néo-historicistes à ne voir dans *The Borderers* qu'une condamnation ou une négociation du régicide français, c'est avant tout la vulnérabilité animale du vieillard – qui est aussi celle des mendiants, des enfants et des folles qu'on rencontre dans la pièce, l'humanité frissonnante que sa faiblesse sépare d'elle-même – qui constitue en elle-même un appel au meurtre, comme le suggère le manipulateur Rivers dans son monologue de l'acte II :

> For this old venerable grey-beard—faith,
> 'Tis his own fault if he hath got a face
> Which doth play tricks with them that look upon it:
> 'Twas he that put it in my thought—his countenance—
> His step, his figure.—Murder! what, of whom?
> Of whom—or what? we kill a toad, a newt,
> A rat—I do believe if they who first
> Baptised the deed had c alled it murder, we
> Had quaked to think of it (II.3, v. 226-34).

[1] Wordsworth avait progressivement rempli les pages laissées vierges dans son carnet de travail de « Drafts for the Deception » (Osborn, éd. cit., Introduction, p. 13).

Le vieil homme fait l'objet d'une animalisation constante (« That mole, that weazle, that old water-rat », l'appelle Mortimer, III.3, v. 107) qui ne se réduit pas au dégoût suscité par sa corruption présumée, pas plus que Rivers, malgré l'aisance avec laquelle Wordsworth imite le cynisme lapidaire des *villains* élisabéthains, ne se limite à reproduire leurs motivations et leurs visées. Sa référence à un « nous » problématique, son mélange de cruauté gratuite et d'arguments utilitaristes (« If a viper / Crawl from beneath our feet, we do not ask / A licence to destroy him », III.5, v. 99-101), accusent ce qui le sépare de la méchanceté vindicative de Iago, ou même des fourbes schillériens, Franz Moor et Spiegelberg. La haine et le mépris de Rivers pour le sentiment et les conventions, c'est avant tout l'aversion pour la faiblesse animale de l'homme, aversion qui fait de lui la véritable figure centrale de la pièce et qui affleure dans toutes ses ratiocinations, ainsi lorsqu'il exhorte ses compagnons à ne pas se laisser vaincre par une pitié déplacée (« Wisdom, if Justice speak the word, beats down / The Giant's strength, and at the voice of Justice / Spares not the worm », II.3, v. 385-87), et qu'il répand dans la pièce tout entière. « Would he were older! Would he were more weak, / A thousand times more helpless », répond ainsi Mortimer lorsque Rivers lui demande s'il répugne à tuer un vieil infirme (II.1, v. 48-49), avant de renchérir : « I would not give a denier for the man / Who could not chuck his babe beneath the chin / And send it with a fillip to his grave » (III.2, v. 93-95). Même Matilda ne semble pas épargnée, puisque dans son désir d'être le soutien de son père elle est tentée de le priver de son bâton de marche (« That staff of yours, I could almost have heart / To fling't away from you », I.1, v. 98-99). C'est à la lumière de cette violence qu'il faut lire la mobilisation constante, dans *The Borderers*, des images de l'abri, du vêtement et de la protection, images qui comptent parmi les toutes premières dans l'ordre de la composition comme dans celui de la tragédie achevée. À son serviteur qui le met en garde contre Rivers, Mortimer répond dès sa première réplique : « I perceive / That fear is like a cloak which old men huddle / Around their love, as 'twere to

keep it warm » (I.1, v. 1-3) ; et la première ébauche de dialogue entre Herbert et Matilda évoquait l'abri moussu au milieu de la lande où ils auraient pu dormir[1]. Le beau et le sublime, en somme, se donnent dans la pièce sous l'aspect du couvert et de l'ouvert, et c'est au monde de *Lear* que renvoie, en dernier ressort, celui de *The Borderers*, dont les figures errantes sont fréquemment réduites à leur « looped and windowed raggedness », où l'être humain apparaît en « poor, bare, forked animal » et où, assurément, « Man's life is cheap as beast's »[2]. Mais cette condition est le point de départ, plutôt que la conséquence, de la violence qui anime la pièce. On sait qu'au temps de son séjour à Racedown Wordsworth éprouvait une ambivalence marquée vis-à-vis des interdits conventionnels sur la vie et le suicide, ambivalence très probablement nourrie par le spectacle de la misère – physique et morale – que Dorothy et lui avaient pu découvrir chez les paysans du Dorset, et dont témoigne le fragment que les éditeurs ont intitulé « Argument for Suicide » :

> Send this man to the mine, this to the battle,
> Famish an aged beggar at your gates,
> And let him die by inches—but for worlds
> Lift not your hand against him […] alas
> Has misery then no friend? […] strange it is;
> And most fantastic are the magic circles
> Drawn round the thing called life—till we have learned
> To prize it less, we ne'er shall learn to prize
> The things worth living for[3].

Ce texte, dont le mètre et les transitions abruptes suggèrent qu'il a pu être composé en vue d'une réplique de *The Borderers*, ne précise pas quelles sont les valeurs transcendantes à la vie – « the things worth living for » – qui doivent en déterminer le sens. Il témoigne en tout

[1] Cf. les transcriptions du carnet de préparation (éd. cit., p. 315) : « if the nights had been warmer [?it ?would] / have been better to have made a bed / of the dry heath & wrapping ourselves / up in our cloaks have laid us down / on the ground together… » ; et I.1, v. 87-97, pour le texte développé (p. 80).

[2] *The Tragedy of King Lear* (Folio version, 1623), III.4, 31 et 101-02, et II.2, 441, in *The Oxford Shakespeare*, éd. cit., pp. 1170-71 et 1168 respectivement.

[3] *The Borderers*, éd. cit., p. 811. Sur la condition paysanne dans le nord du Dorset fin 1795, cf. le tableau de la lettre à Mathews du 24 octobre (*The Early Years*, p. 154) : « The country people here are wretchedly poor ; ignorant and overwhelmed with every vice that usually attends ignorance in that class, viz—lying and picking and stealing &c &c. » ; et la description de Dorothy, le 30 novembre (*ibid.*, p. 162) : « The peasants are miserably poor ; their cottages are shapeless structures (I may almost say) of wood and clay—indeed they are not at all beyond what might be expected in savage life ».

cas d'une position très proche de celle de Rivers lorsqu'il exprime son dégoût pour l'influence dégradante de la misère et du malheur, dont il souligne ironiquement le caractère *bon marché* (« A whipping to the moralists who preach / That misery is a sacred thing! For me, I know no *cheaper* engine to degrade a man, / Nor any half so sure », III.2, v. 17-20 ; nous soulignons). Les « cercles magiques » qui sacralisent l'existence, et qui sont ici clairement désignés comme les instruments de l'oppression économique et politique, sont aussi ce qui l'emprisonne ; la sacralisation de la vie immole sur l'autel de la vie elle-même les virtualités d'auto-transcendance qui sont les siennes ; mais ces virtualités apparaissent en même temps limitées, confinées, à la négation pure et simple. On mesure ce qui sépare de telles réflexions de la fascination préromantique du suicide, qu'elle soit sentimentale (recherche de l'oubli) ou républicaine-stoïque (l'orgueil) : ce n'est plus le monde qu'il s'agit de fuir, au motif qu'il infligerait au sujet souffrances et mélancolie, ou parce qu'il contrarierait ses idéaux, c'est la vie qu'il faut nier dans son dénuement abject. C'est d'ailleurs pourquoi ces vers de Wordsworth, au rebours de maint texte antérieur, ne dessinent la possibilité d'aucune communion imaginaire ou symbolique autour du suicide ; et c'est pourquoi celui-ci tend à se rapprocher du meurtre, en tant que tous deux ne sont que la consommation, dans sa négation, d'une existence déjà impersonnelle et sans rapport à l'idéalité[1]. Le caractère « métaphysique » de *The Borderers*, comme celui du personnage de Rivers dont certains contemporains critiquèrent le caractère incompréhensible, tient essentiellement à l'impulsion désacralisatrice qui les porte à briser le « cercle magique » de la vie, et qui les tend vers le dévoilement, vers l'*exposition* forcément impitoyable de sa nudité.

[1] L'articulation entre suicide et nudité de l'existence, qui constitue une rupture avec le suicide-asile du poète maudit ou avec le suicide idéal du patriote (celui de Caton, par exemple), est posée par Walter Benjamin dans son étude sur Baudelaire ; cf. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Francfort, 1955), trad. fr. J. Lacoste, Paris, 1979, pp. 112-13.

C'est en ce point que le site de la tragédie, associé à la référence schillérienne – intervenue tardivement, semble-t-il, dans la genèse de la pièce[1] – prend toute son importance. Les *Brigands*, récemment traduits (1792), avaient suscité l'enthousiasme de Coleridge et de Godwin, pour des raisons sans doute très différentes : le premier sensible avant tout au pathos démoniaque et punitif de la pièce, à la torture du vieux Moor et à la grandiose perdition de son fils prodigue Karl, le second à sa vision d'énergies rénovatrices mal employées, vouées à se consumer dans le désordre, sur les marges sauvages de la société[2]. Mortimer, le héros de *The Borderers*, n'est pourtant pas, tel Karl Moor, un ange exterminateur doublé d'un ange déchu (la perspective religieuse est d'ailleurs beaucoup moins évidente chez Wordsworth que chez Schiller) ; alors que la guerre des barons dévaste l'Angleterre, ses hors-la-loi font régner l'ordre et la justice dans les âpres contrées de la frontière écossaise, et il faut plutôt le voir comme un représentant encore un peu barbare de la vertu républicaine. De même, la région de la frontière, qui émerge ici pour la première fois comme l'espace propre de la poésie wordsworthienne, n'est pas synonyme seulement de violence et d'anarchie ; c'est aussi et surtout, dans cette mesure même, un espace ouvert, voire expérimental, dans lequel la suspension des statuts et des coutumes laisse, selon les termes du *Prelude*, un intervalle ou un « interrègne » aux évolutions indépendantes de la nature (« To Nature then, / Power had reverted : habit, custom, law, / Had left an interregnum's open space / For her to stir about in,

[1] Cf. éd. cit., Introduction, p. 11n. Reeve Parker note cependant que des adaptations françaises de la pièce figuraient en bonne place au répertoire des théâtres parisiens sous la Révolution (« 'In some sort seeing with my proper eyes': Wordsworth and the Spectacles of Paris », *Studies in Romanticism*, vol. 27, 1988, pp. 369-90).

[2] Cf. la lettre à Southey du 3 novembre 1794 (« Who is this Schiller, this convulser of the heart ?», *Collected Letters*, I, 122) et le sonnet à Schiller (« Sonnet: To the Author of *The Robbers* », *Poetical Works I.1*, p. 152) ; pour Godwin, cf. *Caleb Williams*, éd. cit., III.3, p. 226 : « I saw that in this profession were exerted uncommon energy, integrity and fortitude, and I could not help recollecting how admirably beneficial such qualities might be made in the great theatre of human affairs ; while in their present direction they were thrown away upon purposes diametrically at war with the first interests of human society» (le chef des brigands, M. Raymond, homme de talent et capable de sentiments généreux, est une version plus policée du Karl Moor de Schiller).

uncontrolled »[1]). Et ce qui circule dans cet espace ouvert, semble-t-il d'abord, c'est l'air vif et tranchant qui convient à la communauté des hommes libres, qui retrempe les nerfs et clarifie le regard. La pauvreté du sensible y met plus immédiatement le sujet en présence de la loi morale ; il n'y a pas dans *The Borderers* de camaraderie d'escholiers ou de lansquenets, mais la fierté d'une autodétermination qui tend à se confondre avec les voies nécessaires de la nature. C'est cette symbolique partagée qui soude le groupe des hors-la-loi, et c'est aussi elle qui décide du sort du vieil Herbert : Mortimer, passé ses scrupules, retrouve sa résolution une fois la bande arrivée, et les machinations de Rivers requièrent en définitive la sanction des valeurs et des rituels communautaires. Or ce qu'on peut voir comme une variété de métaphysique révolutionnaire apparaît médiatisé – dans la bouche de Lacy, l'un des lieutenants de Mortimer – par une imagerie dont le républicanisme se mêle de lointaines réminiscences druidiques. Là où les hommes, en effet, sont libres de croître « Like mountain Oaks, rocked by the stormy wind » (II.3, v. 420), et où la Raison peut tout publier et légiférer absolument, ses procédures sont celles de la justice sacrificielle pratiquée déjà dans la Bretagne celtique : « To the camp / He shall be led, and there, the country round / All gathered to the spot, in open day / He shall be sacrificed » (v. 425-28). Wordsworth avait pu lire chez William Hutchinson que la vieille représentation de la réunion annuelle dans la forêt des Carnutes résultait d'un contresens – *in luco* pour *in loco* – et qu'en réalité, les lieux sacrés de la religion druidique étant des plaines plutôt que des bois impénétrables, c'était à ciel ouvert et devant la communauté rassemblée que les anciens Bretons, comme dans *Salisbury Plain*, mettaient à mort les criminels[2]. Rivers, bien que cette idée, prise à la lettre, mette ses plans en péril (et l'intrigue de la pièce avec), l'accueille néanmoins d'une phrase significative : « 'Tis nobly thought; / His death will be a monument to ages » (v. 428-29). Le

[1] Bk. X, v. 609-12 (*Thirteen-Book Prelude*, p. 283). Comparer avec la réplique de Rivers, II.1, 51-55 : « Happy are we / Who live in these disputed tracts that own / No law but what each man makes for himself. / Here justice has indeed a field of triumph ».

[2] Cf. *An Excursion to the Lakes*, éd. cit., pp. 116-18 ; l'opinion est initialement émise par Stukeley, *op. cit*., p. 10.

grand œil de la nature, cette traduction sensible du souverain Bien, devient dans *The Borderers* une idole démesurée, impossible à renverser parce qu'elle est partout : de fait, Mortimer, décidant de soumettre Herbert à l'ordalie du *waste* mais oubliant de lui laisser les vivres qui donneraient au verdict son sens, ne fait qu'obéir à l'étrange nécessité de l'exposition qui, tout le long de la pièce, double et fonde le discours de la raison et de la vertu ; ses hommes, ironiquement, reproduisent encore la même logique lorsqu'ils font serment de venger leur chef une fois avertis des menées obscures de Rivers.

C'est d'ailleurs d'une exposition semblable que ce dernier, lorsqu'il tente de gagner Mortimer à ses vues, date son abandon des piétés habituelles de l'humanité. Parti en croisade, il naviguait en Méditerranée lorsque l'équipage du vaisseau, hostile à son capitaine, parvint à lui faire croire que ce dernier tramait sa mort. De rage, Rivers avait consenti à ce que son adversaire – seulement coupable, en réalité, d'un tempérament irascible – fût laissé seul à terre sur un îlot rocheux, isolé au milieu des eaux comme aussi au centre de la tragédie :

> One day at noon we drifted silently
> By a bare rock, narrow and white and bare.
> There was no food, no drink, no grass, no shade,
> No tree nor jutting eminence, nor form
> Inanimate, large as the body of man,
> Nor any living thing whose span of life
> Might stretch beyond the measure of one moon […]
> 'Twas a spot—
> Methinks I see it now—how in the sun
> Its stony surface glittered like a shield:
> It swarmed with shapes of life scarce visible;
> And in that miserable place we left him—
> A giant body mid a world of beings
> Not one of which could give him any aid,
> Living or dead (IV.2, v. 22-44).

David Collings explique le personnage de Rivers par son désir quasi psychotique d'identification au spectre « gigantesque » du capitaine abandonné ; il serait le fils meurtrier qui ne se résigne pas à instaurer l'ordre symbolique sur la tombe du père assassiné[1]. Mais il

[1] *Op. cit.*, pp. 64-68. Cf. aussi Reeve Parker, dont la lecture « extravagante » fait de l'attachement possessif du vieil Herbert à sa fille Matilda le signe d'une corruption déjà profonde du monde patriarcal (« Reading

vaut la peine de prêter attention à la scène même du crime, à son paysage, qui laisse entrevoir les contours d'un autre type d'ordre : celui auquel s'efforce de s'identifier Rivers et où cette forme gigantesque peut devenir objet de désir. C'est toujours la même scène désolée qui, depuis *Salisbury Plain* encore, est au centre de l'imagination wordsworthienne : là où il n'y a ni eau, ni arbre, et où l'homme est déserté. Mais la description par la négative et le sublime de la privation, ici, gravitent obstinément autour d'une vision minérale de la nature dont la métaphore du bouclier – image d'origine miltonienne dont la récurrence semble scander toute l'évolution poétique de Wordsworth[1] – confirme l'attraction apocalyptique. Ce que Rivers perçoit dans le roc nu, blanc, aveuglant de l'îlot, c'est une révélation ontologique par laquelle il entend dorénavant se définir, et qui l'a empêché de « vivre sans savoir qu'il vivait » (« Enough is done to save you from the curse / Of living without knowledge that you live », IV.3, v. 204-05). Geoffrey Hartman a parlé de la haine du personnage pour tout ce qui est « naturel », mais la formule n'est peut-être qu'à moitié juste[2]. Il y a en réalité deux natures au moins chez Wordsworth, la nature humaine et animale d'une part, celle que Rivers effectivement exècre, et la nature inhumaine, immuable, nécessaire, dont il se réclame et sur laquelle il prétend régler son action (« I have learned / That things will work to ends the slaves of the world / Do never dream of », II.3, v. 236-37). Les « myriades de formes de vie » (*shapes* et non plus *forms*) sur lesquelles s'arrête son souvenir sont l'exact opposé des multitudes providentielles qui habitaient la première poésie coleridgienne : elles ne marquent ici que la désertion de l'humain et l'abjecte fragilité de la vie animale (« Nor any living thing whose span of life / Might stretch beyond the measure of one moon »). Pour Robert Osborn, les allusions des compagnons d'armes de Rivers à sa mystérieuse « superstition », insérées

---

Wordsworth's Power: Narrative and Usurpation in *The Borderers* », *English Literary History*, vol. 54, Baltimore, 1987, pp. 299-331).

[1] Ainsi encore dans le *Prelude* pour évoquer les premières réactions imaginatives à la Nature : « Gleams like the flashings of a shield » (I, 614).

[2] *Wordsworth's Poetry*, p. 128 : « his hatred of nature, of natural law and natural piety ».

dans le texte à la dernière minute (« his pride has built / Some uncouth superstition of its own », III.4, v. 25-26), s'expliqueraient par la nécessité d'alléger, en vue de la scène, l'obscurité métaphysique dont s'était plaint le directeur du théâtre de Covent Garden[1]. Mais les termes de cette interpolation, toute chargée d'ironie dramatique, sont révélateurs, et ils expliquent l'usage heuristique que fait Wordsworth de la « superstition » dans l'essai d'analyse psychologique qui devait servir de préface à la pièce[2]. Les croyances imputées à Rivers, qui aussi bien trahissent la superstition plus ordinaire des hommes de la troupe (ils redoutent de voir leur capitaine « sacrifié à ces démons de l'enfer » : « a sacrifice / to those infernal fiends », v. 39-40), ne sont après tout qu'une traduction du déterminisme auquel il semble bien qu'il adhère, puisqu'il aurait refusé jadis de prêter serment au roi du Danemark en déclarant : « I hold of spirits, and the sun in heaven » (III.4, v. 32). Le refus luciférien qui oppose la participation (« tenir de ») à l'allégeance et les énergies cosmiques (« the sun in heaven ») à la transcendance du Père chrétien est, pour Rivers, la voie rationnelle de l'inconditionné ; pour ses associés méfiants, « les esprits et le soleil » permettent d'assigner un contenu reconnaissable à l' « absence » qu'ils discernent chez lui (« when the name of God is spoken of / A most strange blankness overspreads his face », v. 21-22). Mais dans cette absence, c'est-à-dire dans l'indétermination ontologique qui pèse sur la liberté qu'il s'est conquise, Rivers doit aussi se re-tenir, s'accrocher, à ses propres figurations des lois et des chaînes de la Nature impersonnelle (« I've joined us by a chain of adamant », dit-il encore à Mortimer, IV.2, v. 187). La puissance dont il prétend tenir est, à son insu, l'idole qu'il adore et à laquelle – à la lettre – il sacrifie[3]. Car le roc dénudé qui inscrit dans le monde visible l'impassibilité des orbites sidéraux est encore une pierre druidique, la borne infranchissable de

[1] Introduction, pp. 15-16.
[2] Éd. cit., pp. 66-67.
[3] Simon Jarvis a récemment proposé de lire la poésie de Wordsworth comme, entre autres, une critique de l'illusion iconoclaste qui anime les idéologies de la démystification ; cf. *Wordsworth's Philosophic Song*, Cambridge, 2007, pp. 33-83 et plus particulièrement pp. 45-52 pour une analyse du personnage de Rivers.

la religion naturelle. Toland, déjà, comparait les monolithes celtiques aux pierres rudimentaires dans lesquelles d'autres religions de l'Antiquité avaient vénéré l'image éternelle de la divinité, et rappelait dans la foulée que ces « stony symbols of the Deity » exigeaient, dans les Îles britanniques au moins, le sacrifice humain :

> …the Mercury of the Greecs was not portrayd antiently in the shape of a youth, with wings to his heels and a caduceus in his hand; but *without hands and feet, being a square stone*, says PHURNUTUS, and I say without any sculpture […] Thus *their merry-making* BACCHUS *was figur'd among the Thebans by a Pillar onely*. So *the Arabians worship I know not what God* (says MAXIMUS TYRIUS) *and the statue that I saw of him, was a square stone*. I shall say nothing here of the oath of the Romans *per Jovem lapidem* […] 'tis certain, that all those [Gallic] nations meant by those stones without statues, *the eternal power and stability of the Deity*; and that he cou'd not be represented by any similitude, nor under any figure whatsoever […] Nor do I doubt, but in this manner the numerous Carns of Gaul and Britain induc'd the Romans to believe, that MERCURY was their chief God, because among themselves he had such heaps, as I show'd above; whereas the Celtic heaps were all dedicated to BELENUS, or the Sun […] I shall say no more of such pillars, but that many of them have a cavity on the top, capable to hold a pint, and sometimes more; with a channel or groove, about an inch deep, reaching from this hollow place to the ground, of the use whereof in due time.[1]

Degré zéro de la figuration, la pierre oblongue ou carrée est au fondement de l'idolâtrie comme de la religion selon la philosophie. Dans sa rage contre l'anthropomorphisme, Rivers en est arrivé à vénérer la matière inanimée, symbole et synecdoque des lois inhumaines de la nature. Il ne sera pas le seul : plus tard, chez Flaubert, la grande figure césarienne qu'est Hamilcar Barca souscrit publiquement aux dieux de Carthage, mais possède aussi sa religion privée, celle des énergies éternelles de l'univers qu'il vénère sous la guise de fragments de météorites et qu'il consulte au moment de prendre de grandes décisions[2]. Le souvenir de la « surface pierreuse » de l'îlot méditerranéen tient lieu à Rivers d'un tel culte, et lorsqu'une

[1] *A History of the Druids*, pp. 101-03. Stukeley, quant à lui, attirait l'attention sur certaines lourdes pierres éparses non loin du cercle mégalithique de Stonehenge, dans lesquelles il voyait les vestiges de l'ébranlement initial du monde : « they…doubtless lay there ever since the creation, being solid parts thrown out to the surface of the fluid globe, when its rotation was first impressed » (*Stonehenge, a Temple Restored to the British Druids*, pp. 5-6). Sur la fascination du XVIIIe siècle, et notamment du déisme, pour les cultes astraux de l'Antiquité, cf. Introduction, p. 39, et par exemple C.-F. Dupuis, *Origine de tous les cultes, ou religion universelles*, I.2, t. I, pp. 10-22 (sur le sabéisme).

[2] Hamilcar possède au dernier étage de sa demeure une petite chambre dont la muraille est creusée de trous semblables à des urnes : « Ils contenaient chacun une pierre ronde, obscure, et qui paraissait très-lourde. Les gens d'un esprit supérieur, seuls, honoraient ces abbadirs tombés de la lune. Par leur chute ils signifiaient les astres, le ciel, le feu ; par leur couleur, la nuit ténébreuse, et par leur densité, la cohésion des choses terrestres » (*Œuvres*, éd. A. Thibaudet et R. Dumesnil, t. I, Paris, 1951, p. 805).

fois parvenu en Palestine il s'est relevé de son premier accablement, raconte-t-il, c'est le spectacle des grandes masses immobiles de la nature – montagnes, mers, déserts – qui l'a fait passer au-delà du bien et du mal :

> Oft I left the camp
> When all that multitude of hearts was still
> And followed on through woods of gloomy cedar
> Into deep chasms troubled by roaring streams,
> Or from the top of Lebanon surveyed
> The moonlight desart and the moonlight sea;
> In these my lonely wanderings I perceived
> What mighty objects do impress their forms
> To build up this our intellectual being,
> And felt if aught on earth deserved a curse,
> 'Twas that worst principle of ill that dooms
> A thing so great to perish self-consumed.
> —So much for my remorse (IV.2, v. 127-39).

La morale exposée ici constitue le double spectral de celle de *Political Justice* : le fantasme de Rivers, en définitive, est un fantasme déterministe plutôt que d'auto-engendrement, puisqu'il reconnaît l'origine de son « être intellectuel » dans les « vastes objets » qui le « construisent », et la cause de sa souveraineté dans l'enchaînement d'événements qui l'a mené au crime. Et il est encore utilitariste dans la mesure où il ne pense qu'en termes de moyens et de fins – d'un utilitarisme fantastique et solipsiste qui, cependant, une fois abstrait de sa vocation sociale, ne peut se donner d'autre fin que de reproduire l'intuition initiale et indépassable qui l'a constitué. D'où la singularité que revêt chez Wordsworth l'idée du sacrifice, et d'où l'aspect fixé, arrêté (compulsif, comme l'ont souligné beaucoup de critiques) de cette révélation, à quoi se réduit en réalité tout l' « empire intellectuel » que Rivers promet à Mortimer. Mais que cette morale ou cette vision – nue, minéralisée – soient apparemment répudiées dans le poème ne met nul terme à leur fascination (pour Bromwich, d'ailleurs, l'errance finale à quoi se voue Mortimer une fois son crime reconnu ne ferait que reprendre et prolonger, contre tout remords et toute expiation, la condition fantomatique de son tentateur[1]). Il est, à cet égard,

[1] *Disowned by Memory*, pp. 64-68, et *The Borderers*, éd. cit., V.3, v. 265-74 (p. 294) : « I will go forth a wanderer on the earth, / A shadowy thing […] and I will wander on / Living by mere intensity of thought, A

frappant de constater tout ce que le paysage oriental décrit ci-dessus présente de wordsworthien (sinon de coleridgien, avec ses bois de cèdres et ses gouffres profonds qu'on retrouvera dans *Kubla Khan*) : les « vastes objets » qui impriment leurs formes sur l'esprit ressemblent à s'y méprendre aux montagnes du Cumberland parmi lesquelles grandit le poète des deux premiers livres du *Prelude*. Il y a chez Wordsworth, de fait, un imaginaire tenace de la nécessité[1], qui survit à son rejet du godwinisme et qui a pour métaphores privilégiées, parfois combinées l'une avec l'autre, celles de la minéralité et de la gravitation : on songe à la conclusion du dernier des *Lucy Poems* (« Roll'd round in earth's diurnal course, / With rocks and stones and trees! »), ou à l'épisode du patinage dans le livre I du *Prelude*, où l'enfant s'arrêtant net pour mieux s'abandonner au vertige voit les collines solitaires tournoyer autour de lui « even as if the earth had rolled / With visible motion her diurnal round »[2]. Un peu plus tard, soucieux de donner un sens plus humain à cette vision, Wordsworth décrira l'enfant au sein de sa mère, se découvrant « habitant de l'univers », et dont les jeunes veines sont animées par « la gravitation et le lien filial » qui assurent partout la présence d'un amour et d'un visage[3]. C'est le moment où Geoffrey Hartman lit la nécessaire (c'est-à-dire salutaire) réhumanisation, ou naturalisation, de la conscience finie apocalyptique, qui correspond aussi à sa capacité à conserver, du « langage spectral de l'ancienne terre » (« the ghostly language of the ancient earth »), le sentiment obscur d'un sublime possible (« an obscure sense / Of possible sublimity »), c'est-à-dire la *perspective* d'un développement et d'une poursuite où le

---

thing by pain and thought compelled to live, yet loathing life… » Bromwich, qui oppose la morale problématique de la pièce à celle prônée par Coleridge dans *The Ancient Mariner*, remarque que le meurtre de Herbert demeure d'un certain point de vue un crime sans action, et donc sans coupable – autre permanence déterministe dans la pièce achevée.

[1] Nicholas Roe (*The Radical Years*, pp. 223-25) rappelle que dans le *Prelude* la certitude mathématique apparaît comme une alternative à l'hypercriticisme de Godwin. Mais c'est encore l'image d'une nécessité que Wordsworth semble rechercher dans le savoir qui « held acquaintance with the stars, / And wedded man to man by purest bond / Of nature, undisturbed by space and time » (*Thirteen-Book Prelude*, V, v. 104-06, éd. cit., p. 165). Sur Wordsworth et Newton, voir N. P. Stallknecht, *Strange Seas of Thought*, Bloomington, 1958, pp. 134-37.

[2] *Lyrical Ballads*, éd. cit., p. 164 ; *The Thirteen-Book Prelude*, I, v. 485-86, éd. cit., p. 120.

[3] *Ibid.*, II, 261-64 : « No outcast he, bewildered and depressed ; / Along his infant veins are interfused / The gravitation and the filial bond / Of Nature that connect him with the world » (éd. cit., p. 130).

sujet serait susceptible de se réaliser[1]. Et c'est aussi celui où Paul de Man, au contraire, discerne la permanence d'une « inscription » irrécupérable ou irrelevable, qui suspend le progrès du discours tropologique et interrompt par là le procès de la téléologie[2]. La vision matérialiste que décèle de Man chez Kant et chez Wordsworth, et qui consiste à regarder le monde « tel qu'il est », c'est-à-dire sans égard à l'économie de ses fins, c'est d'abord celle à laquelle la conscience de Rivers est restée fixée : l'îlot rocheux qui, selon une métaphore apocalyptique retournée contre elle-même et vouée à demeurer sans suite, « étincelait tel un bouclier ». On a tenté, ici, de retracer la genèse possible de ce moment problématique, qui chez Wordsworth a partie liée avec le désir d'une « vision immédiate » démarrée des finalités humaines et dont l'insistante minéralité doit beaucoup à l'imaginaire druidique et à sa composante sacrificielle. Et c'est de cet imaginaire minéral, qui dit l'ambivalence vis-à-vis de la vie nue et de sa potentielle abjection, que procède l'humanisme radical caractéristique de la poésie wordsworthienne dans les années 1797-1798.

4. La sympathie obscurcie : *The Old Cumberland Beggar*

Deux des poèmes les plus anciens de *Lyrical Ballads* sont intimement liés à la composition de *The Borderers* et à la conception de l'humanité qui s'y était dramatisée : les *Lines Left upon a Seat in a Yew-tree*, premier poème de Wordsworth dans l'ordre du recueil de 1798, et *The Old Cumberland Beggar*, rédigé en 1797-98, mais inclus seulement en 1800, dans la seconde édition désormais signée du seul Wordsworth. Deux poèmes d'allure assez différente, puisque le premier, qui relève comme l'a souligné Hartman du genre de l' « inscription » en vogue au XVIIIe siècle et graduellement émancipé de ses conventions par l'intermédiaire d'Akenside[3],

[1] *Ibid.*, II, v. 328 et 336-37 (p. 132).
[2] Cf. « Wordsworth and the Victorians », in *The Rhetoric of Romanticism*, et « Phenomenality and Materiality in Kant », in *Aesthetic Ideology*, éd. A. Warminski, Minneapolis, 1996, pp. 70-90 et en particulier 80-88.
[3] *The Unremarkable Wordsworth*, pp. 31-46.

participe d'un discours épitaphique qui en assure la clôture formelle, tandis que le second, description d'une « chose vue », fait de ce même discours une projection inaccomplie qui, déjà, annonce le projet du *Recluse* où Wordsworth songerait d'ailleurs à l'insérer[1]. Mais les deux textes ont au moins en commun de poursuivre l'entreprise de clarification et de correction laissée inachevée par *The Borderers*. *Lines*, pour commencer, peut se lire comme une tentative d'exorciser le volontarisme déçu dont Rivers était l'incarnation radicale ; le désir de puissance et de transcendance y est figuré comme une forme de *delectatio morosa* à laquelle il s'agit désormais de dégager des alternatives. Le texte s'ouvre sur la description d'un site qui est encore une fois celui de la solitude wordsworthienne, négation du *locus amoenus* aussi bien que du paysage humanisé et socialisé (« Far from all human dwelling », v. 2)[2]. L'intention d'exemplarité se marque, avec un soupçon d'ironie, aux amples cadences sensuelles qui convoquent dans le vers, pour mieux lui donner congé, la belle nature de la Renaissance et du classicisme (« what if here / No sparkling rivulet spread the verdant herb; / What if these barren boughs the bee not loves… », v. 3-4)[3]. Àu chatoiement disparu, le poème substitue un univers sensoriel appauvri, mais d'autant plus vital, puisqu'il y va désormais de la présence à soi et de l'intégrité du sujet : « Yet, if the wind breathe soft, the curling waves, / That break against the shore, shall lull thy mind / By one soft impulse saved from vacancy » (v. 6-8). La scansion plus espacée, plus discrète de ces vers obéit à une logique presque ascétique qui permet à l'esprit de s'éprouver et de se retrouver à l'extrême rebord de la « vacance » ; le site du poème, c'est le lieu marginal, décomposé, qui permet de rétablir un contact avec le monde dont l'authenticité réside dans sa ténuité. S'il est question ici de salut ou de sauvetage, c'est que le naufrage est tout près : la seule sensation et la seule réceptivité véritables, semble dire Wordsworth, sont celles qui prennent le risque de se perdre, ou du

[1] Cf. Kenneth R. Johnston, *Wordsworth and the Recluse*, New Haven et Londres, 1984, pp. 5-6.
[2] *Lyrical Ballads and Other Poems 1797-1800*, éd. cit., pp. 48-50.
[3] Comme le remarque Paul Sheats, *Making of Wordsworth's Poetry*, p. 155.

moins qui en réchappent de peu. L'ouverture du poème prescrit donc un ethos propre du lieu, ethos défini ensuite contre celui de son ancien occupant, l'anonyme qui y a naguère inscrit sa mélancolie et ses regrets, et dont Wordsworth retrace la vie et la carrière, entre le désappointement d'ambitions triviales et la nostalgie d'espoirs infinis, peut-être liés à la Révolution française. On n'apprend pas grand-chose de ce solitaire, sinon que son « âme peu commune » (« He was one who own'd / No common soul », v. 12-13) et ses « vues élevées » (« big with lofty views », v. 14) se sont vite brisées contre l'indifférence du monde, et on peut certainement entendre une ironie féroce dans l'usage que fait Wordsworth de ces formules quelque peu rebattues. Reste que la nature exacte de son péché reste floue. On l'entrevoit tournant un regard nostalgique vers un paysage plus riant, scène allégorique de la *vita activa* et de ses espoirs battus en brèche, où les hommes semblent « warm from the labours of benevolence » (v. 36) ; et l'on n'en saura pas davantage avant le verdict porté soudain dans la dernière partie du poème, qui convainc le solitaire d'orgueil et de mépris (*contempt*) pour la vie telle qu'elle s'offre partout à la conscience. Or ce mépris n'a pas été spécifié auparavant, sinon implicitement, dans la brève description de la retraite et de ses spectacles parcimonieux :

> His only visitants a straggling sheep,
> The stone-chat, and glancing sand-piper;
> And on these barren rocks, with juniper,
> And heath, and thistle, thinly sprinkled o'er,
> Fixing his downward eye, he many an hour
> A morbid pleasure nourish'd, tracing here
> An emblem of his own unfruitful life… (v. 23-29)

À l'idéal égotiste de la communion fructueuse, Wordsworth semble donc opposer l'actualité des formes élémentaires de la nature, que le poème met en relief dans la lente énumération des vers 25-26, où l'enjambement et la reprise de la copule semblent mimer la redécouverte progressive de ce vivant dans lequel le solitaire est coupable de n'avoir vu qu'un « emblème » de sa propre stérilité. Par un retournement complet, l'ambition humaniste obsédée de grandes

idéations et de grands résultats est assimilée à un stade embryonnaire de l'esprit, et l'égocentrique à « l'ouvrage le plus chétif de la nature » (« the least of nature's works) » : « [know], that he, who feels contempt / For any living thing, hath faculties / Which he hath never used; that thought with him / Is in its infancy » (v. 48-51). La brusquerie quelque peu elliptique avec laquelle cette morale est amenée dans le texte en suggère le caractère secondaire, et l'idée selon laquelle « le véritable savoir mène à l'amour » (« True knowledge leads to love », v. 56) demeure encore relativement abstraite : cette disproportion entre les prémisses et la conclusion incite à penser (tout comme le fait que le poème se présente comme une admonition, paradoxale autrement, à celui dont « les formes saintes de l'imagination » auraient préservé la pureté) que le texte doit être lu à la lumière de la pulsion d'exposition qui gouvernait *The Borderers*. La pauvreté de la vie que Rivers voulait mettre à nu doit désormais faire l'objet d'un travail patient de la perception, d'un recueillement, pour qu'y soient reconnues les conditions d'un monde habitable. À cet égard, les *Lines on a Yew-tree* se distinguent également de l'exubérance coleridgienne dans *The Nightingale*, par exemple (« In nature there is nothing melancholy »), et de la facilité de certaines *Inscriptions* rédigées par Southey vers la même époque, qui tendent à tenir pour acquis ce qui chez Wordsworth ne peut être que le résultat d'une discipline aux limites de la privation[1]. Mais c'est encore au prix d'une marginalité qui tient la poésie à distance du monde des hommes, dans le face-à-face énigmatique entre le tissu le plus élémentaire de la vie naturelle et d'une conscience toujours obscure à elle-même, dont le sujet, « in the silent hour of inward thought, / Can still suspect, and still revere himself, / In lowliness of heart » (v. 58-60).

[1] Coleridge, *The Nightingale: A Conversation Poem*, v. 15, in *Poetical Works I.1*, p. 517 ; Southey, « Inscription VII », in *Poems*, 1797, p. 63 : « If the sun rides high, the breeze, / That loves to play o'er the rivulet, / Will play around thy brow, and the cool sound / Of waters soothe thee. Mark how clear / It sparkles o'er the shallows, and behold / Where o'er its surface wheels with restless speed / Yon glossy insect » (v. 2-8). Si les inscriptions de Southey, et plus généralement sa poésie lyrique dans les recueils de 1797 et 1799, ont parfois servi de contre-exemple stylistique à la critique (Sheats, pp. 156-57 ; Jacobus, *Tradition and Experiment*, p. 170-72), il faut ajouter que la force supérieure du poème de Wordsworth tient aussi à un argument bien plus complexe, dans lequel la Nature n'est pas une valeur constituée d'avance.

C'est d'un même amenuisement de la relation au visible que témoigne pour commencer *The Old Cumberland Beggar*, dont l'écriture procéda par amplification à partir de l' « esquisse » intitulée *Old Man Travelling, or Animal Tranquillity and Decay* avant que Wordsworth n'y ajoute, au printemps 1798, la conclusion politique du poème avec son plaidoyer contre l'enfermement des mendiants[1]. Le présent indéfini qui est le temps du texte, la simplicité répétitive et presque immobile de son vers blanc, vont de pair avec le rétrécissement du champ de la perception, qui met en relief, sans leur conférer de sens, les détails les plus ténus et les plus fugitifs :

> On the ground
> His eyes are turn'd, and, as he moves along,
> *They* move along the ground; and evermore,
> Instead of common and habitual sight
> Of fields with rural works, of hill and dale,
> And the blue sky, one little span of earth
> Is all his prospect. Thus, from day to day,
> Bowbent, his eyes for ever on the ground,
> He plies his weary journey, seeing still,
> And never knowing that he sees, some straw,
> Some scatter'd leaf, or marks which, in one track,
> The nails of cart or chariot wheel have left
> Impress'd on the white road, in the same line,
> At distance still the same. (v. 45-58)[2]

La description s'ouvre sur un chiasme qui n'a, en l'occurrence, rien de spéculaire puisqu'il énonce l'absence de l'idéation, l'absence d'une relation signifiante avec le paysage (ground / eyes / *they* / ground). Si le *common beggar*, comme le suggère la suite du poème, est celui qui permet à la communauté d'exister, qui constitue l'unité de son lieu et la durée qu'elle habite, c'est à la condition qu'elle n'existe pas pour lui-même[3]. Le paysage « coutumier », celui où les objets se connectent entre eux (comme le marque l'enjambement avant « And the blue sky », qui annonce les scansions méditatives de *Tintern Abbey*) et les « travaux ruraux » aux

[1] L'expansion du texte initial est contemporaine de la composition du fragment sur le « Discharged Soldier » plus tard inséré dans le *Prelude* ; cf. *Lyrical Ballads*, éd. cit., pp. 394, 454 et 489 sq.
[2] *Ibid.*, p. 230.
[3] Sur le paradoxe de la communauté dans le poème, cf. les remarques de Raymond Williams, *The Country and the City*, pp. 130-31.

formes de la nature, se replie ou se referme pour laisser place au discontinu de l'élémentaire et à la perception isolée, inorganique, de la « poussière d'été » (cf. « summer dust », v. 60), en une préfiguration quelque peu abrupte de la tombe dans laquelle le mendiant a déjà au moins un pied : « A little span of earth / Is all his prospect »[1]. En même temps, la destitution du regard et de la conscience ordonnatrice (cf. « never knowing that he sees ») permettent, là encore, un autre type de rapport au paysage, plus oblique et plus obscur que dans les *Lines on a Yew-Tree*, et plus directement lié au sentiment de la nature humaine comme être-exposé. C'est un tel rapport qu'on trouve déjà subtilement présenté dans l'ouverture du poème, lequel, contrairement aux pratiques habituelles de la littérature « péripatétique », ne met pas vraiment en scène une rencontre, du moins pas une rencontre qui impliquerait un échange quelconque, qu'il fût de paroles ou de sympathie. Au lieu d'action, le texte présente une « station » qui arrête le regard et, subtilement, le fixe sur les formes les plus rudimentaires du paysage, là où les signes érodés de la culture semblent faire retour au substrat minéral de la nature : « I saw an aged beggar in my walk, / And he was seated by the highway side / *On a low structure of rude masonry* » (v. 1-3, nous soulignons). Un effet similaire est produit, plus loin dans la description, par le ralentissement spondaïque du vers évoquant la « large pierre lisse » près de laquelle le vieil homme repose : « The aged man / Had placed his staff across the *broad smooth stone* / That overlays the pile » (v. 6-8). Au bord d'une route qui est simultanément la voie des échanges économiques et la carrière de la vie (« Him even the slow-pac'd wagon leaves behind », v. 66), le vieil homme mange des « miettes et des fragments » sur lesquels il garde les yeux rivés comme plus loin sur les brindilles et les feuilles mortes du chemin : « He drew his scraps and fragments, one by one, / And scann'd them with a fix'd ans serious look / Of idle computation » (v. 10-12). Ce pur regard sans vision ni finalité semble, tout

[1] Remarquons au passage que ce motif de la poussière estivale semble avoir beaucoup marqué Shelley, qui cite un passage similaire (tiré du livre I de *The Excursion*) dans la préface d'*Alastor*, et qui l'emploie en divers points de sa poésie pour signifier le retour à l'inorganique et/ou la faillite spirituelle.

comme le manège des oiseaux n'osant pas *encore* s'approcher des miettes qu'il ne cesse malgré lui de faire tomber, annoncer la pétrification prochaine du personnage et l'absorption du poème dans le détail aveugle des choses. Mais à cette focalisation sur l'infime répond une ouverture discrète, comme fortuite, de la scène sur l'arrière-plan du paysage, ainsi par l'apposition « Surrounded by those wild unpeopled hills » (v. 14) ou par la modulation qu'introduit le substantif adjectivé dans « the small *mountain* birds » (v. 19, nous soulignons) : ces oiseaux, contrairement à une lecture très répandue, figurent peut-être moins la grande chaîne de la solidarité naturelle (les villageois nourrissant le mendiant qui nourrit les moineaux) que la reprise du vieil homme par l'univers extérieur, indifférent, de la montagne. Paysage âpre et minimal, qui est celui où le poème, dans sa conclusion, voue le mendiant à la mort (« As in the eye of Nature he has liv'd, / So in the eye of Nature let him die », v. 188-89), mais paysage tout de même, qui définit l'espace de la communauté comme – à la fois – son cadre partagé et son dehors, et qui fait déjà passer dans le texte quelque chose de la valeur d'admonestation que Wordsworth, dans la seconde partie, prêtera à la figure du mendiant lui-même.

On connaît l'argument de cette homélie, rédigée semble-t-il en protestation contre les premiers appels à centraliser et à rationaliser – c'est-à-dire à discipliner – une charité publique qui apparaissait débordée par la crise économique et l'accroissement de la population. « Let him pass », répète Wordsworth contre la volonté réformiste de confiner le vieillard à la *workhouse* pour le contraindre à la productivité : « May never House, misnamed of Industry, / Make him a captive!—for that pent-up din, / Those life-consuming sounds that clog the air, / Be his the natural silence of old age! » (v. 171-74). Phil Connell a replacé *The Old Cumberland Beggar* dans le contexte du débat sur la *Poor Law*, soulignant que le poème, loin de déclarer la guerre sans distinction à tous les « économistes politiques », comme le dirait plus tard son auteur, se trouvait en phase avec de larges pans de l'opinion informée, soucieux

de réforme mais préférant l'encouragement de la charité privée au système des *work houses*, à l'instar du pasteur Malthus lui-même, dont l'éditeur Johnson prêta à Wordsworth, début 1798, l'*Essay on the Principle of Population*[1]. Dans la seconde moitié du XXe siècle, le poème a été critiqué pour un utilitarisme moral qui substituerait à l'exigence de productivité économique la vision d'un intérêt public indifférent à la condition personnelle du vieil homme : l'utilité du mendiant, c'est qu'on puisse lui faire l'aumône, et Connell, revenant sur le débat, rappelle l'importance des bonnes œuvres dans la morale et la théologie latitudinaires qui, notamment à travers les écrits de William Paley, dominaient alors l'éducation universitaire[2]. Dans une certaine mesure, Wordsworth appelle cette lecture, puisque son adresse aux « hommes d'État » s'ouvre sur une exhortation sans ambages (« But deem not this man useless », v. 67), qu'il évoque un peu plus loin la brave commère qui, à chaque aumône, se réjouit de pouvoir placer son espérance dans les cieux (« she [...] from her door / Returning with exhilarated heart, / Sits by her fire and builds her hope in heav'n », v. 150-54) et fait du mendiant le « registre » vivant (« record », v. 81) qui lie la communauté à elle-même en lui rappelant ses « franchises et exemptions » (« charters and exemptions », v. 119). Il semble pourtant qu'on puisse déceler dans *The Old Cumberland Beggar* une éthique plus radicale, et cela par deux aspects qui donnent à la notion d'utilité une signification si élargie qu'elle n'est pas loin de devenir inopérante. D'abord, parce qu'il y a dans cette adresse une volonté de pousser le paradoxe qui ne peut se comprendre absolument sans référence, d'une part, aux questions soulevées par *The Borderers* et, de l'autre, à l'essai consacré au problème de la mendicité dans l'*Enquirer* de William Godwin, publié justement en 1797. De manière inattendue au vu

[1] *Romanticism, Economics, and the Question of 'Culture'*, Oxford University Press, 2001, pp. 16-25 ; et la « Fenwick note » dictée en 1843, dans *Lyrical Ballads*, éd. cit., pp. 393-94.

[2] Cf. par exemple James Chandler, *Wordsworth's Second Nature*, pp. 83-91 ; pour des appréciations plus nuancées, cf. David Simpson, *Wordsworth's Historical Imagination: The Poetry of Displacement*, Londres et New York, pp. 162-174 ; Gary Harrison, *Wordsworth's Vagrant Muse: Poetry, Poverty, and Power*, Detroit, 1994, pp. 139-72.

de la première partie du texte, la rhétorique de Wordsworth dans ce passage est, au moins par prétérition, une rhétorique de l'aversion :

> deem him not
> A burthen of the earth. 'Tis nature's law
> That none, the meanest of created things,
> Of forms created the most vile and brute,
> The dullest or most noxious, should exist
> Divorced from good, a spirit and pulse of good,
> A life and soul to every mode of being
> Inseparably link'd (v. 72-79).

La stridence du langage (« the meanest », « the most vile or brute », « the dullest or most noxious ») ne procède pas seulement des besoins de la démonstration[1]. Elle fait aussi écho à l'animalisation sauvage qui venait affecter la figure de Herbert dans la tragédie composée peu de temps auparavant (« That mole, that weazle, that old water-rat ») ; et comme elle, elle interroge directement l'idée que le siècle se fait non seulement de l'humanité, mais aussi de l'humain en tant que tel, de ses limites et de sa destination. Sur ce point, c'est au texte de Godwin que Wordsworth semble avant tout réagir. Dans *The Enquirer*, l'auteur de *Political Justice* avait troqué la somme pour l'essai, mettant de côté ses ambitions spéculatives pour se pencher sur des questions plus circonscrites. L'humilité de la démarche reflétait aussi une certaine résignation face à un horizon politique assombri : dans *The Enquirer*, les certitudes utopiques font place à une pensée plus disposée à suspendre le questionnement devant la difficulté, tout comme l'austérité quelque peu stoïcienne de la première édition de *Political Justice* est corrigé par une insistance nouvelle sur les valeurs de sociabilité, de politesse et d'humanité (l'ouvrage porte en épigraphe le *Emollit mores, nec sinit esse feros* d'Ovide[2]). Dans cette perspective, la « triviale question de la mendicité » revêt une soudaine urgence, perceptible notamment à la véhémence croissante de Godwin à mesure qu'il énumère les

[1] Stridence qui semble avoir troublé Wordsworth lui-même, puisqu'à la révision il amplifia ce passage en insistant sur l'innocence du vieil homme (cf. *Wordsworth: The Poems*, éd. J. O. Hayden, Harmondsworth, 1977, vol. I, p. 245).
[2] *The Enquirer. Reflections on Education, Manners and Literature*, Londres, 1797, rééd. Édimbourg, 1823. L'essai « Of Beggars » se trouve aux pp. 165-181.

raisons de ne pas céder à une compassion mal placée envers ces « pauvres créatures à moitié nues et frissonnantes » : nul n'a assez à donner à tous, beaucoup sont des imposteurs, il ne faut pas encourager la dépendance, écrit-il[1]. C'est ce dernier argument qui est le plus important, car le mendiant, qui doit débiter des fables et flatter le passant pour survivre, cristallise toutes les inquiétudes qui viennent solliciter l'idéal godwinien de perfectibilité humaine. Au lieu de rationalité souveraine et d'activité indépendante, il ne représente que l'insincérité et la servilité, autant dire l'abdication de la dignité intrinsèque de l'homme : le mendiant professionnel, à la lettre, trouble et souille l'image de la nature humaine, et c'est ce qui explique la révulsion toujours plus violente du texte une fois posées ces prémisses :

> Of all the characters in which human nature is depraved, there is not perhaps one that a man of true virtue and discernment will regard with more pain than this species of beggar […] He is all a counterfeit. The melancholy tone of his voice, the forlornness of his gestures, the tale that he tells, are so many constituent parts of one infamous drama. He is the outcast of mankind […] The baseness imputed to the spaniel, is put to shame by the vileness of this man. He is the most abject thing upon the face of the earth (171) […] there are men whom, if we would not rejoice, we ought to rejoice that some casualty had destroyed. For man to be destroyed by the hands of man, is a proceeding fraught by alarming consequences. But men who are worse than an incumbrance upon the face of the earth, it would be well, to speak in the jargon of the vulgar, if God would be pleased to take to himself […] They are the opprobrium of human nature, and the earth would feel itself lightened by their removal. We may sympathize with them as creatures susceptible of pleasure and pain, but we cannot reasonably desire a protraction of their existence.[2]

L'extinction du paupérisme se change, au terme de ce crescendo, en un fantasme d'éradication d'autant plus frappant que Godwin n'a pas coutume de ménager les inégalités sociales. D'ailleurs, le texte, d'une minutie scrupuleuse dans son désarroi, se poursuit sur une quasi-palinodie où Godwin plaide le bénéfice du doute et les difficultés économiques, prône l'indulgence plutôt que la sévérité, et s'élève à la fin contre la dureté des autorités provinciales en des termes qui ne sont pas sans rappeler John Langhorne et peuvent faire

[1] *Ibid.*, p. 166 : « the trite question concerning the relief of common beggars » ; « a poor, half-naked, shivering creature ».
[2] *Ibid.*, pp. 171-73.

songer au laisser-être prôné par Wordsworth dans *The Old Cumberland Beggar*[1]. Deux tendances, semble-t-il, se conjuguent dans ce passage. Il y a, d'une part, l'hyper-lockianisme de Godwin : pour ce sensualiste radical, c'est parce que l'individu n'est au fond qu'un flux constant d'impressions et d'idées qu'il peut se corriger et s'exalter, et sa définition tacite de l'homme comme être doué de facultés indéfiniment exerçables pose avec acuité la question de ceux qui, justement, ne font pas usage de leurs facultés, de ceux dont l'abjection apparaît comme un obstacle scandaleux à la circulation des idées et au perfectionnement des individus[2]. Et il y a, en outre – mais ces deux aspects sont malaisément dissociables chez lui – le républicanisme utopique qui identifie l'humanité pleine et entière à l'indépendance et à la transcendance de soi dans la recherche de la vérité et de l'utilité commune : conception exigeante de la sociabilité qui demeure constamment hantée par son envers, par les figures de la marginalité, de la sauvagerie et de l'animalité[3]. Les échos directs d'un texte à l'autre (« incumbrance » / « burthen », par exemple) suggèrent donc que c'est d'abord la réaction viscérale retranscrite par Godwin, et par implication son utilitarisme radical – un utilitarisme moral et politique plutôt qu'économique – qui a, chez Wordsworth, éveillé l'écho de la violence révoltée de *The Borderers* (dont le mendiant du Cumberland, comme le dit David

[1] « I do not altogether approve of the method of discouraging [common beggars] by a notice that has often met my eye in entering a country-town, Whoever is found begging in this found shall be whipped, or thrust into prison. Wherever there is great inequality, it is natural there should be some beggary; and to trample upon and maltreat persons indiscriminately, merely because they are wretched, must certainly be wrong. They have crossed with difficulty a long tract of country, they have proceeded along a hot and weary road, where they saw none to help them… » (*ibid*, pp. 180-81).

[2] Il semble que ce soit chez Locke que se pose dans toute son acuité la question des frontières de l'humain : là où la raison cartésienne donne congé à la folie, l'entendement lockien se distingue des « enfants, des sauvages, des idiots et des illettrés » (« *children*, *idiots*, *savages*, and *illiterate* people », in *An Essay Concerning Human Understanding*, I.2., §27, p. 73). Pour quelques remarques suggestives sur cet aspect de la pensée de Locke, cf. Paul de Man, « The Epistemology of Metaphor », in *Aesthetic Ideology*, pp. 34-42 et notamment 39 sq.

[3] C'est d'ailleurs l'un des thèmes essentiels de *Caleb Williams* : on pense notamment aux tribulations de Caleb, mais aussi aux formes que revêt dans le livre I l'aversion de Falkland pour le squire Tyrrell (« society casts you out ; man abominates you », ch. I.9, éd. cit., p. 78 ; « He foamed with indignation against the laws of the universe, that did not permit him to crush such reptiles at a blow, as we would crush so many noxious insects », I.11, pp. 89-90).

Bromwich, semble un rescapé[1]). S'il esquive la cause immédiate des irritations de Godwin en choisissant un mendiant à peu près dépourvu de l'usage de la parole (ce qui lui évite de gémir) et arpentant une province reculée (ce qui lui évite la contagion des mauvaises manières londoniennes), c'est parce qu'il entend réagir avant tout aux présupposés de « Of Beggars », à l'idéal de transparence et de toute-puissance d'un sujet qui entendrait se réaliser souverainement dans l'accomplissement d'une série sans terme de finalités instrumentales. Dans cette perspective, la fonction admonitrice du mendiant (« a silent monitor », v. 115) est donc aussi de rappeler aux hommes, et notamment au poète et à ses lecteurs, qu'il faut se soupçonner autant que s'honorer. Le sens de l'humain se trouve déposé à ses marges, dans ce qui l'interroge et l'inquiète (c'est pourquoi, d'ailleurs, la protestation anti-utilitaire de Wordsworth se distingue tout aussi nettement de l'humanitarisme plus souriant et esthétisé qui sera plus tard celui de Charles Lamb[2]). Ce que le texte fait mine un moment d'appeler de l'abjection est en réalité de l'opacité : fins et utilités de tous ordres rencontrent leur limite dans la vie impénétrable du vieil homme (« he appears / To live and breathe but for himself alone », v. 157-58), qu'en définitive, comme le remarque Bromwich, les autres « servent » autant qu'il leur « sert », et qui ne marque cette réciprocité d'aucune gratitude[3]. Et la « fonction » sociale du mendiant, qui est aussi la limite de toute fonctionnalité clairement déterminable, c'est de marquer du même coup les bornes de la sympathie elle-même, laquelle n'est plus ni la communion de l'humanité avec elle-même dans le récit de l'infortune, comme

[1] *Op. cit.*, p. 43. Rappelons que l'attitude du Wordsworth révolutionnaire vis-à-vis de la mendicité semble avoir été ambivalente : dans la *Letter to the Bishop of Llandaff*, il exprimait ainsi le vœu que « the class of wretches called mendicants will not much longer shock the feelings of humanity » (*Prose Works*, vol. I, p. 43). Entre 1793 et 1797, la possibilité de ce changement d'attitude se trouve peut-être dans un passage de *Adventures on Salisbury Plain* qui suggère que l'insensibilité du *Cumberland Beggar*, comme déjà celle du vieil homme de « Animal Tranquillity and Decay », constitue la transposition objectivée, mise à distance, d'une condition d'abord décrite en référence au crime et à la culpabilité : « His soul, which in such anguish had been toss'd,/ Sank into deepest calm; for now retires / Fear; a terrific dream in darkness lost / The dire phantasma which his sense had cross'd. / His mind was still as a deep evening stream… » (v. 128-32).

[2] Cf. « A Complaint of the Decay of Beggars in the Metropolis », in *Essays of Elia* (Londres, 1823), *The Works of Charles and Mary Lamb*, éd. cit., vol. II, pp. 114-20.

[3] *Op. cit*, pp. 39-40.

dans le cas de la littérature de la sensibilité, ni, comme chez Adam Smith, le respect religieux dû à une exceptionnelle maîtrise de soi, mais, de la part du narrateur du poème au moins, le pressentiment obscur de l'obscurité même d'autrui[1]. On a reproché au poème une insistance brutale sur la faiblesse et la déshumanisation du vieillard, et on lui a aussi reproché de ne pas expliquer comment, c'est-à-dire par le biais de quelles injustices sociales, le « cours des choses » (« the tide of things », v. 156) l'a mené dans cette passe[2] ; on pourrait rétorquer que la singularité du poème est aussi, au regard des discours contemporains, de ne pas demander si sa pauvreté est « méritante » ou non, de suggérer qu'elle puisse être le résultat d'un choix, ou d'un déséquilibre mental, ou d'une impulsion inexplicable – choses qui ne sont pas rares dans la poésie de Wordsworth à la fin des années 1790 – et enfin de « laisser être », à supposer qu'elle soit isolable, l'hypothétique motivation initiale du mendiant.

Et c'est justement – second élément de radicalité dans la « morale » du poème – parce que la vie du mendiant n'est perçue que sous une forme ralentie et « animale » que l'aumône peut échapper au régime de l'échange (vivres ou menue monnaie contre reconnaissance) qui caractérise la pensée majoritaire de la charité à la fin du XVIIIe siècle : non pas seulement au sens où Wordsworth ferait l'apologie d'une économie symbolique précapitaliste, même si c'est également le cas, mais en tant que le don, profondément, participe essentiellement du plaisir, plutôt que de la satisfaction ou, *a fortiori*, de ce « bonheur » (*happiness*) qui constitue

[1] Bromwich illustre la singularité de la morale wordsworthienne en opposant *The Old Cumberland Beggar* à l'analyse de la gratitude et des bienfaits dans la *Theory of Moral Sentiments* (*op. cit.*, pp. 39-40 ; Smith, *Theory of Moral Sentiments*, II.1, §2) ; ajoutons que le contraste est tout aussi éclairant si l'on part de ce que l'on pourrait appeler le sublime de la sympathie chez Smith, c'est-à-dire de l'admiration que force en nous une sorte de magnanimité stoïque qui se recommande, au fond, par sa transparence (ainsi *Theory of Moral Sentiments*, I.5, §5 : « …we reverence that reserved, that silent and majestic sorrow, which discovers itself only in the swelling of the eyes, in the quivering of the lips and cheeks, and in the distant, but affecting, coldness of the whole behaviour »). C'est ce qui distingue le mendiant wordsworthien des figures « sublimes » de la misère réservée, qui endure sans se plaindre : il n'est pas question de « vérifier » sa souffrance, laquelle en définitive ne regarde ni le donneur ni le lecteur.

[2] Ainsi, quoique en termes mesurés, Simpson, *op. cit.*, p. 171.

la clé de voûte de toutes les morales utilitaristes[1]. Car la subtilité du texte tient aussi à ce qu'il n'épouse pas sans réserve les motivations des villageois lorsqu'ils font l'aumône, et il faut en réalité entendre deux, sinon trois langages (ou voix) dans le progrès de l'argumentation. La brave femme rêve à son salut éternel, et tel petit propriétaire ou fermier se félicite d'un sort plus clément, mais plus importante, au fond, est la joie des « pauvres abjects » (« the abject poor », v. 134) qui peuvent se dire qu'ils ont engendré ou dispensé quelques bienfaits dans leur vie lasse. Wordsworth semble suggérer ici que le plaisir de la brave femme (d'ailleurs rangée dans cette dernière catégorie) comporte quelque chose d'antérieur à la représentation qu'elle en conçoit d'une récompense future, représentation qui ne fait peut-être que traduire, dans les termes disponibles, la joie plus indéfinie suscitée en elle par l'exercice de la charité[2]. Les « pensées transitoires » ou « songeuses » dont parle ailleurs Wordsworth (« pensive thoughts », v. 162) renforcent la conviction que ce plaisir – la générosité intermittente de la vie elle-même – n'est pas, en définitive, quelque chose que l'on pourrait capitaliser ; la répétition de l'aumône, si elle constitue son caractère habituel et, par là, la possibilité que la communauté soit présente à elle-même, ne construit pas seulement une durée : elle dit encore la temporalité plus fondamentale et périlleuse à quoi cette durée est adossée. Il vaut la peine, sur ce point, de relire justement les passages les plus « coutumiers », dans leur idiome, de *The Cumberland Beggar*, ceux qui faisaient dire à James Chandler que Wordsworth avait dès 1797 adhéré aux vues de Burke :

---

[1] Pour une lecture du poème en termes d'économie du don, cf. Gary Harrison, *op. cit.*, pp. 167-69. L'utilitarisme moral de Paley défend la charité faite aux mendiants, mais lui préfère d'autres formes de secours aux nécessiteux, plus réguliers et encadrés ; cf. *The Principles of Moral and Political Philosophy* (Londres, 1785), III.ii.5, « Charity—Pecuniary Bounty », in *Miscellaneous Works*, vol. II, Londres, 1821, pp. 154-64. Godwin et Paley sont les deux cibles désignées par l'essai sur la morale ébauché par Wordsworth en Allemagne (cf. *Prose Works*, I).

[2] Conception du don comme animation vitale qu'on rencontrait déjà chez Rivers, lorsqu'il évoquait avec mépris la capacité du vieil Herbert à « émouvoir le pouls de l'oisiveté charitable » (« *stir the pulse* of lazy charity », *The Borderers*, I.1, 56 ; nous soulignons). À l'opposé, les vers 169-70 (« Reverence the hope whose vital anxiousness / Gives the last human interest to his heart ») désignent sans doute moins une foi déterminée en la résurrection que le désir aveugle, presque animal, d'une survie qui serait celle de la chair autant, sinon davantage, que celle de l'esprit.

…all behold in him
A silent monitor, which on their minds
Must needs impress a transitory thought
Of self-congratulation, to the heart
Of each recalling his peculiar boons,
His charters and exemptions; and, perchance,
Though he to no one give the fortitude
And circumspection needful to preserve
His present blessings, and to husband up
The respite of the season, he, at least,
And 'tis no vulgar service, makes them felt (v. 114-24).

Le langage du privilège, celui qui suggèrerait que le foyer d'un Anglais est son château pour peu qu'il ait effectivement un foyer, est ici doublé d'un autre langage, qui ressemble à celui de la morale utilitaire, mais qui en est bien plutôt la complète négation. Le « service » rendu par le mendiant, en effet, n'est pas de « faire sentir » la nécessité de la patience et de la prudence : Wordsworth dit très exactement le contraire. Le mendiant ne peut « servir » à ce que les villageois prennent (contre-)exemple sur lui pour travailler plus dur et consolider leur séjour ; c'est là un don qu'il ne peut faire à personne. Ce qu'il fait sentir – d'une manière dont le poème tient à préciser qu'elle n'a rien de « vulgaire » – c'est le bienfait présent et le répit de la saison, dans des vies qui, Wordsworth le dit un peu plus loin, sont profondément « lasses » ; le poème se garde de nous laisser oublier la loi d'airain de la nécessité et son opération incessante (remarquons l'urgence de « to husband *up* / the respite of the season »), mais il ne dispense aucun avis, ne profère aucune injonction, sur la manière d'y remédier. À la limite, la vue et le souvenir du vieux mendiant ne font que rappeler à chacun, au plus intime du plaisir charitable, le dénuement dont il se trouve pour l'heure « exempté », mais qui ne lui est pas moins essentiel que cette exemption même. Les circuits du vieillard assurent le plaisir, le réconfort, l'espérance religieuse des individus, ainsi que la cohésion morale de la communauté ; mais plus profondément, ils ne constituent celle-ci que dans la mesure où ils font se toucher et se reconnaître, fût-ce obscurément, les précarités dont elle se compose. C'est pourquoi il peut faire figure d'« admonition », et c'est pourquoi, dans le poème, le

paysage animé des vallées et des ouvrages agricoles tend à se replier pour laisser place à celui, plus inhospitalier, de la montagne dépeuplée dont il est pour ainsi dire la métonymie. De ce point de vue, la question de savoir s'il est ou non inclus dans la sphère de la communauté locale et de ses privilèges doit rester sans réponse, tout comme celle de la logique sacrificielle du poème[1]. Wordsworth a une conscience aigüe du paradoxe, et c'est pourquoi il paraît multiplier à plaisir les formules insolites, ainsi « Let him be free of mountain solitudes » (v. 175). Le mendiant est, bien sûr, l'exception qui permet aux autres d'avoir une règle, mais il leur rappelle aussi la fragilité de cette règle ; on pourrait dire, en revenant à la terminologie de Giorgio Agamben, que l'arrangement social et symbolique décrit par Wordsworth a pour principale caractéristique de maintenir la vie nue en vue de celle du citoyen, ou, en l'occurrence, du *freeman*. C'est une attitude, en tout cas, qui est très loin de l'impatience républicaine face à l'abjection de la vie résiduelle, et très loin aussi de la révulsion burkienne face à la nudité. Et il est faux, à cet égard, de dire que la fin du poème lui donne une clôture idéologiquement harmonieuse ; ce n'est pas le concert des oiseaux sylvestres (« the pleasant melody of woodland birds », v. 177) qui constitue ici la note déterminante, mais plutôt la lumière horizontale du soleil, celle de l' « œil de Nature » à laquelle le mendiant a été exposé toute sa vie durant, mais dont il n'est pas certain, en un nouveau chiasme problématique, qu'il puisse en retirer du plaisir ou même du bien-être : lumière qui semble à la fois éteinte et dévorante (« let the light at least / Find a free entrance to his languid orbs », v. 182-83). La fiction dont s'émerveillait Charles Lamb non sans quelques réticences, la fiction hésitante de

[1] Cf. Cleanth Brooks, qui se plaignait déjà de ce que le mendiant apparaisse aussi crûment comme une sorte de « bouc émissaire » de la communauté (cité dans Simpson, *op. cit.*, p. 165) ; et plus récemment, l'analyse sophistiquée d'Eric Lindstrom qui, tout en pointant le caractère sacrificiel de la figure du vieillard, souligne la « futilité » d'un tel sacrifice, lisible ici dans l'emphase créatrice du « Let him » opposé sans illusion à la marche inexorable de l'Histoire capitaliste (« Wordsworth's Choice of Fiat in "The Old Cumberland Beggar" », *Literary History*, 9.3, 2007, pp. 313-33). On peut objecter à cette analyse le fait que le « Let him » du poème (*let him pass*, *let him die*) demeure, d'une part, un plaidoyer pour un « laisser-être » (« *where* and *when* he will », écrit Wordsworth de la mort du mendiant), et que d'autre part Wordsworth en 1797-98 avait certainement une conviction profonde de l'efficace au moins possible de l'écriture poétique ; il s'agissait de protester contre une évolution qui, de fait, ne se concrétisa définitivement que bien plus tard, avec la New Poor Law de 1834.

la belle mort à laquelle la poésie voudrait croire sans l'oser tout à fait[1], c'est aussi et d'abord le suspens de la poésie aux abords de la mort singulière, c'est-à-dire dépossédée, de l'individu. Le mendiant, au moment imaginé de sa mort, achèverait de prendre sur lui l'être-exposé de l'homme, mais ce n'est pas pour en délivrer les autres, et si une forme sacrificielle subsiste dans le poème, elle n'y figure que comme reliquat d'une tentation que Wordsworth a, dans *The Old Cumberland Beggar*, effectivement sublimée, et que l'apologie de l'usage sert ici à recouvrir : il n'en reste que le caractère impénétrable d'une vie qu'il faut respecter pour cette raison même. Et c'est ici que prend tout son sens la gestuelle insistante du poème, celle surtout des passants qui, sur la route, ralentissent ou infléchissent leur allure à l'approche du vieillard : « The sauntering Horseman […] stops—, that he may safely lodge the coin / Within the old man's hat » (v. 26-29) ; « She who tends / The toll-gate […] lifts the latch for him that he may pass » (32-36) ; « The post-boy […] Turns with less noisy wheels to the road-side, / And passes gently by » (37-42). Gestes simultanément assourdis et mis en valeur par le mouvement d'amplification de la phrase, gestes que la répétition a rendus presque naturels plutôt que rituels, et dont tout le sens tient justement à ce « presque » : gestes d'égard qui sont tels parce qu'ils répondent à l'admonition obscure (*Siste, viator*) que figure le vieil homme. C'est dans ce geste que se manifeste la communauté, plus encore que dans la métaphore du registre ou de la chronique locale, et c'est cette opacité d'autrui qui va jouer un rôle considérable dans la poétique de *Lyrical Ballads*.

[1] Cf. la lettre à Wordsworth du 30 janvier 1801, in *The Letters of Charles and Mary Lamb*, éd. cit., vol. I, p. 265 : « the delicate and curious feeling in the wish for the Cumberland Beggar, that he may ha[ve] about him the melody of Birds, altho' he hear them not.—Here the mind knowingly passes a fiction upon herself, first substituting her own feelings for the Beggar's, and, in the same breath detecting the fallacy, will not part with the wish ».

V. LA COMMUNAUTÉ CRÉPUSCULAIRE

On sait que la genèse de *Lyrical Ballads* fut largement fortuite. Après que Wordsworth et Coleridge eurent échoué à faire représenter leurs tragédies respectives, l'idée d'une publication commune refit surface régulièrement au cours de l'année 1797-98, mais elle revêtit des formes diverses. Il fut souvent question de présenter ensemble au public deux poèmes narratifs complémentaires, et *The Rime of the Ancient Mariner* d'un côté, *Salisbury Plain* ou *The Ruined Cottage* de l'autre continuèrent un certain temps d'orienter le projet, donnant lieu à la répartition des tâches plus tard exposée par Coleridge, selon laquelle l'un devrait donner l'éclat de l'imagination aux choses du quotidien, et l'autre le poids de la vraisemblance humaine aux fictions surnaturelles[1]. La soudaine floraison créatrice wordsworthienne à partir de mars, le projet du départ en Allemagne et la nécessité de le financer aboutirent finalement au volume asymétrique et, en un sens, quelque peu désinvolte qu'on connaît. *Lyrical Ballads* parut en retard et à la hâte, au début d'octobre 1798, alors que les auteurs étaient partis, et après que Wordsworth eut ajouté au recueil, *in extremis*, la méditation en vers blancs de *Tintern Abbey*. Et cependant le livre possède une unité forte, saisissante, qui semble justifier l'assurance dont faisait preuve Coleridge lorsque, pour emporter l'accord de Joseph Cottle, il affirmait que l'ensemble des poèmes, les siens comme

[1] Cf. *Biographia Literaria*, ch. XIV, vol. II, pp. 5-6 : « The thought suggested itself…that a series of poems might be composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of these emotions, supposing them real…For the second class, subjects were to be chosen from ordinary life; the characters and incidents were to be such, as will be found in every village and its vicinity, where there is a meditative and feeling mind to seek after them, or to notice them, where they present themselves » ; James Butler et Karen Green, introduction à *Lyrical Ballads and Other Poems 1797-1800*, pp. 3-15 ; Stephen Gill, *Wordsworth: A Life*, pp. 146-52 ; Richard Holmes, *Coleridge: Early Visions*, pp. 169-99.

ceux de Wordsworth, devaient être considérés comme formant un tout, ou un poème d'un autre ordre : « We deem that the volumes offered to you are to a certain degree one work, in kind tho' not in degree, as an Ode is one work—and that our different poems are as stanzas, good relatively rather than absolutely »[1]. Il y a bien là, quoiqu'à un degré moindre que chez les Romantiques d'Iéna, une volonté de faire œuvre collectivement ; la pratique était familière (et chère) à Coleridge depuis ses collaborations avec Southey, depuis aussi qu'il avait ouvert la seconde édition de ses poèmes aux plumes de Lamb et de Lloyd, mais c'est dans *Lyrical Ballads* que cet idéal donne lieu à une véritable fusion des hétérogènes. Pourtant, à l'exception précoce de *The Three Graves*, les cas d'écriture réellement commune sont très rares : Coleridge a offert à Wordsworth la première strophe de *We Are Seven*, et *The Ancient Mariner*, tout comme *The Wanderings of Cain* juste auparavant, devait être une composition à deux mains, mais l'entreprise, précisément, échoue, et les deux hommes n'auront pas écrit d'autre poème ensemble.

Plusieurs facteurs, mêlés dans une large mesure, concourent à cette unité de *Lyrical Ballads*. Il y a d'abord l'évidence, célèbre, que les deux poètes ont pratiquement vécu ensemble pendant un an, depuis qu'au printemps 1797 Coleridge a rendu visite aux Wordsworth dans leur arrière-pays du Dorset et les a convaincus de s'installer près de chez lui. Promenades quotidiennes et expéditions plus lointaines, observation de la nature et discussions littéraires, visites d'amis et récitations de poèmes, échos de la politique générale et des vicissitudes locales, projets de voyage et réprobation du voisinage (qui empêcherait finalement Wordsworth de rester à Alfoxden), franche gaîté et harcèlement discret des autorités, exaltation et incertitude : on sait combien de tableaux à la séduction inévitable cette quasi-cohabitation a donné lieu, des tableaux qui peuvent donner l'impression que les futurs poètes lakistes herborisaient sur les pentes du volcan tout en méditant le sauvetage de la race

[1] *Collected Letters*, vol. I, p. 412 (lettre du 28 mai 1798).

humaine[1]. Et c'est bien, pour une part, de cette riche et précaire immédiateté que *Lyrical Ballads* tire sa singulière substance. Il y a aussi, de façon plus précise, le double projet littéraire dont se nourrit l'existence partagée, celui du *Recluse*, qui reçoit sa formulation définitive au début du mois de mars, et celui de la poésie « expérimentale » à quoi la perspective du chef-d'œuvre philosophique donne son sens et son élan, poésie définie comme une attaque en règle contre toutes les habitudes de la littérature moderne[2]. Une majorité des textes du recueil sont écrits dans la foulée du travail sur le futur *Recluse*. Ils présentent souvent l'empreinte d'une même « philosophie », celle de la « Vie Une » que Coleridge défend et s'attache à définir depuis 1795 au moins, et que Wordsworth reprend à son compte lorsqu'il écrit en février pour *The Pedlar* :

> He felt the sentiment of being, spread
> O'er all that moves, & all that seemeth still
> O'er all that leaps, & runs, & shouts, & sings
> Or beats the gladsome air…in all things,
> He saw one life, & felt that it was joy[3].

Cette pensée, cependant, ne forme évidemment pas un système. Elle est d'abord, si l'on veut, une paraphrase de la formule des Actes des Apôtres si souvent citée par les plus religieux d'entre les philosophes du XVIIIe siècle, selon laquelle « en Lui nous avons la vie, le mouvement et l'être » (17 : 28), et qui, débarrassée de son interprétation dualiste, signifie l'immanence du divin à toutes les parties de sa création[4]. Elle est, aussi, une exigence, que

[1] Hazlitt, « My First Acquaintance with Poets » (1823), in *Works*, vol. XII, pp. 259-75 ; Thelwall. « Lines, written at Bridgewater, in Somersetshire », in *Poems Chiefly Written in Retirement*, Hereford, Londres et Dublin, 1801, pp. 126-33.

[2] C'est ainsi que Coleridge aurait présenté le projet à Hazlitt, selon ce dernier : « He said the *Lyrical Ballads* were an experiment about to be tried by him and Wordsworth, to see how far the public taste would endure poetry written in a more natural and simple style than had hitherto been attempted; totally discarding the artifices of poetical diction, and making use only of such words as had probably been common in the most ordinary language since the days of Henry II…He spoke with contempt for Gray, and with intolerance of Pope » (*op. cit.*, p. 273).

[3] *The Pedlar*, MS. B, v. 248-52.

[4] Phrase, on le sait, souvent citée incorporée au discours de la poésie wordsworthienne, notamment dans la préface révisée de *Lyrical Ballads*, en 1802 : « the grand elementary principle of pleasure, by which he knows, and feels, and lives, and moves » (éd. cit., p. 752). Sur cette phase, brève mais importante, de l'évolution romantique, cf. notamment Jonathan Wordsworth, *The Music of Humanity*, pp. 202-15, et Seamus Perry,

Coleridge s'efforçait déjà de réaliser spéculativement à l'époque de *Religious Musings* : retrouver, dans la nature, l'évidence de cette présence que rappelle l'Apôtre aux disciples. Mais un changement important s'est produit : il n'est plus question d'appréhender cette unité vitale à travers une saisie intégrale du devenir universel. Plus exactement, cette saisie passe dorénavant par le *hic et nunc*, par une observation et une émotion immédiates qui renoncent, au moins provisoirement, aux horizons plus vastes de la cosmologie. Il ne faut pas tant y voir un repli ou une résignation que l'affirmation d'une plénitude de l'actuel : la « Vie Une » se découvre partout, en toutes ses parties et à chaque instant, comme une sorte d'égalitarisme fondamental de l'être. Pour Coleridge, elle offre une méthode nouvelle à la quête de l'harmonie (« no sound is dissonant which tells of life », écrit-il en 1797[1]) ; aux yeux de Wordsworth, elle confirme les intuitions auxquelles sa poésie l'avait mené les années précédentes.

Poétiquement, et pour l'heure, l'exaltation de la « Vie Une » fait coexister deux voies différentes : d'une part le *conversation poem* coleridgien, qui recueille l'héritage de Cowper en lui donnant un tour (quasi) panthéiste et s'efforce de retrouver une vision totalisante à partir des richesses de l'immédiateté, de l'autre la poésie plus strictement « expérimentale », fondée sur l'expression de passions authentiques dans une langue ramenée à l'essentiel, et qui, en définitive, correspond de façon plus incertaine à la pensée de Coleridge[2]. C'est la seconde option qui prédomine dans *Lyrical Ballads*. Et c'est pourquoi l'unité du recueil est souvent identifiée à celle d'une esthétique appelée, selon les époques, naturelle, primitiviste ou moderne, dont la singularité en son temps a d'ailleurs été âprement discutée par la critique ; on peut en effet penser que le volume de 1798 reconduit une sensibilité déjà solidement

---

Coleridge and the Uses of Division, pp. 68-87 ; pour une interprétation en termes politiques, cf. Nigel Leask, *op. cit.*

[1] Conclusion de *This Lime-Tree Bower my Prison*, in *Poetical Works I.1*, p. 354.

[2] Sur cette divergence entre Wordsworth et Coleridge, considérée autrement qu'au point de vue biographique, cf. par exemple Don Bialostosky, *Making Tales*, et David Simpson, *Wordsworth and the Figurings of the Real*, pp. 122-32.

établie, tant par le choix de ses thèmes que par ses formes de prédilection[1]. Sur un point au moins, cependant (outre sa qualité supérieure), *Lyrical Ballads* se distingue nettement de la production contemporaine : par l'intensité et la cohérence de la présentation, ou en d'autres termes par son unité de lieu. La grande majorité des recueils poétiques de la fin du XVIIIe siècle, tel celui que publie Southey en 1797, parcourent au hasard la gamme préalable des formes, des thèmes et même des époques, sans autre cohésion que celle qui suggère la sensibilité ou le « génie » de l'auteur (voire, dans le cas de Southey, sa versatilité). Dans *Lyrical Ballads*, au contraire, et à quelques exceptions près, le resserrement des matériaux, l'omniprésence du mode péripatétique, l'immédiateté de l'évocation, la fréquence du dialogisme et de la dramatisation, la thématisation et la mise en valeur de la fonction narrative aboutissent à un véritable livre, un livre qui, plus qu'aucun autre peut-être, arpente – et parle depuis – un espace propre. Quoique les auteurs n'aient à peu près jamais recours au vernaculaire ou à la toponymie, ce sont, d'un poème à l'autre et d'une rencontre à l'autre, les mêmes routes et la même campagne que la poésie semble parcourir et où la « Vie Une » doit se vérifier ; on n'est jamais bien loin d'un village qui, à défaut d'être nommé ou exactement situé (« every village and its vicinity », dirait plus tard Coleridge), n'en demeure pas moins distinctement concret, avec ses diverses occupations, sa voix publique et ses conflits. La cohérence de la poétique dit l'insistance d'une expérience à approfondir, celle du commun des passions humaines telles qu'on les peut entrevoir dans les lieux partagés d'une communauté, au sein de cette nature qui est aussi *au milieu* des hommes et entre eux : la formule d'un pêcheur du Somerset que rapporte Hazlitt pourrait, à cet égard, servir de devise au livre[2].

---

[1] Sur le goût répandu des figures de la marginalité, cf. Robert Mayo, art. cit. ; sur le primitivisme de l'expression, cf. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, notamment pp. 78-84, 95-97 et 103-14 ; sur la vogue massive de la ballade dans les années 1790 et la genèse de *Lyrical Ballads*, cf. Mary Jacobus, *Tradition and Experiment*, pp. 210-32.

[2] *Op. cit.*, p. **comp** : « A fisherman gave Coleridge an account of a boy that had been drowned the day before, and that they had tried to save him at the risk of their own lives. He said 'he did not know how it was that they ventured, but Sir, we have a nature towards one another.' ».

Précisément à cause de cet ancrage marqué, l'unité de *Lyrical Ballads*, de même que son primitivisme, sont de nature complexe. Coleridge, on l'a vu, la définissait analogue à celle d'une ode ; or l'ode se caractérise, comme il l'avait écrit à Thomas Poole, par l'impétuosité de ses transitions, par « la précipitation de l'imagination et du sentiment ». De fait, l'unité du recueil se constitue aussi dans ses brusques modulations d'un registre à l'autre, dans ses passages soudains de l'humour à l'exaltation ou au pathétique, et aussi, fondamentalement, dans la tension qui en travaille l'espace. Une inspiration plus strictement lyrique, célébrant – quoique non sans quelques incertitudes – le présent plein de la nature et l'intimité du poète, contraste ainsi avec une veine excursive et narrative qui met en évidence, comme aux détours de la promenade, les fêlures de la communauté et des individus. Une telle alternance n'est pas, en soi, propre à *Lyrical Ballads*. On peut y voir, pour une bonne part, la continuité de l'héritage de la sensibilité, tel qu'il s'exprime dans le *Peripatetic* de Thelwall : la flânerie au sein de la nature est assombrie, tout d'un coup, par les nuages qui s'élèvent de la société toute proche. Mais Wordsworth et Coleridge – on l'a d'ailleurs beaucoup répété – n'entendent plus guère prescrire de solutions, ou susciter l'indignation ; il s'agit désormais, comme le dirait Wordsworth un peu plus tard, de montrer « que des hommes qui n'ont pas de beaux vêtements peuvent éprouver des émotions profondes », c'est-à-dire de rééduquer un public dégénéré en le ramenant aux émotions authentiques de la nature humaine[1]. Cette rééducation, simplement, est loin d'être toujours aisée ou rassurante. La « Vie Une » telle qu'elle apparaît dans *Lyrical Ballads* inclut – et c'est là que ni le primitivisme ni le quiétisme politique ne sont des rubriques adéquates – la conscience d'un vertige et d'une dépossession. Si, comme le suggère Alan Bewell, les poèmes expérimentaux prolongent, tout en la moquant, la fascination de la pensée des Lumières pour l'homme « naturel », il faut ajouter que leur « anthropologie

[1] Lettre à Charles James Fox du 14 janvier 1801 : « to shew that men that do not wear fine cloaths can feel deeply » (*The Early Years*, p. 315).

domestique » a pour résultat de déstabiliser à la fois la représentation de l'humain et celle de la domesticité[1]. Les passions que met en scène Wordsworth, qui sont fréquemment violentes et destructrices, montrent le sujet sur le point de se perdre, et la désorientation comme vérité du lieu. Et ainsi qu'on le verra, ce trouble, paradoxalement, confère au recueil un dernier type d'unité, d'ordre cette fois strictement géographique, que l'on pourrait appeler une unité centrifuge et que dessine la présence partout perceptible de l'Océan atlantique. Pour Coleridge, la préparation d'un grand poème devait passer, entre autres, par la lecture de « récits de voyage, de navigation et d'histoire »[2] ; et s'il faut voir dans le projet romantique de 1798, comme le suggère Nigel Leask, une sorte d'exil ou de repli intérieur de l'idéal pantisocratique, le recueil publié à Bristol n'en demeure pas moins, éminemment, un livre du rivage. Et c'est en cela que, loin de se refermer sur l'intemporel, il fait place à un « sens de l'histoire » diffus mais fondamental.

1. La ballade lyrique, ou décréter le présent

Stephen Parrish et Mary Jacobus, notamment, ont montré combien l'écriture expérimentale de l'*annus mirabilis* devait son impulsion à l'engouement de la fin du siècle pour la poésie narrative traditionnelle : d'abord aux *Reliques* de Thomas Percy, publiées en 1765 et que Wordsworth comme Coleridge tenaient en très haute estime, mais aussi, plus ponctuellement, au choc en retour de la ballade germanique, qui avait puisé son inspiration initiale chez Percy avant de trouver son illustration canonique dans la *Lenore* de Bürger[3]. Celle-ci connut dans les années 1790 de multiples traductions anglaises, qui frayèrent la voie au spectaculaire succès de M. G. Lewis avec *Alonzo and Imogene*, et la composition de *The Three Graves*, puis de *The Ancient Mariner* et ensuite de *The Thorn*, semble bien obéir au désir d'exploiter le

[1] *Wordsworth and the Enlightenment*, pp. 29-41.
[2] Voir la lettre à Cottle du début avril 1797, déjà citée, *Collected Letters*, vol. I, pp. 320-21.
[3] Stephen M. Parrish, *The Art of the Lyrical Ballads*, pp. 83-96.

filon. Pourtant, le véritable point de départ de l'explosion créative de 1798 doit être situé au début du mois de mars, lorsque Wordsworth écrit *Lines written at a small distance from my house*. S'il est vrai, comme le dit Parrish, que « personne n'avait vu de ballade lyrique auparavant »[1], c'est le poème qui semble en apporter la définition la plus complète : le premier d'une série de textes que Geoffrey Hartman a désignés comme *credal lyrics*, qui entendent célébrer la joie d'être présent à un monde vivant et unifié[2]. Wordsworth, alors fraîchement converti à la *One Life* coleridgienne, venait de travailler à plusieurs fragments écrits en vue du *Recluse*, et le poème est, de fait, si absolument lyrique qu'il ne semble garder de la ballade que la forme strophique dans ce qu'elle a de plus superficiel (tout en l'étoffant, cependant, par le retour d'une rime supplémentaire aux vers 1 et 3). Son titre complet, fort circonstancié – *Lines written at a small distance from my house, and sent by my little Boy to the Person to whom they are addressed* – n'est pas inhabituel par sa longueur, mais par la radicalité quelque peu ironique avec laquelle il reprend les conventions de la poésie dite « occasionnelle » : l'occasion, ici, n'est rien (une belle journée dont il faut profiter), et cependant elle est tout (puisque c'est en un tel moment d'insouciance que l'humain peut faire l'expérience de sa dignité native). Ce paradoxe de l'évidence – et, secondairement, la désignation de la maison, « my House », qui donne à voir le lieu de la poésie, son ancrage dans l'espace environnant – font en quelque sorte du poème le noyau philosophique du recueil, sa parole inaugurale et son centre de gravité. Au lieu du monde objectif, historique, de la ballade héroïque, *Lines…* présente une intimité domestique quasiment prélapsaire (le poète, la sœur et le petit garçon), qui cependant n'est pas introduite par la description, mais, comme insensiblement, par la musique du vers :

> It is the first mild day of March,
> Each minute sweeter than before;
> The red-breast sings from the tall larch

[1] *Op. cit.*, p. 83.
[2] *Wordsworth's Poetry*, pp. 151-57.

That stands beside our door.

There is a blessing in the air,
That seems a sense of joy to yield,
To the bare trees, and the mountains bare,
And grass in the green field (v. 1-8)[1].

La carrure de la ballade est mise à mal par l'extrême musicalité du poème, qu'on voudrait comparer, dans sa majesté chaloupée, à un andante beethovénien. Dès le premier vers, l'enchaînement des voyelles accentuées, voire longues (les diphtongues dans « mild » et « day », le « r » muet qui prolonge la syllabe à la rime dans « March » et « larch ») met en place une scansion spondaïque à laquelle répond, comme sur un mode antiphonal, l'accélération trochaïque du vers 2 (« Each minute sweeter than before »). La seconde strophe est d'une subtilité rythmique tout aussi marquée, mobilisant assonance et allitération au service d'une cadence plus suspendue, qui prolonge l'ouverture tout en la nuançant d'une pointe d'hésitation, perceptible au chiasme du vers 7 (où l'on peut entendre à demi-mot l'adverbe *barely*, qui dirait à la fois le commencement et la fragilité du printemps qui vient). Cette progression mesurée, modulée, vers la plénitude – qui ménage d'autre part, dans l'ordre du recueil, une rupture spectaculaire avec les rythmes saccadés de *Goody Blake and Harry Gill* – est à l'opposé de tout récit ou de toute caractérisation qu'on attendrait : les péripéties et leurs palpitations se voient substituer une pulsation ample et régulière, celle d'une plénitude confirmée d'instant en instant. La ballade semble sur le point de se faire hymne.

Cette musique du poème annonce son thème. *Lines…* est un texte qu'on peut dire performatif, non parce qu'il se donne pour une lettre invitant sa destinataire à sortir, mais parce qu'il entend instaurer un état de choses. Et ce qu'il instaure, c'est le présent, contre la narrativité, contre les « formes » du calendrier, au nom d'une vie pleine qui n'a pas besoin de raison ni de récit. La poésie occasionnelle occasionne ici la seule philosophie, et la seule forme d'existence politique qui soient vraiment acceptables. On peut en effet voir là, et on n'a

[1] *Lyrical Ballads*, éd. cit., p. 63.

pas manqué de le faire, une répétition et un déplacement, à même l'instant présent, de l'affranchissement révolutionnaire. Il est de fait question, plus loin, d'un « vivant calendrier » libéré des formes, c'est-à-dire « naturel », comme apparut d'abord celui de la Convention : « No joyless forms shall regulate / Our living Calendar; / We from to-day, my friend, will date / The beginning of the year » (v. 17-20). Ce que le texte dit, c'est la prérogative souveraine qui lui permet de faire table rase du passé et de décider d'un commencement ; son « nous » est évidemment, aussi, un pluriel de majesté. C'est l'appréhension de la « Vie Une » qui est l'émancipation véritable ; et réciproquement, une telle émancipation ne requiert ni formes ni heures fixes. *Lines…* est un poème sur la possibilité de décréter un rituel, un poème sur l'improvisation des formes qui, du coup, invente sa propre forme. Étrangement, il retrouve ainsi, par-delà la strophe de la ballade, les cadences et l'allure de la Renaissance. Le rituel qu'on invente ressemble par moments au rituel qui était toujours déjà là, à celui par exemple d'un épithalame spensérien :

> My Sister! ('tis a wish of mine),
> Now that our morning meal is done,
> Make haste, your morning task resign,
> Come forth into the sun.
>
> Edward will come with you, and pray,
> Put on with speed your woodland dress,
> And bring no book, for this one day
> We'll give to idleness (v. 9-16).

Les strophes suivantes, avec leurs allusions à une « naissance universelle » et à l' « heure du sentiment », parlent un idiome plus philosophique et plus distinctement contemporain. Ici, le quotidien et le solennel, la religion naturelle et la fantaisie personnelle (« 'Tis a wish of mine…Come forth into the sun ») semblent se mêler intimement, comme en des retrouvailles longtemps attendues ; c'est en décidant de ne pas prendre de livre avec lui que le poète ressaisit la musique des meilleurs livres. Mais il y a autre chose encore – surtout lorsque le modal *shall* est pleinement articulé et mis en lumière – dans l'emploi majestueux de la

première personne du pluriel : un soupçon d'*hubris* ou de bravade qui rappellerait lointainement Marlowe ou le Shakespeare d'*Antony and Cleopatra* : « And from the blessed power that rolls / About, below, above, / *We'll frame the measure of our souls, / They shall be tuned to love* » (v. 33-36 ; nous soulignons). Cet hubris fait écho, bien sûr, aux souvenirs révolutionnaires qui animent le poème : la démesure qui entend se donner sa propre mesure, régler elle-même sa musique, est aussi celle qui « règle » ou qui « forge » (les divers sens de *frame* à l'époque) les constitutions, et ce type d'emploi de la première personne du pluriel est trop rare chez Wordsworth pour qu'on oublie qu'il refait surface dans l'un de ses poèmes les plus antijacobins, mais aussi les plus fascinés par la démesure souveraine de la Révolution[1]. Ici, cependant, ce léger excès de la parole poétique, ce soupçon d'exagération ou de défi ont surtout pour effet de nuancer obliquement l'affirmation de plénitude qui fait le propos du poème, et que complique plus clairement la strophe 8 : « Some silent law our hearts may make, / Which they shall long obey; / We from the year to come may take / Our temper from to-day » (v. 29-32). Lorsque le texte s'efforce de voir plus loin que l'ivresse saisonnière (cf. « Our minds shall drink at every pore / The spirit of the season », v. 27-28), une double réserve se laisse entendre. D'une part, la réalité du temps qui passe implique que la majesté du sujet souverain se soumette (« obey ») aux lois et aux règles qu'il aura promulguées ; il faudra bien que l'insouciance et l'oisiveté se « tempèrent » pour permettre qu'une régularité puisse compenser le reflux de l'exaltation printanière. Mais, d'autre part, cette perspective laisse place au doute : l'assurance du futur normatif (*shall*) se trouve confrontée à une durée plus incertaine, qui n'autorise que des espérances (*may*) et ne permet d'imaginer que la *forme*, non spécifiée, d'une légalité (« Some silent law »). Dans le temps même de l'affirmation la plus

[1] On pense ici aux extraordinaires strophes centrales de *Rob Roy's Grave*, où Wordsworth imagine la brigand écossais contemporain de Napoléon et soudain désireux d'exercer ses facultés sur une scène plus vaste : « "Of old things all are over old, / Of good things none are good enough:— / We'll shew that we can help to frame / A world of other stuff. / I, too, will have my Kings that take / From me the sign of life and death: / Kingdoms shall shift about, like clouds / Obedient to my breath."» (*Poems, in Two Volumes*, éd. cit., pp. 182-83, v. 85-92).

joyeuse, le subtil excès rhétorique qui donne sa tonalité Renaissance à la ballade lyrique vient démentir, de manière indirecte, la prétention du sujet à légiférer souverainement en présence de la nature ; il décèle cette même précarité que disait à demi-mot, dans l'ouverture du poème, la nudité des arbres et de la montagne[1]. Le printemps de 1798 contient en lui les germes d'autres printemps, celui, par exemple, de 1817 et de l'*Ode to Lycoris*, où l'incertitude et la brièveté de la vie obligeront la poésie à reconnaître sa préférence pour la fugace saison du renouveau, et où Wordsworth dira que le plein accord apparemment célébré dans *Lines written at a small Distance from my House* est en réalité impossible à maintenir sans l'intervention d'un *art* qui supplée son essentielle fragilité[2].

La forme strophique et l'intention performative de *Lines…* sont reprises, comme symétriquement, vers la fin du recueil, dans les deux poèmes *Expostulation and Reply* et *The Tables Turned* (quoique le second remplace le tétramètre du second vers de chaque strophe par un trimètre, plus conforme aux habitudes de la ballade)[3]. On y retrouve la même invitation à laisser là les livres pour « s'avancer » (« Come forth ») à la rencontre de la nature, et aussi la même insistance sur la grâce singulière du moment présent, sur la douceur de la saison (« One morning thus… / When life was sweet I knew not why », v. 13-14 dans *Expostulation and Reply*). La dimension rituelle, cependant, y est remplacée par celle de l'exhortation ou de la prédication, au point d'ailleurs que ces textes feraient beaucoup pour établir l'idée d'un « méthodisme de la nature » chez Wordsworth[4]. Ils seraient nés, suggère la préface du recueil, d'une discussion avec un ami trop féru de métaphysique que la critique s'accorde

[1] Mary Jacobus voit dans le poème, avec son « mélange de solennité et de légèreté », une exposition « particularisée » des idées sur la *One Life* avancées sous forme plus dogmatique dans les manuscrits de *The Pedlar* (*Tradition and Experiment*, pp. 95-96) ; on est tenté d'aller plus loin, et de dire que la mise en scène performative de ces idées a pour effet, en définitive, de les mettre en question.

[2] Cf. *Ode to Lycoris*, in *Shorter Poems 1807-1820*, éd. cit., p. 244, v. 37-44 : « But something whispers to my heart, / That, as we downward tend, / Lycoris! life requires an *art* / To which our souls must bend, / A skill—to balance and supply, / And, ere the flowing fount be dry, / As soon it must, a sense to sip, / Or drink, with no fastidious lip ».

[3] Éd. cit., pp. 107-09.

[4] L'expression (*natural Methodism*) provient de la critique de *The Excursion* publiée par Charles Lamb dans la *Quarterly Review* en octobre 1814.

généralement à identifier au jeune Hazlitt. L'ami philosophe, baptisé « Matthew », ouvre ce débat passablement inégal en reprochant à « William » son indolence et en l'exhortant à converser avec les morts illustres (« "Where are your books? that light bequath'd / To beings else forlorn and blind? / Up! Up! and drink the spirit breath'd / From dead men to their kind" », v. 5-8). La réponse du poète est en deux temps : d'abord, dans le premier texte, la défense de la « sage passivité » qui fait confiance à l'action nécessaire de la nature sur les cinq sens et, de manière légèrement énigmatique, laisse les choses se faire (« Think you, mid this mighty sum / Of things for ever speaking, / That nothing of itself will come, / But we must still be seeking? », v. 25-28) ; puis, dans *The Tables Turned*, et au terme de la belle journée, comme si le cours en avait confirmé « William » dans son point de vue, la reprise de l'initiative rhétorique et l'éloge des « enseignements » de la nature, décidément supérieurs à la parole morte des livres (« One impulse from a vernal wood / May teach you more of man / Of moral evil and of good, / Than all the sages can », v. 21-24). Message quelque peu hyperbolique, qu'on n'est pas forcément tenu de prendre tout à fait au pied de la lettre, d'abord parce que Wordsworth a dit des choses très différentes au sujet des livres, du moins de certains livres[1], et aussi dans la mesure où, ainsi que l'a rappelé Paul Sheats, le poème, revisitant une antique tradition pastorale, s'inscrit dans un débat dramatique entre deux personnages dont ni l'un ni l'autre, comme chacun sait, ne doit être confondu avec l'auteur[2]. Il reste que la méfiance de Wordsworth envers la « philosophie morale » est très réelle, et que *The Tables Turned* traduit sans équivoque son rejet d'un enseignement qu'on ne puisse éprouver et s'assimiler. Plutôt qu'un dialogisme qui n'est pas poussé très loin, donc, c'est le relief des circonstances qui inviterait à relativiser le sérieux doctrinal du poème : la dramatisation distingue moins le sujet lyrique de l'auteur qu'elle n'attire l'attention sur le

[1] On pense bien sûr au livre V du *Prelude*, et aussi au troisième sonnet de *Personal Talk* (*Poems, in Two Volumes*, p. 282) : « …books, we know, / Are a substantial world, both pure and good: / Round these, with tendrils strong as flesh and blood, Our pastime and our happiness will grow ».
[2] *The Making of Wordsworth's Poetry*, pp. 188-209.

caractère contingent, fluctuant, de sa parole. La journée, on l'a dit, a été belle et continue de l'être : la démonstration, ou plus précisément la monstration, semble avoir plus de prix que les vérités formulables qu'on pourrait en tirer :

> The sun, above the mountain's head,
> A freshening lustre mellow
> Through all the long green fields has spread,
> His first sweet evening yellow.
>
> Books! 'tis a dull and endless strife,
> Come, hear the woodland linnet,
> How sweet his music; on my life
> There's more of wisdom in it.
>
> And hark! how blithe the throstle sings!
> And he is no mean preacher;
> Come forth into the light of things,
> Let Nature be your teacher (v. 5-16).

Les teintes jaunes, familières, du soir, opposées au demi-jour trouble et vaguement diabolique de l'étude comme l'évidence à la perplexité, doivent emporter leur propre leçon : le poète s'adjuge la victoire dans la discussion en désignant, chaque fois, les objets et les impressions de la nature comme s'ils étaient *indices sui et falsi*[1]. À aucun moment, cependant, il n'est dit ce qu'enseigne au juste la nature. Le savoir qu'elle dispense reste mystérieux, informulé ; il faut se contenter de l'affirmation de son existence. Et l'on pourrait dire que le texte, précisément, a pour but de « montrer », ou de faire sentir, la supériorité morale de l'expérience vécue sur les propositions de l'entendement. Mais il n'en souligne que davantage sa dépendance vis-à-vis de sa propre rhétorique et des conditions de son énonciation : la sagesse de la nature ne repose sa crédibilité que sur le plaisir d'une belle soirée, et sur la verve avec laquelle le poète la défend. Cette verve présente d'ailleurs des aspects très variés. Il y a d'abord l'exagération, la parodie de solennité, qui s'entend dans le tour familier et légèrement

[1] De manière amusante, les teintes du couchant évoquent les réminiscences que publierait plus tard Hazlitt de son premier séjour parmi les poètes, et qui thématisent justement, avec un soupçon d'ironie sans doute, leurs exceptionnelles facultés perceptives : « Wordsworth, looking out of the low, latticed window, said, "How beautifully the sun sets on that yellow bank!" I thought within myself, "with what eyes these poets see nature!" and ever after, when I saw the sun-set stream upon the objects facing it, conceived I had made a discovery, or thanked Mr. Wordsworth for having made one for me! » (*op. cit.*, p. 272).

inattendu de « on my life / There's more of wisdom in it », où Wordsworth tire le meilleur parti de la rime féminine, et dans la personnification cocasse de la grive en prédicateur de choc : autant de fantaisies qui voisinent curieusement avec l'intensité plus concentrée d'un vers tel que « Come forth into the light of things », où l'inspiration religieuse se décante jusqu'au mystère. Et il y a la révulsion, qu'on dirait surgie de *The Borderers*, de la célèbre strophe où Wordsworth condamne les effets desséchants de la pensée analytique : « Sweet is the lore that Nature brings; / Our meddling intellect / Mishapes the beauteous forms of things; / —We murder to dissect » (v. 25-28). Tout se passe comme si le savoir (« lore ») qu'amène la nature requérait, pour convaincre pleinement, cette autre hyperbole qu'est l'intrusion glaçante de l'entendement humain dans l'Éden de la vie irréfléchie (encore accusée par l'allitération en *m-* qui donne son intonation pâteuse à la strophe, alliant la maladresse et le meurtre dans une même conspiration contre la beauté des choses). Et ce pathos soudain ne dit pas si « Matthew », qu'on n'entend plus du tout, a été convaincu par les arguments du poète. Loin d'établir un consensus, d'inscrire l'assomption du *sensus communis* dans les spectacles qu'il décrit, le texte a plutôt rendu problématique l'influence de la nature sur l'univers moral[1] ; le paysage semble s'être replié à quelque distance, dans un en-soi qui ne devient accessible que sur un mode intermittent et aléatoire. Mais le poème a, en revanche, déployé toutes les ressources de l'instant, en une rhapsodie d'autant plus frappante qu'elle en donne à lire, simultanément, la plénitude et la fragilité.

The Tables Turned se clôt sur une injonction à porter avec soi « un cœur qui observe et reçoive » (« Come, and bring with you a heart / That watches and receives »). Or l'année passée à Alfoxden est le temps, pour Wordsworth mais aussi pour sa sœur, d'une observation

[1] On est en désaccord, sur ce point, avec Bialostosky (*Making Tales*, pp. 132-34) qui s'efforce de sauver le caractère dialogique du poème en partant de l'idée, improbable, que « Matthew » a été gagné aux arguments de « William » (alors que, manifestement, il préfère toujours l'étude à la promenade). Une lecture du poème en termes de la difficulté du *sensus communis* pourrait s'inspirer de David Simpson, *Wordsworth and the Figurings of the Real*, qui cependant prend *The Tables Turned* au pied de la lettre et ne lui consacre que quelques lignes (pp. 21-22).

minutieuse, presque « scientifique », des apparences de la nature. Le premier poème rédigé par Wordsworth en 1798 est une évocation de la lune qu'il intitulerait plus tard « A Night-Piece », un morceau en vers blancs qui aurait peut-être trouvé place dans le *Recluse*, et qui paraît inspiré d'une entrée du journal de Dorothy, rédigée de retour de promenade[1]. C'est une description ample, majestueuse, et qui pourtant, dans son souci de précision, ne fait encore que peu de place à la moralisation des phénomènes naturels. Au contraire, l'étrangeté de la scène – la vitesse avec laquelle la lune et les étoiles semblent soudain filer lorsque le vent emporte les nuages qui les voilaient, la « profondeur interminable » de la voûte céleste ainsi révélée – suscite une « joie » qui est également un trouble, et l'influence édifiante en est consignée au hors-texte, en l'absence de la « vision » elle-même : « At length the vision closes, and the mind / Not undisturbed by the deep joy it feels, / Which slowly settles into peaceful calm, / Is left to muse upon the solemn scene »[2]. Le *musing* (méditation ou rêverie) n'est plus du tout, ici, ce qu'il était selon les conventions du XVIIIe siècle, un abandon licite à l'association des idées qui amenait inéluctablement le sujet à la contemplation de la grandeur ou de la bonté du Créateur. Il désigne plutôt le résultat ou le reliquat d'un ébranlement, l'état d'âme indéterminé qui fait suite à un choc perceptif qu'il a pour fonction de résorber. On retrouve cette surprise et cette incertitude dans un autre poème non publié de cette période, le second qu'ait écrit Wordsworth au début du mois de mars : la fantaisie octosyllabique qui serait révisée et publiée en 1800 sous le titre « A whirl-blast from behind the hill »[3]. De même que *Lines written at a small Distance from my House*, ce texte semble s'enivrer de sa propre gratuité, de la possibilité, en l'occurrence, d'extraire un rythme et une musique des spectacles naturels les plus anodins et les plus minuscules, à tel point que Wordsworth lui-même semble d'abord hésiter sur la valeur de ce qu'il vient de produire. Une ouverture en rimes alternées

[1] *Lyrical Ballads and Other Poems*, p. 453. Le poème a paru pour la première fois dans les *Poems* de 1815.
[2] *Ibid.*, p. 277. Il est possible de voir dans ces derniers vers une première ébauche de la méthode et des thèmes de *Tintern Abbey*, écrit six mois plus tard.
[3] Éd. cit., pp. 188-89 pour le texte publié, et pp. 283-84 pour la version initiale.

dramatise avec une extrême concision le mouvement brusque des éléments (« The wind sent from behind the hill / Pass'd o'er the wood with rushing sound: / Then all at once the air was still / And showers of hailstones patter'd round », v. 1-4), remplaçant la représentation minutieuse et moralisante de la poésie du XVIIIe siècle par la mise en relief d'un bref instant d'étrangeté ou de stupeur (« Then all at once » ; la version finale remplace « rushing sound » par « startling sound »). Cette césure dans le temps de la perception s'accompagne d'une clôture, d'un isolement, qui transforment le regard contemplatif en attention expérimentale. À l'abri d'un bosquet de chênes où le vent n'atteint pas, le poète observe le crépitement de la grêle sur le sol tapissé de feuilles mortes et produit ainsi – mais sur le mode de la conjecture – l'apparence de la Vie que le colporteur découvrait partout :

> See where the heavy hailstones drop
> The withered leaves they skip and hop,
> There's not a single breeze of air—
> Yet here, and there, and every where
> Along the smooth and spacious floor,
> Beneath the thick and verdant bower,
> The wither'd leaves jump up and spring
> As if each were a living thing.
> This long description why endite
> Because it was a pleasant sight (v. 13-22).

La régularité rapide du vers, renforcée par les nombreuses répétitions de la conjonction *and*, génère une sensation fugace de mouvement perpétuel : un rondo précipité, à la fois grisant et mécanique, où Wordsworth semble pousser à son terme, sous une forme définitive et presque abstraite, la tradition du poème descriptif en octosyllabes dont l'*Allegro* miltonien avait créé le modèle. Le poème, en suivant son cours, semble produire l'évidence de la vie, de l'animation profuse de la nature suggérée par la croissance adjectivale des vers 17-18 (« smooth and spacious », « thick and verdant »). Mais cette vie, dans le même temps, y revêt un caractère légèrement inquiétant, presque galvanique (« The wither'd leaves they skip and hop…The wither'd leaves jump up and spring »), et le moment où elle s'accomplit, où la description semble aboutir à une reconnaissance (« As if each were a living thing »), est aussi

celui de son épuisement, comme si l'animation n'avait été qu'une dissection. D'où le suspens qui fait naître la question finale et sa réponse : il ne s'agit pas seulement de justifier l'apparente insignifiance du poème, mais aussi d'apaiser l'inquiétude suscitée au terme de cette « longue description ». Wordsworth écrit que la poésie est essentiellement réaction sympathique au « plaisir » du moment présent, qu'elle a pour sens et pour essence de prolonger ce plaisir lorsqu'il est passé (« Because it was a pleasant sight » : la structure de remémoration annonce déjà celle des « Daffodils »). Mais cette conclusion semble ici insuffisante, et son caractère provisionnel est confirmé par la révision ultérieure du texte, qui obéit à un besoin d'en étoffer et d'en stabiliser l'enchantement : le ballet mécanique des feuilles mortes sous la grêle devient ainsi, en 1800, le libre jeu d'un esprit surnaturel surgi du folklore et de la romance shakespearienne, dont la fiction permet paradoxalement de donner un tour plus substantiel à la « vie » entrevue dans la scène (« As if with pipes and music rare, / Some Robin Good-fellow were there, / And all those leaves, that jump and spring, / Were each a joyous, living thing », v. 20-23). Et simultanément, l'interrogation initiale sur la vie de la nature se trouve subsumée sous la question de la faculté poétique comme capacité de réagir créativement à ces apparences : « Oh! grant me Heaven a heart at ease / That I may never cease to find, / Even in appearances like these, / Enough to nourish and to stir my mind » (v. 24-27). Mais avant que la poésie n'en vienne à prendre en charge la vie du monde, le questionnement portait sur la nature de cette vie même.

Dans *Lines written in Early Spring*, le plus concentré et le plus ambigu des *credal lyrics*, l'enfermement dans les recoins de la nature génère une incertitude qui rappelle, dans sa structure, celle de « The wind sent from behind the hill », mais qui est rapportée cette fois aux perplexités de l'univers moral. Le site du poème (« a grove ») est on ne peut plus générique ; c'est la retraite ou le *nook* de la pastorale, que la poésie de Wordsworth hante depuis *An*

Evening Walk[1]. Les caractéristiques formelles de la ballade lyrique s'y retrouvent dans leur plénitude musicale : l'étirement presque voluptueux du vers, renforcé par la présence d'un tétramètre en seconde position dans la strophe, accuse par contraste la cadence résignée du trimètre final (« I heard a thousand blended notes / While in a grove I sate reclined, / In that sweet mood where pleasant thoughts / Bring sad thoughts to the mind », v. 1-4[2]). La structure antiphonale de la ballade lyrique devient ici l'expression d'une disjonction et d'un conflit, opposant les joies de la nature à la mélancolie endeuillée d'un sujet qui porte avec lui dans le *bower* la conscience malheureuse de l'état social : « To her fair works did nature link / The human soul that through me ran; / And much it griev'd my heart to think / What man has made of man » (v. 5-8). La critique a relevé tout ce que le poème devait à la déploration humanitaire de la fin du siècle, et notamment à ses expressions chez Cowper et chez Burns[3]. Mais il faut souligner l'originalité du texte de Wordsworth, qui fait passer le clivage entre nature et dénaturation dans le sein même du sujet, « transpercé » – puisque c'est ainsi qu'on peut entendre « the human soul that through me ran » – par l'humanité qui « court » ou « passe » en lui : humanité vitale qui s'échappe vers les jouissances pressenties dans les belles œuvres de la nature, et qui échappe, aussi bien, à l'esprit rivé à la blessure mélancolique par laquelle la force et la joie ne cessent de se répandre hors de lui. La structure antithétique du texte est suspendue le temps des strophes 3 et 4, où s'approfondit le plaisir douloureux du poète face à la vie étrangère et incommensurable qui l'entoure (« The birds around me hopp'd and play'd: / Their thoughts I cannot measure, / But the least motion which they made, / It seem'd a thrill of pleasure », v. 13-16), avant de se répéter à l'échelle du poème entier lorsque vient la chute finale, où le « plan » de la foi wordsworthienne en la « Vie une » se

[1] Wordsworth décrirait le lieu plus en détail à Isabella Fenwick : un vallon encaissé à proximité d'une cascade, que les poètes affectionnaient particulièrement et où Coleridge avait déjà composé *This Lime-Tree Bower my Prison* (éd. cit., p. 349) ; un site analogue, donc, à celui dépeint dans l'ouverture de *An Evening Walk*.
[2] Éd. cit., p. 76.
[3] À l'incipit du livre II de *The Task*, et au poème *Man was made to mourn*, respectivement ; voir éd. cit., p. 349, et Russell Noyes, p. 816 dans « Wordsworth and Burns » (*PMLA*, vol. 59, n° 2, 1944, 813-32).

trouve directement confronté à la réalité postlapsaire de la communauté humaine. Il semble alors que le poète, invoquant les « raisons » qu'il a de se lamenter (« Have I not reason to lament / What man has made of man ? », v. 23-24), réaffirme nettement la distinction entre le règne heureux de la nature et celui, endeuillé, de l'histoire. L'homme relève des deux à la fois : c'est parce qu'il ne peut s'empêcher de deviner du plaisir dans la nature et de vouloir y participer qu'il est en mesure de poser de façon plausible la facticité de sa condition historique. Cependant la croyance subjective n'est à aucun moment convertie – c'est d'ailleurs le sens de cette question « rhétorique » finale – en certitude universalisable. La joie immanente à la nature demeure une apparence, une conjecture (« It *seem'd* a thrill of pleasure »), et le passé du vers 5 (« To her fair works *did* nature link ») oscille de même entre la proposition métaphysique (à l'origine la nature avait attaché à elle l'âme des hommes) et la réminiscence figurée (il me semblait que la nature alors reliait mon âme à ses ouvrages). Cette indécidabilité donne, si l'on veut, une « raison » de plus à la lamentation : l'aliénation de l'homme lui a ôté ses certitudes. Le poème invite une telle lecture, mais il fait davantage ; il affirme le caractère irrémédiablement mêlé du plaisir humain au contact de la nature (que ce mélange soit ou non le résultat contingent d'une condition historique), en même temps qu'il ménage la possibilité d'une distance vis-à-vis de cette conscience ambiguë et de ses séductions (« In that sweet mood where pleasant thoughts / Bring sad thoughts to the mind » : le tour un peu complaisant n'est pas très typique de Wordsworth[1]). Car ici encore, une dramatisation subtile, opérée cette fois via le topos de la pastorale, fait de l'argumentation l'expression incertaine d'un moment qui peut-être ne saurait dispenser à lui seul une vérité. Comme les autres « hymnes » de *Lyrical Ballads*, *Lines Written in Early Spring* témoigne moins d'une foi arrêtée que des mouvements changeants et souvent inquiets de la conscience.

[1] Comparer avec ces vers d'*Anecdote for Fathers* (éd. cit., p. 71, v. 13-16) : « A day it was when I could bear / To think, and think, and think again; / With so much happiness to spare / I could not feel a pain ».

Le poème rend problématique l'affirmation d'une plénitude universelle, mais sans cautionner tout à fait une posture purement élégiaque. C'est une complexité similaire que Wordsworth met en œuvre dans les ballades plus nettement narratives du recueil, celles où il explore le monde social qui commence à la porte du jardin d'Alfoxden.

2. Dans le voisinage du narrateur : récit et silence

Entre l'intimité sereine des *Lines Written at some Distance from my House* et le sentiment humanitaire général de *Lines written in Early Spring*, le recueil de 1798 met en scène, comme on sait, une série de rencontres et/ou de dialogues divers, dans lesquels le lyrisme wordsworthien fait une large place aux modes dramatiques et narratifs. Comme l'a souligné Stephen Parrish, l'expérience toute récente de *The Borderers* semble se prolonger presque spontanément dans la genèse de *Lyrical Ballads*, et Wordsworth est alors très soucieux de caractérisation[1]. La parole poétique doit incarner et dramatiser les grandes passions de la nature humaine, leur donner le relief de l'individualité – et, peut-on ajouter, les camper ou les placer dans leur décor, ou plutôt dans leur milieu naturel, qui est la nature elle-même. Il s'agit de produire, selon la célèbre formule de l'« Advertisement », « a natural delineation of human passions, human characters, and human incidents »[2] : « naturel », ici, désigne la conformité à la nature, c'est-à-dire à la réalité commune de l'humanité et du langage qu'elle parle, mais suggère aussi, déjà, la *situation* de cette poésie et des sujets qu'elle se donne. Il n'est pas encore question, cependant, de l'« incorporation aux belles formes permanentes de la Nature » dont parlera Wordsworth deux ans plus tard pour donner à ses personnages et à leur langue

[1] *Op. cit.*, pp. 83 sq. Wordsworth gardera longtemps cette préoccupation puisqu'en 1805, comme le note Parrish, il marque ses réserves vis-à-vis du *Madoc* de Southey au motif que celui-ci n'a pas attaché à ses personnages un intérêt dramatique suffisant (cf. *The Early Years*, p. 595).
[2] *Lyrical Ballads*…, éd. cit., p. 739.

une légitimité supérieure[1]. Le « naturel » de 1798 n'est pas une conaturalité ; Wordsworth n'a pas fait des « mœurs » – le terme même, d'ailleurs, ne figure pas dans l'avertissement de la première édition – le thème central de sa poésie, comme ce sera le cas à partir de l'année suivante. Et l'exploration des passions humaines, dans la continuité de *Salisbury Plain* et de *The Borderers*, est avant tout celle de la marginalité et de la pathologie mentale. On sait que Wordsworth et Coleridge, au cours de l'année passée dans les Quantocks, ont multiplié les lectures et les réflexions dans ce domaine : la *Zoönomia* d'Erasmus Darwin, mais aussi les *Memoirs of the Author of "A Vindication of the Rights of Woman"* que vient de publier Godwin à la mort de son épouse, nourrissent leur intérêt pour les états troublés de la conscience[2]. Cet intérêt, répétons-le, va au-delà de la vogue contemporaine pour le pathétique, ou du moins il en tire jusqu'au bout les implications ; si, comme le dit justement John Danby, « feeling, as feeling, is a kind of unhingement »[3], c'est aussi parce que la sympathie cesse dans *Lyrical Ballads* d'être une effusion facile. Elle devient plutôt, comme on l'a vu à propos de *The Old Cumberland Beggar*, incomplète ou opaque, et elle s'accompagne, pour le sujet qui observe ou qui sympathise, d'une étrangeté accrue à soi-même.

Sur le plan poétique, cet ébranlement, ou ce désajointement, se manifeste par deux caractéristiques complémentaires. Il est clairement associé, d'abord, au relief nouveau, énigmatique, des apparences et des objets de la nature qui se profilait déjà dans les « racines enchevêtrées » de *An Evening Walk* et dans la nudité aveuglante du rocher de *The Borderers*. Le jour même, semble-t-il, où il a composé « The wind sent from behind the hill », Wordsworth a remarqué dans la tempête un buisson d'aubépine auquel il n'avait jamais prêté attention jusque-là. Il aurait alors entrepris, selon ses dires, de rendre ce buisson « aussi impressionnant, de façon permanente, que la tempête l'avait rendu à [ses] yeux en cet

[1] *Ibid.*, pp. 743-44 : « …in [low and rustic life] the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature ».
[2] Éd. cit., introduction, p. 8 ; et Parrish, *op. cit.*, p. 91.
[3] *The Simple Wordsworth*, p. 57.

instant »[1]. La formule évoque le vœu qu'exprime Wordsworth au livre XII du *Prelude* : faire de la poésie une puissance « pareille à celles de la nature »[2]. En l'occurrence, ce désir passe par l'association d'un intérêt humain à l'objet naturel, c'est-à-dire par l'invention d'un récit (*The Thorn*) dont ce dernier, d'une manière ou d'une autre, témoignerait. La mise en récit répond au mystère des apparences naturelles, cherche à en figurer et à en contenir l'excès, autant que celles-ci doivent donner une forme tangible et un terme aux passions humaines. C'est dire que le passage à la narration est loin de se déprendre entièrement du vertige dont il procède. Un fragment rimé des carnets d'Alfoxden, que la critique a parfois rapporté à la genèse de *The Thorn*, suggère combien l'expérience de l'écriture, en deçà de toute détermination formelle, est liée chez Wordsworth à celle de la désorientation face à la nature extérieure : « Are there no groans no breeze or wind? / Does misery leave no track behind? / Why is the earth without a shape and why / Thus silent is the sky? »[3]. Cette « terre sans forme », qui pour l'homme est terre de souffrance, est toujours une possibilité à l'arrière-plan de *Lyrical Ballads*[4] : elle est l'envers latent du récit plus heureux dans lequel la passion de l'homme trouve à s'accommoder avec les formes de la nature, le paradigme chaotique qui, en langage structuraliste, menacerait sans cesse d'étendre son ombre sur l'axe syntagmatique de la narration.

C'est dans un tel contexte – violence désorganisatrice de la passion, fascination d'une nature étrangère à l'homme – qu'il faut placer la seconde caractéristique de la poétique « passionnée » de *Lyrical Ballads* : l'expérimentation narrative proprement dite, le travail sur

---

[1] « Cannot I by some invention do as much to make this Thorn an impressive object as the storm has made it to my eyes at this moment? » (note dictée à Isabella Fenwick, repr. in éd. cit., p. 350).
[2] Éd. cit., p. 311, v. 309-12 : « …that a work of mine, / Proceeding from the depth of untaught things, / Enduring and creative, might become / A Power like one of nature's ». Ces vers précèdent immédiatement la vision sacrificielle de la plaine de Stonehenge dans laquelle Wordsworth se souvient de *Salisbury Plain*.
[3] *Lyrical Ballads*, éd. cit., pp. 284 et 455.
[4] Cf. l'analyse de *The Thorn* par Denis Bonnecase, pp. 10-15 in « Wordsworth ou la 'Romantic Agony' » (in C. La Cassagnère [éd.], *Wordsworth, ou l'autre voix*, Lyon, 1999, pp. 7-35). Voir aussi, dans une perspective extrêmement différente et malgré son côté occasionnellement réducteur, James Averill, *Wordsworth and the Poetry of Human Suffering*, pp. 147-80.

la voix poétique qui est aussi un travail sur la tradition populaire, qui vise à l'ajuster plus finement aux profondeurs et aux tressaillements de l'expérience quotidienne. C'est sans doute l'aspect du recueil qui a fait couler le plus d'encre. On peut dire, pour résumer le débat, qu'il oppose les partisans de l'interprétation lyrique à ceux de l'interprétation dramatique : d'un côté ceux qui, tel Geoffrey Hartman, voient dans les textes de 1798 autant d'approches, plus ou moins nettes ou mémorables, de la grande poésie imaginative du *Prelude*, de l'autre ceux qui entendent prendre au sérieux, et lire pour elles-mêmes, les expérimentations que Wordsworth y mène à bien sur les modes narratifs, au point d'y voir parfois, tels Parrish ou Don Bialostosky, des créations dramatiques à part entière (et de faire de Wordsworth, pourrait-on dire, le précurseur de Browning). Au risque de paraître se retrancher dans l'éclectisme, on voudrait insister sur ce que ces deux dimensions ont d'indissociable : c'est précisément le flottement de la voix poétique entre le lyrisme et la narration, entre la distance et l'incarnation, qui fait l'unité et l'originalité de *Lyrical Ballads*. À cela, il y a plusieurs raisons. D'abord, ce flottement procède de ce que les poèmes du recueil sont, pour une part, des expérimentations sur la sympathie et sur ses limites. Parce que la quête d'une immédiateté authentique de l'expérience est vouée à en découvrir l'opacité, Wordsworth fait jouer formes et modes les uns avec les autres et les uns contre les autres ; de fait, tout au long du recueil, lyrisme, narration et dramatisation semblent se compliquer, se contrarier, se suspendre réciproquement. Mais les complexités génériques de *Lyrical Ballads*, celles notamment qui s'attachent à la voix narrative, tiennent aussi à l'attitude ambivalente de Wordsworth vis-à-vis de son matériau : dans quelle mesure faut-il que la poésie s'abandonne à la fascination de la souffrance qu'elle a si souvent pour thème, et quelle attitude sera la plus à même de lui garantir l'effet salutaire qu'elle voudrait, d'ores et déjà, avoir sur le lecteur ? Et cette hésitation qui fait osciller les textes entre l'abandon et la maîtrise, entre l'identification et le maintien d'une prérogative, renvoie aussi à la question du rapport exact du poète à la

communauté, tantôt membre parmi d'autres, simplement investi d'une autorité de porte-parole (John Danby écrit ainsi que le poète-narrateur wordsworthien est « a good neighbour »[1]), tantôt observateur marginal participant d'une vérité imaginative supérieure. L'instance énonciatrice, dans *Lyrical Ballads*, semble émaner du voisinage sans jamais s'y fixer définitivement, et d'ailleurs ses excursions sont susceptibles de la porter fort loin, jusqu'en Amérique. Elle peut apparaître, à ce titre, comme le double spirituel *ou* spectral – l'ambiguïté n'est pas résolue – de la poésie populaire, d'une tradition qu'elle res-suscite sans jamais en assurer entièrement la relève. La modernité de la poésie wordsworthienne émerge au lieu même de l'ancienne ballade, c'est-à-dire de l'instance communautaire que, dans un autre contexte, Benjamin a appelée « narrateur », mais elle le fait sans se départir d'une certaine nostalgie[2].

L'espace du recueil semble structuré en cercles concentriques, à partir de l'intimité qu'évoquent les poèmes les plus ostensiblement lyriques ou hymniques. Dans la plupart des cas, l'exploration de l'espace au-delà devient, comme on l'a indiqué, la découverte d'une résistance à l'interprétation ; c'est ce qui ressort, comme on sait, des deux poèmes consacrés à l'enfance, *Anecdote for Fathers* et *We Are Seven*, dont le premier est encore situé « en vue de la maison » (« Our quiet house all full in view », v. 6[3]). Comme dans d'autres textes déjà évoqués, la forme de la ballade y est rendue plus chantante par les rimes alternées, plus fluide par la rareté des césures. On y retrouve le thème de la belle journée, mais celle-ci semble

[1] *Op. cit.*, p. 49.
[2] Il est vrai que le narrateur de Benjamin, détenteur matois et plus ou moins anonyme de la sagesse du petit peuple, n'est pas le ménestrel de Percy, pour lequel dire et chanter constituent un métier distinct, et qui se trouve généralement au service d'un grand seigneur. L'écart est cependant moins grand qu'il n'y paraît, si l'on considère que certaines des *Reliques* de Percy décrivent une société clanique (dans laquelle la hiérarchie féodale se doublait aux yeux du XVIIIe siècle d'une solidarité plus primitive et égalitaire), et que d'autres, qui prennent pour thème des « passions » privées, essentiellement amoureuses, se pouvaient aisément abstraire de leur origine féodale ; c'est d'ailleurs à cet aspect de la ballade que Wordsworth était le plus sensible (« humble ballads », écrira-t-il en 1815). Sur la présence simultanée de valeurs intérieures (« libérales ») et communautaires dans *Lyrical Ballads*, cf. Anne F. Janowitz, *Lyric and Labour in the Romantic Tradition*, Cambridge, 1997, pp. 21-23 et 34-48.
[3] Éd. cit., p. 71.

désormais concentrée, comme enclose, dans une image lyrique de l'enfance que le caractère cocasse du dialogue oblitère moins qu'il ne la renforce. La grace de la fillette de *We Are Seven* en fait une incarnation renouvelée du *genius loci* : « She had a rustic, woodland air, / And she was wildly clad; / Her eyes were fair, and very fair, / Her beauty made me glad » (v. 9-12)[1]. La beauté « sauvage » ou « sylvestre » de la petite fille, c'est aussi celle des crépuscules qu'elle passe dans la verdure du cimetière, près des tombes du frère et de la sœur défunts qu'elle continue de compter au nombre de sa famille : « 'And often after sunset, Sir, / 'When it is light and fair, / 'I take my little porringer / 'And eat my supper there..' » (v. 45-48). La naïveté de la langue et de la scène, la simplicité des gestes recèlent un secret, que le narrateur ne connaîtra pas même si le poète le pressent ; l'évidence célébrée dans les ballades hymniques est devenue, ici, un mystère, à la fois offert au regard du sens commun (« 'Their graves are green, they may be seen' », v. 37) et retiré dans une profondeur merveilleuse. Wordsworth ne célèbre pas ici la magie de l'enfance comme il le fera plus tard dans l'*Immortality Ode* : c'est d'une enfant singulière qu'il s'agit, rencontrée par surprise au cours d'une promenade, et non d'un idéal-type[2]. Plutôt, la séparation de la petite fille dans son monde élémentaire présente et refuse à la fois au narrateur de *We Are Seven* la vie pleine ou « une » que chante celui de *The Tables Turned*, brouillant les limites entre la vie et la mort, mais encore entre la nature et son dehors, entre l'inconnu et le familier, entre l'intériorité et la communauté. Baignant dans cette étrange lumière naturelle, la fillette pourrait être le *genius loci* absent du reste du recueil si elle ne figurait précisément la complication du numineux : à la fois claire comme le jour et inaccessible à l'intuition.

---

[1] *Ibid.*, p. 74. Une incarnation similaire de la belle journée, du plus radieux de la vie directement associé au voisinage de la mort, apparaît en 1800 dans *The Two April Mornings*, même si la conciliation des contraires y est effectuée moins intimement : « And, turning from her grave, I met / Beside the church-yard Yew, / A blooming Girl, whose hair was wet / With points of morning-dew » (comp, v. 41-44).

[2] Hartman (*Wordsworth's Poetry*, pp. 144-46) écrit que la fillette est protégée par la Nature des puissances séparatrices de son imagination, mais ajoute « There is a beautiful ominousness in the proximity of birth and death, of the wild woodland maid and the grave », comme si la distinction nature/imagination devenait problématique dans ce poème-ci.

Ailleurs, la référence aux conventions de la ballade se fait plus directe, la narrativisation plus appuyée. Ceux qui, parmi les critiques, se sont montrés soucieux de ne pas réduire la poésie wordsworthienne à sa dimension lyrique se sont notamment attachés à *Simon Lee*, un texte qui se joue, de façon exemplaire, des attentes du public puisque le lecteur attaché à ses habitudes en sera quitte pour un triple désappointement : sont également flouées l'attente d'un univers de référence esquissé vers le début du poème, celle d'un récit, héroïque et/ou « pathétique » conforme aux canons du genre, et enfin celle d'une morale d'assimilation aisée. Le mètre est, pour l'essentiel, celui de la ballade héroïque médiévale ; selon une pratique courante dans les *Reliques* de Percy, la strophe de *Simon Lee* combine deux quatrains dont chacun se clôt sur un trimètre, mais dont le second se termine par des rimes féminines qui favorisent une certaine oralisation du discours. De fait, chaque strophe, dans la première partie du poème, décrit une courbe descendante qui mime l'amenuisement progressif du monde féodal associé à la ballade, à mesure que s'en découvre le reliquat véritable. Le distique initial présente ainsi le lieu d'une action possible, dans une région marginale et qu'on imagine quadrillée de repères héraldiques (le Pays de Galles, où Wordsworth a transposé une figure rencontrée près d'Alfoxden), mais au lieu de ménestrels et de chevalerie, le lecteur se trouve seulement face à un vieillard décrépit, jadis chasseur au service d'un seigneur du voisinage : « In the sweet shire of Cardigan, / Not far from pleasant Ivor-Hall, / An old man dwells, a little man, / I've heard he once was tall »[1]. L'élément social est nettement marqué dans le poème, puisque le vieillard, après maintes années de bons et loyaux services qui lui valurent la renommée dans quatre comtés à la ronde, se trouve désormais abandonné, sans héritiers, sur le *common* d'où lui et son épouse tirent à grand-peine leur pitance. Réalité qui émerge peu à peu, cependant qu'expire l'écho des chasses d'antan, jusqu'à la présentation

[1] Cf. éd. cit., pp. 64-67. « Simon Lee » est inspiré d'un vieillard qui avait été au service des *squires* d'Alfoxden ; cf. *Fenwick note*, éd. cit., p. 345, et aussi David Simpson, *Wordsworth's Historical Imagination*, pp. 151-53, qui voit dans la localisation galloise du poème, inspirée du renouveau celtique initié par Evan Evans et Iolo Morganwg, l'indice d'un désir d'idéaliser la société patriarcale.

brutale du corps affaibli, malade, de l'ancien cavalier infatigable dont les jambes grêles et les chevilles enflées purent sembler quelque peu choquantes aux lecteurs de 1798 :

> A long blue livery-coat has he,
> That's fair behind, and fair before… (v. 9-10)
>
> No man like him the horn could sound,
> And no man was so full of glee… (v. 17-18)
>
> His hunting feats have him bereft
> Of his right eye, as you may see… (v. 25-26)
>
> And he is lean and he is sick,
> His little body's half awry,
> His ancles they are swoln and thick;
> His legs are thin and dry.
> When he was young he little knew
> Of husbandry or tillage;
> And now he's forced to work, though weak,
> —The weakest in the village.
>
> He all the country could outrun,
> Could leave both man and horse behind;
> And often, ere the race was done,
> He reeled and was stone-blind.
> And still there's something in the world
> At which his heart rejoices;
> For when the chiming hounds are out,
> He dearly loves their voices! (v. 33-48)

Le mouvement du texte est double. Il y a d'un côté le dépouillement des vieux oripeaux, le constat acerbe d'une évolution historique qui laisse les individus échouer aux rivages stériles de la nécessité, ainsi aux vers 31-32 où résonnent toute l'ironie et la violence du déclassement (« When he was young he little knew / Of husbandry or tillage »). Danby parle du « jacobinisme niveleur du temps qui passe »[1], et le texte semble faire résonner à plaisir les échos de cette désolation (ainsi la rime « Ivor/Survivor » dans les vers 21-24 : « His master's dead, and no one now / Dwells in the hall of Ivor; / Men, dogs, and horses, all are dead, / And he is the sole survivor ») ; mais il est en même temps nettement indiqué que ce sont les subalternes qui pâtissent le plus du déclin de la chevalerie, l'héritier d' « Ivor-hall » n'étant

[1] *Op. cit.*, p. 43 : « the levelling jacobinism of Time (the reality) echoes ironically against the toryism (the pretence) of the first and merely 'literary' form ».

probablement pas mort mais, comme celui d'Alfoxden, parti pour un séjour plus *fashionable*. D'autre part, cependant, et alors que ce processus de dégradation semble toucher à son terme, une réminiscence prolongée représente l'exaltation et la joie qui furent le lot de Simon. La strophe traverse plusieurs tonalités, héroïque et un brin fanfaronne pour commencer (« He all the country could outrun… », v. 41), émue mais affaiblie vers la fin (« …when the chiming hounds are out, / He dearly loves their voices », où « chiming » introduit l'idée d'un recueillement), et dionysiaque dans l'intervalle : « And often, ere the race was done, / He reeled and was stone-blind ». Wordsworth, ici, anticipe de près son affirmation, dans la Préface de 1802, du « grand principe élémentaire de plaisir dans lequel nous avons la vie, le mouvement et l'être ». Mais le plaisir décrit chez Simon est un plaisir en excès. Vertige, ivresse ou syncope de la perception, les scènes et les airs de la chasse traditionnelle s'anéantissent brièvement dans une jouissance qui aurait pu interrompre la course pour de bon, et qui peut-être, implique le texte, eût mieux valu que sa demi-cécité actuelle (son œil borgne, sans doute causé par une branche d'arbre au cours d'une chasse en forêt, est mentionné deux fois, dont l'une en un contraste agressif avec ses joues couleur de cerise)[1]. Cette brève évocation, qui annonce déjà les moments d'étourdissement décrits l'année suivante dans la grande poésie autobiographique[2], vaut également par le brouillage des voix narratives qu'elle suscite. Qui entend-on, au juste, dans ce passage ? Le narrateur n'a pas seulement conversé avec Simon lui-même (cf. « I heard he once was tall »), et on peut discerner dans les vers 41-42 l'écho amplifié de la rumeur populaire. Les souvenirs du vieillard, les récits qui circulent sur son compte et la part d'élaboration imaginative due au

[1] Le vers annonce nettement ceux de *Three Years she grew in sun and shower* (« Thus Nature spake—The work was done—/ How soon my Lucy's race was run! », *Lyrical Ballads…*, p. 222, v. 37-38).

[2] On pense entre autres, bien sûr, à la célèbre scène de patinage dans *The Prelude*. Thomas Pfau voit dans le titubement de Simon la marque de son aliénation de classe (« [his] excessive identification with the fetish of the hunt », *Wordsworth's Profession*, p. 217) ; c'est sans doute méconnaître l'intérêt que portait Wordsworth aux *sports* et aux étourdissements. Voir l'analyse plus nuancée d'Andrew L. Griffin dans « Wordsworth and the Problem of Imaginative Story: The Case of Simon Lee », p. 405 in *PMLA*, vol. 92, n° 3, 1977, pp. 392-409.

narrateur lui-même sont ici difficiles à démêler, et il est tout aussi malaisé de décider si l'étourdissement de Simon, dans son intensité, est une expérience singulière ou, au contraire, l'expression suprême des plaisirs collectifs dont l'histoire et son âge l'ont également privé : à la limite, la nostalgie du poème aurait pour objet une coïncidence parfaite entre l'exultation individuelle et l'exaltation communautaire.

Lorsque le mouvement de déclin qui oriente le poème semble accompli, et que Wordsworth apostrophe le lecteur qui attend un récit (« O reader! had you in your mind / Such stores as silent thought can bring, / O gentle reader! you would find / A tale of everything », v. 73-76), on peut donc dire que deux « récits » structurellement corrélés ont déjà été suggérés : celui, d'une part, qui retrace la grandeur passée de Simon, ses prouesses et ses éblouissements, et dont la péripétie (la mort en gloire) n'a pas eu lieu ; et, de l'autre, celui du temps et du changement, que le lecteur n'a pas remarqué parce qu'il ne contient aucune péripétie, celui qui fait passer de la scène de chasse au *common* désolé et à l'image (personnification et allégorie à la fois) de la souche d'arbre pourrie que, vers la fin du texte, Simon s'efforce en vain de déraciner (« So vain was his endeavour, / That at the root of the old tree, / He might have worked for ever », v. 86-88)[1]. Reste un troisième « récit », fourni par l'anecdote finale dans laquelle le narrateur arrache de terre cette même souche d'arbre, d'un seul coup de pioche rageur qui tire au vieillard des flots de larmes et des torrents de gratitude. Wordsworth laisse au lecteur la possibilité, ou peut-être la responsabilité, d'en faire un *tale* ; il reste, pour sa part, avec la mélancolie que lui inspire la gratitude des hommes (« I've heard of hearts unkind, kind deeds / With coldness still returning. / Alas! the gratitude of men / Has oftner left me mourning », v. 101-04). La critique récente, rompant avec l'humanitarisme confiant des interprétations canoniques, a souligné la brutalité du geste du narrateur, qu'on

[1] Christopher Salvesen souligne que la formulation de Wordsworth, dans ce passage, identifie la « pensée silencieuse » à la mémoire (*The Landscape of Memory*, p. 32) ; mais il faut ajouter que les « réserves » en sont paradoxales. La perte n'est ici compensée par aucun gain manifeste, et l'apostrophe au lecteur peut aussi être entendue ironiquement.

peut éventuellement voir avec Bialostosky comme un manque d'égard ou comme une manifestation de cécité morale : il rappelle au vieillard, cruellement et inutilement, l'abîme qui sépare ce qu'il est et ce qu'il fut, si bien que le « deuil » ou la mélancolie du poète sont aussi un remords[1]. Mais on peut aller plus loin, surtout si l'on compare *Simon Lee* à l'« Argument for Suicide » et à *The Old Cumberland Beggar*, dont il donne à lire la contre-épreuve[2]. S'il y a bien une violence dans le « coup » que porte le poète à la racine de l'arbre mort (« a single blow », est-il précisé), et si cette violence n'épargne pas le vieux Simon, elle est dirigée, avant tout, contre la perspective du « labeur éternel » auquel il semble condamné, contre cette vie résiduelle qui ne lui a laissé qu'un œil pour pleurer, sur un lopin de terre qui est la parodie de l'indépendance. Et dans cette « euthanasie » métonymique s'inscrit, si l'on ose dire, un double deuil inaccompli, le deuil de la belle mort qu'il n'a fait que frôler et celui du récit qui l'eût dite – d'un récit qui aurait célébré à la fois les énergies extatiques de l'individu et les formes vivantes de la communauté. Loin donc de mettre en scène, comme le prétend Pfau, l'assomption conquérante du « poète romantique bourgeois » substituant aux formes décrépites du folklore une littérature plus haute (processus qui n'aura lieu que plus tard), la conclusion du poème laisse entendre une irrésolution ; elle témoigne d'une déchirure que l'assomption de l'imagination lyrique ne va refermer que progressivement et partiellement.

The Thorn suscite des perplexités analogues à celles qu'on a rencontrées dans *Simon Lee*, mais plus marquées encore, sans doute parce que les paradoxes en sont, si l'on ose dire, plus tranchés. L'objet de la sympathie, d'abord, a changé, puisque c'est une femme seule qui, nous dit-on, a coutume de hanter un petit étang dans les collines, où elle aurait noyé son enfant par désespoir d'avoir été abandonnée de son fiancé. La forme du poème aussi, et ce

[1] *Op. cit.*, pp. 74-78.
[2] Cf. plus haut, ch. IV.

doublement : les rythmes carrés de la ballade se brouillent désormais dans une strophe à la mesure impaire, où les rimes embrassées (vers 6-9) donnent à la cadence une allure plus incertaine ; et le récit possède un narrateur explicitement distinct du poète, un narrateur dont l'*Advertisement* a déjà prévenu le lecteur qu'il était « bavard » (« loquacious ») ; enfin les références littéraires extrinsèques, celles qui entrent dans la composition de la scène et sur lesquelles le poème joue, se situent du côté du gothique plutôt que de la ballade médiévale. La présence du narrateur, surtout, a divisé les interprétations ; ce fut déjà le cas, probablement, à la parution du recueil puisque Wordsworth choisit comme on sait d'insérer une longue note dans l'édition de 1800, précisant ses intentions et étoffant généreusement, au passage, le caractère de son narrateur :

> …a Captain of a small trading vessel for example, who being past the middle age of life, had retired upon an annuity or small independent income to some village or country town to which he was not a native, or in which he had not been accustomed to live. Such men having little to do become credulous and talkative from indolence; and from the same cause, and other predisposing causes by which it is probable that such men may have been affected, they are prone to superstition. On which account it appeared to me proper to select a character like this to exhibit some of the general laws by which superstition acts upon the mind[1].

Une analytique de la superstition ne serait de fait pas incompatible avec le projet d'écriture wordsworthien : il s'agit bien en effet de la manière dont les idées s'associent (ou *adhèrent*) les unes aux autres dans un état d'excitation intense, et la superstition, disposition incertaine, liminale, constitue de ce point de vue un terrain d'étude séduisant. On a donc pu lire le texte conformément aux instructions de Wordsworth, c'est-à-dire comme un pur et simple exercice de monologue dramatique, Stephen Parrish allant jusqu'à penser que, probablement, il ne s'était jamais rien passé dans le poème, hormis dans le cerveau embrumé du narrateur[2]. D'autre part, cependant, la longueur même de la note, sa syntaxe parfois gênée aux entournures ont encouragé les critiques d'inspiration « imaginative » ou psychanalytique à en faire fi, à n'y voir qu'une défense de Wordsworth contre les sortilèges de la mythopoésie ou

[1] Éd. cit., pp. 350-51.
[2] *Op. cit.*, pp. 100-01.

les lames de fond de l'inconscient. Coleridge, déjà, avait souligné l'inconstance des effets de caractérisation dans la diction du poème, ajoutant que ce dernier n'échappait à la nullité que parce qu'il arrivait à Wordsworth de s'y oublier, ou plutôt de revenir à lui-même[1]. Christian La Cassagnère a résolu la contradiction en montrant combien la présence du narrateur servait justement les énergies imaginatives du poème, d'une part en jetant sur l'objet du désir un « voile verbal [qui] s'attache à évoquer la figure tout en différant la vision », de l'autre en frayant le cheminement de la subjectivité vers une reconnaissance paradoxale de soi (« And this I know, full many a time… That I have heard her cry », v. 247-51)[2]. Et c'est bien un effet de voilement que produit le rythme dédoublé, contrarié, de *The Thorn*, avec ses exclamations et ses redites qui se succèdent sur un fond presque immobile[3]. Mais peut-être faut-il ajouter que le poème donne également à voir la difficulté ou la précarité de ces figures qu'il produit, et dont il paraît sans cesse sur le point de se désolidariser : les floraisons chamarrées qui recouvrent le tertre moussu où serait enterré l'enfant, voire Martha Ray elle-même, l'infanticide présumée dont la cape écarlate est un peu trop voyante, un peu trop inhabituelle pour ne pas laisser perplexe. Dans *The Thorn*, la parodie n'est jamais très loin de l'horreur, sans pour autant qu'on touche le moins du monde à un quelconque romantisme « frénétique ». Il s'agit plutôt de rendre tangible, en même temps que d'exorciser, l'écart entre le vif et le lent, entre les figures existantes et le réel qu'elles échouent à configurer. De là que le texte oscille sans cesse entre l'excès du langage et son défaut, et de là que le narrateur y soit traité avec un curieux mélange de tendresse et de cruauté (cf. « And, as I am a man, / Instead of

---

[1] *Biographia Literaria*, ch. XVII.

[2] « Histoire d'un regard: une lecture de "The Thorn" de Wordsworth », in *Wordsworth, ou l'autre voix*, Lyon, 1999, pp. 129-42.

[3] Effet que Wordsworth explique avoir recherché dans la suite de sa note, et qu'il associe à l'éveil d'une sympathie inhabituelle : « …while I adhered to the style in which such persons describe, [I had] to take care that words, which in their minds are impregnated with passion, should likewise convey passion to Readers who are not used to sympathize with men feeling in that manner, or using such language.It seemed to me that this might be done by calling in the assistance of lyrical and rapid Metre. It was necessary that the Poem, to be natural, should move slowly; yet I hoped that, by the aid of the metre, to those who should at all enter into the spirit of the Poem, it would appear to move quickly » (p. 351).

jutting crag, I found / A woman seated on the ground », v. 196-98) : Wordsworth expérimente ici avec les matériaux littéraires de la sensibilité, et de même que Martha est un avatar plus terrifiant de la Crazy Kate de Cowper, le capitaine en retraite est un descendant plus affaibli du commodore Trunnion de Smollett, ou, plus généralement, un rejeton de la vénérable lignée des marins truculents au bon cœur qui, dans la comédie et le roman du XVIIIe siècle, étaient régulièrement effarés devant la corruption des habitants de la terre ferme. Face aux voix spectrales qui hantent le texte, face à l'aspect étrange des étoiles dont on dirait parfois qu'elles font soufler la tempête sur la colline, il n'est lui-même, à la limite, qu'un effet de sur-caractérisation, destiné à balancer le vertige dans lequel vacille le poème, mais en même temps grotesquement inadéquat à sa fonction (que penser, en effet, d'un marin si complètement désemparé face à une tempête à terre ?).

Tout se passe donc comme si Wordsworth s'appliquait là encore, non sans une certaine brusquerie, à éprouver les limites et la capacité des codes de la sensibilité face à l'étrangeté radicale de la « terre sans forme ». Sous le bavardage du narrateur et sa gestuelle verbale, l'énonciation poétique semble parfois s'abandonner à l'errance, se faire elle-même spectre livré aux vents qui balaient le paysage, en même temps qu'elle marque l'incommensurabilité de la souffrance et la difficulté d'en rendre compte. Et dans ce discours fasciné s'annonce une double disparition. Dans ce discours fasciné, en tout cas, les figures semblent se perdre, et la bizarre dramaturgie de *The Thorn* témoigne notamment d'une difficulté nouvelle de l'individualisation. Le « caractère » y hésite entre sa caricature et sa négation : Wordsworth aurait dû, dit-il dans sa note, assortir le texte d'un poème liminaire où il aurait présenté son personnage, mais il ne l'a pas fait parce qu'il ne s'est presque jamais trouvé dans les dispositions nécessaires. La subjectivité poétique et le sentiment de l'humanité se rencontrent dans un même abîme, une même obscurité. Et c'est aussi, du coup, les traits de la communauté humaine qui se brouillent dans le poème, dans un mouvement où il n'est pas

impossible, d'ailleurs, de discerner l'éloignement croissant de Wordsworth vis-à-vis de ses certitudes révolutionnaires. Sur ce point, la comparaison avec *The Lass of Fair Wone* est éclairante. Dans la ballade de Bürger qui donna son inspiration au poème (ou plus exactement dans la traduction qu'en avait donnée William Taylor, la jeune fille est séduite par un jeune aristocrate insouciant. Ce dernier n'est pas foncièrement méchant, puisqu'il lui propose de l'entretenir ; mais c'est précisément pour cette raison qu'il fait, si l'on ose dire, l'unanimité du texte contre lui. Toute sa conduite manifeste l'inconscience blasphématoire de sa caste, et dès son introduction dans le poème, le lecteur averti sait à quoi s'attendre (« There dwelt, in riot, rout, and roar, / A lord so frank and free; / That oft, with inward joy of heart, / The maid beheld his glee »[1]) ; c'est donc fort logiquement que sa victime, avant de comettre l'irréparable qui scelle le pathos de la ballade, lui prophétise non seulement la punition que Dieu réserve aux pécheurs, mais aussi un châtiment on ne peut plus immanent, où résonne toute la charge politique du texte (« Go, seek a spouse of nobler blood, / Nor God's just judgments dread— / So shall, ere long, some base-born wretch / Defile thy marriage-bed »). C'est cette impulsion militante qui unifie le texte et lui donne sa linéarité assurée : mais dans *The Thorn*, au contraire, la communauté locale apparaît dans son insuffisance, et la voix poétique se voue à en explorer les marges plutôt qu'à en organiser la cohésion.

3. Lueurs transatlantiques : la poésie, la mer et le monde

L'année passée dans le Somerset se déroule, d'un bout à l'autre, au bord de la mer – au point, comme on sait, que les longues promenades de Wordsworth et de Coleridge, auxquels s'ajoutaient parfois Thomas Poole ou John Thelwall, finirent par leur valoir l'attention des autorités qui, en un temps de mutineries récurrentes et d'alarmes à l'invasion française,

[1] Texte reproduit dans Jacobus, *op. cit.*, p. 284-88 (v. 17-20).

redoutaient les potentielles activités antipatriotiques des « mécontents »[1]. Et l'on se rappelle, aussi, que *The Brook* devait embrasser au terme de son cours les grandes perspectives océaniques (« the market-town, the manufactories, and the sea-port »[2]). Pourtant, si la mer apparaît bien en vue dans une bonne partie de la poésie contemporaine de Coleridge[3], et à un degré moindre de Wordsworth, on n'y aperçoit ni rades, ni môles, ni entrepôts. Elle y figure comme l'extension, le terme, ou l'illimitation du paysage, l'horizon où, dans l'un des passages les plus célèbres de *Tintern Abbey*, semble se tenir en réserve l'unité vitale de l'être, celui aussi où le sujet rêve de se perdre pour mieux se retrouver :

> And I have felt […] a sense sublime
> Of something far more deeply interfused,
> Whose dwelling is the light of setting suns,
> And the round ocean, and the living air,
> And the blue sky, and in the mind of man,
> A motion and a spirit, that impels
> All thinking things, all objects of all thought,
> And rolls through all things (v. 94-103)[4].

Traditionnellement lus comme l'expression du vitalisme panthéiste de Wordsworth en 1798, comme la célébration d'une « interfusion » participative de l'esprit dans l'intégralité de la nature, ces vers peuvent aussi intriguer par la curieuse tension qui les anime : d'une part un mouvement vers une totalisation qui serait aussi un terme et un repos (le comparatif et l'indétermination de *something* créant l'attente d'une affirmation définitive que semblent mimer les pauses marquées de certaines fins de vers, ou la métaphore discrète et la lumière recueillie de « Whose dwelling is the light of setting suns ») ; de l'autre la perpétuelle relance du rythme et de la pensée par l'anaphore énumérative (« and…and… », « all…all », etc.), l'assonance et l'allitération (*all* / *rolls*, *thinking* / *things* / *thought* / *through*). L'image de

[1] Cf. *Biographia Literaria*, ch. X, vol. I, pp. 193-95 (avec la fameuse anecdote du « *Spy Nozy* ») ; Richard Holmes, *Coleridge: Early Visions*, pp. 158-62 ; E. P. Thompson, « Disenchantment or Default? », art. cit.
[2] Cf. ci-dessus, introduction, pp. 53-54.
[3] Ainsi, outre bien sûr *The Ancient Mariner*, dans *The Æolian Harp*, *Reflections on Leaving a Place of Retirement*, *This Lime-Tree Bower my Prison*, *Fears in Solitude*, *France: an Ode*, et même *Frost at Midnight* (« Sea, hill, and wood… »).
[4] *Lyrical Ballads and Other Poems*, pp. 118-19.

mouvement perpétuel sur laquelle s'achève cette envolée – avant le retour aux prés et aux bois, aux montagnes et à la « terre verte » –, c'est, à peine sous-jacente, celle de la nécessité des orbites planétaires, dont on a déjà vu qu'elle occupe une fonction de limite dans la poésie de Wordsworth (*round*, *motion*, *impels*, *rolls*), et qui fait ici coïncider, énigmatiquement, la clôture et l'infini[1]. Mais *Tintern Abbey* ne fait pas que négocier, ou humaniser, la théorie newtonienne de la gravitation. Ce que l'image de l' « océan sphérique » (« round ocean ») convoque aussi dans le poème, c'est l'accomplissement du monde, l'achèvement de la figure de la terre par les progrès de l'exploration et sous l'effet de l'expansion commerciale[2]. On peut dire que ce phénomène est dans *Lyrical Ballads* l'objet d'une ellipse, ou qu'il y en est fait abstraction. Ni Wordsworth ni Coleridge ne montrent plus guère, sur l'horizon du couchant, les voiles dont la mer est habituellement semée, ou du moins ce ne sont plus que des formes stylisées, détachées de leur traditionnelle valeur de synecdoque ; les forêts de mâts qui emplissent les grands ports, les rondes infatigables de la marine britannique, les vaisseaux qui portent au loin les fruits de l'abondance nationale, autant de motifs dont l'absence presque

[1] Le thème du crépuscule est profondément lié, chez Wordsworth, à l'image de la rotation terrestre. On peut comparer, sur ce point, le très beau poème « Stepping Westward » (*Poems, in Two Volumes*, p. 186), où Wordsworth parle d'une marche vers l'ouest qui serait « une sorte destin céleste » (« a kind of *heavenly* destiny », v. 12) et d'un cheminement infini à travers le monde (« the thought / Of travelling through the world that lay / Before me in my endless way », v. 25-26), au passage du premier *Essay on Epitaphs* où, pour marquer la « progression subtile » selon laquelle certaines qualités se changent en leur contraire et les choses se résolvent les unes dans les autres, Wordsworth écrit : « As, in sailing upon the orb of this planet, a voyage towards the regions where the sun sets, conducts gradually to the quarter where we have been accustomed to behold it come forth at its rising; and, in like manner, a voyage towards the east, the birth-place in our imagination of the morning, leads finally to the quarter where the sun is last seen when he departs from our eyes; so the contemplative Soul travelling in the direction of mortality, advances to the country of everlasting life; and, in like manner, may she continue to explore those cheerful tracts, till she is brought back to the land of transitory things—of sorrow and of tears » (*Prose Works*, II, p. 53). Cf. le commentaire de Paul de Man dans « Time and History in Wordsworth » (*Romanticism and Contemporary Criticism*, pp. 84-85).

[2] On connaît le gout de Wordsworth pour les récits de voyage et d'exploration (d'bord mis en lumière par Charles Coe, *Wordsworth and the Literature of Travel*, New York, 1953). Son ambivalence vis-à-vis de cette complétion prochaine du monde (comprise en un sens comme saturation et caducité) peut se lire en filigrane d'un sonnet de 1802 (« Where lies the land to which yon Ship must go », in *Poems, in Two Volumes*, pp. 137-38), dans une discrète nostalgie des temps héroïques (« …almost as it was when ships were rare, / From time to time, like Pilgrims, here and there », v. 9-10). Cette nostalgie, plus claire si l'on pense simultanément au célèbre « The world is too much with us », annonce lointainement la lassitude exprimée par Hopkins dans « God's Grandeur ».

totale doit sans doute être lue comme le signe d'une réticence[1]. C'est le fait, en partie, des flottes militaires massées sur les côtes anglaises dans le contexte d'une guerre que les jeunes poètes désapprouvent encore. Mais c'est aussi, du coup, une rupture silencieuse avec tout un siècle durant lequel l'Europe, et la Grande-Bretagne plus encore, se sont principalement définies par la navigation et le commerce. Les penseurs écossais, notamment, avaient souligné le rôle essentiel des grandes découvertes et des échanges océaniques dans le développement des richesses et de la civilisation européennes, et William Robertson, en 1777, avait retracé d'un point de vue « philosophique » la grande geste du dialogue des climats dans son *History of America*[2]. Le renversement est particulièrement net chez William Gilbert, le swedenborgien créole installé à Bristol, qui dans *The Hurricane* fait également de la mer le symbole de l'esprit européen, mais en tant qu'elle est la « croûte » extérieure du monde, l'horizon des âmes sordides[3]. Coleridge, lui aussi, prend le parti des Hébreux contre les Phéniciens. Son adhésion aux idéaux harringtoniens, son enthousiasme pour la théocratie agrarienne et égalitaire décrite par Moses Lowman l'amènent logiquement à une vive hostilité – dont le militantisme antiesclavagiste n'est qu'un des aspects les plus tranchés – aux impératifs mercantiles du siècle[4]. Il dénonce la Traite en plein centre de Bristol, moque les négociants de la ville dans *Reflections upon Leaving a Place of Retirement*, et fait des « besoins imaginaires » de l'homme la source de tous les maux qui le corrompent : le commerce et le

[1] Voir par exemple Thomson, *Spring*, 67-77 ; Dyer, *The Fleece*, I, 172-83 ; W. Crowe, *Lewesdon Hill*, etc. Cette réticence est d'autant plus frappante si l'on songe à la jubilation dont témoignent les *Carnets* de Coleridge pendant la traversée vers Malte, au printemps 1804 (*Notebooks*, vol. II, notamment 1993, 1996 et 2010).

[2] *The History of America*, Londres et Édimbourg, 1777, vol. I, livre I, notamment pp. 1-39 ; la percée européenne est notamment présentée comme mettant fin à l'erreur antique selon laquelle les zones extrêmes étaient inhabitables (pp. 22-23). Plus généralement, l'importance décisive de la navigation fait figure d'axiome fondamental discours des Lumières ; cf. Adam Smith, *The Wealth of Nations*, I.3 et IV.7 (éd. K. Sutherland, Oxford et New York, 1993, pp. 26-30 et 354-73).

[3] « By SEA I always mean the external, the body or crust, of the world; I mean also Europe, or still more specifically, England; as having understandings calculated for the Sea or for Physics; and excelling alike in the sciences and the arts by which these two are jointly contemplated » (*The Hurricane*, p. 53). Gilbert caressa le projet d'émigrer en Abyssinie (là où, disait-il, se trouvaient ses ancêtres), mais il finit ses jours à Charleston.

[4] Sur Coleridge et Moses Lowman, cf. *supra*, ch. II.

luxe, c'est la peste[1]. En 1798 encore, *Fears in Solitude* – autre poème du littoral, mais niché cette fois au creux d'une colline, à quelque distance de la mer – envisage avec crainte et tremblement le châtiment des multiples prostitutions de l'Angleterre : « We have drunk up, demure as at a grace, / Pollutions from the brimming cup of wealth […] bartering freedom and the poor man's life / For gold, as at a market! »[2]. Après un siècle de péans à Britannia maîtresse de l'onde et aux glorieuses nymphes de la Tamise, Coleridge et Wordsworth reviennent à la méfiance de Milton, chez qui Satan traversant le chaos ou parvenant aux abords de la Terre était comparé aux découvreurs et aux négociants des temps modernes, indifférents à la beauté des mondes dans leur soif de richesses et de pouvoir[3].

Cette réticence est d'autant plus remarquable que le thème du commerce demeure, dans les dernières années du siècle, une puissante ressource imaginaire. L'opinion dominante du radicalisme anglais, au moins parmi les classes moyennes instruites, reste largement favorable à l'éthique marchande, d'ailleurs fréquemment opposée aux fausses valeurs de l'aristocratie et de la conquête[4]. Même John Thelwall, non seulement adversaire de l'esclavage mais conscient, de plus, des aspects négatifs de la société commerciale en général (inégalités, vénalité, instabilité économique), cède pourtant de bonne grâce aux charmes utopiques de la navigation et du négoce lorsque son *Peripatetic*, entrant dans un « vaste

---

[1] Cf. *Lecture on the Slave-Trade*, in *Lectures 1795*, pp. 236-37. Notons pourtant que la condamnation de Coleridge s'accompagne tout de suite d'une vive ambivalence : ces faux besoins sont intrinsèques à la nature humaine et inséparables des progrès qu'elle a accomplis.

[2] *Poetical Works I.1*, p. 491

[3] Cf. *Paradise Lost*, éd. cit., III, p. 67, v. 567-73 : « Or other Worlds they seemd, or happy Iles, / Like those *Hesperian* Gardens fam'd of old, / Fortunat Fields, and Groves and flourie Vales, / Thrice happy Iles, but who dwelt happy there / He stayd not to enquire: above them all / The gold'n Sun in splendor likest Heaven / Allur'd his eye…» ; voir encore II, 636-42 et IV, 159-65 ; sur le républicanisme anti-impérial de Milton, cf. David Armitage, « John Milton: Poet Against Empire », in *Milton and Republicanism*, éd. D. Armitage, A. Himy et Q. Skinner, Cambridge, 1995, pp. 205-26.

[4] Voir par exemple *Alexander's Expedition* (1792), le poème (anti-)épique de Thomas Beddoes, savant chimiste et bientôt ami de Coleridge à Bristol ; très critique des violences de la conquête, le poème remplace Alexandre le Conquérant par Alexandre le planificateur visionnaire, faisant écho à Robertson sur l'importance historico-mondiale de la fondation d'Alexandrie comme plaque tournante du commerce des Indes (*op. cit.*, p. 14-17).

chantier naval » (*dock-yard*), revisite le topos géorgique de la « forêt de mâts », métaphore employée depuis le XVIIe siècle pour montrer le commerce comme un paysage :

> The bustle of industry, and the grand object immediately presented to my view, engrossed entirely my imagination; and as I had never before taken the opportunity of indulging my curiosity, by inspecting works of this nature, reflection was entirely absorbed in the contemplation of a new variety of sublime and stupendous edifices, which, like floating towns, were to transport their various productions and inhabitants from clime to clime. Some, perhaps, destined to touch at new and undiscovered shores, and bring home accounts of manners and customs yet strange to European ears; others, perhaps, together with the articles of traffic, to convey the lights of science into despotic empires; and others, still, to bring from *transatlantic regions* new lessons of FRUGAL LIBERTY and DISINTERESTED PATRIOTISM![1]

La circulation mondiale des denrées et des hommes continue de s'accompagner de celle du savoir, et (potentiellement au moins, si les « leçons » américaines sont entendues) de la vertu politique ; suit, un peu plus loin, un éloge vibrant de ces merveilles d'ingéniosité et de confort que sont les grands navires modernes, « villes flottantes » dont les architectes sont les vrais génies de ce siècle. L'allusion aux « régions transatlantiques » rappelle à quel point l'indépendance américaine semblait alors promettre, aux yeux de certains, non seulement la fin de l'oppression monarchique, mais encore la résolution du conflit entre vertu et commerce. Or trois ans après le projet « pantisocratique » de l'été 1794 (fondé quant à lui sur le rejet de la propriété privée et des transactions marchandes), l'Amérique, cette terre nouvelle où, à condition de marcher sur l'eau, on finirait par arriver en cheminant très longtemps vers l'ouest, reste dans *Lyrical Ballads* une présence lointaine mais importante. Elle a suscité, au moment où Wordsworth et Coleridge entrent dans leur *annus mirabilis*, plusieurs types de représentations imaginaires que les poèmes de 1797-98 vont recombinant et reconfigurant, et sur lesquelles il peut être utile de revenir brièvement.

La fréquence des rêveries d'émigration dans les années 1790 suggère, entre autres, que le dénigrement systématique de la nature américaine pratiqué par les autorités savantes du

[1] « The Dock-Yard », in *The Peripatetic*, pp. 40-41. Sur les origines de cette représentation dans la Hollande du XVIIe siècle, cf. Alain Corbin, *Le territoire du vide*, pp. 45-52, et p. 145 sur le sens qu'elle revêt selon l' « éthique whig » du siècle suivant : la conquête de la nature « conduit à exalter le spectacle du port, l'activité qui règne sur le vaisseau, la victoire du navigateur ; il peut suggérer le rêve d'un âge d'or étendu à l'univers entier ; il invite à célébrer l'océan qui relie les continents et les hommes qui les habitent ».

XVIIIe siècle (Buffon, De Pauw[1]) est loin de convaincre tout le monde. L'opinion libérale et radicale disposait en effet de ses propres sources. Aux dithyrambes prolongés sur le commerce correspondent ainsi les amples visions déployées par Joel Barlow dans *The Vision of Columbus* (1787), qui mêlent habilement l'écho de la géorgique néoclassique à l'idylle tropicale et donnent un tour luxuriant au rêve de l'expansion juste :

> Where circling shores around the gulph extend,
> The bounteous groves with richer burdens bend;
> Spontaneous fruits the uplifted palms unfold,
> The beauteous orange waves a load of gold,
> The untaught vine, the wildly-wanton cane
> Bloom on the waste, and clothe the enarbour'd plain,
> The rich pimento scents the neighbouring skies,
> And woolly clusters o'er the cotton rise.
> Here, in one view, the same glad branches bring
> The fruits of autumn and the flowers of spring;
> No wintery blasts the unchanging year deform,
> Nor beasts unshelter'd fear the pinching storm;
> But vernal breezes o'er the blossoms rove,
> And breathe the ripen'd juices thro' the grove[2].

L'abondance de l'Amérique subtropicale – terre de l'âge d'or retrouvé, où le climat fait l'économie des rigueurs hivernales – n'est pas le seul argument dans le panégyrique de Barlow : ailleurs, ce sont les rudes espaces continentaux, ceux dont les cieux sont plus âpres qu'en Europe à latitude équivalente, qui apparaissent d'avance domestiqués, vivifiés, peuplés, irrigués par la providence géographique du Mississipi, de ses affluents et des Grands Lacs[3]. La diversité climatique des États-Unis autorise à la fois la vision grandiose d'*improvements* menés à bien sur une échelle inédite (la géorgique aux dimensions d'un continent) et celle, plus chatoyante et suave, d'une région d'éternelle nonchalance, où la traditionnelle « zone torride » se dépouille de ses dangers pour ne garder que ses attraits ; c'est *Windsor-Forest* repeint aux couleurs éclatantes des tropiques (« The untaught vine, the wildly-wanton cane /

[1] Voir sur ce point la fascinante synthèse de Philippe Roger, *L'ennemi américain*, Paris, 2003, pp. 21-56**.** Notons cependant que Robertson (sans doute l'autorité la plus influente, en Grande-Bretagne, sur les questions américaines générales) n'était pas aussi négatif que le suggère Ph. Roger (cf. *op. cit*, p. 50, et *History of America*, pp. 263-64 et 300).
[2] *The Vision of Columbus: A Poem in Nine Books*, Hartford, 1787, Bk. I, p. 45.
[3] *Ibid.*, p. 43.

Bloom on the waste, and clothe the enarbour'd plain »). En un sens, les descriptions de Barlow, toutes introduites par l'esprit qui vient consoler Colomb dans sa geôle, relèvent éminemment de ce que W. J. T. Mitchell a identifié comme l' « impérialisme » de la vision paysagère[1] : *terra nullius*, profusion édénique n'attendant que d'être prise en main par la rationalité et l'industrie occidentales, pressentiment de l'élection, l'ouverture sublime de l'espace qui fonde le poème y coïncide en tous points avec le projet de l'expansion coloniale, si pacifiquement conçue soit-elle. Les teintes splendides des fruits tropicaux, notamment, qui évoquent celles des pierres précieuses (d'ailleurs décrites par Barlow juste après l'extrait ci-dessus), sont un topos durable de l'imaginaire d'outre-mer. Andrew Marvell, contemporain et ami de Milton mais plus immédiatement sensible à ces « merveilleuses possessions », composa ses *Bermudas* comme un bref hymne de gratitude à la divinité qui avait permis aux Puritains persécutés d'aborder aux rivages heureux de l'archipel atlantique, et la libéralité du Tout-puissant s'y manifestait déjà par de curieuses phosphorescences : « He hangs in shades the orange bright, / Like golden lamps in a green night, / And does in the pom'granates close / Jewels more rich than Ormus shows »[2]. Ce chromatisme fantastique constitue l'une des tonalités maîtresses de l'imaginaire impérial, et on le retrouve souvent chez Robert Southey, naguère partenaire de Coleridge en pantisocratie, chez qui l'émigration pastorale et utopique des premières rêveries se mua (notamment sous l'influence de son ami le démographe John Rickman) en une solution globale aux problèmes économiques et politiques de la Grande-Bretagne[3]. Toute l'œuvre de Southey est hantée par la problématique du recommencement :

[1] Cf. « Imperial Landscape », in Mitchell (éd.), *Landscape and Power*, 2e éd. Chicago, 2002, pp. 5-34.

[2] Cf. *The Complete Poems*, éd. E. S. Donno, Harmondsworth, 1972, p. 116. Notons au passage que malgré la réputation obscure de Marvell au XVIIIe siècle, il est fort possible que Wordsworth l'ait lu dès ou même avant 1798 : cf. Duncan Wu, *Wordsworth's Reading*, pp. 96-97.

[3] Cf. sa lettre à John May du 18 février 1800 : « Every profession, every trade is overstocked; there are more adventurers in each than possibly can find employment ; hence poverty and crime… A system of colonization, that should offer an outlet for the superfluous activity of the country, would convert this into a cause of general good; and the blessings of civilization might be extended over the deserts that, to the disgrace of man, occupy so great a part of the world! » (*The Life and Correspondence of Robert Southey*, éd. C. C. Southey, New York,

recommencer l'existence individuelle loin des embarras et des servitudes où l'on s'est enlisé, reprendre la grande tâche du renouveau moral et social perverti par les excès de la Révolution française, renouer avec l'entreprise aventureuse et civilisatrice qui constitue la mission de l'Europe et qui, elle aussi, a été détournée de ses fins supérieures par la cupidité et les massacres dont s'accompagnèrent les grandes découvertes. Dès 1793, ses *Botany Bay Eclogues*, écrites comme un exercice de style paradoxal contre l'administration de Pitt, exploraient la possibilité de transplanter l'être humain en terre vierge pour faire table rase de ses faillites antérieures et le rendre à la vertu authentique, c'est-à-dire à la rédemption, par le travail, de la nature sauvage et de lui-même[1]. En 1805, il publie avec *Madoc* l'épopée de la colonisation idéale, dans laquelle des chevaliers gallois fuyant l'oppression anglo-normande abordent aux rives du Nouveau Monde et prêtent main-forte à une peuplade d'aimables Indiens contre leurs voisins sanguinaires et idolâtres ; c'est l'occasion, pour l'imagination moderne, de se réapproprier en toute innocence les beautés de l'idylle subtropicale, état de nature chargé de luminescences étranges[2]. Aux bassesses du commerce ordinaire vient donc se juxtaposer la vision plus « romantique » qui entend le corriger et le compléter – même si, en définitive, elle ne fera que le cautionner – par une conception vertueuse de la colonisation, renonçant au luxe artificiel pour recouvrer celui de la féérie exotique[3].

1855, pp. 120-21). L'un des premiers enthousiasmes de Southey au Portugal fut suscité par le port de Lisbonne, dont on trouve une belle description dans sa correspondance (*ibid.*, p. 123).

[1] Southey, *Poems* (1797), éd. cit., pp. 77-104 ; cf. Stuart Curran, *o. cit.*, pp. 97-98**,** et, sur le lien entre le poème et les divers plans de colonisation réformistes et utopistes du dernier XVIIIe siècle, Deirdre Coleman, *Romantic Colonization and British Antislavery*, pp. 4-5.

[2] Cf. par exemple, au chant V de *Madoc*, l'évocation de la flore américaine au crépuscule (« …soon did night display / More wonders than it veiled: innumerous tribes / From the wood-cover swarmed, and darkness made / Their beauties visible ; one while, they streamed / A bright blue radiance upon flowers that closed / Their glorious colours from the eye of day […] and anon, starring the sky, / Rose like a shower of fire », éd. L. Pratt, Londres, 2004, pp. 39-40, v. 58-66) ; et celle des poissons volants (« …language cannot paint / Their splendid tints! Though in blue ocean seen, / Blue, darkly, deeply, beautifully blue, / In all its rich variety of shades, / Suffused with glowing gold », *ibid.*, v. 100-04).

[3] Nigel Leask voit ainsi Southey comme l'une des principales figures de la reconversion impérialiste du radicalisme des années 1790 (*British Romantic Writers and the East*, Cambridge, 1993, pp. 25-26). Sur le texte final de *Madoc* comme réécriture « anti-jacobine » du projet pantisocratique, cf. Tim Fulford, *Romantic Indians: Native Americans, British Literature, and Transatlantic Culture 1756-1830*, Oxford, 2006, pp. 120-40.

Malgré la proximité entre les futurs poètes lakistes, c'est un autre imaginaire américain qui semble prévaloir dans *Lyrical Ballads* : celui d'un primitivisme plus marqué, maintes fois exprimé au cours du XVIIIe siècle jusqu'à sa culmination chez Rousseau, et qui fait de l'hémisphère occidental, moins qu'une aire à mettre en ordre et en valeur, un recours et un refuge. Dès les années 1740, Joseph Warton s'écrie ainsi dans *The Enthusiast* :

> O who will bear me then to Western Climes,
> (Since Virtue leaves our wretched Land) to Shades
> Yet unpolluted with *Iberian* Swords;
> With simple *Indian* Swains, that I may hunt
> The Boar and Tiger thro' *Savannah*'s wild?
> There fed on Dates and Herbs, would I despise
> The far-fetch'd Cates of Luxury, and Hoards
> Of narrow hearted Avarice; nor heed
> The distant Din of the tumultuous World.
> So when rude Whirlwinds rouze the roaring Main,
> Beneath fair *Thetys* sits, in coral Caves,
> Serenely gay… [1]

Au-delà de l'exotisme capricieux du texte (tigres et sangliers, dattes et herbages), c'est surtout son ambiguïté qui est significative. Warton fait d'une part écho à la critique du commerce, du luxe et de leurs effets pernicieux sur la constitution du *Commonwealth* ; son primitivisme, comme il est fréquent, est une diététique. De fait, la Grande-Bretagne des Lumières a pu trouver parfois dans les Indiens d'Amérique (aidée par le souvenir classique des Bretons et des Pictes peinturlurés dans leurs forêts, puis par le développement de la théorie des stades de l'humanité chez les philosophes écossais) un reflet étrange de la communauté nationale, le rappel éventuellement salutaire d'origines oubliées[2]. D'un autre côté, cependant, l'immensité de la prairie, où la liberté de l'esprit se reconnaît dans celle de la nature (« Savannahs wild »), est balancée par le repli sur une communauté élémentaire, sur les plaisirs enfantins de

[1] *The Enthusiast, or, The Lover of Nature*, v. 195-206, in *The Poems of T. Warton, and J. Warton*, pp. 263-64.
[2] Les Indiens d'Amérique du Nord, avec leurs vertus féroces rapportées par les missionnaires, sont fréquemment convoqués par Adam Ferguson dans son *History of Civil Society* (Édimbourg, 1767) ; ce ne sont pas les bons sauvages de Rousseau, mais – à schématiser – les représentants de l' « humanisme civique » dans sa version la plus âprement primitive. Dans un genre très différent, on peut encore citer cette effusion de Jago dans le livre I de *Edge-Hill* : « Britannia's sons, though now for arts renown'd, / A race of ancestors untaught and rude / Acknowledge; like those naked Indian tribes, / Which first Columbus in th' Atlantic isles / With wonder saw. Alike their early fate / To yield to conquering arms! / Imperial Rome / Was then to them what Britain is to these » (*The Works of the English Poets*, éd. Chalmers, vol. XVII, p. 292).

l'oralité, finalement abstraits du monde dans une variante fantastique du *suave mari magno* où la sécurité de la terre ferme devient celle des profondeurs corallines (la caverne de Thétys). L'état de nature, la société sauvage, devient un endroit où se cacher, comme plus tard dans l'exclamation similaire qui ouvre le second livre de *The Task* : « Oh for a lodge in some vast wilderness, / Some boundless contiguity of shade, / Where rumour of oppression and deceit, / Might never reach me more... »[1]. Le sublime (*vast*, *boundless*) devient indiscernable de l'intime (*lodge*, *shade*) ; il n'est pas question de rédimer le désert, mais de s'y enfuir et de s'y enfouir. C'est cette variante anxieuse de l'imaginaire américain qui animait les premières rêveries de Southey, avant sa conversion à des vues plus « mûres »[2], et c'est par la reprise de ce thème primitiviste que le fragment dramatique de Coleridge, *The Foster-Mother's Tale*, tiré d'*Osorio*, trouve le plus clairement sa place dans *Lyrical Ballads*. *Osorio*, tragédie de la trahison et de l'errance, tragédie militante sur l'intolérance de la vieille Europe inquisitoriale, s'y replie sur la scène de l'innocence enfantine – la nourrice racontant une histoire aux enfants qu'elle élève –, mais cette scène est à double, voire à triple fond : le récit de la nourrice dit, à son tour, un autre drame, celui de la jeunesse et de la nature étranglées par l'oppression sociale, à travers le destin d'un adolescent trop épris de liberté que ses « hérésies » firent mettre au cachot[3]. Seul recours dans sa captivité, le désir de l'ailleurs américain, désir d'errance sans entraves à l'échelle d'un continent (« [the youth] sung a doleful song about green fields, / How sweet it were on lake or wild savannah, / To hunt for food, and be a naked man, / And wander up and down at liberty », v. 61-64), mais aussi, lorsque ce désir est

[1] Éd. cit., p. 139. Ces vers avaient connu un regain de notoriété lorsque Charles Fox les avait spectaculairement cités à la tribune de la Chambre des Communes, pour manifester son désaccord avec la politique belliciste de l'administration Pitt.
[2] Cf. *The Life and Correspondence of Robert Southey*, éd. C. C. Southey, New York, 1855, p. 68.
[3] Rappelons que la fin du XVIIIe siècle est l'époque de la campagne de John Howard pour la réforme des prisons. Après Sterne dans le *Voyage sentimental*, Cowper avait vitupéré la Bastille dans *The Task*, où figurait de surcroît l'évocation d'un prisonnier aspirant à l'air libre de la nature (V, 379-445 et I, 436-46, éd. cit., pp. 220-22 et 128). L'emprisonnement et sa fin constituent bien sûr l'un des thèmes majeurs de *Lyrical Ballads* (voir *The Dungeon*, de Coleridge, et *The Convict*, de Wordsworth).

finalement comblé et que le jeune homme parvient à s'échapper, de disparition dans la nuit insondable qui plane sur l'amont du « grand fleuve » (l'Amazone) :

> [He] seized a boat,
> And all alone, set sail by silent moonlight
> Up a great river, great as any sea,
> And ne'er was heard of more: but 'tis supposed,
> He lived and died among the savage men.[1]

L'énonciation poétique épaissit le mystère de cette disparition : « 'Tis said / He lived and died among the savage men ». La simplicité de la phrase suggère la plénitude de cette vie sauvage réduite à la courbure la plus tranquillement élémentaire, mais aussi le caractère inouï d'une telle vie, dont on ne peut rien dire excepté que, selon une rumeur vague (« 'Tis said »), elle a eu lieu. Au-delà des nécessités dramatiques de la circonstance, semble-t-il, l'état de nature se fait plus inconcevable, légende ou romance plutôt que description.

À ces deux types d'imaginaires (en partie opposés) de l'Amérique, il est possible d'en ajouter un troisième, plus malaisé à définir, et qu'il serait peut-être préférable d'appeler transatlantique. C'est celui qui met en scène, par une combinaison d'exotisme, de folklore et de sentiment, le désamarrage ou le devenir-étrange du lieu natal tel que l'a stylisé la littérature de la sensibilité. Dans *The Deserted Village*, Goldsmith avait étroitement lié, au point de les identifier presque complètement, l'idylle à l'élégie ; la poésie s'y faisait essentiellement œuvre de deuil, deuil du tableau ou tableautin (sens originel de l'*idyllion* grec) esquissé dans sa désuétude même et exposé aux effets destructeurs du temps[2]. Or la scène de genre, dans *The Deserted Village*, apparaît aussi condamnée, plus spécifiquement, par l'émigration (« I see the rural virtues leave the land »). Si Goldsmith nie que les pauvres d'Angleterre puissent reconstituer le bonheur domestique par-delà les mers (« Where half the convex world intrudes between »), sous des soleils verticaux et parmi des végétations empoisonnées, la logique du poème y trouve justement l'un de ses aboutissements, dans le chaos sublime qui voit la

[1] *Poetical Works I.1*, pp. 332-33, v. 77-81.
[2] Cf. *supra*, introduction, p. 43.

tornade en furie « confond[re] avec les cieux le paysage ravagé » (« While oft in whirls the mad tornado flies, / Mingling the ravaged landscape with the skies »)[1] ; le paysage local et national se dissout dans un autre paysage, vaste, terrible, et surtout confus, aux limites du représentable. L'idéal de l'anglicité traditionnelle, dans l'une de ses premières et plus fameuses formulations, apparaît donc inséparable de cet arrière-plan transocéanique, de l'arrière-fond sans fond où l' « intrusion » du « monde convexe » menace de le faire basculer. Mais d'autres poètes, au contraire, se saisissent du thème américain parce qu'ils y trouvent de quoi opérer une transfiguration des mêmes motifs sentimentaux, désormais baignés d'une lumière irréelle. Près de trente ans plus tôt, déjà, Joseph Warton avait composé un bref monologue dans lequel un Indien mourant anticipait sa béatitude au pays de ses ancêtres :

> —I shall soon arrive
> At the bless'd island, where no tigers spring
> On heedless hunters; where ananas bloom
> Thrice in each moon; where rivers softly glide,
> Nor thundering torrents whirl the light canoe
> Down to the sea; where my forefathers feast
> Daily on hearts of Spaniards![2]

Paradis insulaire, fruits exotiques en abondance, délices d'un climat égal : derrière le respect scrupuleux du détail pittoresque, les croyances amérindiennes permettent de donner des contours plus précis et des teintes plus vives aux vieux mythes européens, celui, notamment, des Îles fortunées[3]. En même temps, le thème de la vengeance (associant, conformément à un discours répandu, la vertu du primitif à sa férocité sans fard), préfigure via la mise en accusation des crimes européens la poésie humanitaire qui allait s'emparer de ces représentations vers la fin du siècle. On a déjà rencontré, chez Bowles, la croyance africaine

[1] *The Deserted Village*, v. 398, 342 et 357-58 respectivement (éd. Lonsdale, pp. 690-92).
[2] « The Dying Indian » (1742?), in *The Poems of T. Warton, and J. Warton*, p. 272, v. 2-8. Sur la fréquence du thème indien, et particulièrement sur l'attrait des chants héroïques de l'Indien mourant, dont des traductions anglaises circulaient au XVIIIe siècle, cf. Tim Fulford, « Primitive Poets and Dying Indians », in N. Trott et S. Perry (éds.), *1800: The new Lyrical Ballads*, Londres et Basingstoke, 2001, pp. 44-73 et notamment 45-57.
[3] Invoqué par Wordsworth, notamment, au livre I du *Prelude*, lorsque le poète passe en vue des thèmes épiques possibles (les « amis de Sertorius » qui passent la mer et trouvent refuge aux Canaries, v. 190-202, éd. cit., p. 111). Rappelons que les Îles fortunées, parfois identifiées aux Canaries, pouvaient aussi l'être aux Îles britanniques elles-mêmes, particulièrement à la Renaissance.

selon laquelle les âmes des esclaves morts en Amérique repassaient l'océan pour retrouver leur terre natale, et l'on a vu comment *The Destiny of Nations*, ainsi que *The Hurricane* de William Gilbert, conjuguaient ce motif à celui de la rétribution (les ouragans qui dévastent les cités coloniales sont peuplés par les âmes des victimes)[1]. En 1792, Samuel Rogers donnait – la vengeance en moins – l'une des expressions les plus complètes et les plus complexes de cet humanitarisme exotique et sentimental dans ses *Pleasures of Memory*, sorte d'élégant discours sur le bon usage du sentiment élégiaque, où les souvenirs de l'esclave martyr deviennent son plus grand réconfort :

> 'Tis but to die, and then, to weep no more,
> Then will he wake on Congo's distant shore;
> Beneath his plantain's antient shade, renew
> The simple transports that with freedom flew;
> Catch the cool breeze that musky Evening blows,
> And quaff the palm's rich nectar as it glows;
> The oral tale of elder time rehearse,
> And chant the rude, traditionary verse;
> With those, the lov'd companions of his youth,
> When life was luxury, and friendship truth[2].

La superstition se fait ici exactement identique au souvenir, en tant que, pour Rogers, celui-ci est déjà puissance de transfiguration. L'avenir, la prophétie, ne tiennent en effet que de lui leurs couleurs – littéralement, puisque la mémoire est le prisme qui ré-enchante la grisaille du monde sensible et auquel celui-ci doit l'essentiel de ses charmes : « Lo! MEMORY bursts the twilight of the mind: / […] And [her dear delusions] o'er Futurity's blank page diffuse / The full reflection of her vivid hues »[3]. Au crépuscule indistinct et monochrome de la souffrance

[1] Cf. *supra*, chap. III.
[2] *The Pleasures of Memory*, II, v. 62-70, in *Poems*, pp. 29-30.
[3] *Ibid.*, v. 57-61. Le poème de Rogers, extrêmement populaire en son temps, et traduit en français sous la Restauration, tire les pleines conséquences de l'esthétique addisonienne (cf. *Spectator* n° 417, éd. cit., vol. III, p. 562 : « We may further observe, when the Fancy thus reflects on the Scenes that have past it formerly, those, which were at first pleasant to behold, appear more so upon Reflection, and that the Memory heightens the Delightfulness of the Original ») ; mais il identifie le souvenir, sans doute plus étroitement et plus explicitement que ce n'avait été le cas jusque-là, à une version douce, apaisée et bienveillante de la mélancolie, qui n'est plus tant associée à une absence de l'objet que condition de sa pleine et parfaite possession. C'est le temps qui, chez lui, ajoute au paysage ce que Wordsworth attribuerait à l'imagination (« the light that never was on sea or land »), lumière comparée à celle d'une lanterne magique et aussi – en une image significative, qui se souvient sans doute de la peinture du Lorrain – à celle du crépuscule sur la mer : « What soften'd views thy magic glass

succède celui, tamisé mais chatoyant, de la réminiscence heureuse, quintessence des sensations agréables (« cool breeze », « musky Evening », « quaff the rich nectar as it glows »). Du coup, les teintes magiques de cette Afrique remémorée parlent à la conscience collective – et donc servent la poésie – de l'Europe moderne, qui se réapproprie sur le mode contemplatif et rêveur le « luxe » de l'idéal primitif, avec ses unissons bardiques et sa culture orale ancestrale (on s'amusera peut-être de noter que Rogers était un banquier retiré des affaires, doublé d'un homme du monde réputé, et redouté, pour ses talents de railleur). Mais cette jouissance délicate, fruit de la distance géographique et historique, trahit ses origines : la lumière fantasmagorique où baignent les évocations de Rogers, c'est justement celle de l'espace transatlantique moderne, du système-monde qui brasse les flux de l'exil et où viennent se perdre les communautés traditionnelles.

La sophistication de *The Pleasures of Memory* prend acte, au moins implicitement, des difficultés de la nostalgie primitiviste ; *Lyrical Ballads* évite à la fois l'une et l'autre attitudes, rapatriant l'étrangeté sur le sol d'Angleterre sans l'esthétiser ni en contenir la violence, substituant au tableau de genre comme à l'exotisme une poétique de la dislocation. L'idéal primitiviste est d'abord clairement exprimé par Coleridge, dans le contexte, là encore, de la Traite. La *Lecture on the Slave-Trade* de 1795 oppose ainsi la dépravation de l'Europe urbaine et commerciale à la constitution naturelle des sociétés africaines, dans des termes où l'on peut lire une attaque directe contre le principe de la division du travail :

> The Africans, who are situated beyond the contagion of European vice—are innocent and happy—the peaceful inhabitants of a fertile soil, they cultivate their fields in common and reap the crop as the common property of all. Each family, like the peasants in some parts of Europe, spins, weaves, sews, hunts, fishes and makes basket fishing tackle and the implements of agriculture, and this variety of employment gives an acuteness of intellect to the negro which the mechanic whom the division of Labour condemns to one simple operation is precluded from attaining…[1]

---

reveals, / When o'er the landscape Time's meek twilight steals! / As when in ocean sinks the orb of day, / Long on the wave reflected lustres play » (I, 101-04).

[1] *Lectures 1795*, p. 240. Cette description, inspirée notamment des écrits de l'abolitionniste swedenborgien Wadström, est également très proche de celle que donne Equiano des coutumes de son pays natal dans son *Interesting Narrative* (Londres, 1789, chap. I).

Ce n'est pas seulement au contraste entre l'ouvrier spécialisé moderne et le « tisserand nonchalant » que Coleridge semble faire écho, même si la condition morale et intellectuelle de l'individu (dont les facultés sont plus exercées et plus vigoureuses dans le cadre d'occupations variées) représente pour lui un souci essentiel[1]. La vision d'unités familiales qui se procureraient tous leurs aliments et produiraient elle-même tous leurs objets d'usage (vêtements, mais aussi outils agricoles et même équipement de pêche) contredit immédiatement l'une des démonstrations les plus spectaculaires de *The Wealth of Nations*, où Smith met en scène l'intérieur domestique d'un laboureur européen, avant de le décomposer en rapportant chaque objet, d'usage ou d'ornement, à la filière manufacturière et aux réseaux de transport qui lui ont permis de prendre place dans ce cadre quotidien[2]. Coleridge associe l'indépendance et la vertu à la capacité de produire, par le travail et dans une conformité visible à la nature, un monde d'usages et d'ouvrages communs dans lequel l'homme reconnaît non sa propriété, mais ce qui lui est propre. Comme on l'a vu ailleurs, cependant, Coleridge ressent une profonde ambivalence vis-à-vis du négoce, qui, écrit-il, tire son impulsion de l'imagination même de l'homme[3]. Et si les *Conversation Poems* montrent l'océan débarrassé de ses habituelles associations d'idées mercantiles, comme le fond(s) serein de la vie sage et conforme à la nature, la tentation du large revient s'écrire en très gros caractères dans *The Rime of the Ancient Mariner*. Poème trop long et trop extravagant pour s'insérer « naturellement » dans le recueil de 1798, au point que Wordsworth y verrait bientôt un

[1] Quoique Adam Smith lui-même eût nettement souligné le coût humain de la spécialisation (*The Wealth of Nations*, V.1, éd. cit., pp. 429-36), ce même coût était souvent invoqué comme une objection à ses théories.
[2] « Were we to examine…all the different part of his dress and household furniture [coarse linen shirt, shoes, bed, kitchen-grate, coals, utensils, furniture on his table, bread and beer, glass window]; if we examine, I say, all these things…we shall be sensible that without the assistance and co-operation of many thousands, the very meanest person in a civilized country could not be provided, even according to, what we very falsely imagine, the easy and simple manner in which he is commonly accommodated » (*op. cit.*, I.1, pp. 19-20). On sait que Smith en conclut, entre autres, que ledit laboureur est plus heureux qu'un despote d'Afrique.
[3] Cf. *supra*, ch. II.

embarras plutôt qu'autre chose[1], *The Ancient Mariner* y est pourtant bien à sa place comme « ouverture » (aux deux sens du terme) hyperbolique d'un livre où ne cesse de résonner, même assourdie, la rumeur du vaste monde.

Une tradition critique maintenant familière s'est efforcée de voir dans le poème l'expression de la culpabilité ressentie par le jeune radical anglais face à la poursuite de la Traite (le vaisseau fantôme qui apparaît au chant II serait un négrier, perçu de manière hallucinée mais conforme à sa vérité profonde)[2]. Si rien, dans le texte, ne permet d'étayer substantiellement une telle hypothèse, il semble difficile de ne pas y lire, avec Empson, une singulière fascination pour l'ère des découvertes maritimes[3]. D'abord parce que les récits d'exploration et de voyage tiennent une place importante dans sa genèse, ainsi que l'a richement démontré J. L. Lowes, mais aussi par son archaïsme même. De toutes les *Lyrical Ballads*, en effet, c'est *The Ancient Mariner* qui est la moins « lyrique » : la plus proche, par sa diction et sa nature densément narrative, des ballades rassemblées par Percy, et, plus exactement, des plus anciennes parmi celles-ci, datées du XVe et du début du XVIe siècle, époque où le bon ermite qui vit dans les bois n'en est pas moins avide de récits des terres

[1] Voir la lettre à Joseph Cottle du 24 juin 1799 : « From what I can gather it seems that the Ancyent Mariner has upon the whole been an injury to the volume I mean that the old words and the strangeness of it have deterred readers from going on » (*The Early Years*, p. 264).

[2] Le débat fut ouvert par Malcolm Ware en 1961 (« Coleridge's Spectre-Bark: A Slave Ship? », *Philological Quarterly*, 40, 1961, pp. 589-93) et William Empson en 1964 (« Samuel Taylor Coleridge's *Rime of the Ancient Mariner* », *Critical Quarterly*, vol. 6, n° 4, 1964, pp. 298-319). Cf. également Patrick J. Keane, *Coleridge's Submerged Politics:* The Ancient Mariner *and* Robinson Crusoe, Columbia, MI, University of Missouri Press, 1994, et Raimonda Modiano, « Historicist Readings of *The Ancient Mariner* », in N. Roe (éd.), *Samuel Taylor Coleridge and the Sciences of Life*, pp. 271-96.

[3] Empson, art. cit., p. 298. L'argument central du poème fut suggéré à Coleridge par Wordsworth, qui avait rencontré les tempêtes et les glaces du Cap Horn dans le *Voyage Round the World by the Way of the great South Sea* du corsaire George Shelvocke (Londres, 1726), où figurait aussi un albatros noir et mélancolique, abattu par un second pris de craintes superstitieuses (*op. cit.*, pp. 71-73). Mais il va de soi que l'imaginaire déployé par le poème ne se réduit pas à un seul récit de voyage ; si l' « Argument » initial du poème situe le navire encalminé dans les eaux du Pacifique (« the tropical Latitude of the Great Pacific Ocean »), on peut noter par exemple que les « choses gluantes » qui rampent sur la surface des eaux (« Yea, slimy things did crawl with legs / Upon the slimy Sea », v. 121-22), ainsi que la plupart des autres prodiges associés aux eaux tropicales, renvoient aux terreurs des marins de Colomb parvenus dans la Mer des Sargasses (Robertson, *op. cit.*, pp. 86-87), et plus généralement à l'effroi suscité par le « passage de la Ligne » chez les héritiers de la géographie antique.

lointaines[1]. Le primitivisme anglais du recueil y est d'emblée confronté, sur le mode « naïf », à l'étrangeté de la géographie et de la cosmographie modernes ; le merveilleux du poème réside dans la mise en œuvre d'un étonnement – et d'un ébranlement – qui sont, semble impliquer Coleridge, toujours actuels même s'ils ne se donnent plus à ressentir de la même manière[2]. Le départ du navire, puissamment rythmé dans la première strophe du récit (« The Ship was cheer'd, the Harbour clear'd— / Merrily did we drop / Below the kirk, below the cliff, below the light-house top », v. 25-28), récapitule les multiples transgressions et abandons qu'exige la navigation lointaine : éloignement de la communauté locale et religieuse avec ses symboles visibles de l'autorité paternelle (la disparition de l'église au regard rappelle d'ailleurs celle de la flèche de la cathédrale à l'horizon apocalyptique de *Salisbury Plain*[3]), éloignement de la terre ferme où l'homme a ses occupations naturelles, éloignement, enfin, de la balise qui depuis *The Watchman* au moins signifie chez Coleridge la possibilité du salut moral et spirituel. Cette description ne préfigure pas seulement la faute satanique d'une âme réprouvée ; elle suggère aussi l'inéluctable « convexité » du monde qui emporte les humains dans sa course et les rend étrangers à eux-mêmes. On n'entreprendra pas ici de démêler dans quelle mesure le meurtre de l'albatros fait du Vieux Marin un coupable ou la victime d'une fatalité mystérieuse, et on se bornera à suggérer que la difficulté de décider sur ce point pourrait bien avoir partie liée avec l'ampleur du processus que Coleridge ressaisit imaginativement ; on peut penser, ici, à l'absolue passivité du narrateur, et aussi aux ellipses

[1] Cf. v. 550-51 : « He loves to talk with Marineres / That come from a far Contrée » (*Poetical Works I.1*, p. 414 ; toutes les citations renvoient au texte de 1798); et Huntington Brown, « The Gloss of *The Rime of the Ancient Mariner* », in *Modern Language Quarterly*, vol. 6, 1945, pp. 319-24.

[2] Pour une analyse suggestive (dans une autre perspective) de l'archaïsme du poème et de la *willing suspension of disbelief*, cf. Jerome J. McGann, « The Meaning of *The Ancient Mariner* », *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 1, 1981, pp. 35-67. On est tenté de dire, cependant, que McGann fait trop peu cas des éléments inquiétants du poème (notamment, comme le note R. Modiano, de sa conclusion). Si l'on accepte le point de vue de McGann selon lequel *The Ancient Mariner* marque l'assomption de l'herméneutique moderne (du sens contre le fait, de la réserve du symbole contre la littéralité du récit), alors il faut ajouter que cette assomption fait aussi place, et comme intrinsèquement, à sa contestation interne.

[3] Cf. Denis Bonnecase, *Coleridge, poèmes de l'expérience vive*, pp. 170-73, et Paul Magnuson, *Coleridge and Wordsworth: A Lyrical Dialogue*, Princeton, 1988, pp. 68 sq.

du récit, à la rapidité de la course qui mène le navire de l'Équateur jusqu'aux glaces antarctiques (« Like Chaff we drove along », v. 44 : comme la balle que les tempêtes des Géorgiques dispersent jusque sur les eaux marines[1], et comme les méchants que le Seigneur séparera du bon grain dans la prédication de Jean-Baptiste). Au terme de son périple effaré, après les éblouissements surnaturels des mers tropicales, la « mort dans la vie » endurée par le Marin lui donne l'apparence des sables de l'océan : « And thou art long and lank and brown / As is the ribb'd Sea-sand » (v. 226-27). Ces vers – qui seraient dus, en réalité, à Wordsworth[2] – suggèrent bien sûr que le vieux narrateur buriné est un mort-vivant, un squelette (l'adjectif « ribb'd » évoquant les côtes saillantes d'une « anatomie ») ; c'est-à-dire, aussi bien, qu'il est devenu emblème ou allégorie, obligeant ses interlocuteurs à se réveiller plus tristes et plus sages le matin suivant. Mais la singularité de l'image ne se réduit pas à ces évidentes suggestions fantastiques. Elle marque, comme à l'avance, la retombée, ou le repos éternel, de l'hyperbole poético-narrative ; elle tient elle aussi de l'hyperbole par l'extrême de la métaphoricité, créant de la similitude là où on s'y attend le moins, mais son tour abrupt fixe un terme, un *non plus ultra* aux errances du langage poétique, dans l'éternité qui bâille sur les sables : image de sédimentation qui dit, à la fois, la vérité et la vanité résiduelles des grands voyages dont *The Ancient Mariner* déploie l'expérience indicible. La compulsion narrative si souvent remarquée chez le Vieux Marin, qui « étonne » et « prive de leurs sens », ou de leur « sens commun », ses auditeurs (cf. v. 622-23 : « He went, like one who has been stunn'd / And is of sense forlorn »[3]) n'est pas seulement celle du réprouvé ou du maudit qui projette l'ombre de son malheur sur la vie innocente des hommes. Elle procède, aussi, de l'impossibilité de faire sens des révolutions incessantes d'un monde que sa clôture prochaine

[1] Cf. *Géorgiques* I, v. 320-21 et 369-70.
[2] On retrouve dans ce distique toute la fascination de Wordsworth pour une figure de la Mort qui ne doit pas tant à Milton qu'à Burns (dans le poème *Death and Doctor Hornbook*, cf. plus loin, chap. VI).
[3] Le verbe *stun* est ici à prendre dans son acception la plus forte, celle qu'on rencontrait déjà dans *An Essay on Man* et à laquelle Coleridge faisait écho, quoique de manière ambiguë, dans *Osorio*.

ne rendra pas plus intelligible, révolutions que les errances du Vieux Marin ne peuvent désormais que reproduire scrupuleusement : « I pass, like night, from land to land; / I have strange power of speech » (v. 586-87).

Cette vision désenchantée n'est pas la seule que livre le poème. *The Ancient Mariner* présente aussi ses visions de l'innocence – d'une innocence sans doute moins opposée à la faute qu'à l'expérience. Lorsqu'une fois délivré du poids de son péché (quand l'albatros et la chaîne à quoi ce dernier était pendu tombent de son cou dans la mer), le Marin s'endort puis constate que la pluie est tombée, les morts se lèvent pour manœuvrer le navire, et comme les mineurs de *An Evening Walk*, ils se mettent à chanter (« Sweet sounds rose slowly from their mouths / And from their bodies pass'd », v. 341-42). Chant de travail spectral auquel le narrateur ne se joint pas, mais dont il témoigne, chant de la communauté dont il est retranché par sa faute et qui évoque irrésistiblement le retour des âmes libérées vers leur pays natal :

> Sometimes a dropping from the sky
> I heard the Lavrock sing;
> Sometimes all little birds that are
> How they seem'd to fill the sea and air
> With their sweet jargoning,
>
> And now 'twas like all instruments,
> Now like a lonely flute;
> And now it is an angel's song
> That makes the heavens be mute.
>
> It ceas'd: yet still the sails made on
> A pleasant noise till noon,
> A noise like of a hidden brook
> In the leafy month of June,
> That to the sleeping woods all night
> Singeth a quiet tune (v. 347-61).

L'alouette se dit ici non pas « Skylark » mais « Lavrock », comme en vernaculaire scots : fidélité aux origines anglo-écossaises de la ballade dont Coleridge reprend la forme et la diction – comme déjà dans « Below the *kirk* »[1] –, mais aussi désir de marquer, de spécifier un lieu d'origine par opposition au grand désamarrage dont témoigne le poème. Ajoutons que

[1] Sur le caractère « frontalier » des *Reliques* de Percy, cf. plus loin, chap. VII.

cette hallucination auditive récapitule un certain nombre de motifs coleridgiens. D'abord l'alouette elle-même, entr'aperçue plus haut dans *Reflections on Having Left a Place of Retirement*, où son chant représentait « la voix discrète du bonheur », le bruit de fond nécessaire à la pleine félicité terrestre. Ensuite, et peut-être surtout, la transfiguration des âmes mortes en oiseaux chantant à pleins poumons (« all little birds that are ») reprend le rêve coleridgien de la théodicée là où l'avait laissé l'*Ode on the Departing Year*, là aussi où le reprendrait *The Nightingale*. Les victimes (de la faute ou de la fatalité) apparaissent ici regagnant leur séjour originaire, en l'occurrence un paysage britannique métonymisé par le chant de l'alouette et par le ruisseau du mois du juin, ce même paysage dont l'innocente plénitude est désormais interdite, comme on l'a vu, à l'expérience du Vieux Marin. Et, pour un temps, ce concert devient un concert angélique (v. 354-55), selon une figure qui, chez Coleridge, indiquait naguère la médiation entre nature et surnature, et qui dans *The Ancient Mariner* joue le rôle intermédiaire entre l'humain et la nature dont ce dernier se trouve désormais séparé. Le tableau de genre est devenu pure musique. Il en résulte une abstraction du sensible qui est voisine, ou parente, de l'exotisme élégiaque rencontré chez Rogers, tradition à laquelle Coleridge pourrait sembler mettre la touche finale si, avec une intransigeance toute poétique, il ne la faisait simultanément voler en éclats. Devenue musique, l'idylle n'est plus, en effet, que constante modulation, alternance instable entre présence et absence, perception et réminiscence (« heard…are…seem'd…'twas…it is…it ceas'd »), comme aussi entre syntaxe et parataxe : à la clôture naïve des deux premières strophes succède ainsi l'amplification qui, dans la troisième, tente de combler la brèche introduite par le vers 356 (« It ceas'd ») en prolongeant le retour de la rime et le mouvement de l'analogie (*noon*/*June*/*tune*). L'immédiateté de l'évocation poétique est aussi celle de la dislocation, soulignée ici par l'allure hésitante, balbutiante, de la comparaison (cf. la grammaire inhabituelle de « A noise *like of* a hidden brook ») et par l'errance de la fonction

métaphorique qui vient brouiller la distinction du jour et de la nuit (*noon*/*night*) ; l'intensité de la nostalgie, en définitive, rend le sujet coleridgien étranger à sa propre mémoire. De la sensibilité primitiviste, il ne reste ici que l'expression décantée d'un affect sans lieu, coupé de tout discours rassurant sur l'évolution de l'homme ou des sociétés, et porté à une valeur absolue dans l'exacte mesure où il s'identifie à une conscience isolée du monde et séparée d'elle-même.

D'autres poèmes, dans *Lyrical Ballads*, témoignent d'une reprise radicale de la veine exotique et primitiviste, à présent ramenée au cœur même du quotidien pour mieux en troubler les attendus. Chez Wordsworth, le thème américain apparaissait très tôt, d'abord lié, comme on l'a vu plus haut, au pacifisme hérité de la Guerre d'Indépendance, et marqué au coin d'une poétique réaliste très éloignée des envolées wartoniennes. L'Amérique est d'abord le terme des migrations forcées, le lieu où l'être humain fait l'expérience de son plus grand dénuement. La pauvresse de *An Evening Walk*, dont l'époux est mort de l'autre côté de l'océan, est fille – ou plutôt mère – de la vagabonde décrite par Langhorne dans *The Country Justice* :

> Perhaps on some inhospitable shore
> The houseless wretch a widow'd parent bore;
> Who, then, no more by golden prospects led,
> Of the poor Indian begg'd a leafy bed.
> Cold on Canadian hills, or Minden's plain,
> Perhaps that parent mourn'd her soldier slain...[1]

L'allusion aux champs de bataille de la Guerre de Sept Ans (Minden, le Canada) inscrit l'espace démesuré de l'Empire dans les modestes confins de la paroisse rurale. Le rêve de l'ensauvagement décrit par la poésie primitiviste – la « couche feuillue » de l'Indien – est ici une réalité commune et terrible. La conjecture, loin d'ouvrir des horizons utopiques (« golden prospects »), laisse pressentir un monde de dénuement, dans lequel toute une population à

[1] « Apology for Vagrants », in *The Country Justice*, Pt. I, v. 157-62 (*The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, éd. Chalmers, vol. XVI, p. 451). Cf. aussi *An Evening Walk*, v. 253-54 (« [She] bids her soldier come her woes to share, / Asleep on Bunker's charnel hill afar ») et *supra*, ch. IV. .

peine visible semble retomber dans une semi-animalité pour constituer une espèce singulière : race errante, plus malheureuse et moins humaine encore que les Indiens ou que les bohémiens, qui – comme le suggère la syntaxe ambiguë de « The houseless wretch a widow'd parent bore » – ne se caractérise plus que par ses migrations et par une sorte de reproduction indistincte[1]. Wordsworth avait déjà repris ces motifs pathétiques dans la section centrale de *Salisbury Plain*, en les remaniant et en les amplifiant de manière considérable. *The Female Vagrant*, reproduit dans *Lyrical Ballads*, donne la parole au sujet dépossédé, et décrit à la première personne l'arrachement au lieu propre que Goldsmith ou Langhorne avaient pour l'essentiel dépeint en perspective aérienne. Minutieusement présentés dans leur emprise sur les affections, travaux et loisirs composent, sur le mode de la réminiscence, un calendrier à la fois lumineux et intimiste, dans lequel Wordsworth semble récapituler la tradition descriptive du siècle qui s'achève. Herbes du jardin, tonte des moutons, rouge-gorge bénéficiant de la charité domestique (« Can I forget what charms did once adorn / My garden… », v. 19-20 et sq.), le texte déploie fugitivement tout un monde d'usages récurrents et variés, très proche de l'idéal d'autosuffisance évoqué par Coleridge en 1795, et où l'on retrouve aussi la sublimité verticale qui caractérisait la description des carrières dans *An Evening Walk* : « With thoughtless joy I stretch'd along the shore / My father's nets, or watched, when from the fold / High o'er the cliffs I led my fleecy store, / A dizzy depth below! His boat and twinkling oar » (v. 6-9). Cette « idylle », à tous les sens du terme, détruite par l'oppression d'un grand propriétaire (v. 46-54) puis par la crise économique (v. 86-89), fait place à la vision dantesque

[1] Le texte de Langhorne présente des accents qu'on pourrait qualifier de proto-malthusiens. La dénonciation des romanichels, dans la première épître, est motivée par l'influence corruptrice des diseuses de bonne aventure sur les jeunes paysannes à qui elles annoncent les émois de la chair. Le déclin de la société moderne est ici celui de l'institution familiale : les soldats sacrifiés ou démobilisés sans solde et condamnés à l'errance font autant de vagabondes et de femmes abandonnées (aux deux sens du terme). Dans *The Village*, Crabbe dit lui aussi, quoique sur un mode différent, la crainte et le dégoût de voir les pauvres constituer une race à part lorsqu'il évoque les habitants de la côte du Suffolk : « Here joyous roam a wild amphibious race, / With sullen woe display'd in every face […] Here too the lawless merchant of the main / Draws from his plough th' intoxicated swain […] Here, wand'ring long amid these frowning fields, / I sought the simple life that Nature yields; / Rapine and Wrong and Fear usurp'd her place, / And a bold, artful, surly, savage race… » (Part I, v. 85-6, 89-90, 109-13, in *Poetical Works*, vol. II, pp. 77-78).

d'une foule en surplus, « rebut » sacrificiel entassé sur le rivage dans l'attente du départ pour l'Amérique, où l'époux de la narratrice doit servir comme soldat (« Green fields before us and our native shore, / By fever, from polluted air incurred, / Ravage was made, for which no knell was heard […] We reached the western world, a poor, devoted crew », v. 102-04 et 117), puis à l'éblouissement de l'océan sans bornes où la vagabonde, désormais veuve et seule, découvre un réconfort inhumain : « Peaceful as some immeasurable plain / By the first beams of dawning light impress'd, / In the calm sunshine slept the glittering main. / The very ocean has its hour of rest, / That comes not to the human mourner's breast » (v. 136-40) ; terre et mer échangent leurs qualités, si bien que c'est le retour au pays natal qui fait figure de naufrage (v. 181-82). Au-delà de la protestation sociale et de son détail scrupuleux, le poème se distingue surtout (constante souvent notée chez Wordsworth[1]) par l'intense attention qu'il porte à la dimension psychologique de l'infortune, attention qui – jointe à l'ampleur de l'espace où s'inscrit le poème – se traduit par le refus de la scène de genre, de la picturalité comme voie d'accès à l'expérience humaine. Si la vagabonde décline de se joindre aux bohémiens qui l'ont recueillie, ce n'est pas seulement en vertu de la piété anglicane acquise dans son enfance, ni sous l'effet du discours de contrôle social auquel adhéraient Langhorne ou Cowper[2] : c'est surtout que la poésie de Wordsworth entend rester fidèle à l'étrangeté radicale de l'expérience dont elle surgit, une étrangeté irréductible aux tableautins que lui brossent les romanichels de leur vie insouciante (« How kindly did they paint their vagrant ease », v. 219 ; « [they] life of happier sort to me pourtray'd », v. 228), et qui semblent – on peut songer à l'épisode de *Tom Jones* – autant de survivances d'un mode de représentation désuet[3].

---

[1] Ainsi Jacobus, *op. cit.*, pp. 159-77.
[2] *The Country Justice*, éd. cit., pp. 451-52, v. 194-240 ; *The Task*, I, 557-91 (pp. 131-32). On sait que les bohémiens font chez Wordsworth l'objet d'une riche ambivalence ; cf. David Simpson, *Wordsworth's Historical Imagination*, pp. 22-54.
[3] Livre XII, chap. 12.

Une poétique semblable informe deux autres poèmes de la solitude féminine, deux textes qui paraissent se répondre des deux côtés de l'Océan, *The Complaint of a Forsaken Indian Woman* et *The Mad Mother*. Dans les deux cas, l'extrême dénuement de la parole poétique va de pair avec l'exploration du trouble mental induit, respectivement, par la souffrance physique et morale ; et la similitude des textes suggère que la découverte d'un primitivisme « natif » parmi les humbles d'Angleterre, fréquemment présentée comme le trait le plus fondamental de la poésie de Wordsworth, ne va pas sans compliquer radicalement la notion même de primitivisme. Les affections naturelles y sont avant tout définies par leur violence, et la communauté n'y paraît, une fois de plus, que dans son éclatement, ou du moins à travers l'abandon qui la constitue. *The Complaint of a Forsaken Indian Woman*, dont l'inspiration provient de récits de voyageurs en Amérique du Nord, témoigne ainsi d'une rupture idéologique avec le culte de l'Indien vertueux[1], mais cette rupture ne saurait être considérée séparément de celle qui laisse la folle de *The Mad Mother* soliloquer dans les interstices de l'Angleterre policée. Le souci de vraisemblance culturelle et psychologique a pour effet d'isoler de leurs connotations habituelles les deux grandes images complémentaires sur quoi s'ouvrent le poème, celles de l'aurore boréale (magnificence des spectacles de la nature) et des cendres mourantes du feu de camp (réconfort élémentaire assurant la cohésion des hommes). L'aurore boréale, qui dans un contexte primitiviste pourrait dire aussi la réunion prochaine de l'âme superstitieuse à ses ancêtres (d'où l'effet de désillusion souligné par la conjonction « yet » dans la première strophe) résume ici l'indifférence de la nature à la souffrance humaine, ôtant au désir de mourir la perspective de la consolation : « In sleep did I

[1] L'argument du poème est tiré d'un épisode du récit de Samuel Hearne, *A Journey from Prince of Wales's Fort in Hudson's Bay, to the Northern Ocean* (Londres, 1795), rééd. Surrey, BC, 2007, pp. 140-41, qui réitère le motif fréquent de la cruauté des Indiens envers leurs femmes. Voir sur ce point T. Fulford, art. cit., pp. 57-60, qui cependant insiste exagérément sur les fantasmes raciaux et sexuels dont les textes de Wordsworth seraient empreints. Wordsworth est sans doute moins fasciné par la perspective de jouer les blancs chevaliers que par le rapport mère-enfant comme ressource morale, ainsi que par l'état de perturbation psychique dont les femmes étaient perçues comme plus susceptibles. N'y a-t-il pas une écriture féminine chez Wordsworth ?

behold the skies, / I saw the crackling flashes drive / And yet they are upon my eyes; / And yet I am alive » (v. 5-8)[1]. Les va-et-vient de la conscience entre le présent et le souvenir, entre l'isolation et la communauté, entre le vif et la mort, se concentrent dans une confrontation stupéfaite, indéchiffrable, avec le monde objectal : « My fire is dead: it knew no pain; / Yet is it dead, and I remain. / All stiff with ice the ashes lie; / And they are dead, and I will die » (v. 11-14). Contrairement à la plupart de ses précurseurs, le poème ne se clôt pas sur une représentation heureuse. Au contraire, il laisse se dévider la parole comme telle, non plus présence à soi de la conscience mais, au rebours, flux interminable dans lequel, en l'absence de la communauté, elle s'échappe et s'efforce en vain de se ressaisir (« Too soon, my friends, you went away; / For I had many things to say », v. 49-50)[2].

On retrouve le même babil saccadé – et la même forme strophique – dans *The Mad Mother*, poème dont l'héroïne a été comme Martha Ray abandonnée par son amant, revient d'Amérique ainsi que la *Female Vagrant*, et s'est trouvée comme l'Indienne mourante laissée en arrière par la société. La première strophe, la seule qui ne soit pas au style direct, résume toute l'étrangeté dont s'est revêtue la campagne anglaise de *Lyrical Ballads* :

> Her eyes are wild, her head is bare,
> The sun has burnt her coal-black hair,
> Her eye-brows have a rusty stain,
> And she came far from over the main.
> She has a baby on her arm,
> Or else she were alone;

---

[1] *Lyrical Ballads*, éd. cit., pp. 111-13. Rappelons que Coleridge avait mentionné les superstitions lapones sur l'aurore boréale dans *The Destiny of Nations*. Dans son récit, Hearne rapporte que les Indiens du Grand Nord, contrairement à ceux de Pope ou de Warton, ne croient pas à l'immortalité de l'âme (éd. cit., pp. 225-26), ce qui fait d'eux les parfaits disciples d'Épicure. À terme, cet athéisme, joint à l'habitude d'abandonner les faibles, jouèrent certainement un rôle dans le rejet, chez Wordsworth et Coleridge, des représentations idéalisées de l'Indien ; cependant la première strophe du poème semble se souvenir de la croyance lapone (peut-être aussi parce que Hearne mentionne la superstition selon laquelle l'aurore boréale indique une abondance de gibier dans les régions supérieures de l'atmosphère!), et il est possible de voir dans cette ambiguïté l'un des ressorts de la puissance dramatique du texte. Cf. Alan Bewell, *Wordsworth and the Enlightenment*, pp. 197-202.

[2] Si le poème présente bien un début et une fin, marqué par le chiasme entre le premier et le dernier distiques (à l'optatif et au futur respectivement : « Before I see another day…I shall not see another day »), sa tendance rhapsodique au pur *stream of consciousness* est confirmée par la « suite » rédigée l'année suivante et reproduite par les éditeurs du *Cornell Wordsworth* (éd. cit., pp. 287-88). L'idéal communautaire y est plus nettement mis en question : « My Friends, you live and yet you seem / To me the people of a dream, / A dream in which there is no love » (v. 19-22).

And underneath the hay-stack warm,
And on the green-wood stone,
She talked and sung the woods among;
And it was in the English tongue (v. 1-10).[1]

La forte césure du premier vers rappelle, ici encore, combien les cadences de la ballade sont présentes dans le recueil ; on pourrait songer à l'érotisme de la description de « Life-in-Death » dans *The Ancient Mariner* (« *Her* lips are red, *her* looks are free », v. 186). De fait, *The Mad Mother* réécrit, à sa manière, la ballade pathétique popularisée par Percy : non seulement, comme l'ont relevé certains critiques, *Lady Bothwell's Lament* (également écrit en octosyllabes, avec de fréquentes anaphores, et dont l'héroïne se console de la trahison de son amant en berçant l'enfant que celui-ci lui a laissé[2]), mais aussi et surtout la plus fameuse *Nut-Brown Maid*, déjà reprise plus tôt dans le siècle par Matthew Prior, et dont l'héroïne figurait le modèle du dévouement féminin triomphant de tous les obstacles (de façon amusante, l'épithète s'orthographie « Not-Browne » dans l'édition de Percy)[3]. Le fiancé de la *nut-brown maid*, pour mieux éprouver son affection, lui fait croire qu'il est proscrit et qu'il devra trouver refuge dans le « vert-bois » (*grene wode*) ; s'ensuit un échange de raisons dans la tradition médiévale, au cours duquel le chevalier répète qu'il doit prendre la fuite seul (« For I must to the grene wode go, / Alone, a banyshed man »), et la jeune fille qu'elle consentirait à tous les sacrifices (« For, in my mynde, of all mankynde / I love but you alone »). Le thème du vert-bois, si enraciné dans la tradition anglaise, y fait l'objet d'une longue élaboration : lieu où l'on fuit la réprobation et le regard social, lieu de rigueurs quotidiennes où il faut se contenter de la couche la plus rudimentaire (« Ne shetès clene to lye betwene, / Maden of threde and twyne; / None other house, but leves and bowes, / To cover your hed and myne »), lieu enfin où, par amour, la femme acquiert des talents et révèle un courage inédits (« To short my here, a bowe

[1] Éd. cit., p. 88.
[2] « Balow, my babe, lay stil and sleipe! / It grieves me sair to see thee weipe; / If thoust be silent, Ise be glad, / Thy maining maks my heart ful sad. / Balow, my boy, thy mithers joy, / Thy father breides me great annoy. / Balow, &c. » (*Reliques of Ancient English Poetry*, p. 138). Cf. Jacobus, *op. cit.*, pp. 196-99.
[3] *Ibid.*, pp. 96-99. Curieusement, cette filiation n'est pas mentionnée par les éditeurs du *Cornell Wordsworth*.

to bere, / To shote in time of nede »)[1]. C'est à un refuge et à une résolution similaires qu'aspire la folle de Wordsworth, désireuse de quitter les abords des falaises où la guettent encore les tentations du suicide et/ou de l'infanticide (« Oh! love me, love me, little boy! / Thou art thy mother's only joy; / And do not dread the waves below, / When o'er the sea-rock's edge we go », v. 41-44) pour s'enfoncer dans les bois et y retrouver les conditions du *bower* amérindien, dans lequel, ironiquement, son séducteur avait peut-être disparu :

> Bold as a lion I will be;
> And I will always be thy guide,
> Through hollow snows and rivers wide.
> I'll build an Indian bower; I know
> The leaves that make the softest bed
>
> […] I know the poisons of the shade,
> I know the earth-nuts fit for food;
> Then, pretty dear, be not afraid;
> We'll find thy father in the wood.
> Now laugh and be gay, to the woods away!
> And there, my babe, we'll live for aye (v. 51-55; 95-100).

Le désir de la folle, dans son impossibilité pathétique, fait coïncider l'universalité de la passion humaine avec sa plus extrême marginalité. L'idéal de constance féminine incarné par la *nut-brown maid*, le légendaire partagé du vert-bois, sont à la fois reconnus et transfigurés dans un mouvement de dislocation dont ni la tradition anglaise ni la rêverie primitiviste ne sortent indemnes. Le hâle de la jeune femme, marque de ses fatigues et stigmate de sa disgrâce, dit qu'elle est indissociablement étrangère et « native ». La « tache de rouille » (« rusty stain ») sur ses sourcils, reste de pigment ou décoloration suscitée par des soleils plus ardents, évoque aussi la rouille des parchemins médiévaux dont elle semble surgie (« the rust of antiquity », écrivait Percy de l'ancienne ballade). Mais elle projette sur ceux-ci, comme sur le paysage au milieu duquel elle est campée, comme sur la langue qu'elle « parle et chante », les lueurs irréelles de l'hallucination : « She talked and sung the woods among, / And it was in the English tongue » (v. 9-10). Le mètre amplifié de la ballade, dans ces conditions, sert

[1] *Ibid.*, v. 197-200 et 231-32. Pour un beau résumé de l'histoire réelle et imaginaire du *green-wood*, cf. Simon Schama, *Landscape and Memory*, pp. 135-84.

moins la fluidité que l'instabilité du discours poétique, sautant d'une humeur à l'autre et d'un objet à l'autre, par écarts soudains : « The breeze I see is in the tree; / It comes to cool my babe and me » (v. 39-40). Cette netteté presque hallucinée de la perception doit probablement quelque chose à Ossian, qu'il était arrivé à Wordsworth d'imiter[1] ; mais ce qui chez Macpherson devait apparaître comme le gage d'une sensibilité « primitive » authentique peut se lire ici comme la *pathetic fallacy* d'un sujet à la fois trop proche de la Nature et irrémédiablement étranger à elle.

Wordsworth ne se départirait jamais de son ambivalence vis-à-vis de l'humanité primitive, particulièrement telle que les Indiens d'Amérique étaient censés la représenter. Il est certain que son évolution vers l'orthodoxie favorisa le rejet de la nature irrédimée ; et dès 1798, *Peter Bell*, sa version anglaise et délibérément triviale de *The Ancient Mariner*, prononçait (avec humour, il est vrai) la condamnation d'une certaine sauvagerie plus clairement autochtone[2]. La fascination, néanmoins, dura longtemps, témoignant d'un éblouissement durable – et complexe – de l'imagination. Dans *The Excursion*, encore, le Solitaire parti en quête du bon sauvage dans les grandes plaines américaines en est retourné sans illusions (livre III), mais un peu plus loin, par un retournement étonnant (livre IV), les harangues des chefs indiens offrent encore le modèle de l'éloquence vertueuse[3].

---

[1] Dans la déploration « Address to the Ocean », in *Early Poems and Fragments, 1785-1797*, éd. cit., p. 832.

[2] Cf. v. 266-70 et 276-80 dans le MS. de 1798 : « A savage wildness round him hung / As of a dweller out of doors; / In his whole figure and his mien / A savage character was seen / Of mountains and of dreary moors […] His face was keen as is the wind / That cuts along the hawthorn-fence; / Of courage you saw little there, / But, in its stead, a medley air / Of cunning and of impudence » (éd. J. E. Jordan, Ithaca et Londres, 1985, p. 68). Peter fraie souvent avec la Nature, mais il n'a pas d'yeux pour elle. C'est aussi un séducteur invétéré : « He had a dozen wedded wives » (p. 66, v. 256).

[3] Cf. *The Excursion*, III, 960-62 : « …but that pure Archetype of human greatness, / I found him not. There, in his stead, appeared / A Creature, squalid, vengeful, and impure » ; et IV, 1272-76 : « Here closed the Sage that eloquent harangue, / Poured forth with fervour in continuous stream, / Such as, remote, 'mid savage wilderness, / An Indian Chief discharges his breast / Into the hearing of assembled Tribes… » (éd. cit., pp. 128 et 165 respectivement). L'évocation des rêves américains du solitaire était accompagnée en note d'une rhapsodie primitiviste de William Gilbert dans laquelle on voyait l'idéal du sauvage remonter, selon la logique rousseauiste, au-delà de toute vie sociale : « A MAN is supposed to improve by going out into the *world*, by visiting *London*. Artificial man does; he extends with his sphere; but alas! that sphere is microscopic: It is formed of minutiae, and he surrenders his genuine vision to the artist, in order to embrace it in his ken. His bodily senses grow acute, even to barren and inhuman pruriency; while his mental becomes proportionately

Symboliquement, le rejet des horizons du Nouveau Monde est confirmé dans *Ruth*, poème composé pour la seconde édition de *Lyrical Ballads*, alors que le poète, au terme de son exil allemand, prévoit de s'installer dans sa région natale et entend réangliciser l'imaginaire de la Nature. C'est l'apothéose du paysage américain, en même temps que sa décisive mise à distance. Ruth, l'orpheline du Somerset au nom prédestiné, est séduite par un jeune homme revenu de Géorgie, à belle prestance et aux beaux discours, soldat ensauvagé (« From Indian blood you deem him sprung: / Ah no! he spake the English tongue », v. 19-20) qui lui fait miroiter une existence plus libre dans la savane et les grands bois (où elle « porterait son nom » [à lui] comme une bonne *nut-brown maid* : « …she should share / His board with lawful joy, and bear / His name in the wild woods », v. 107-08) avant de lui fausser compagnie au moment d'embarquer. La morale semble claire. Les fastes de l'outre-mer (« The tumult of a tropic sky », v. 116) sont un piège pour les passions et pour l'imagination, et le jeune homme, à force de fréquenter les Indiens et de se livrer aux « irrégularités » du climat (« Whatever in those climes he found / Irregular in sight or sound », v. 121-22), est désormais vicié, blasé, instable, changeant[1]. Ruth, au contraire, après un accès de folie qui lui vaut d'aller en prison (« And there, exulting in her wrongs, / Among the music of her songs, / She fearfully carouz'd », v. 172-74), s'échappe pour retrouver le calme et la sérénité du « greenwood tree » (v. 192 et 203), à présent bien anglais et explicitement chrétien. Mais si le

---

obtuse. The reverse is the Man of Mind: He who is placed in the sphere of Nature and of GOD, might be a mock at Tattersall's and Brookes's, and a sneer at St. James's: He would certainly be swallowed alive by the first *Pizarro*, that crossed him:—But, when he walks along the River of Amazons; when he rests his eye on the unrivalled Andes; when he measures the long and watered Savannah; or contemplates from a sudden Promontary, the distant, Vast Pacific—and feels himself a FREEMAN in this vast Theatre, and commanding each ready produced fruit of this wilderness, and each progeny of this stream—His exaltation is not less than Imperial. He is as gentle, too, as he is great… ». Il s'agit, ajoute Wordsworth pour conclure, de « one of the finest passages of modern English prose » (p. 300).

[1] Rappelons que les guerres révolutionnaires et napoléoniennes sont par ailleurs le temps d'un développement rapide de la médecine tropicale (cf. A. Bewell, *Romanticism and Tropical Disease*, Baltimore, 1999). Plus généralement, la grandeur et la beauté du paysage américain apparaissent souvent associées à un péril potentiellement mortel. Un exemple frappant de ce type d'association se trouve en ouverture des *Rural Rides* de William Cobbett (1830), avec la description de la vallée boisée de Wysihicken (Long Island), parée durant l'automne indien de somptueux feuillages rouges et or, et voilée d'une brume argentée qui, cependant, en rend le climat extrêmement malsain et fait de très nombreuses victimes (éd. E. Thomas, Londres, 1912, p. 2).

bon usage de l'imagination condamne les horizons de l'exotisme comme une séduction dangereuse, ils n'en suscitent pas moins les strophes les plus extraordinaires du poème :

> He spake of plants divine and strange
> That ev'ry day their blossoms change,
> Ten thousand lovely hues!
> With budding, fading, faded flowers
> They stand the wonder of the bowers
> From morn to evening dews.
>
> He told of the Magnolia, spread
> High as a cloud, high over head!
> The Cypress and her spire,
> Of flowers that with one scarlet gleam
> Cover a hundred leagues and seem
> To set the hills on fire.
>
> The Youth of green Savannahs spake,
> And many an endless endless lake
> With all its fairy crowds
> Of islands that together lie
> As quietly as spots of sky
> Among the evening clouds… (v. 43-60).

Si l'on a souvent souligné l'influence sur les lakistes, et particulièrement sur l'écriture de *Ruth*, des récits de voyage de William Bartram (dont sont tirées la description du magnolia et l'image des azalées qui semblent « embraser la colline »), il faudrait y ajouter ici celle de Marvell, à qui Wordsworth fait d'ailleurs allusion quelques vers plus haut[1]. La conjonction du « divin » et de l' « étrange », la poésie sensuelle de la végétation, l'apocalyptisme sous-jacent rappellent les Édens silencieux et exotiques du poète de *Bermudas*, ouverts et projetés sur une échelle presque infinie. Paysage comme absolu, l'un des plus extraordinaires qu'offre la poésie wordsworthienne, et dont elle doit pourtant se détourner pour, sous des cieux plus tempérés, établir son lieu propre.

[1] *Travels Through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida* (Philadelphie, 1791), éd. M. Van Doren, Mineola, NY, 1955, pp. 91 et 264. Les vers 41-42 (« Such tales as told to any maid / By such a youth in the green shade ») font écho à *Bermudas* (cité plus haut) ainsi qu'à *The Garden* (« Annihilating all that's made / To a green thought in a green shade », v. 47-48, *Complete Poems*, éd. cit., p. 101), poème d'ailleurs fort apprécié des romantiques anglais, que Lamb citerait à loisir dans « The Old Benchers ». Jonathan Wordsworth rapproche notre auteur de Marvell dans *The Borders of Vision*, pp. 5-6.

VII. L'ŒUVRE ENTRE LA VIE ET LA MORT

Une aspiration fondamentale, une valeur essentielle viennent scander la poésie de Wordsworth : la vie. Non seulement la « vie une » (*One Life*) extatiquement affirmée dans les fragments en vers blancs qu'il écrit au début de 1798 sous l'influence de Coleridge : le panthéisme supposé de cette période ne constitue qu'un moment dans l'évolution du poète, et dans la trajectoire totale de l'œuvre, la « vie » joue un rôle plus durable et plus décisif, parce que logiquement premier, que son éventuelle « unité ». C'est ce que souligne dans une lecture récente Simon Jarvis, qui, s'appuyant sur la phénoménologie de Michel Henry, voit dans la poésie wordsworthienne le resurgissement de virtualités jusque-là obscurcies du cogito cartésien : le sujet entendu non seulement comme sujet des représentations ou (dans la logique de la *One Life*) comme point focal d'une hypothétique conscience panthéiste, mais surtout et avant tout comme sujet sentant, affectif, bref « vital »[1]. On pourrait invoquer, à l'appui de cette thèse, la préface à la seconde édition de *Lyrical Ballads* (1800), où Wordsworth utilise la métaphore physiologique de la circulation des fluides vitaux (sang, larmes, *vital juices*) pour désigner cette vie essentielle de l'expression poétique qui fait fi des vieilles distinction de genres et de formes : « Poetry sheds no tears 'such as Angels weep,' but natural and human tears; she can boast of no celestial ichor that distinguishes her vital juices from those of prose; the same human blood circulates through the veins of them both » ; affirmation qui vient peu après celle selon laquelle il s'agit, pour la poésie, de rester dans la compagnie des vivants, ou plutôt du vivant, du langage comme vie (« I have wished to keep the Reader in the company

[1] Simon Jarvis, *Wordsworth's Philosophic Song*, notamment le chapitre « Life », pp. 153-193.

of flesh and blood »)[1]. Il est loisible, à cet égard – même si c'est une perspective que Simon Jarvis évite soigneusement –, de voir dans la poétique wordsworthienne l'aboutissement du complexe processus historique qui, dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, a vu la *vie*, autant sinon davantage que la « nature », émerger comme souci central de la littérature. Peu à peu, il va s'agir d'être et de se sentir vivant, de faire de la littérature un relais et une puissance de vie[2]. S'il est bien entendu impossible d'aborder en profondeur cette question dans le cadre du présent travail, on peut néanmoins mentionner certains de ses aspects qui, quoique loin de se recouper ou de coïncider systématiquement, trouvent tous un prolongement dans l'écriture de Wordsworth (et/ou de Coleridge) : le questionnement renouvelé, dans le champ médical, du « mouvement vital » à partir des spéculations de Cullen ou John Brown sur l'irritabilité et les stimuli (un développement auquel Kant, par exemple, s'intéressa de près pour les perspectives qu'il ouvrait à son propre questionnement sur le « sentiment vital » au principe de l'esthétique)[3] ; la diffusion croissante de pratiques médicales inspirées des théories récentes, qui fait des promenades et des bains de mer, par exemple, l'occasion d'un rapport nouveau au corps et à la vie en soi comme vitalité ; la propagation, en terres protestantes, de religiosités plus informelles et enthousiastes (méthodisme, évangélisme) qui fascinent et horrifient à parts égales l'élite culturelle, religiosités où se réactive et se démocratise la promesse chrétienne d'une « vie » désormais devenue affaire de probation et de vérification quotidienne ; enfin, sur le plan social et culturel, et à l'intersection de ces différentes tendances, une attitude plus ouverte et plus curieuse vis-à-vis des conditions humaines ou encore de « la vie » comprise comme diversité des existences individuelles et de ce que Schiller appelait en 1796 les

---

[1] *Lyrical Ballads and Other Poems 1797-1800*, pp. 749-50 et 747.

[2] Ainsi, en 1795, le poème pacifiste de Joseph Fawcett, *The Art of War* s'ouvre-t-il sur une apostrophe étonnée (« Life, thou strange thing! That hast a power to feel / Thou art, and to perceive that others are! », *op. cit.,* p. 187, v. 1-2), avant de poser le caractère incommensurable de la vie, et pas seulement de la vie humaine : « Invention all divine! In the dull worm / More brilliant workmanship, than all the domes / Full swelling, and with stateliest columns proud… » (v. 16-18).

[3] Pour un premier exposé de ces problématiques, cf. Neil Vickers, « Medicine in the 1790s: A Very Brief Introduction », in *Coleridge and the Doctors*, Oxford, 2004, pp. 12-36.

« mœurs »[1] : vie des individus, vie des ordres inférieurs de la société, vie du peuple et des peuples, bref tout le matériau de ce que Jacques Rancière a baptisé le « nouveau partage du sensible », dont les *Lettres* de Schiller et les *Lyrical Ballads* constituèrent les manifestes, et dont il faut ajouter qu'il s'annonçait depuis quelques décennies dans le versant « péripatétique » de la littérature de la sensibilité, chez les narrateurs-déambulateurs de Sterne (*A Sentimental Journey*, 1769) ou de Henry Mackenzie (*The Man of Feeling*, 1771)[2]. Pour Wordsworth, la vitalité de l'émotion populaire, celle de la poésie « naturelle », celle du sujet poétique « aux associations d'idées saines » (« *in a healthy state of association* »), sont inséparables. Santé, vitalité, humanité sont autant de modalités de l'immanence authentique du sujet à lui-même : état idéal où se traduit l'exigence d'incorporation ou d'assimilation *vécue* de la vérité qui forme l'une des caractéristiques majeures du romantisme anglais, et qu'on retrouvera d'ailleurs chez Keats sous une forme pratiquement identique[3].

Mais on sait que Wordsworth est aussi l'un des tout premiers poètes, en Grande-Bretagne comme en Europe, à formuler cette exigence complémentaire qu'est celle de l'*œuvre* : celle de la littérature conçue non plus comme activité spécifique, comme production d'*ouvrages* obéissant à des règles propres et distribués selon une hiérarchie préalablement reconnue, mais comme visée absolue dans laquelle réaliser la communauté humaine. C'est cette exigence de l'œuvre comme totalité que, plus d'un siècle avant Proust, en 1814, Wordsworth formule en lui donnant le tour architectonique de l'avant-propos à *The*

---

[1] *Gewohnheit*, *Sitte* ; les traducteurs anglais utilisent le terme *manners*.

[2] Cf. *Le Partage du sensible*, en particulier pp. 33 sq. pour la référence à Schiller. Pour Rancière, le « régime esthétique des arts » est ce qui succède à un régime « mimétique », ou « de représentation », c'est-à-dire ce qui remplace la hiérarchie et le spécifique par l'intégral et par le singulier, ouvrant ainsi la possibilité que « la vie » soit l'objet ou l'horizon de l'art, non seulement parce que ce dernier lui est désormais coextensif, mais parce qu'il doit, à terme, habiter voire façonner la vie tout entière. Que le postulat d'une vitalité ou d'un « sentiment vital » universel joue un rôle important dans cette évolution, c'est ce qu'illustre, en amont immédiat de la poésie de Wordsworth, la figure de Thelwall, apprenti médecin fasciné par le potentiel thérapeutique et politique de l'électricité mais aussi explorateur de l'univers social dans son *Peripatetic* de 1793.

[3] Sur la santé comme aspiration proprement romantique du poète rompant avec les habitudes de pensée du XVIIIe siècle, cf. Roy Porter, *Mind-Forg'd Manacles: A History of Madness in England from the Restoration to the Regency*, Cambridge, MA, 1987, pp. 100-04.

Excursion, lorsque, décrivant le rapport entre son *Prelude* autobiographique et le *Recluse* à venir, il écrit : « …the two Works have the same kind of relation to each other, if [the Author] may so express himself, as the Anti-chapel has to the body of a gothic Church…his minor Pieces, which have been long before the Public, when they shall be properly arranged, will be found by the attentive Reader to have such connection with the main Work as may give them claim to be likened to the little Cells, Oratories, and sepulchral Recesses, ordinarily included in those Edifices »[1]. La problématique de l'œuvre n'est possible, cependant, que sur le fond d'une problématique de la vie. L'œuvre est œuvre de vie, œuvre de la vie : c'est la source de son intégrité comme de son caractère intégral. C'est la même visée absolue qu'exprimaient déjà, au-delà de la question de la validité du mode pastoral, les vers de *Home at Grasmere* dans lesquels Wordsworth demande si l'art ne peut se faire la voix de la vie (« Is there not / An art, a music and a stream of words / That shall be life, the acknowledged voice of life ») ; c'est encore à l'appui de cette visée que le *Prelude* invoquait « the one / Surpassing life, which…hath the name of God »[2]. Et pourtant, une autre tonalité se perçoit dans la quiétude « sépulcrale » de l'édifice wordsworthien, ou dans la curieuse prudence avec laquelle, dans le même avant-propos à *The Excursion* cité plus haut, le poète dit son ambition : « Several years ago, when the author retreated to his native mountains with the hope of being enabled to construct a literary work that might live…». « Work », ici, doit bel et bien s'entendre au sens de l' « œuvre » moderne, dans la mesure où le prédicat fait écho à la célèbre phrase de Milton sur le *Paradis perdu*, conçu comme un présent à ses compatriotes que ceux-ci ne « laisseraient pas volontiers mourir » (« something they should not willingly let die »[3]) : on

[1] Cf. *The Excursion*, éd. S. Bushell, J. Butler et M. Jaye, Ithaca et Londres, 2007, p. 38. Cette métaphore architecturale apparaît pour la première fois dans la lettre à Sir George Beaumont du 3 juin 1805 où Wordsworth annonce l'achèvement du « Poème sur [sa] propre vie » : « This work may be considered as a sort of portico to the Recluse, part of the same building, which I hope to be able erelong to begin with, in earnest » (*The Early Years*, p. 594).
[2] *Home at Grasmere*, éd. cit., p. 76, v. 620-22 ; *Thirteen-Book Prelude*, VI, 154-57 (éd. cit., p. 181).
[3] Préface au livre II de *The Reason of Church Government Used Against Prelaty* (1642).

retrouve là le projet, formé par Wordsworth et Coleridge en 1798, d'une renaissance *et* d'un dépassement du modèle miltonien dans un « poème philosophique » à vocation illimitée, prenant acte de l'inadéquation des normes et même du sublime classiques à la vie et aux tâches du présent. Mais au défi miltonien, à la superbe d'une rhétorique solidement adossée à l'idéal républicain classique, la paraphrase de Wordsworth substitue « quelque chose » de bien moins défini : un « pouvoir-vivre » propre de l'œuvre, c'est-à-dire une vie qui serait autonome vis-à-vis des éventuels efforts du public pour en perpétuer le renom, mais qui apparaît en même temps, à travers la réserve de l'optatif (« that *might* live », nous soulignons), comme le résultat d'un amenuisement non spécifié, qui fait de la vie de l'œuvre, aussi bien, une « sur-vie » non dépourvue de mélancolie automnale. Au-delà de la fausse modestie d'auteur, ou même des doutes de Wordsworth quant à l'issue de l'entreprise, on touche ici à une hésitation fondamentale de sa poésie : d'un côté, l'aspiration à dire une plénitude vitale immédiate, de l'autre, le souci de l'œuvre où la vie doit se reporter, se recueillir, se déposer. Hésitation ou imbrication ? On pourrait, ici, reconnaître dans la poésie de Wordsworth l'un des points où vient se nouer une certaine tension essentielle de l'esthétique moderne, entre présence intégrale et ascèse négatrice ; et Simon Jarvis associe, dans une analyse pénétrante du rêve apocalyptique du *Prelude* (où la disparition des grands ouvrages de la littérature est présentée comme plus mélancolique que la fin de l'espèce humaine elle-même), l'ambition wordsworthienne de l'œuvre à une certaine « inhumanité », légitimée en définitive par le fait que la « vie » se doit pour être fidèle à elle-même de viser quelque chose qui la transcende et la mette en péril[1]. On entreverrait ici quelque chose comme une nostalgie de la violence sacrificielle condamnée dans *The Borderers*[1].

[1] Pour Rancière, le « régime esthétique » ouvre à la pratique des arts deux possibilités inverses et complémentaires : celle d'une inclusion incessante par quoi l'art épouse l'intégralité de la vie, et celle (illustrée notamment par la réflexion d'Adorno sur la nécessité de l'abstraction) d'un repli autarcique sur soi, protestation contre la vie « trahie » de la modernité. Pour Jarvis, le rêve « inhumain » du Poème doit s'entendre comme une

Mais peut-être y a-t-il d'autres raisons à ce que la poétique vitale de Wordsworth aboutisse finalement à cette survie presque désincarnée ou « inhumaine ». D'abord, et dès la « Préface » citée plus haut, la question du « sens » ou de la « finalité » de la vie, inséparables de la « finalité » des poèmes qui en sont l'expression (« purpose », voire « worthy purpose », comme écrit Wordsworth dans cette même préface) : la vie du monde, la vitalité du poète, si évidentes qu'elles soient, appellent une « parole opportune » qui puisse assigner et effectuer leur finalité muette et comme en souffrance ; mais cette finalité, en même temps, sépare la vie d'elle-même en l'ouvrant à un processus de correction et de purification. Et ce processus, par lequel la vie doit à la fois se concentrer et se corriger dans sa finalité, s'accompagne d'un resserrement décisif, lisible dès avant 1802, de la réflexion sur la figure propre du poète : sur sa vie propre, une vie qui n'est pas n'importe quelle forme de vie. Déjà, à la fin de *Home at Grasmere*, dans ce qui deviendrait le « Prospectus », Wordsworth aspirait à faire de la vie du poète le lieu de (pré)figuration d'une vie – individuelle et collective – meilleure et plus pure :

> …may my life
> Express the image of a better time,
> More wise desires and simple manners; nurse
> My heart in genuine freedom; all pure thoughts
> Be with me and uphold me to the end![2]

Si donc l'œuvre doit « être utile » ou « faire du bien » aux hommes, annoncer et préparer leur progrès, elle doit elle-même être préfigurée par la vie et par les mœurs du poète. Un peu plus tard, en 1803/4, ses lettres à De Quincey insistent sur la connexion nécessaire entre le génie, le « caractère » du génie, et la vertu comprise comme retenue[3]. Le caractère propre du poète,

---

protestation « vitale » de ce genre : invocation d'un absolu négateur au nom justement de cette vie déjà largement réifiée par les progrès de la société commerciale.

[1] Voir plus haut, chap. IV.

[2] Éd. cit., p. 106, v. 1044-48. Remarquons que Coleridge semble de son côté être parvenu à une conception extrêmement similaire, lorsqu'il écrit : « [*The Recluse* shall be] the first & finest philosophical Poem, if only it be (as it undoubtedly will be) a Faithful Transcript of [Wordsworth's] own august and innocent Life, of his own habitual Feelings & Modes of seeing and hearing » (lettre à Southey du 13 janvier 1804, in *Collected Letters,* vol. II, Oxford, 1956, p. 1034).

[3] Le 29 juillet 1803, Wordsworth se dit heureux que ses poèmes « aient donné à un étranger une impression si favorable de son caractère en tant qu'homme » (« ...have impressed a stranger with such a favourable impression

c'est à la fois la vitalité surabondante qui l'anime, et le *character* au sens contemporain de respectabilité, de bonne réputation méritée : en l'occurrence, la capacité à *retenir* la vie, c'est-à-dire moins à la transcender qu'à en tempérer les ardeurs et à en circonscrire les débordements pour mieux s'établir dans la temporalité d'une œuvre qui, cependant, court dès lors le risque de ne plus vivre que sur le mode résiduel. C'est dans cette dialectique que se situe l'une des grandes singularités wordsworthiennes : l'imbrication entre le projet littéraire de la modernité (la modernité comme projet) et l'exigence de retenue qui fait du poète, en un sens, l'un des prophètes du XIXe siècle « victorien ». Et c'est en ce point, de manière décisive, que ce XIXe siècle s'ouvre en tournant le dos aux manifestations radicales de vitalité littéraire qui l'avait précédé et rendu possible : les divers « préludes » de Wordsworth sont autant d'exorcismes de la figure du poète malheureux, représenté non plus comme victime des circonstances, mais de lui-même et de l'excès incontrôlé de vie qui a fait son génie tout en le menant à sa perte. Sur ce plan, il n'y a pour Wordsworth aucun prédécesseur plus capital que Robert Burns, lequel, explicitement ou non, se trouve invoqué, repris, corrigé dans une bonne part de sa poésie. De cette longue explication avec Burns, c'est bien sûr le poème *Resolution and Independence* qui constitue le moment décisif. Poème dont le sujet, le vieux pêcheur de sangsues, constitue à tous égards le *terme* de la poétique « révolutionnaire » des *Lyrical Ballads* : assomption de l'humble et du commun, mais aussi déclaration éthique du poète renonçant solennellement à une certaine conception de la génialité (celle des « esprits animaux », *spirits*) dont Burns est le représentant le plus emblématique, bref abjurant le fils prodigue pour mieux s'identifier au Père sublime qui survit indéfiniment, tel le pêcheur, entre la vie et la mort. C'est ce tournant qu'on voudrait analyser dans le présent chapitre, en s'attachant notamment à resituer le poème au sein de la méditation que, depuis la

of my character as a man ») ; et le 6 mars 1804, mettant De Quincey en garde contre les dissipations d'Oxford : « I need not say to you that there is no true dignity but in virtue and temperance, and, let me add, chastity; and the best safeguard of all these is the cultivation of pure pleasures, namely, those of the intellect and affections » (*The Early Years*, pp. 400 et 454).

correspondance de Goslar jusqu'à la *Lettre à un ami de Robert Burns* publiée en 1816 en passant par la lecture attentive de la biographie publiée en 1800 par James Currie, Wordsworth n'a cessé de mener sur la figure et la poésie de Burns, c'est-à-dire sur la « vie » des hommes et de la littérature, sur le « caractère » du poète comme manifestation et comme usage de cette vie, et en définitive sur la retenue qui, seule, peut autoriser les visées transcendantes du grand Poète.

1. « A being breathing thoughtful breath » : domestiquer la vie

Le passage à l'œuvre demande, chez Wordsworth, une préparation indéfinie. Dans l'avant-propos à *The Excursion*, il apparaît associé à deux circonstances qui en sont comme les conditions préalables. Il y a la « retraite dans les montagnes natales » (« when the author retired into his native mountains…»), qui doit le mettre en mesure, le rendre capable (« in the hope of being enabled... ») de faire œuvre durable. Et il y a la nécessité ressentie de « passer en revue » son esprit, en une inspection préparatoire qui, à son tour, demande, « subsidiairement », la composition du poème autobiographique, « récit » ou « mémorial » de « l'origine et des progrès de ses facultés » :

> it was a reasonable thing that he should take a review of his own mind, and examine how far Nature and Education had qualified him for such an employment.
>
> As subsidiary to this preparation, he undertook to record, in verse, the origin and progress of his own powers, as far as he was acquainted with them[1].

La syntaxe légèrement contournée de ces lignes (« it was a reasonable thing... ») peut suggérer, entre autres, qu'il s'agit pour Wordsworth de légitimer l'écriture du *Prelude*, au moins autant que de l'annoncer ou de la situer au sein de l'œuvre encore à venir : le poème autobiographique se trouve ainsi incorporé au sein d'un projet plus vaste, fermement arrimé à cette « retraite » lakiste sur laquelle tout semble reposer. On sait que la chronologie fut un peu

[1] *The Excursion*, éd. cit., p. 38.

plus complexe. Le *Prelude* fut mis en chantier dès avant l'installation dans les Lacs, sa première mouture en deux livres achevée à l'automne 1799 alors que le poète et sa sœur sont encore chez les Hutchinson dans le comté de Durham, au point que Stephen Gill voit au contraire dans l'écriture du poème autobiographique l'une des motivations de l'établissement à Grasmere à la fin de l'année[1] ; et Wordsworth, une fois installé, ne reprit pratiquement pas le *Prelude* jusqu'à la fin de 1803, lorsqu'il en remania le plan pour l'élargir (dans un premier temps) à cinq livres. La critique a insisté sur les dispersions ou les distractions qui, ces années-là, l'empêchèrent de travailler activement au *Recluse*, voyant dans ces habitudes dilatoires le signe de sa réticence à aborder la tâche prescrite par Coleridge. Mais il est difficile de faire des poèmes lyriques du printemps 1802 une simple école buissonnière dans laquelle le poète tournerait le dos à l'œuvre qui l'attend[2]. Au contraire, et sans qu'il soit nécessaire d'y voir une projection rétrospective, les poèmes qui célèbrent sur un mode personnel ou intime la « retraite dans les montagnes natales » font, justement à ce titre, partie intégrante de la propédeutique wordsworthienne. Cette dernière ne se limite pas à la rédaction du *Prelude* : elle implique aussi l'exploration, la méditation, l'approfondissement du séjour du poète en son lieu propre, condition indispensable à cette vie corrigée et purifiée qui sera le fondement et la substance de l'œuvre.

Car l'installation des Wordsworth à Dove Cottage est décisive à plusieurs égards. Sur le plan biographique, d'abord, puisque le poète y atteint à la sérénité qui lui avait fait défaut jusque-là, tant et si bien qu'il ne tarde pas à se marier, et à devenir un père de famille relativement attentif aux responsabilités que ce statut entraîne. Que le poète soit également père, cela n'est pas indifférent si l'on songe au peu de place que les *Vies* de Samuel Johnson, par exemple, faisaient à cet aspect de la biographie poétique, ou encore – on y reviendra – à la

[1] Cf. *William Wordsworth, A Life*, pp. 160-3, 166 et 169, pour la chronologie de la composition du poème.
[2] Cf. Duncan Wu, *An Inner Life*, *passim*, pour la réticence wordsworthienne vis-à-vis du *Recluse*, et Jonathan Wordsworth, « Joy and Jollity », in *The Borders of Vision*, Clarendon Press, Oxford, ch. 5, pp. 149-173, pour un jugement assez sévère sur la « jovialité » « idiote » ou « fabriquée » de ces poèmes.

vie familiale notoirement turbulente de Burns. Sur le plan idéologique ou éthique, ce choix de la sédentarité est, on l'a vu, le choix d'une anglicité réappropriée et redéfinie : un refus, notamment, des horizons chatoyants de l'imaginaire américain ou oriental, de l'exotique et du tropical[1]. On pourrait dire, en somme, que le poète « s'installe », à condition d'ajouter qu'il ne s'agit pas d'un banal embourgeoisement, mais d'une altération radicale dans la conception même de la figure du poète. Ni artiste ni érudit, ni orphelin ni victime, le poète est désormais celui qui, par excellence, habite le monde, c'est-à-dire, avant tout, le lieu particulier qui est le sien, mais qu'il ne cesse pour autant de *faire* sien par la composition poétique. Il va s'agir, à Dove Cottage, d'affirmer hautement qu'habiter (*to domesticate*, aurait dit Coleridge au temps de son mariage à lui[2]) est à la fois le devoir et le privilège du poète, et aussi de préciser le sens de cette habitation : habitation *en vue de* l'œuvre, au double sens où elle est préparation indispensable à l'œuvre et séjour purifié, à l'horizon duquel la possibilité de l'œuvre et ses contours apparaissent comme décantés. C'est ce que dit sans ambages le titre du poème qui inaugure ce nouveau séjour, et qui devait précisément constituer l'ouverture du *Recluse*, le premier livre ou de son premier volume : *Home at Grasmere*, chant de la promesse tenue et de la promesse future, où Wordsworth célèbre à la fois la plénitude vitale de sa vallée d'élection et les labeurs à venir qui, paradoxalement, devront accomplir et vivifier cette vie présente. Mais ce que révèlent la production des années suivantes et la mise en attente du *Recluse*, c'est que l'habitation n'est pas donnée immédiatement : il y faut la discipline quotidienne par laquelle la vie du poète devient à même de dire et de réaliser la vie du monde et de la communauté, bref construit le séjour où il devient possible d'habiter. Tel est le sens des pages que Wordsworth ajoute à la Préface de *Lyrical Ballads* pour la réédition de 1802, et où la question de la poésie apparaît désormais subordonnée à celle du poète : « ...let me ask, what

[1] Cf. *supra*, chap. V.
[2] Cf. *supra*, ch. II.

is meant by the word Poet? What is a Poet? » La réponse est que le poète se distingue des autres hommes par une sensibilité ou une vitalité supérieure (« a man…endowed with a more lively sensibility ») : « a man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than others in the spirit of life that is in him ; delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings-on of the universe, and habitually impelled to create them where he does not find them »[1]. Deux modifications sont importantes ici. D'abord, la vie dont se prévaut la poétique wordsworthienne est cette fois toute pétrie de théologie ; c'est un « esprit » (*spirit*), dont les plaisirs revêtent une coloration nettement religieuse (*rejoices*). Ensuite, cet esprit, s'il vit et circule, n'en a pas moins son siège, son habitation locale, dans le poète, dans la vie qu'il mène et qu'il approuve (« a man pleased with his own passions and volitions »), c'est-à-dire, au fond, dans l'immobilité, voire l'immuabilité qui fait de lui le « roc défensif » de la nature humaine : « He is the rock of defence for human nature ; an upholder and preserver, carrying everywhere with him relationship and love »[2]. Si l'homme, selon la formule hölderlinienne, « habite en poète », c'est ici parce que le poète habite pour lui, que c'est dans et par le poète qu'est donnée la possibilité d'habiter le monde, et que cette possibilité repose sur la vitalité propre du poète, mais aussi sur sa capacité à ancrer celle-ci, inébranlablement, dans une vie approuvée, purifiée, domestiquée. La métaphore de la circulation corporelle trouve son complément et sa limite dans celle de la minéralité, trope de la fermeté morale en même temps que de la pérennité de l'œuvre.

Cette inflexion théorique vers l'*ethos* propre du poète trouve confirmation dans la production lyrique de Wordsworth entre 1801 et 1803, c'est-à-dire entre la seconde édition de *Lyrical Ballads* et la remise en chantier du *Prelude*/*Recluse*. Poésie souvent taxée d'autisme et de puérilité, mais qui forme cependant un ensemble cohérent si l'on considère la façon dont

[1] *Lyrical Ballads*, éd. cit., p. 751.
[2] *Ibid.*, p. 753.

elle forme le noyau des *Poems, in Two Volumes* publiés en 1807, et qui a notamment pour enjeu commun l'exploration et l'appropriation de la vie présente du poète ; ou, si l'on peut dire, du *propre* comme tel, de ce qui est propre à la vie poétique en tant que celle-ci donne à voir, mieux que les autres, l'appropriation intimement vécue du monde par l'homme. La grande métaphore de cette appropriation est donnée dans la dernière partie de *Home at Grasmere*, qui deviendrait le « Prospectus » du *Recluse.* En 1800, comme on l'a rappelé, Wordsworth évoque les « noces » de l'esprit humain et de l'univers (« when wedded to this outward frame of things / In love… ») ; en 1806, il ajoute qu'il veut chanter, à l'avance, le « poème nuptial » de cette « grande consommation » (« I would chaunt, in lonely peace, the spousal verse / Of this great consummation »)[1]. Entre ces deux moments d'écriture, l'accent s'est déplacé : c'est désormais la « paix solitaire » du poète qui concentre la signification du chant nuptial. Et si cette fonction d'épithalame doit valoir, programmatiquement, pour l'union jamais consommée du *Recluse*, le sens en a cependant été précisé, entretemps, dans la poésie lyrique de 1802 et des années ultérieures. Dans plusieurs poèmes qui, chacun à leur manière, allaient ouvrir le recueil de 1807, Wordsworth continue de proclamer hautement son séjour nouveau et la signification qu'il entend lui donner. Il y décline inlassablement, à travers la dispersion de la forme brève, l'idéal unique et réalisé d'une domestication de l'affect poétique : joie expansive contenue dans la quiétude, élan concentré dans la retraite. C'est ce mouvement que résume le titre de la première section des *Poems*, *The Orchard Pathway*, où abondent les manifestes de la vie poétique nouvelle. L'exploration du propre du poète, dans ces pages qui continuent de résonner tout au long du recueil, c'est d'abord la désignation des objets qu'il se donne, qu'il élit comme autant de corrélats déterminés de sa vocation. On pense aux deux poèmes « To a Daisy » (dans *The Orchard Pathway* et *The Blind Highland Boy*), à ceux sur la ficaire ou fausse renoncule (« To the little Celandine », trois textes en

[1] *Home at Grasmere*, éd. cit., pp. 102 et 103/105.

tout), à celui sur la linotte dans *The Blind Highland Boy*, ou encore à presque toute la section des *Moods of my own Mind*, où le papillon, le coucou, les jonquilles, le colombin, l'étoile du soir et, à nouveau, la ficaire offrent successivement au poète l'occasion de reconnaître non pas tant une « humeur » voisine qu'un « mode » identique. Ces poèmes ont joué, comme on sait, un rôle non négligeable dans la réception hostile rencontrée par le recueil, peut-être la plus négative de toute la carrière de Wordsworth[1], si bien qu'on est fondé à voir dans l'exaltation des « Daffodils » l'accomplissement logique, jusqu'au-boutiste même, des tendances les plus provocatrices de *Lyrical Ballads.* Ce qui choqua le lecteur avant tout, c'est la disproportion perçue entre l'ambition du propos et l'insignifiance délibérée de l'objet, disproportion accentuée par la prédominance dans les *Poems* du mode lyrique à l'état pur ; le scandale naît de ce que Wordsworth semble composer des odes à ce qu'il y a de plus « bas », sans le moindre geste de complicité héroïcomique susceptible de rassurer le lecteur[2]. Mais ces poèmes ne se bornent pas à réaffirmer l'élection du commun : celle-ci, pour garantir les « noces » annoncées entre l'humanité et la nature, doit se faire selon des modalités précises, présenter un éthos spécifique. Le mouvement inclusif qui ouvre à la poésie tout le champ de la vie se double d'une réserve, d'une série de clauses restrictives qui privilégient de plus en plus un certain type d'affection poétique, bref une allure morale. Dans ce moment « nuptial » de la carrière de Wordsworth, la vénérable analogie femme/fleurs – pour ne citer que l'exemple le plus frappant – s'élargit et s'affermit par sa capacité nouvelle à figurer, en plus, la poésie elle-même en tant que domesticité : ainsi, dans « To a Daisy », le choix de la marguerite comme

[1] Cf. la recension extrêmement critique de Francis Jeffrey dans l'*Edinburgh Review*, in Gill, *op. cit.*, pp. 266-8) ou la réaction d'Anna Seward (citée dans Hartman, *op. cit.*, p. 8). Plus tard encore, les allusions hostiles de Hazlitt aux poètes égotistes qui « remplissent leur morne vide avec les humeurs de leurs âmes » (« to fill up the dreary void with the Moods of their own Minds », « On Shakespeare and Milton », in *Lectures on the English Poets*, éd. cit.) confirme que c'est bien le livre de 1807, autant sinon davantage que *Lyrical Ballads*, qui scella la réputation d' « abstraction », ou d'excentricité funeste, de Wordsworth.

[2] Il est significatif de noter à quel point ces réactions révèlent la pérennité chez le public anglais de la hiérarchie des niveaux de style. Coleridge ne s'y était pas trompé, qui décelait chez Wordsworth « the employment of thoughts and images too great for the subject; an approximation to what might be called mental bombast, as distinguished from verbal. » (*Biographia Literaria*, ch. 22, vol. II, p. 136)

fleur du poète (« Thou art indeed, by many a claim, / The Poet's darling », v. 31-2) est un choix de l'humilité, mais cette humilité n'est plus seulement celle de « la vie commune qu'engendre notre nature » (« the common life, our nature breeds », v. 54) ; c'est aussi une modestie, que définissent *a contrario* la violette ou la rose, emblèmes traditionnels du désir ou de l'orgueil. C'est selon une logique similaire que la ficaire inscrit dans le « verger » wordsworthien la répudiation des horizons lointains et des tumultes de l'ambition, ou encore que le « simple conte » (« homely tale ») du colombin se voit préféré au chant bachique du rossignol, en une décision axiologique dont l'*Ode* de Keats montrera quinze ans plus tard toute la portée (« This was the song, the song for me! »)[1]. Aimer les marguerites, y reconnaître un symbole de la poésie, c'est, comme l'indique en une formule condensée la première strophe du poème, tourner le dos aux plaisirs tumultueux de la jeunesse : « In youth from rock to rock I went, / From hill to hill, in discontent / Of pleasure high and turbulent, / Most pleased when most uneasy » (v. 1-4). « Discontent of pleasure » peut se lire ici comme « plaisir mécontent » car trop aigu et donc mêlé de douleur, conformément à l'épistémologie dominante du XVIIIe siècle, ou comme « mécontentement » préparant l'apaisement ultérieur du poète et sa répudiation de plaisirs gênants parce que trop vifs. Dans les deux cas, Wordsworth semble répéter, voire parodier, son propre aperçu autobiographique de *Tintern Abbey* (« when like a roe / I bounded o'er the mountains », v. 68-9), à ceci près que ces « turbulences » juvéniles ne sont plus remplacées par la « triste musique de l'humanité », mais par la joie mesurée, pondérée, du poète en sa retraite. Ces textes ne sont donc ni une célébration étourdie de l'immanence, ni l'expression d'une jovialité factice masquant l'inquiétude de l'auteur, mais plutôt une série d'exercices spirituels, le journal poétique de l'installation de Wordsworth dans l'ethos du poète parlant en son nom et lieu propres. Et ce n'est peut-être pas un hasard si le resserrement qui s'y observe – encadrement de l'invention

[1] *Poems, in Two Volumes, and Other Poems 1800-1807*, éd. cit., pp. 66-7, 80-1 et 204.

dans des strophes et des mètres brefs, régulation de l'exubérance par le propos moral – annonce de près celui, plus célèbre, des sonnets composés durant l'été suivant, dans lesquels Wordsworth allait se mesurer ouvertement au modèle miltonien[1].

Mais à ce resserrement de la joie présente, « contenue » dans des objets humbles, s'en ajoute un autre qui donne au florilège wordsworthien des teintes plus sévères ou plus sublimes, et qui s'observe notamment dans les poèmes au ton grave, au format plus ambitieux aussi, qui viennent clore les différentes sections du livre pour marquer la signification morale de son agencement : dans la sobriété triomphale de l'*Immortality Ode*, qui clôt le second livre du recueil et semble annoncer l'œuvre réconciliée à venir, mais aussi, à la fin de *The Orchard Pathway*, dans l'*Ode to Duty* où Wordsworth appelle de ses vœux le contrôle d'une « seconde volonté plus sage » (« a second will more wise »), et encore dans *Resolution and Independence*, terme décisif d'un « tour » ou « promenade » où l'ethos wordsworthien se donne en raccourci (*Poems composed during a Tour, chiefly on foot*). Si cette composition savante, méditée, n'a émergé que plus tard, à partir de la fin 1806, elle semble néanmoins prendre acte d'une logique interne apparue en 1802, entre la poésie des marguerites et celle du vieux pêcheur de sangsues : il faut, pour habiter en poète, tempérer la vitalité pour mieux en user. C'est ce qu'indique encore un autre texte nuptial des *Poems*, le quatrième du recueil dont il marque une première culmination : le très beau « She was a phantom of delight », l'un des rares poèmes consacrés à Mary Hutchinson, désormais Mary Wordsworth, finalement épousée en octobre 1802 (le poème, légèrement ultérieur, date de l'hiver 1803-4, au moment où Wordsworth se remet à l'œuvre et rouvre le chantier du *Recluse*)[2]. De ce poème, on peut dire qu'il propose une définition de la femme du poète, tel que Wordsworth la voit alors, et aussi, plus largement, de ce que c'est ou doit être qu'une femme de poète : un être qui respire

[1] Cf. Adolphe Haberer, « La chambre étroite : Le sonnet et Wordsworth », in *Wordsworth, ou l'autre voix*, éd. C. La Cassagnère et A. Haberer, pp. 143-63.
[2] *Poems, in Two Volumes*, éd. cit., p. 74.

d'une respiration ou d'un souffle pensif, c'est-à-dire – cette seconde définition ne faisant qu'expliciter la précédente – une voyageuse entre la vie et la mort (« A being breathing thoughtful breath, / A traveller betwixt life and death », v. 23-4). Rappelons, avant de revenir sur ce distique, que le poème se compose de trois strophes, organisées en un mouvement dialectique que vient marquer l'anaphore sémantique du regard (« When first she gleam'd upon my sight », v. 2 ; « I saw her upon nearer view », v. 11 ; « And now I see with eye serene », v. 21). Mary y apparaît d'abord sous le double signe du printemps, c'est-à-dire de la plénitude vitale (« May-time and the chearful Dawn », v. 8), et de la spectralité – « Phantom », « haunt », « startle », « way-lay » : l'évidence du grand jour naturel, la transparence de l'élémentaire sont ici troublées, d'emblée, par l'ombre d'un péril, par l'incertitude initiale d'un désir qui, « surprise », « piège » ou « embûche », pourrait les frapper de nullité. Ce dédoublement, annoncé dès le génitif du premier vers (Phantom of delight), se trouve résolu, et le spectre exorcisé, dans la seconde strophe, qui intègre ce « fantôme » dans l'épaisseur vécue, vérifiée (« I saw her upon nearer view »), du quotidien, embelli et fortifié par ce corps substantiel, par cette chair « nourrissante » (« human nature's daily food », v. 18). La métaphore de l'assimilation ou de l'incorporation désigne bien sûr ce qui sépare le désir de son assouvissement : la vierge est devenue femme, même si elle conserve au sein de la domesticité une liberté « virginale » (cf. « steps of virgin liberty ») qui, loin d'être détruite par la consommation quotidienne, y trouve au contraire sa consécration. La femme du poète, la femme de poète, c'est donc avant tout une humanité normale, banale même ; elle ne « nourrit » qu'à condition d'être « A Creature not too bright or good » (v. 17). Autant de qualités dans lesquelles on pourrait être tenté de voir, d'abord, le signe d'un discours de la différence sexuelle : au poète les plaisirs et les labeurs de l'esprit, à son épouse ceux de la maisonnée et de la complaisance conjugale. La domestication du poète serait donc, sans surprise, prédiquée sur celle de sa femme, et leur vie partagée profondément inégale.

Mais, dans l'ordre du poème, ce quotidien conventionnel est fondé sur une égalité bien plus radicale, qui fait de Mary la dépositaire de la vérité du poète lui-même. Si Mary, au début de la troisième strophe, est présentée plutôt abruptement comme une « machine » (« And now I see with eye serene / The very pulse of the machine », v. 21-2), ce n'est pas seulement en vertu de sa docilité, quoi que puisse suggérer par ailleurs la mention d'une « femme parfaite, noblement conçue » (« A perfect woman, nobly plann'd », v. 27). C'est, avant tout, le fait de la « sérénité » avec laquelle le poète peut la contempler ou même la saisir entièrement, à fond, par le regard, et cette sérénité, à son tour, n'est rendue possible que par l'exposition fondamentale à la mortalité de la vie de Mary – et par implication du poète lui-même – dans ce qu'elle a justement de plus « vivant » : « le pouls même de la machine ». La machine, ici, c'est d'abord, en termes schillériens, le sensible se laissant spontanément gagner par l'intelligible (« The reason firm, the temperate will »), la nature devenant liberté, et vice versa ; la vie même de la machine, son pouls, c'est sa liberté vertueuse. Mais cela n'est gagné qu'au prix d'un compromis sur la vie elle-même : dans le premier vers du distique cité plus haut (« A being breathing thoughtful breath »), l'allitération (en *b*), la redondance (*breathing/breath*) et la paronomase (*being*/*breathing*) sont à la fois interrompues et validées poétiquement par l'inscription de cette « pensée » ou « pensiveté » (*thoughtful*) qui n'a d'objet que la mort (*death*, à la rime). Souffle, pouls suspendus, ou du moins ralentis[1] : voyager « entre la vie et la mort », c'est n'être absolument ni d'un côté ni de l'autre. Wordsworth, s'il semble reprendre ici le *topos* millénaire de la vie comme voyage, le modifie considérablement. Il ne s'agit plus de dire, comme dans le vieil apologue de Bède le Vénérable, que la vie est un bref voyage entre la naissance et la mort, comparable au temps

[1] Frances Ferguson a analysé un effet similaire, et moins immédiatement évident, dans la première strophe de *We are Seven* (« A simple Child, / That lightly draws its breath, / And feels its life in every limb, / What can it know of death », vers qui sont en réalité dus à Coleridge) : « Although the child "feels its life in every limb," there is a curiously premonitory sense to the line "That lightly draws its breath." The "lightness" of breathing is more than simple gladsome vigor; a certain precariousness is attached to the act of breathing itself, as if it must be done delicately if it is to be done at all » (*Wordsworth: Language as Counter-Spirit*, p. 25).

que passe le moineau à voleter par une nuit d'hiver à travers une salle de banquet[1], mais que la vie, ou du moins cette vie-là, est voyage entre *la vie* et la mort, qu'elle est un voyage peut-être indéfini *de* la vie *à* la mort, l'une et l'autre constituant les pôles d'une continuité temporelle, mais l'une et l'autre également soustraites au présent de la subjectivité.

Il y a plus : l'adjectif « thoughtful », joint au caractère d'épithalame du texte, indique que cet entre-deux est au fond l'état le plus désirable : le fruit d'une clairvoyance et d'un souci. Que cet état soit au fond celui de la vie poétique elle-même, scellant ainsi l'égalité entre le poète et sa femme, c'est ce que confirme la répétition presque littérale de ce vers 24 dans un brouillon du *Prelude* rédigé au printemps 1804 : « A borderer dwelling betwixt life and death », écrit Wordsworth d'un cheval endormi, « statufié », aperçu dans l'aube de Grasmere. C'est sur ce texte que Jonathan Wordsworth choisit d'ouvrir sa belle étude sur l'étrangeté « frontalière » de la meilleure poésie wordsworthienne : sur cette spiritualité visionnaire, mais démarrée de toute théologie identifiable, qui se porte aux confins d'un autre monde au risque de perdre celui-ci[2]. Notons que l'idée selon laquelle le tropisme frontalier manifeste le désir d'une transcendance ou du moins d'un dépassement se retrouve aussi, sous une forme différente – plus « matérialiste » et plus provocatrice – dans l'interprétation de Simon Jarvis citée plus haut, selon laquelle l' « inhumain » chez Wordsworth représente une affirmation de la vie au-delà d'elle-même, contre toutes ses compromissions. Or le frontalier, dans le brouillon du *Prelude*, est aussi un « habitant » (*dwelling*) : la durée, en définitive, l'emporte sur le mouvement désirant et sur le dépassement. De même, dans « She was a Phantom of Delight », le sujet wordsworthien, s'il est « voyageur » et non « habitant », voyage indéfiniment ; il est celui qui se tient à mi-distance d'une vie toujours déjà perdue ou

[1] L'anecdote fournit le thème de l'un des *Ecclesiastical Sketches* publiés en 1822 : « Man's life is like a Sparrow, mighty King! / That, stealing in while by the fire you sit / Housed with rejoicing Friends, is seen to flit / Safe from the storm, in comfort tarrying. / Here did it enter—there, on hasty wing / Flies out, and passes on from cold to cold; / But whence it came we know not, nor behold / Whither it goes » (« Persuasion », in *Sonnet Series and Itinerary Poems*, p. 148).
[2] *Wordsworth: The Borders of Vision*, op. cit., pp. 1 sq.

abjurée, et d'une mort inconcevable dont il retarde le moment en la laissant pénétrer, insensiblement, son existence. Et le poète, s'efforçant de pénétrer dans cette zone grise, le fait, comme on a essayé de le suggérer, en vue de l'œuvre, c'est-à-dire, aussi bien, pour assurer son séjour et conformément à la logique de « domestication » esquissée plus haut. Habiter, en somme, c'est mourir un peu. Il ne s'agit pas de ramener à une interprétation unique toutes les manifestations de l'étrangeté wordsworthienne, mais de percevoir comment cette étrangeté frontalière, presque minérale, devient à un certain moment le modèle de la vocation poétique et de l'œuvre à accomplir, œuvre qui ne peut simplement se situer au-delà de la vie que parce qu'elle est, indissociablement, en-deçà : immobilisation et pétrification. C'est ici que le tournant de *Resolution and Independence* – sommet de la production lyrique du printemps 1802, inscription de la mortalité dans le temps nuptial – prend tout son sens : c'est parce que le pêcheur de sangsues semble avoir suspendu le flux ou l'écoulement de ses « esprits animaux » qu'il peut devenir le symbole de l'œuvre qui distinguera Wordsworth, armé de sa nouvelle « résolution » morale, de Robert Burns. La portée de cette distinction – dont il n'est pas exagéré de dire qu'elle marque une coupure décisive entre Burns et le « romantisme anglais » – appelle quelques éclaircissements sur ce qu'on voudrait appeler la vitalité du poète écossais.

2. Robert Burns ou la dépense de soi

Wordsworth compta sans doute parmi les premiers lecteurs anglais de Burns, puisque son maître à Hawkshead, Thomas Bowman, lui mit rapidement entre les mains la toute première édition des *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*, publiée à Kilmarnock en 1786[1]. Le goût

[1] Gill, *op. cit.*, p. 29 ; voir aussi la note dictée en 1842 à Isabella Fenwick (*Poetical Works*, éd. De Selincourt, 1946, vol. II, p. 441 : « Familiarity with the dialect of the border counties of Cumberland and Westmorland made it easy for me not only to understand but to feel them ») et la lettre de Dorothy à Jane Pollard du 6/16 décembre 1787 (« [Wm.] had read it and admired many of the pieces very much », *The Early Years*, éd. cit., p. 13).

éclairé du maître d'école, mais aussi, plus généralement, la situation géographique des Lacs rendirent plus facile au jeune Wordsworth d'apprécier la poésie de Burns qu'à l'immense majorité du public anglais, d'abord quelque peu rebutée par le vernaculaire scots[1]. Il est ainsi probable, même si les maniérismes de son adolescence sont très éloignés de la vigueur burnsienne, qu'il partagea l'avis d'un autre lecteur perspicace, le poète William Cowper, dont il avait d'ailleurs découvert *The Task* la même année : « He is I believe the only poet these kingdoms have produced in the lower rank of life since Shakespeare…who need not be indebted for any part of his praise to a charitable consideration of his origin, and the disadvantages under which he laboured »[2]. L'Angleterre au XVIIIe siècle avait eu, et avait encore, ses poètes paysans, souvent traités comme des phénomènes de foire d'un ordre légèrement supérieur, depuis le *thresher poet* Stephen Duck jusqu'à la « laitière poétique » Ann Yearsley (dite Lactilla) et au « jeune laboureur » Robert Bloomfield. Mais la singularité de Burns est d'échapper d'emblée à cette catégorisation : il semble à ses contemporains trop grand pour ce rôle. La formule par laquelle Henry Mackenzie adouba le poète dans le *Lounger* d'Édimbourg en décembre 1786 – « Heaven-taught ploughman » – n'est condescendante que si l'on perd de vue l'ampleur qu'il attribue au miracle burnsien : intensité, hauteur, acuité « éclairée », Burns présente toute la sublimité du « génie » que l' « homme de sentiment » est bien aise de découvrir non seulement dans la brume des siècles, mais aussi dans le quotidien obscur de la campagne écossaise ; il pourrait bien, suggère Mackenzie, devenir le poète national[3]. Ce respect, voire cet éblouissement nouveau, est

[1] Cf. par exemple les réserves de James Anderson dans l'article, par ailleurs élogieux, de la *Monthly Review* : « We much regret that these poems are written in some measure in an unknown tongue, which must deprive most of our Readers of the pleasure they would otherwise naturally create » (reproduit dans *Robert Burns, The Critical Heritage*, ed. D. A. Low, Londres, Boston, Routledge & Kengan Paul, 1974, p. 72).
[2] *Ibid.*, p. 91.
[3] *Ibid.*, p. 67-71, et notamment p. 68 : « I hope I shall not be thought to assume too much, if I endeavour to place him in a higher point of view [than that of local reputation in Kilmarnock], *to call for a verdict of his country on the merit of his works* » (nous soulignons). Notons déjà que la comparaison avec Shakespeare, formulée sans ambages par Cowper, rôde constamment dans le discours sur Burns, et ce dès Mackenzie (*ibid.*, pp. 69, 72, 95, etc.).

inséparable de deux traits caractéristiques. D'abord, toujours plus soulignée au fil des témoignages, l' « indépendance » burnsienne, manifestée en société par ses « manières » franches et dignes, voire occasionnellement farouches, et en poésie par les nombreuses proclamations égalitaires d'une Muse qui ne demande rien aux mécènes. Burns, représentant d'une certaine libre paysannerie écossaise mais aussi annonciateur et plus tard zélateur de la Révolution française, parle et chante comme homme plutôt que comme laboureur ; il y a une assomption hardie d'autorité dans son refus de s'en tenir au cursus habituel des formes humbles, idylle ou élégie (les critiques les plus sagaces notèrent l'importance chez lui de la veine satirique et humoristique, jugée inhabituelle chez un auteur issu de la paysannerie), alors que l'usage du vernaculaire, précisément, le rattache à la tradition de la simplicité pastorale. C'est que Burns, en réalité, congédie sans appel le caractère de subordination jusqu'alors attaché au genre : le recours à la nature humaine et au sentiment a pour effet, si l'on veut, d'universaliser ou d'absolutiser le mode pastoral, en un geste réitéré douze ans plus tard par Wordsworth et Coleridge dans *Lyrical Ballads*. Ce qui distingue néanmoins la poésie de Burns de celle des lakistes – issus quant à eux, on le sait, de la classe moyenne cléricale –, c'est que cette dignité nouvelle repose moins sur la « simplicité de mœurs » de l'humanité observée et imitée (*simplicity of manners*, selon une formule courante) que sur l'affirmation sans détours d'un droit individuel à prendre la parole, *hic et nunc*, au nom de la nature que le poète sent vivre et prendre feu en lui. Au cœur de la poétique de Burns se trouve donc une métapoétique : la mise en scène opiniâtre, insolente même, de cet essor rhétorique qui vaut déclaration d'indépendance.

Cette métapoétique s'autorise d'un idéal de sociabilité humaine dont on a souvent souligné – on va y revenir – ce qu'il devait à la réflexion des Lumières écossaises[1] ; et elle

[1] Voir par exemple Marilyn Butler, « Burns and Politics », in *Robert Burns and Cultural Authority*, éd. Robert Crawford, Edinburgh University Press, 1997, p. 104. Burns avait lu et admiré *The Theory of Moral Sentiments* d'Adam Smith (1759), dont il fait mention dans son premier *commonplace book*.

prétend, en même temps, porter cet idéal à sa plus haute expression. De manière significative, les *Poems, chiefly in the Scottish Dialect* contiennent un certain nombre d' « épîtres » – un mode, on l'a vu, tenu en haute estime à la fin du XVIIIe siècle[1] – qui, regroupées ensemble, constituent au sein du recueil comme une section particulière à valeur de manifeste : on veut parler, outre *To J. S**** et *Epistle to Davie, A Brother Poet*, situés ailleurs dans le volume, de la séquence que forment les deux *Epistle[s] to J. L[apraik], An Old Scotch Bard*, *To W. S[impson], Ochiltree*, et *Epistle to J. R[anken], inclosing some Poems*. Poèmes qui ont tous en commun d'affirmer la prérogative individuelle, voire l'autorité du « barde », et en même temps d'œuvrer à une communauté poétique fondée sur l'échange de textes et le partage de valeurs : l'indépendance, comme on l'a dit, mais aussi une sociabilité « naturelle » en guerre contre l'académisme et l'hypocrisie calviniste. C'est en ce point qu'on aperçoit la seconde grande caractéristique burnsienne, que les témoignages contemporains ne cessent de souligner malgré leur rhétorique conventionnelle[2] : la réinterprétation de la « nature » dans les termes d'une vivacité ou d'une vitalité sociables et fortement sexualisées, bref une version délibérément plébéienne du discours policé que tenaient les Lumières écossaises sur les vertus de la sympathie comme ciment de l'humanité. Citons la première « Epistle to John Lapraik » :

> Gie me ae spark o' Nature's fire,
> That's a' the learning I desire;
> Then tho' I drudge thro' dub an' mire
> At pleugh or cart,
> My Muse, though hamely in attire,
> May touch the heart (v. 73-78)[3].

[1] Cf. plus haut, chap. II, pp.

[2] Ainsi « Candidior » (Maria Riddell) dans la nécrologie publiée par le *Dumfries Journal* : «…his form was manly ; his action, energy itself ; devoid in great measure perhaps of those graces, of that polish, acquired only in the refinement of societies where in early life he could have no opportunities of mixing ; but where, such was the irresistible power of attraction that encircled him, though his appearance and manners were always peculiar, he never failed to delight, and to excel. [His figure] seemed rather moulded by nature for the rough exercises of agriculture, than the gentler cultivation of the Belles Lettres. His features were stamped with the hardy character of independence… the animated expressions of countenance were almost peculiar to himself…whether they darted the fiery glances of insulted and indignant superiority, or beamed with the impassioned sentiment of fervent and impetuous affections » (*Critical Heritage*, éd. cit., pp. 102-3).

[3] *Complete Poems and Songs*, éd. J. Kingsley, Oxford, 1969, p. 67.

Cette strophe – dont Wordsworth allait faire du premier distique l'épigraphe du premier manuscrit complété de *The Ruined Cottage* – vient clore une apostrophe défiante aux critiques et lettrés pour qui le métier de poète requiert la connaissance des langues antiques : « If honest Nature made you *fools*, / What sairs your Grammars », écrivait Burns (v. 63-4) en opposant la force de la sensibilité naturelle à qui lui reprocherait d'ignorer la différence entre vers et prose (« …'how can you e'er propose, / Ye wha ken hardly *verse* frae *prose,* / To mak a *sang* ?' », v. 54-56 ; on sait quel rôle jouera cette question dans la préface à *Lyrical Ballads*). Marc Porée a montré, dans son étude sur l'humour de Burns, combien le poète affectionnait les masques, en particulier celui de l'humble paysan, et comme il en jouait pour mieux « crever les baudruches » de la notabilité[1] : en l'occurrence, pourrait-on dire, les douloureux « abcès » auxquels le scots ravale inexorablement les « grammaires » de la critique (« sairs » équivalant ici à « serves » mais aussi à « sores »). Et sous le masque de la simplicité, la « nature » dont s'autorise la satire des pédants recèle des énergies complexes. Elle est figurée ici comme « feu », et comme « étincelle » (« spark », « fire ») : on peut y lire la suggestion d'un « foyer » domestique, d'un *hame* vertueux et content (celui par exemple de *The Cotter's Saturday Night*, qui tint longtemps lieu au poète de certificat de moralité), mais aussi un potentiel imprévisible d'embrasement, la flamme peut-être luciférienne d'une « aspiration » (*aspire*) que les rimes de la strophe appellent avec insistance, tout en marquant ironiquement ses limites par le sémantisme opposé de la « boue » (*mire*). En même temps, le voisinage de ce feu qui associe la vivacité de l'imagination à celle des affections charnelles vient frapper d'une certaine ambiguïté la « simplicité » ou la « modestie » (*hamely*) de la Muse burnsienne, dont le manque d'apprêts pourrait bien ressembler à une sorte de déshabillé rustique fort propre à « toucher le cœur », d'autant qu'on retrouve cette Muse ailleurs, campée en «…tight,

[1] Cf. « "Famous laughin" : poésie et humour dans l'œuvre de Robert Burns », *Études anglaises*, vol. 57, n° 4, 2004, pp. 408-20 (citation p. 412).

outlandish Hizzie, braw / Come full in sight », vêtue d'un tartan national laissant entrevoir une jambe « Sae straught, so taper, tight and clean, / Nane else came near it »[1]. Défi culturel et désir sexuel sont donc les deux éléments majeurs qui viennent modifier du tout au tout la signification du « pastoral » chez Burns, et qui donnent un relief nouveau à l'un des principaux sites de sa poésie : dans l' « Epistle to John Lapraik », le « hamely » a pour complément et opposé la « foire » ou « fête » de Mauchline où le poète invite son correspondant à le rencontrer. Lieu de licence (« I like the lasses—Gude forgie me ! / For monie a Plack they wheedle frae me / At dance or fair », v. 98-100), lieu de beuverie (« The *four-gill chap*, we'se gar him clatter, / An' kirs'n him wi' reekin' water », v. 109-110), lieu, indissociablement, de la poésie, où rimes et chants consacrent la fraternité humaine (« We'se gie ae night's discharge to *care,* / If we forgather, / An' hae a swap o' *rhymin-ware* / Wi' ane anither », v. 105-108). La fête est le site où se résume tout le processus de redéfinition radicale et « indépendante » du mode humble chez Burns. C'est en l'honneur de ses débordements et de ses inévitables impairs que le poète stigmatise la logique de l'intérêt sordide (« Awa ye selfish, warly race, / Wha think that havins, sense an' grace / Ev'n love an' frienship should leave place / To *catch-the-plack* !», v. 115-118) et mobilise a contrario l'idéal empathique de la sensibilité (« But ye whom social pleasure charm, / Whose heart the *tide of kindness* warms…», v. 121-2) : les oscillations brutales du texte entre truculence dialectale (*catch-the-plack*) et formules anglaises policées (*social pleasure*) servent le mouvement de réappropriation du discours autorisé par la verve populaire[2], et la confusion qui s'ensuit permet au passage de renouveler le sens de vocables aussi chargés que *sense* et *grace*, lesquels décrivent désormais l'habitude de faire cadeau de son argent à de jeunes paysannes pas trop prudes.

[1] Cf. *The Vision, Duan First*, v. 41-2 et 65-6, *ibid.*, pp. 81-2.
[2] Effet souligné par Marc Porée à propos de la pratique de la rime chez Burns (art. cit., p. 413).

La fête est donc le centre et l'idéal de la poésie de Burns : non seulement parce qu'elle lui fournit le thème de certaines de ses études de mœurs (*manners*) les plus célèbres (*The Holy Fair*, *Halloween*), mais encore parce qu'elle constitue le paradigme de sa conception du langage poétique comme effectuation de la sociabilité humaine. On sait que la franc-maçonnerie, avec ses rites communautaires et ses slogans de fraternisation, joua un rôle important dans la vie de Burns ; on sait de plus qu'il était venu à la « littérature » sous le signe de la sociabilité, c'est-à-dire en apprenant à rédiger des lettres, non pas dans les manuels de correction alors en vogue, mais dans une anthologie des meilleurs épistoliers anglais, et qu'il avait, bien avant de lire les romans de Fielding et de Smollett, pratiqué les chefs-d'œuvre de la veine sentimentale, Sterne et Mackenzie[1]. La littérature, l'usage le plus noble de la langue, c'est chez Burns la forme pure de la vie sociale, et c'est pourquoi la fête en est à la fois le thème et le symbole de prédilection : conception radicalement démocratique qui constitue l'aboutissement inattendu, incongru mais cependant logique, du discours des Lumières sur la sympathie, dont elle inscrit les idéaux, sans en demander pardon, au sein des formes vives de la pratique populaire. Mais l'exaltation de la fête et le choix du vernaculaire, encore une fois, ne relèvent pas seulement du désir d'« indépendance ». Si Burns opte pour le scots malgré les préjugés dont celui-ci est affecté – et alors qu'il est parvenu, à force de patience, à parler un anglais plus fluide que maintes notabilités d'Édimbourg[2] –, c'est qu'il lui semble seul à même de rendre la *vitalité* singulière qu'il éprouve en lui comme dans le sein de la sociabilité rurale.

[1] Voir le mémoire de Gilbert Burns, frère du poète, reproduit par James Currie dans *The Works of Robert Burns, with an Account of his Life*, 6e éd., Londres, 1809, vol. I, p. 64 : « Luckily, in place of *The Complete Letter-Writer,* he got by mistake a small collection of letters by the most eminent writers, with a few sensible directions for attaining an easy epistolary style. This book was to Robert of the greatest consequence. It inspired him with a strong desire to excel in letter-writing, while it furnished him with models by some of the first writers in our language ». Sur Sterne et Mackenzie, cf. p. 48 ; notons en outre que Gilbert Burns compare son frère à Yorick pour sa vulnérabilité aux charmes du beau sexe (*ibid*., p. 74).

[2] En mettant sur pied des clubs de conversation où s'associaient de jeunes paysans, à Tarbolton puis à Mauchline ; la maîtrise de l'élocution était un enjeu majeur de ces assemblées. Cf. Currie, *op. cit*., pp. 103-18 et notamment pp. 117-18 : « thus we have some explanation of that early command of words and of expression which enabled him to pour forth his thoughts in a manner not unworthy of his genius, and which, of all his endowments, seemed, on his appearance in Edinburgh, the most extraordinary ». L'anecdote suggère toute une sociologie de l'aspiration qui n'est d'ailleurs pas sans susciter un certain malaise chez Currie.

Dans le dialecte, le pouls de la langue bat plus vite et plus fort. C'est ce que suggère le passage de la lettre autobiographique où Burns narre ses premiers émois amoureux au médecin, homme du monde et écrivain John Moore :

> My scarcity of English denies me the power of doing her justice in that language; but you know the Scottish idiom—she was a *bonnie, sweet, sonsie lass*. In short, she altogether, unwittingly to herself, initiated me in that delicious passion, which, in spite of acid disappointment, gin-horse prudence, and book-worm philosophy, I hold to be the first of human joys, our dearest blessing here below! How she caught the contagion, I cannot tell: you medical people talk much of infection from breathing the same air, the touch, &c.; but I never expressly said I loved her. Indeed I did not know myself why I liked so much to loiter behind with her, when returning in the evening from our labours; why the tones of her voice made my heart-strings thrill like an Aeolian harp; and particularly why my pulse beat such a furious rattan when I looked and fingered over her little hands to pick out the cruel nettle stings and thistles[1].

Démonstration de force, autant que de virtuosité, puisque la fausse modestie initiale (« My scarcity of English ») ne fait en définitive que rehausser l'adéquation de « l'idiome écossais » aux impulsions les plus intenses et enivrantes de notre nature. La harpe éolienne, métaphore reçue de la sensibilité poétique et de la réceptivité du sensible comme tel, sert à évoquer les ardeurs d'un petit paysan, mais de façon moins parlante et moins virile, dirait-on, que le simple *rattan* qui décrit l'accélération « furieuse » de son pouls. Le scots, ici, c'est le parler simple d'une évidence vitale qui échappe aux constructions savantes de l'autorité, aux *medical people* somme toute incapables de dire comment un jeune homme séduit une jeune fille tout comme aux préceptes de la religion et de la philosophie morale (« gin-horse prudence, and book-worm philosophy »), brutalement renvoyées à leurs études. Burns inaugure le vitalisme linguistique qui ferait dire plus tard à Emerson, à propos de Montaigne mais aussi de l'argot populaire : « Cut these words and they will bleed : they are vascular and alive »[2]. Mais la métaphore de la « contagion », la référence aux « déceptions » contrastant avec la prudence même « abrutie », la « fureur » et la « cruauté » de certaines connotations

[1] In Currie, *op. cit.*, pp. 41-42. Burns ajoute que ce sont les qualités vocales de la jeune fille qui lui inspirèrent sa première chanson.

[2] Emerson, « Representative Men », in *Essays and Lectures*, éd. J. Porte, New York, 1983, p. 700, et aussi *Journals and Miscellaneous Notebooks*, éd. Plumstead et Hayford, Cambridge, MA, 1969, vol. VII, p. 374.

suggèrent en même temps ce qu'ont de périlleux ces énergies du corps et de la langue. Chez Burns, le folklore n'est ni un pittoresque érudit (on a d'ailleurs regretté qu'il ne s'essaie pas à la ballade héroïque), ni l'imagier immobile d'un peuple idéalisé ; c'est au contraire l'expression d'une réalité concrète et instable de la vitalité humaine, prise entre ses aspirations et les interdits qui pèsent sur elle, prise aussi au piège de ses propres élans destructeurs. Et si la prise de parole poétique est dans l'ordre du langage ce qu'est la fête dans celui du calendrier agricole, alors il faut insister sur la valeur de *dépense* qui les unit. La vie n'y est pas plénitude, mais prodigalité : l'idéal sociable s'y effectue comme pure transitivité, comme un suspens de la temporalité laborieuse dont on n'est jamais certain de sortir indemne, comme une effusion peut-être fatale. C'est en ce sens qu'on peut lire, bien au-delà d'un exercice d'éloquence paradoxale, le poème *Scotch Drink* :

> Food fills the wame an' keeps us livin;
> Tho' life's a gift no worth receivin
> When heavy dragg'd wi' pine an' grievin;
> But, oil'd by thee,
> The wheels o' life gae down-hill, scrievin,
> Wi' rattlin' glee (v. 25-30)[1].

Si la nourriture maintient en vie (v. 25), il n'y aurait pas de vie sociale, c'est-à-dire pas de vie véritablement humaine, digne d'être vécue, sans cette vie de supplément, d'excès, qu'est le whisky : « Thou art the life o' public haunts », écrit Burns un peu plus loin (v. 43) ; et s'il ajoute malicieusement que ce principe vaut aussi pour les assemblées synodales (« Ev'n goodly meetins o' the Saunts, / By thee inspired, / […] Are doubly fir'd », v. 45-48), cette attaque contre l'orthodoxie presbytérienne s'autorise au fond du postulat très sérieux selon lequel la religion n'est elle-même rien d'autre que la sociabilité. Mais l'ordre du monde auquel préside le whisky apparaît, évidemment, bien mal en point. On n'est plus dans le déploiement complaisant, géorgique, de grands rythmes agricoles au sein d'un cosmos

[1] *Complete Poems and Songs*, éd. cit., p. 140. Rappelons au passage que le nom de Burns, qui évoque en anglais la brûlure, signifie en scots les ruisseaux (cf. « Along some trottin burn's meander », in *To William Simson, Ochiltree*, *ibid*., p. 74), et notamment ceux dont l'eau sert à la distillation du whisky.

paternel : si la fête se chante au présent exclusivement, ce n'est plus parce qu'elle fait partie d'une économie stable, mais bien parce qu'elle est hors du temps, voire contre lui. Malgré une allusion aux vertus revigorantes du whisky (« Thou strings the nerves o' Labour-sair, / At's weary toil », v. 33-4), l'effet « vital » de la boisson dépasse le renouvellement de la force de travail ou la perpétuation de l'existence. Si elle graisse les roues de la vie, c'est pour « dévaler la colline » (v. 28-9) : métaphore lexicalisée qui évoque de prime abord une besogne facilitée (on songe à l'expression *down-hill work*), mais à laquelle le participe *scrievin* (« glissant », voire « dégringolant »), prolongé dans le chiasme assonantique *scr*i*evin* / *rattl*in *gl*ee, communique la même joie dangereuse que la poésie elle-même (l'un des sens archaïques de *glee*) ou que l'exaltation amoureuse (*rattlin* rappelant ici le scots *rattan* rencontré plus haut). La « poésie des mœurs » tant louée par les premiers lecteurs de Burns décèle en son fond la vitalité irrégulière et mortifère qui, depuis, chez D. H. Lawrence ou chez Ted Hughes, a hanté les représentations du prolétariat britannique moderne.

Remarquons en même temps que, dans cette célébration légèrement grinçante de la fête comme dépense vitale, Burns continue de rester proche – à sa façon – des préoccupations morales et civiques des Lumières Écossaises. On pense moins, ici, à la symphonie des affections sociales minutieusement réglée par Adam Smith dans la *Theory of Moral Sentiments* qu'à l'*Essay on the History of Civil Society* d'Adam Ferguson (1767), réfutation de l'hypothèse rousseauiste d'un état de nature, mais aussi critique de l'intérêt individuel – le *self-love* – opérée au nom d'un principe de sociabilité fondé non plus sur la vertu républicaine traditionnelle mais sur la force des affections. Chez Ferguson, le principe social ne se réduit pas à l'utilité, et il arrive même souvent qu'il lui soit contraire, de sorte que les sociétés peuvent se distinguer selon le degré de force que les affections y conservent : entre, par exemple, les sociétés primitives comme celles des Indiens d'Amérique, où elles sont extrêmement vigoureuses (dont elles sont, observe-t-il en passant, la « religion » véritable), et

les sociétés commerciales de l'Europe moderne, où, souvent, elles sont presque étouffées par la logique de l'intérêt, et où l'individu tend à ne voir dans son semblable qu'un moyen en vue de l'accumulation des biens. L'instinct social – que Ferguson décrit à plusieurs reprises comme une « flamme »[1] – peut donc être contraire à l'utilité, à la prudence ou à l'intérêt personnel, d'autant plus qu'il n'est pas simple abnégation ou retenue vertueuse, mais plutôt un élan, une impulsion positive (dont la violence se manifeste d'ailleurs dans les sentiments d'hostilité qui subsistent au sein de tout groupe humain) ; c'est entre autres cette positivité qui a pu faire de Ferguson, apparenté à un clan Highlander, le précurseur de l'opposition moderne entre société (*Gesellschaft*) et communauté (*Gemeinschaft*)[2]. La séparation tranchée entre l'utilité et la sociabilité, la conception de cette dernière en termes d'énergie pourraient aisément trouver écho dans la poésie de Burns – par l'importance de l'affect, bien sûr, mais aussi par le lien qu'établit Ferguson entre principe social et prodigalité de soi, notamment dans ces occasions de dépense que sont les jeux et les fêtes : « …sweat and blood are freely expended in play; and fractures or death are often made to terminate the pastime of idleness and festivity. [Man] was not made to live for ever, and even his love of amusement has opened a way to the grave »[3]. À bien des égards, Burns, qui mourut des suites d'une attaque de rhumatisme contractée en rentrant chez lui plus tard et plus ivre que de coutume par une nuit plus froide que les autres[4], eût pu apparaître à Ferguson comme la figure provinciale,

[1] *An Essay on the History of Civil Society*, éd. Duncan Forbes, Édimbourg, 1966, section I.3, « Of the principles of Union among Mankind », p. 17 : « a flame in the human breast, which the considerations of personal interest or safety cannot suppress ». Rien dans la correspondance de Burns n'indique qu'il ait lu Ferguson de près. Mais il est difficile de croire qu'il ait pu ignorer complètement sa pensée, puisqu'il fut reçu dans sa demeure d'Édimbourg (c'est d'ailleurs là qu'un très jeune Walter Scott eut le bonheur de le rencontrer). S'il est peu probable que l'*Essay* l'ait influencé de manière déterminante, on peut donc néanmoins penser qu'il a pu y reconnaître des thèmes qui le touchaient.
[2] Cf. l'introduction de Duncan Forbes, *ibid.*, pp. xxxviii-ix.
[3] *Ibid.*, section I.4, p. 24.
[4] Cf. Currie, *op. cit.*, p. 219 : « From October 1795, to the January following, an accidental complaint confined him to the house. A few days after he began to go abroad, he dined at a tavern, and returned home at about three o'clock in a very cold morning, benumbed and intoxicated ».

plébéienne et un brin douteuse, de cette vie sociale élémentaire dont il trouvait l'exemple chez les Indiens d'Amérique.

Figure douteuse, parce que condamnée : c'est ce qui ressort très nettement de la biographie publiée par James Currie (1800) dans le premier volume de son édition des œuvres complètes du poète, biographie qui fut maintes fois rééditée avant d'être supplantée par celle de John Gibson Lockhart (1828), et que Coleridge, qui l'avait lue peu de temps après sa parution, considéra comme un modèle de « biographie philosophique »[1]. Pourquoi « philosophique » ? Sans doute par sa mise en relief des diverses déterminations qui façonnèrent le destin de Burns, à commencer par les déterminations sociales que résume Currie en trente pages de « Remarques en guise de préface » consacrées aux singularités de la paysannerie écossaise[2]. Pour Currie, médecin écossais et fier de l'être, établi à Liverpool où il fait partie du cénacle littéraire de William Roscoe, Burns n'est pas tout à fait un « Heaven-taught ploughman ». Plus précisément, il n'aurait pas pu surgir ailleurs qu'en Écosse, parce que les Écossais, depuis une loi de 1646 obligeant chaque paroisse du pays à entretenir son école, sont un peuple du Livre : la Réforme presbytérienne, avec son exigence d'indépendance, a eu pour conséquence que la paysannerie est, au nord de la Tweed, bien plus éduquée qu'ailleurs. Il y a, du coup, une intelligence et une vertu nationales, qui font des Écossais un peuple industrieux et diligent, et qui, jointes à la pauvreté naturelle du sol, les dispose de surcroît à cette spectaculaire mobilité qui étonne les Anglais et vivifie le Royaume-Uni. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre la précocité littéraire de Burns : un autodidacte, un génie « naturel », certes, mais aussi un génie natif, qui n'aurait peut-être pas

[1] Cf. la lettre à Thomas Poole du 24 juillet 1800 : « I would have you by all means order the late Edition in four Volumes of Burns's Works—the Life is written by Currie, and a masterly specimen of philosophical Biography it is » (*Letters*, I, p. 608). Sur l'importance du livre de Currie, cf. Nigel Leask, *Robert Burns and Pastoral. Poetry and Improvement in Late Eighteenth-Century Scotland*, Oxford University Press, 2010, ch. 9, « Across the Shadow Line : Burns and British Romanticism », pp. 276-98. Nous tenons à remercier sincèrement l'auteur, qui a eu l'amabilité de nous laisser consulter son texte avant la publication en librairie.

[2] « Prefatory Remarks on the Character and Condition of the Scottish Peasantry », *op. cit.*, pp. 1-33.

eu accès aux belles-lettres sous d'autres cieux. Calvinisme et progrès se compliquent cependant de l'autre grande singularité nationale, le goût prononcé du paysan écossais pour les chants et les danses. Les grandes dichotomies qui structurent habituellement le discours sur l'Écosse – Highland et Lowland, catholique et protestant, barbarie clanique et « Athènes du Nord » – sont ici reformulées dans l'opposition de l'industrie et de la dépense : si le paysan écossais est plus prévoyant, plus réfléchi que les autres, il est aussi plus « prodigue de sa vie »[1], c'est-à-dire susceptible de faire un bon soldat, mais également enclin à compromettre le fruit de ses labeurs dans l'ivresse de la fête. Il y est poussé par l'exaltation particulière qui est propre à la musique écossaise, par une sensibilité presque « chevaleresque » aux idées amoureuses qui, davantage que la simple passion animale, lui fait souvent entreprendre de longues et pénibles expéditions pour retrouver l'objet de sa flamme, et de plus en plus fréquemment par l'abus de spiritueux que toutes les qualités nationales conspirent à encourager[2]. L'insistance de Currie sur les « idées » romanesques du paysan écossais ne suffit pas à estomper le relief physiologique de son tableau de la fête rurale :

> After the labours of the day are over, young men and women walk many miles, in the cold and dreary nights of winter, to these country dancing-schools; and the instant that the violin sounds a Scottish air, fatigue seems to vanish, the toil-bent rustic becomes erect, his features brighten with sympathy; every nerve seems to thrill with sensation, and every artery to vibrate with life. These rustic performers are indeed less to be admired for grace, than for agility and animation, and their accurate observance of time […]
>
> The more elderly and serious part of the people, of every persuasion, tolerate rather than approve these meetings of the young of both sexes, where dancing is practised to their spirit-stirring music, where care is dispelled, toil is forgotten, and prudence itself is sometimes lulled to sleep[3].

Le relâchement de la prudence presbytérienne, dont les conséquences sont si funestes pour l'individu et pour le corps social, c'est bien l'excès de cette vitalité qui fait pourtant la force

[1] *Ibid.*, p. 7 (« prodigal of life »).
[2] Cf. pp. 24-25 : « a detestable practice, which includes in its consequences almost every evil, physical and moral. The peculiarly social disposition of the Scottish peasantry exposes them to this practice. This disposition, which is fostered by their national songs and music, is perhaps characteristic of the nation at large. Though the source of many pleasures, it counteracts by its consequences the effects of their patience, industry, and frugality, both at home and abroad, of which those especially who have witnessed the progress of Scotsmen in other countries, must have known many striking instances ».
[3] *Ibid.*, pp. 13-5.

de l'indépendance nationale (cf. « the toil-bent rustic becomes erect »). Durant la fête, nerfs et artères vibrent trop fort et mènent trop souvent – le cas de Burns est célèbre à cet égard – à des unions imprévoyantes, facilitées en outre par une législation matrimoniale plutôt souple : en ces temps déjà malthusiens, les particularités de la sociabilité écossaise font donc planer sur l'individu les spectres du vice et de la misère, risquent de vouer la terre à la stérilité faute d'*improvements*, enfin menacent la nation d'un gaspillage de ses forces vives. Que Currie soit médecin, comme on l'a dit plus haut, n'est pas tout à fait étranger à son propos (Nigel Leask dit drôlement que s'il n'avait pas existé, Foucault aurait pu l'inventer). Impliqué dans les institutions de santé publique de sa ville de Liverpool, il s'est en outre intéressé de près à la question, alors d'une urgente portée politique et militaire, du traitement des maladies tropicales ; il est l'un des tout premiers praticiens à effectuer des relevés complets des variations de température de l'organisme, et il a publié en 1797 de volumineux *Medical Reports on the Effects of Water, Cold and Warm, as a Remedy in Fevers and Other Diseases*, inspirés notamment de son expérience à la Liverpool House of Recovery où il avait obtenu des succès signalés contre une épidémie de typhus, et qui ont fait de lui le père de l'hydropathie en vogue vers le milieu du XIXe siècle[1]. Son objectif y est double : d'une part, arriver à une connaissance plus complète – et du coup à une régulation plus efficace – des variations de la chaleur de l'organisme, c'est-à-dire du sang ; de l'autre, contribuer plus indirectement à une meilleure compréhension de ce mouvement vital (*living motion*) qui continue d'échapper à la médecine. L'alternance de l'effort et du repos, les variations plus ou moins brutales de la température extérieure, la constitution physique pensée en termes de vivacité artérielle, l'impact de stimulants comme l'alcool[2] : autant de facteurs pris en considération par Currie, et qui ne sont pas sans pour pertinence quant aux problèmes de la

[1] Quatrième édition revue et augmentée, Londres, 1805.
[2] Cf. notamment le chapitre XVIII, pp. 264-300. Les effets de l'alcool y apparaissent en partie similaires à ceux de la fièvre (291-93).

paysannerie écossaise ou au drame médico-social de la vitalité de Burns, représentatif au suprême degré de sa classe et mort d'avoir eu trop de fièvre dans le sang.

On est mieux à même de saisir, à présent, la singularité burnsienne. D'un côté, un élément de surplomb social reste perceptible dans la récurrence de l'explication par le milieu d'origine. À cet égard, la poésie de Burns doit devenir le « monument » où seront exposés et « embaumés » les mœurs d'une certaine Écosse en voie d'extinction[1], monument qui peut aussi avoir pour fonction d'avertir du mauvais exemple et de détourner une prospérité plus policée des périls archaïques de la fête ; embaumer, c'est préserver de la contagion. Surplomb social, encore, dans la remarque inaugurale selon laquelle ces poèmes, aussi extraordinaires soient-ils, « n'offrent qu'un témoignage inadéquat des facultés de leur malheureux auteur »[2] : on entend ici l'ultime écho de ce pathos du génie inarticulé qui, chez Thomas Gray, s'attachait à l'évocation des « Mute inglorious Miltons » reposant dans le cimetière de campagne[3]. Mais en même temps, ce qui subsiste de cette faillite, c'est le souvenir, transmis aux lecteurs futurs, de l'évidence de ces « pouvoirs », de leur « force » et de leur « ampleur », bref de cette vitalité qui, à travers Burns, vient faire une entrée spectaculaire dans la représentation du génie[4]. À la fin du XVIIIe siècle, les portraits du poète malheureux sont monnaie courante, mais Spenser, Otway ou Chatterton, régulièrement convoqués, sont avant tout de grands esprits, doués, si l'on veut, d'une capacité d'idéation trop vaste pour les circonstances où les

---

[1] Cf. *op. cit.*, p. 31.

[2] *Ibid.* : « It has been my fortune to know some men of high reputation in literature, as well as in public life; but never to meet any one who, in the course of a single interview, communicated to me so strong an impression of the force and versatility of his talents. After this I read the poems then published with greater interest and attention, and with a full conviction that, extraordinary as they were, they afford but an inadequate proof of the powers of their unfortunate author » (dédicace au capitaine Graham Moore, p. vi).

[3] Cf. *Elegy Written in a Country Churchyard*, v. 59-60 : « Some mute inglorious Milton here may rest, / Some Cromwell guiltless of his country's blood » (*Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. cit., p. 128) Sur la relation Burns/Gray, perceptible notamment dans *The Cotter's Saturday Night*, cf. Leask, *Robert Burns and Pastoral*, chap. 7, pp. 210-46 et notamment 215-31.

[4] C'est ainsi que le XIXe siècle s'en est souvenu. Taine écrit en 1863 : « Enfin paraît un paysan d'Écosse, malheureux, révolté et amoureux, avec les aspirations, la concupiscence, la grandeur et la déraison d'un génie moderne. Çà et là, en poussant sa charrue, il trouve des vers vrais… dans ces quelques mots combinés d'une façon nouvelle, il y avait une révolution » (*Histoire de la littérature anglaise*, vol. 3, pp. 413-14).

réduit leur malchance ou – dans la version plus radicale de cet imaginaire – la corruption de la société. Il n'y a ni fatalité interne dans leur inégale collision avec le monde, ni coappartenance intime de leur vie et de leur œuvre. Certaines des représentations qui circulent immédiatement après la mort de Burns relèvent d'ailleurs encore de cette conception ; l'infortune du poète s'explique par l'insensibilité pharisienne de la noblesse écossaise, qui n'eut rien de mieux à lui proposer qu'une place d'officier de l'excise à Dumfries[1]. Mais la biographie écrite par Currie contribua à faire le triomphe d'un autre récit, où génialité et malheur se confondent en une même vitalité dépensière qui est à la fois force et faiblesse – qui est, plus précisément, la faiblesse de la force. Parce qu'il « mourut d'être Robert Burns », comme devait le dire Stevenson dans une formule célèbre[2], il est l'une des figures inaugurales de cette conception de la littérature qui veut que l'écrivain fasse la part du feu et s'y brûle (au moins) les doigts, et il l'est justement dans la mesure où le génie, chez lui, n'est plus tant celui qui conçoit à l'horizon de sa pensée des idées plus grandes que la moyenne de ses congénères, mais celui que la vie traverse avec plus d'intensité[3]. Avec Burns, le mystère du génie poétique se concentre dans l'irresponsabilité de son mouvement vital : non plus dans son regard intérieur ou dans ses nerfs, mais dans son pouls. Telle est déjà la leçon de l' « Address to the Unco Guid, or, the Rigidly Righteous », le grand poème latitudinaire par lequel Burns semble, d'avance, conjurer les reproches de la postérité :

> Who made the heart, 'tis *He* alone
> Decidedly can try us,

---

[1] Cf. Coleridge, *To a Friend, who had declared his intention of writing no more poetry*, v. 24-25: « They snatched him from the sickle and the plough / To gauge ale-firkins ».

[2] « He died of being Robert Burns » (« Robert Burns », in *Familiar Studies of Men and Books*, 1882, rééd. Icon Books, San Diego, 2008, p. 60; la formule est citée dans Nicholas Roe, « Authenticating Robert Burns », in *Robert Burns and Cultural Authority*, p. 161). Précisons pour écarter toute ambiguïté que Burns ne mourut pas tant de ses excès ou de son génie que d'une santé fragilisée durant sa jeunesse par les travaux des champs **réf.** Il est cependant indéniable que la légende évoquée ici trouve aisément de quoi s'étayer dans son œuvre, et c'est ce qui fait sa singularité.

[3] On peut se faire une idée de la prévalence à la fin du XVIIIe siècle de ce modèle « idéationnel » du génie en lisant les *Pleasures of Hope* de Thomas Campbell (1798), par exemple : « Turn, Child of Heav'n, thy rapture-lighten'd eye / To Wisdom's Walks, the sacred Nine are nigh… » (2e éd., Londres, Sampson Low, p. 8). Cf. aussi Th. Warton, *The Suicide*, cité plus haut, ch. II.

He knows each chord its various tone,
  Each spring its various bias:
Then at the balance let's be mute,
  We never can adjust it;
What's *done* we partly may compute,
  But know not what's *resisted* (v. 57-64)[1].

Insolente résurgence de la casuistique en terre presbytérienne, le poème absout les écarts de conduite des paroissiennes au nom d'un « chiffre » (*compute*) insaisissable, celui de la résistance à la tentation charnelle, et par abstraction celui de la violence des affections, dont cependant, les pulsations du sang offrent l'approximation la plus fiable : « Think, when your castigated pulse / Gies now and then a wallop, / What ragings must his veins convulse, / That still eternal gallop? », écrivait Burns un peu plus haut, en apostrophe aux prudes et les censeurs. C'est que la défense est aussi un manifeste, l'affirmation d'une vie qui, pour être dangereuse, n'en est pas moins sacrée, une vie au sein de laquelle la fatalité des déterminations physiologiques se retourne à la fin en harmonie mystique. Ressorts, cordes et penchants constituent le *ton* (*tone*) de l'organisme, son état de tension ou de relâchement physique et – par extension – moral, mais ils produisent la *tonalité* unique qui, même un peu fêlée ou faussée (« We never can adjust it »), fait de la vie du malheureux pécheur, dans l'ordre inconcevable du monde, une musique, une chanson, ou peut-être une libation.

3. « Chilled into self-possession » : *Resolution and Independence* et la conversion à l'œuvre

Si bon nombre de faits et de rumeurs avaient déjà été communiqués au public sur le compte de Burns depuis sa mort en 1796, le poids de l'ouvrage de Currie, sa minutie circonstanciée, n'en jetèrent pas moins une clarté plus complète sur le « caractère » du poète ; il corrigeait la légende, tout en conférant à certains de ses aspects – notamment l'alcoolisme supposé de Burns – l'autorité combinée du factuel et du jugement nuancé, « philosophique », de son

[1] *Complete Poems and Songs*, éd. cit., p. 39.

auteur. Wordsworth raconta plus tard que la lecture en avait été pour lui un moment mélancolique, et tout porte à croire qu'elle joua un rôle important dans son développement[1]. Mais il est difficile de dater avec précision ce moment, dont les conséquences ne se sont peut-être pas pleinement déployées tout de suite. D'un côté, Wordsworth a consacré à Burns plusieurs poèmes qui, considérés dans l'ordre chronologique, semblent indiquer une évolution, depuis la communion vers le dépassement ; ces poèmes ont été composés entre 1803 et 1805, ce qui situerait le tournant de cette évolution *après* la rédaction de *Resolution and Independence*[2]. De l'autre, Coleridge et Charles Lamb ayant tous deux lu l'ouvrage de Currie peu de temps après sa publication, il est assez improbable que leur ami Wordsworth n'en ait pas eu rapidement connaissance, au moins par le biais de la conversation. Le silence de sa correspondance pourrait s'expliquer par le fait que Wordsworth, au cours des derniers mois de 1800, fut entièrement absorbé par la préparation de la seconde édition de *Lyrical Ballads* ; et, de manière plus importante, quelques échos textuels majeurs suggèrent, comme on va le voir, que la *Life of Burns* nourrit ses méditations dès 1802. Mais il faut revenir en arrière, et observer pour commencer que Burns n'a jamais été très loin des préoccupations les plus centrales de Wordsworth. C'est ce qu'indique, d'abord, le choix du distique de l'*Epistle to John Lapraik* analysé plus haut comme épigraphe de *The Ruined Cottage*. C'est aussi ce que laissent apparaître, l'année suivante, à Goslar, les importantes lettres à Coleridge où Wordsworth réfléchit sur ses lectures allemandes, et plus précisément sur Bürger – sans doute, à ce moment-là le poète germanique le plus célèbre en Angleterre, dont *Lyrical Ballads*

[1] Cf. *A Letter to a Friend of Robert Burns*, in *Prose Works*, vol. III, p. 118 : « I well remember the acute sorrow with which, by my own fire-side, I first perused Dr. Currie's Narrative, and some of the letters, particularly of those composed in the latter part of the poet's life. ».

[2] Comparer la mélancolie douloureuse de l' « Ejaculation at the Grave of Burns », méditation sur une rencontre manquée, avec le ton nettement plus homilétique de l' « Address to the Sons of Burns », finalement retenue dans la recueil de 1807 (cf. *Poems, in Two Volumes*, éd. cit., pp. 534-5 et 196-7 respectivement).

accuse l'influence tout en s'en démarquant[1]. Les réticences de Wordsworth ne tiennent pas seulement au « *Tra la la* » et au « cor de chasse » de Bürger, mais, d'une manière plus fondamentale, à sa déficience en termes de *character*. Il faut entendre par là ce qu'il y a de subtil mais d'essentiel dans le sentiment, ce que Wordsworth oppose aux « incidents », et qu'il semble en ce point concevoir comme une qualité d'ordre dramatique, si l'on en croit la qualité « shakespearienne » qu'il reconnaît aux meilleurs poèmes de l'auteur allemand. Mais il concède cependant qu'il y a chez Bürger un autre type de « caractère », celui non plus des personnages et de la nature humaine, mais du poète lui-même, dont la voix fortement individualisée domine toujours le récit : « a manner of relating which is almost always spirited and lively, and stamped and peculiarized with genius ». Et cette individualité-là a partie liée avec la « bonne humeur », avec une certaine effervescence sociale : « Burger is the poet of the animal spirits ». Reste que c'est un type de caractérisation inférieur que celui qui écrase les personnages, ou plutôt la « nature humaine », au profit du narrateur ou *persona* de l'auteur : « I wish him sometimes at least to make me forget himself in his creation…I do not find those higher beauties which can entitle him to the name of a great poet. » Le 27 février, il revient sur le même thème et, précisant sa pensée, écrit que ce n'est pas tant le « caractère » qui lui manque chez Bürger que les « manières » ou les « mœurs » (*manners*). En d'autres termes, le caractère au sens individuel, dramatique – Shakespeare ne jouera plus guère les premiers rôles dans la poétique wordsworthienne passé ce moment – le cède désormais en importance aux traits généraux de la nature humaine, qui sont aussi ceux d'une certaine catégorie sociale : « I do not so ardently desire character in poems like Bürger's, as manners, not transitory manners reflecting the wearisome unintelligible obliquities of city-life, but manners connected with the

[1] Cf. la lettre écrite fin novembre/décembre 1798, ainsi que celle du 27 février 1799 (*The Early Years*, pp. 234-5 et 255-6). Comme on l'a vu plus haut (ch. précédent), l'influence de Bürger sur *Lyrical Ballads* a été étudiée avec précision, notamment par Parrish et Jacobus ; pour une lecture plus antagonique, cf. encore Geoffrey H. Hartman, « False Themes and Gentle Minds », in *The Unremarkable Wordsworth*, pp. 47-57 et notamment 53 sq.

permanent objects of nature and partaking of the simplicity of those objects. » La permanence et la simplicité, telles sont les qualités fondamentales du mode pastoral : Wordsworth mentionne Théocrite un peu plus loin. Ces positions sont déjà celles de la Préface de 1800, et il est significatif de les voir associées à l'éloge de Burns[1]. Ce dernier, au contraire de Bürger (et peut-être bien parce qu'il est paysan plutôt qu'étudiant ou professeur), est un authentique poète des mœurs, c'est-à-dire un « grand poète » :

> Now I find no manners in Burger; in Burns you have manners everywhere. Tam Shanter I do not deem a character, I question whether there is any individual character in all Burns' writings except his own. But every where you have the presence of human life. The communications that proceed from Burns come to the mind with the life and charm of recognitions. But Burns also is energetic solemn and sublime in sentiment, and profound in feeling…

À ce stade, donc, Burns joue un rôle crucial dans l'élaboration de la poétique wordsworthienne. Il est le poète de la « présence de la vie humaine », et aussi de la vie de la pensée dans laquelle cette dernière se « reconnaît » (cf. « the life and charm of recognitions »). Il importe peu – c'est tout le propos de la lettre – que sa poésie n'abonde pas en « caractères » ou « personnages » véritables, puisque ceux-ci ne sont pas l'objet le plus haut de la poésie, voire se retrouvent suspects d'artifice citadin ; l'émotion wordsworthienne commence à s'abstraire non seulement de l' « incident », mais encore de l'individualité dramatique qui, par exemple chez Hazlitt – très critique de Wordsworth sur ce point, comme on l'a vu) fera la richesse ondoyante de la vie[2]. Mais ce qu'il faut remarquer en même temps, c'est que le « caractère » saillant, envahissant, de Burns, évoqué ici en termes identiques à celui de Bürger (« I question whether there is any individual character in all Burns' writings

[1] Sur la Préface de 1800, voir N. Leask, pour qui le projet wordsworthien peut se lire comme la « reterritorialisation » de l'idéal communautaire initialement associé à l'Écosse de Burns vers les Lacs, c'est-à-dire vers une Angleterre rêvée de propriétaires indépendants plutôt que de petits fermiers et de prolétaires agricoles (*op. cit.*, pp. 293-95). Il est possible de voir dans les *addenda* de 1802, avec leur souci nouveau du poète comme figure de l'immuable, la continuation de ce processus (la reterritorialisation impliquant de corriger et de placer à distance les errements du poète burnsien, qui coïncident aussi avec son instabilité géographique).

[2] Cf. « On Mr. Wordsworth's Excursion », in *The Round Table* : « Mr. Wordsworth's mind is the reverse of dramatic. It resists all change of character, all variety of scenery, all the bustle, machinery, and pantomime of the stage, or of real life,—whatever might relieve, or relax, or change the direction of its own activity, jealous of all competition » (*Collected Works*, vol. I, p. 113) ; et *supra*, introduction, pp. 15-16.

except his own »), fait lui aussi l'objet d'une « reconnaissance » joyeuse : sa personnalité, sa vitalité exubérantes n'apparaissent pas encore incompatibles avec les « mœurs », avec cette profondeur générique du sentiment et de la vie « naturelle » dont Wordsworth a commencé de faire son domaine propre.

Dans *A Letter to a Friend of Robert Burns*, en 1816, le jugement va changer de nuance. Publiée en réponse aux sollicitations de proches de Burns et de sa famille qui, à l'annonce d'une nouvelle réédition de la *Vie* de Currie (lequel était mort depuis 1805), souhaitaient l'avis de Wordsworth sur la meilleure manière d'endiguer le flot montant des commentaires déplaisants, cette *Lettre* est davantage qu'une simple déclaration morale : un texte important sur les rapports de la vie et de l'œuvre, sur les différentes figures possibles du poète. L'avis dispensé par Wordsworth est complexe. D'abord, son admiration se mêle d'une certaine réserve, car il n'est pas disposé à nier en bloc que la vertu de Burns ait échappé à toute « dégradation » ; mieux vaut donc, au point où le débat en est arrivé, avouer franchement les méfaits, montrer qu'ils ont été fort exagérés par certains plumitifs, et puis reléguer tout le biographique en fin de volume, en un simple appendice qu'on ne verra pas trop. Le conseil est explicitement présenté comme un pis-aller, car en réalité la quête de l'anecdote répugne profondément à Wordsworth, à tel point qu'il n'épargne guère Currie lui-même, pourtant jugé plus aimable que ses épigones. Pour des raisons de justice ou de justesse, d'abord : comme Burns lui-même l'avait dit dans l'*Address to the Unco Guid* (que la *Lettre* cite en ce point), on ne peut juger du caractère d'un homme et d'un poète sans référence à l'obscure tourmente intérieure qui doit, par définition, nous demeurer inaccessible. Mais c'est aussi l'idée que se fait Wordsworth de la littérature qui est en jeu. Si, en effet, il tient à réaffirmer la vieille maxime du *de mortuis nil nisi bonum* (qu'on tend, dit-il, à oublier depuis l'impudent Boswell), il souligne qu'elle vaut tout particulièrement pour les auteurs : « Our business is with their books,—to understand and to enjoy them. And, of poets more

especially, it is true—that, if their works be good, they contain within themselves all that is necessary to their being comprehended and relished »[1]. En d'autres termes, le biographisme parasite les finalités éthique et esthétique de l'œuvre, c'est-à-dire qu'il la met en péril en tant qu'œuvre même ; ce qui fait que les auteurs classiques sont classiques, ajoute en substance Wordsworth, ce n'est pas leur antiquité, mais plutôt le fait qu'on n'ait pas retrouvé dans les ruines d'Herculanum de mémoires permettant d'établir la consommation de vin quotidienne d'Horace et de ses amis. C'est-à-dire que le biographisme risque de porter atteinte au *sens* de l'œuvre comme telle, parce que l'œuvre, c'est le sens de la vie à l'état purifié, débarrassé du contingent, transformé en puissance morale ; c'est pourquoi Wordsworth peut affirmer avec confiance que les très grands poètes furent à la voix heureux et vertueux, leur vie et leur œuvre attestant d'une même capacité à s'élever au-dessus de la petitesse mémorialiste. Mais dans le cas de Burns (et sans doute aussi d'Horace), la situation n'est pas la même. Sa personne, ou son caractère, c'est-à-dire l'illusion dramatique qui reproduit dans le poème la situation de l'échange social, sont en effet tellement inséparables de son œuvre que celle-ci ne saurait exister autrement :

> Neither the subjects of his poems, nor his manner of handling them, allow us long to forget their author. On the basis of his human character he has reared a poetic one, which with more or less distinctness presents itself to view in almost every part of his earlier and, in my estimation, his most valuable verses. This poetic fabric, dug out of the quarry of genuine humanity, is airy and spiritual—and though the materials, in some parts, are coarse, and the disposition is often fantastic and irregular, yet the whole is agreeable and strikingly attractive[2].

Wordsworth retrouve ici le ton de ses anciennes remarques sur Bürger (dont on peut remarquer, au passage, que la dissipation tenait une place importante dans sa légende). Burns, de poète des mœurs, est redevenu avant tout poète du caractère, d'un caractère qui ne laisse pas son lecteur l'oublier, qui le ramène sans cesse au coin du feu ou au milieu du pub ; c'est cette loquacité qui rend difficile de faire abstraction des révélations biographiques.

[1] *Op. cit.*, pp. 122-23.
[2] *Op. cit.*, p. 123.

L'argument tenait déjà une place centrale dans le débat, et cet aspect de la poésie de Burns avait été violemment critiqué par Francis Jeffrey dans un article de l'*Edinburgh Review*[1]. Mais le traitement que lui donne Wordsworth mérite qu'on s'y attarde un peu. D'une part, l'approche apologétique. Le « caractère poétique » de Burns, dit-il, est tout « aérien et spirituel » ; c'est moins un fanfaron de taverne qu'une sorte d'Ariel, qui témoigne de la portée spirituelle d'un art capable de quintessencier la « grossièreté » de l'expérience et, en définitive, de purifier les mœurs de son lecteur. Wordsworth, ici, reprend ses arguments de 1802. Il réclame pour Burns le privilège du poète, le droit de s'abandonner aux impulsions « primaires », c'est-à-dire au fond violentes ou grossières, du plaisir, parce qu'il en extrait comme spontanément une substance spirituelle (« spirit of pleasure ») :

> It is the privilege of poetic genius to catch, under certain restrictions of which perhaps at the time of its being exerted it is but dimly conscious, a spirit of pleasure wherever it can be found,—in the walks of nature, and in the business of men.—The poet, trusting to primary instincts, luxuriates among the felicities of love and wine, and is enraptured while he describes the fairer aspects of war: nor does he shrink from the company of the passion of love though immoderate—from convivial pleasure though intemperate—nor from the presence of war though savage, and recognized as the hand-maid of desolation. Frequently and admirably has Burns given way to these impulses of nature; both with reference to himself and in describing the condition of others[2].

L'apologie du caractère burnsien, de l'ardente sensibilité animale du poète, mène à ce qu'on pourrait être tenté de voir comme une pensée de la catharsis : l'impulsion poétique embrasse la totalité des aspects de l'existence, y compris les plus désagréables, ivrognerie, débauche, barbarie. Mais la catharsis, de quelque manière qu'on l'entende, est sans doute un processus trop immédiat pour décrire l'opération qu'évoque ici Wordsworth. Ce qui se produit à travers la poésie et le caractère de Burns, c'est moins la purgation que la spiritualisation des passions : leur transmutation en une connaissance méditative. En donnant la vérité imaginative de l'ivrognerie, par exemple, la fantaisie turbulente de *Tam o'Shanter* participe à

[1] *Critical Heritage*, pp. 183-4. Cf. aussi Alexander Peterkin : « the personal character of the poet has, since his death, been in some measure inseparably blended with that of his writings » (*A Review of the Life of Robert Burns, and of various criticisms on his character and writings* [1814], *ibid*., p. 246).
[2] *Op. cit.*, p. 124.

sa manière à l'édification du lecteur : elle éveille pour les « liens subtils de l'imagination et du sentiment » rivant le buveur à sa table une sympathie qui, cependant, reste de l'ordre de la compréhension plutôt que de la communion. À supposer que la finalité morale n'ait pas été présente dans le poète, conclut Wordsworth, elle l'est indubitablement, du moins, dans le poème (« In all this, though there was no moral purpose, there is a moral effect »). Mais la distinction reste de taille : elle marque l'écart entre Burns et son lecteur, c'est-à-dire entre deux poétiques qui sont, en définitive, à des niveaux inégaux. La sympathie lointaine, purifiée, que le texte suscite est l'opposé de la dépense qu'il met en scène ; elle participe d'un processus de longue haleine, d'une réflexion infinie sur la nature humaine dont Tam, mais aussi le narrateur-poète qui partage son caractère (« While we sit bousing at the nappy, / And gettin fou and unco happy »[1]), sont en quelque sorte les réflecteurs irréfléchis. Ce n'est pas un hasard si l'admiration de Wordsworth pour *Tam o'Shanter* l'a mené à écrire, dans *The Waggoner*, sa propre version du conte de Burns : un poème narratif comique en octosyllabes en forme d'hommage, mais aussi de « correction », dont le thème, les incidents et la diction sont considérablement plus chastes que ceux de son modèle, et où le poète lui-même n'apparaît que brièvement, dans la personne d'un « simple barde buveur d'eau »[2].

Au-delà de l'apologétique, donc, la seconde réponse de Wordsworth est une réponse hiérarchique. C'est bien la dissipation de son « caractère », à tous les sens du terme, qui a empêché Burns de devenir un très grand poète : « It is probable that he would have proved a still greater poet if, by strength of reason, he could have controlled the propensities which his sensibility engendered; but he would have been a poet of a different class »[3]. S'il est vrai qu'une telle retenue eût sans doute privé la postérité de nombre des beautés de sa poésie, il

[1] *Tam o'Shanter. A Tale*, in *Complete Poems and Songs*, éd. cit., p. 443, v. 5-6.
[2] *Benjamin the Waggoner*, éd. P. Betz, Ithaca et Londres, 1981, p. 48, v. 60 : « A simple water-drinking Bard » (et Russell Noyes, « Wordsworth and Burns », art. cit., pp. 822-24). Le poème, composé début 1806, c'est-à-dire peu de temps, sans doute, après la majorité des poèmes explicitement consacrés à Burns, fut publié en 1819 et dûment dédié au *drunkard* Charles Lamb, un burnsien enthousiaste.
[3] *Op. cit.*, p. 125.

n'en reste pas moins que la « classe » à laquelle appartient Burns n'est pas la plus haute. C'est ce qui donne à son personnage poétique, si charmant soit-il, un aspect non seulement spirituel, mais aussi « fantastique » : le *bardie* familier de tous devient, dans la prose de Wordsworth, un fantôme, voué aux limbes ou au purgatoire de la réputation posthume faute d'avoir su s'installer dans la temporalité réfléchie qui est celle de l'œuvre. Arraché à la scène folklorique de la taverne où il s'est trop attardé, Burns devient une sorte de pauvre Tam errant sur la lande froide en attendant le repos que seul peut lui offrir le langage plus pur de la très haute poésie. C'est qu'un moment providentiel lui a fait défaut, celui du dégrisement, du retour à soi et sur soi qui permet de retenir et de maîtriser l'effervescence des esprits animaux. Ce moment, dit Wordsworth, Burns l'a pourtant magnifiquement dépeint dans *Death and Doctor Hornbook*, lorsque le narrateur, quittant le pub passablement éméché et tentant vainement de compter les cornes de la lune (« But whether she had three or four, / I could na tell »), se retrouve nez-à-nez avec la Mort : « Behold a sudden apparition that disperses this disorder, and in a moment chills him into possession of himself! »[1]. Or il est frappant de constater à quel point la lecture de Wordsworth est ici faussée. Dans le texte de Burns, cette rencontre censément terrible n'inspire en réalité au narrateur qu'une « angoisse bizarre » (« eerie swither », v. 32), qui ne l'empêche pas, fidèle à son caractère, de fanfaronner et de prévenir son interlocuteur qu'il vendra chèrement sa peau ; il n'a d'ailleurs pas besoin d'aller jusque-là puisque la Mort, avec laquelle il se met à deviser cordialement, déclare avoir trouvé son maître dans la personne d'un médecin particulièrement meurtrier. Sur ce point, *Death and Doctor Hornbook* n'est donc pas la contre-épreuve prémonitoire de *Tam o'Shanter* ; les deux poèmes participent au contraire d'un même humour macabre, puissamment empreint de folklore, qui fait de la Mort, du Diable et de leurs dépendants des fâcheux auxquels le héros se fait fort d'échapper juste à temps et aussi longtemps que possible, sans jamais y songer dans l'intervalle (ainsi à la fin de

[1] Cf. *Complete Songs and Poems*, p. 60, v. 23-4, et *A Letter…*, p. 25.

l'*Address to the Deil*, où le poète défie « Auld Nick » d'attraper le barde buveur : « …he'll turn a corner jinkan / An' cheat you yet »[1]). La « possession de soi » supposée induite par la rencontre glaçante avec la Mort est l'exact opposé de cet aplomb imperturbable avec laquelle le personnage burnsien, justement, esquive la mort : grâce à sa bonne étoile, mais aussi, plus profondément, en refusant de l'envisager, un peu comme les deux loups de mer du *King Pest* d'Edgar Poe. Ce que suggère, dès lors, le contresens de Wordsworth, c'est l'importance symbolique de ce moment de dégrisement qu'il croit lire chez Burns : structure de conversion dans laquelle il faut voir la condition de possibilité du passage à la plus haute « classe » de poésie, c'est-à-dire à l'œuvre dans laquelle le poète va resserrer et purifier la vie au lieu de la prodiguer comme son prédécesseur. C'est cette structure que met en scène, en deux temps, *Resolution and Independence*, poème admonitoire dans lequel la préservation de la vie passe par la pleine acceptation de la mortalité.

Rappelons d'abord que, comme l'a établi la critique, *Resolution and Independence* constitue un moment dans un débat que Wordsworth et Coleridge se tiennent par poèmes interposés au long de 1802[2]. De ce débat, qui engage le sens de la vie et de l'œuvre dans la première remise en question du « programme d'Alfoxden », les autres pièces essentielles sont les quatre premières strophes de ce qui deviendrait l'*Immortality Ode*, composées en mars 1802, et *A Letter to [Sara Hutchinson]*, que Coleridge lut à William et Dorothy le 21 avril avant de la refondre sous la forme de *Dejection : an Ode*, publié dans le *Morning Post* le jour même (4 octobre) où Wordsworth épousait Mary Hutchinson, la sœur de Sara. C'est à *A Letter…* que vient répondre *The Leech-Gatherer*, premier état de *Resolution and Independence* rédigé un peu plus tard, le 9 mai. Dans la première partie de son *Ode*,

[1] *Complete Poems and Songs*, p. 138, v. 119-20. À propos de *Death and Doctor Hornbook*, M. Porée parle justement d' « accents de fabliau » (art. cit., p.).

[2] Voir notamment Stephen Gill, *William Wordsworth: A Life*, pp. 198-202 et 228-9 ; Jonathan Wordsworth, *William Wordsworth: The Borders of Vision*, éd. cit., pp. 154-72 ; Paul Magnuson, *Coleridge and Wordsworth: A Lyrical Dialogue*, Princeton, 1988 ; Lucy Newlyn, « 'A Something Given': Two Versions of the Leech-Gatherer », in *Coleridge, Wordsworth, and the Language of Allusion*, Oxford, 2001, pp. 117-138.

Wordsworth avait fait, comme on sait, le constat désenchanté qu'une radiance a disparu de son monde : « Whither is fled the visionary gleam? / Where is it now, the glory and the dream? » (v. 56-7)[1]. Questionnement wordsworthien par excellence, qui frémissait déjà dans *Tintern Abbey*, mais en y trouvant une réponse, alors qu'ici la perte se dit sur un ton plus urgent, et semble plus grave que le simple renoncement aux passions de la jeunesse. Ce que Wordsworth craint d'avoir perdu, c'est sa puissance visionnaire, mais aussi, du même coup, la splendeur céleste du monde que cette puissance, dans le « Prospectus », doit mettre au jour : la possibilité d'actualiser le paradis au sein de l'habitation humaine. Dans *A Letter*, Coleridge donne à l'objet de cette perte un nom qu'il faut laisser résonner avant de l'intégrer dans un quelconque « système » philosophique : « O Sara ! we receive but what we give, / And in *our* Life alone does Nature live » (v. 296-7)[2]. Il répond donc à Wordsworth, indirectement, que cette gloire et cette splendeur enfuies étaient la « vie » de la nature (le mot est absent des quatre premières strophes de l'*Immortality Ode*) ; et il précise fameusement que cette vie de la nature ne réside que dans celle du poète, laquelle procède, à son tour, d'une source subjective qui chez lui se trouve tarie : « Ah, from the Soul itself must issue forth / A Light, a Glory, and a Luminous Cloud / Enveloping the Earth! » (v. 302-04). On s'est beaucoup efforcé d'identifié cette instance subjective sur le plan spéculatif (kantisme, idéalisme allemand, etc.), avec cette conséquence que la « vitalité » de la vie dont parle Coleridge s'en est trouvée oblitérée. Or on pourrait penser que l'imagination transcendantale n'est pas quelque chose qui se tarit si facilement, à moins d'être fortement tributaire de ses relais dans l'organisme – en l'occurrence des *spirits* qui, dans la langue, continuent d'en désigner l'animation et la circulation vitale : « My genial Spirits fail… » (v. 44). Du coup, l'interprétation spéculative a pu faire apparaître *The Leech-Gatherer* comme une réaffirmation, contre Coleridge, de la

[1] *Poems, in Two Volumes*, éd. cit., p. 272.
[2] *Poetical Works I.2*, p. 689. Voir aussi v. 50-51 : « I may not hope from outward Forms to win / The Passion & the Life whose Fountains are within! ».

faculté qu'ont les « formes extérieures » de contribuer à la vie du sujet. Et cette insistance sur l'interrelation des deux poèmes, jointe aux tensions manifestement présentes entre les deux hommes ces années-là, ont fait de Coleridge le principal interlocuteur de Wordsworth dans *The Leech-Gatherer*, voire l'objet de son exorcisme, éclipsant ainsi le rôle fondamental de Burns. Or c'est oublier plusieurs aspects majeurs du poème. Son titre définitif, d'abord, puisque le terme d'*independence* est étroitement associé à la figure de Burns, mais aussi le contexte biographique : la situation de Coleridge à cette époque – malade, hypocondriaque, dépendant à des stimulants divers et désertant sans cesse le foyer conjugal dans son amour malheureux pour Sara Hutchinson, alors que Wordsworth s'apprête à épouser la sœur de celle-ci – pouvait présenter des similitudes frappantes avec celle de Burns au cours des dernières années de vie, surtout telle que la dépeignent alors les professionnels de l'anecdote. Burns n'est pas seulement, dans le texte, un prête-nom de Coleridge ; c'est aussi la trajectoire de ce dernier qui convoque dans *Resolution and Independence* la figure de Burns. Et ce que Wordsworth négocie à travers celle-ci, ce n'est pas une position spéculative, dans laquelle il ne serait pas directement engagé, mais l'idée selon laquelle le poète peut se borner à être le « poet of the animal spirits ». À cet égard, il faut prendre au sérieux l'ambiguïté sémantique du célèbre « By our own *spirits* are we deified » (vers 47, nous soulignons[1]), qui fait écho au « My genial Spirits fail » de Coleridge et qui, suivant immédiatement l'évocation de Burns (« …Him who walk'd in glory and in joy / Behind his plough, upon the mountain-side »), pose la question de savoir jusqu'où le poète doit se fier à ses instincts primaires. Ou encore, pour reprendre les termes de la Préface de *Lyrical Ballads* : dans quelle mesure peut-il et doit-il s'abandonner à l'esprit de vie et de plaisir qui est en lui *et* dans l'univers autour de lui ?

C'est cet ethos de communion avec le sensible que donne à voir le paysage de la lande dans les premières strophes du poème. Mais on n'a sans doute pas assez souligné à quel point

[1] *Poems, in Two Volumes*, éd. cit., p. 125.

ce paysage est inspiré de Burns[1]. Deux des principaux motifs qui entrent dans la composition des premières strophes semblent en effet directement tirés de l'une des épîtres de Burns mentionnées plus haut, *To W[illiam] S[imson], Ochiltree*, dont il vaut de noter au passage qu'elle dut également inspirer à Coleridge, en 1798, l'un des points d'orgue de son poème *The Nightingale* :

> O sweet are COILA's haughs an' woods,
> When lintwhites chant amang the buds,
> And jinkin hares, in amorous whids,
> Their loves enjoy,
> While thro' the braes the cushat croods
> Wi' wailfu' cry! (v. 67-72)[2]

Le texte de Burns constitue, comme d'autres, une déclaration d'indépendance poétique, déclaration justifiée ici non seulement par l'appartenance à une commune nature, mais, de façon plus précise, par une sensibilité vécue, éprouvée, à la nature comme paysage, qui fonde les prétentions de l'auteur à chanter les beautés du territoire national, et plus particulièrement celles de sa région, jusque-là négligées par les poètes. Les descriptions de paysage ne sont en réalité pas si fréquentes chez Burns, et c'est ce qui explique, en partie, que ce poème trouve un écho prolongé chez les lakistes. Il n'y a cependant pas ici de composition à grande échelle comme chez Thomson : la perception de l'espace cède le pas à celle du détail de la vie animale, au sentiment du mouvement. C'est cette animation, cette communion avec le plaisir de la création, que l'on retrouve dans certaines formulations de *Lyrical Ballads*, ainsi que dans les descriptions initiales de *Resolution and Independence* :

> The Hare is running races in her mirth;
> And with her feet she from the plashy earth

[1] Dans son article de 1944, Russell Noyes lit ainsi des échos de *To W. S.* dans *Yarrow Unvisited*, mais ne mentionne pas *Resolution and Independence*.

[2] *Complete Poems and Songs*, p. 74 ; comparer les vers 85-8 (« The *Muse*, nae *Poet* ever fand her, / Till by himself he learn'd to wander, / Adown some trottin burn's meander, / An' no think lang… ») à Coleridge, *The Nightingale*, in *Poetical Works I.1*, p. 517 : « Poet who hath been building up the rhyme / When he had better far have stretch'd his limbs / Beside a brook in mossy forest-dell, / By Sun or Moon-light, to the influxes / Of shapes and sounds and shifting elements / Surrendering his whole spirit, of his song / And of his fame forgetful! » (v. 24-30). Ce sont d'ailleurs ces vers de Burns que Coleridge, selon Wordsworth, comptait reproduire en épigraphe de *The Brook*.

Raises a mist; which, glittering in the sun,
Runs with her all the way, wherever she doth run (v. 11-4).

Si la « brume lumineuse » que le lièvre fait jaillir de la terre détrempée rappelle pour Lucy Newlyn le « nuage lumineux enveloppant la Terre » du poème de Coleridge, sa course joyeuse évoque plutôt celle auxquelles se livrent ses congénères chez Burns : « And jinkan hares, in amorous whids, / Their loves enjoy »[1]. Mais le motif subit chez Wordsworth une modulation décisive. Le lièvre de *To W. S.*, en effet, est décrit comme *jinkan*, un mot chargé de sens chez Burns où il se trouve diversement affecté aux mouvements brusques du whisky distillé dans l'alambic (*Scotch Drink*), à l'ultime esquive par laquelle, dans *Address to the Deil*, on espère se soustraire aux griffes du Malin, et, ici, à une excitation animale clairement liée à la saison des amours. C'est dans cette perspective surtout qu'il faut lire la « brume étincelante » du poème wordsworthien : résolution de cet élan animal dans un pur effet visuel qui constitue la figuration dématérialisée, épurée, de l' « esprit de vie » qui parcourt la nature (cf. aussi le début de sacralisation qu'opère le mot *joy* dans la reprise « The Hare that rac'd about with joy », v. 16). De même, dans le poème de Burns, le roucoulement du pigeon ou du colombin consone avec la montée générale du désir dans le paysage, à quoi il ajoute même l'intensité d'un désir inassouvi qui confine à la douleur, et auquel l'exclamation finale donne un caractère presque exultant (« …thro' the braes the cushat croods / Wi' wailfu' cry ! »). La réécriture qu'en donne Wordsworth, au contraire (« Over his own sweet voice the Stock-dove broods », v. 5), oblitère la violence du désir pour y substituer le repli pensif de la vie sur elle-même[2] : l'inversion du complément, la position accentuée du réfléchi qui fait de la

[1] *Op. cit.*, pp. 121-2. Wordsworth prit la peine, dans les notes dictées plus tard à Isabella Fenwick, de préciser qu'il avait observé ce lièvre sur une crête près de Grasmere le jour de sa rencontre avec le pêcheur de sangsues (cité dans *Poems, in Two Volumes*, p. 408).

[2] Cf. le commentaire de Wordsworth dans la *Préface* à l'édition de 1815 des *Poems* : « the bird reiterates and prolongs her soft note, as if herself delighting to listen to it, and participating of a still quiet satisfaction, like that which may be supposed inseparable from the continuous process of incubation » (*Prose Works*, vol. III, p. 32). Que Wordsworth s'attarde encore, dans le même texte de 1815, sur un autre passage de *Resolution and Independence* (la métaphore de l'amphibie citée plus bas) indique assez la place centrale de ce poème dans le travail d'autodéfinition qui est le sien.

« douceur » du chant (*sweet voice*) comme la conséquence de ce retrait en soi, le rejet à la rime de « broods » (là où Burns avait écrit « croods », plus immédiatement sensuel), tout contribue à faire résonner dans ce vers la musique plus grave d'une temporalité ouverte, indéfinie, qui est à la fois celle de la méditation créatrice et de la domesticité paisible que la tradition prêtait aux pigeons, colombes et autres tourterelles[1]. Dès ces deux premières strophes, donc, Wordsworth s'applique à reprendre le « fils naturel des Muses »[2] pour fondre sa parole dans les rythmes plus majestueux de son langage poétique à lui, dans la respiration ample et les pauses méditatives d'une forme strophique dont les pentamètres semblent *contenir* à dessein le flux de la description, loin des vifs enjambements et du mètre alterné de la *Habbie stanza* (AAABAB, avec des bimètres en B) :

> There was a roaring in the wind all night;
> The rain came heavily and fell in floods;
> But now the sun is rising calm and bright;
> The birds are singing in the distant woods;
> Over his own sweet voice the Stock-dove broods;
> The Jay makes answer as the Magpie chatters;
> And all the air is fill'd with pleasant noise of waters (v. 1-7).

Mais cette première série de corrections, dont on peut dire qu'elle réécrit le texte de Burns dans le sens d'une exacte conformité à la poétique du plaisir spiritualisé exposée dans la Préface de *Lyrical Ballads*, n'a de valeur que préparatoire. En elle-même, elle ne répond pas à la nécessité d'une réorientation décisive qui constitue le mouvement propre du poème : il y faut la grande scène centrale de l'admonition, le moment de conversion dont Wordsworth,

[1] Pour Newlyn (*ibid.*, p. 120), le verbe « *broods* » renvoie parodiquement au Dieu de la Genèse et de Milton, soulignant ainsi, contre Coleridge, la stérilité de l'imagination solitaire du sujet qui se « ressasse » lui-même. Il nous semble au contraire que l'allusion de Wordsworth au « processus d'incubation » (cf. note 2 supra) donne une valeur positive à cette image, et que c'est par le biais d'une réécriture « purifiée » de la scène burnsienne que l'imagination suprême peut s'inscrire dans le texte. Par ailleurs, la source de l'image utilisée par Burns se trouve probablement dans l'évocation chez Thomson des amours des oiseaux (cf. *Spring*, v. 610-13 : « The Jay, the Rook, the Daw, / And each harsh Pipe, discordant heard alone, / Aid the full Concert : while the Stock-Dove breathes / A melancholy Murmur thro' the Whole » ; éd. cit, p. 32).

[2] L'expression est du cynique John Logan dans sa recension de *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* pour l'*English Review* (*Critical Heritage*, p. 257).

dans son contresens sur *Death and Doctor Hornbook*, se souviendra encore quatorze ans plus tard.

Cette admonition comporte ici deux temps distincts. Vient d'abord le moment de la réversibilité, du frisson mortel qui vient transir toute la vie de ce paysage de printemps : « Dim sadness, and blind thoughts I knew not nor could name » (v. 28). Or c'est précisément à nommer ces pensées (« aveugles », c'est-à-dire, aussi bien, menaçant la faculté de vision wordsworthienne) que le poème travaille. On note que ce saisissement est décrit comme la conséquence inévitable, immanente, de la « force de la joie » que le poète éprouvait à l'instant (« From the *might* / Of *joy* in minds that can no farther go », v. 22-3 ; nous soulignons)[1]. L'explication est donnée d'emblée : c'est la mécanique des « esprits animaux » qui nous fait tomber « aussi bas » que nous étions montés haut dans notre exubérance (« in our dejection do we sink as low », v. 25). Et c'est ce constat encore obscur qui suscite dans le texte, *via* la « pauvreté » (v. 35) mémorablement évoquée par Thomas Gray, les figures familières des grands poètes malheureux du siècle qui vient de se clore[2]. Simple explicitation, en somme, des « pensées aveugles » dont la source réelle a déjà été située dans la logique inhérente à l'exaltation animale sur quoi s'ouvrait le poème, vouée à rencontrer ses limites et à laquelle il faut, pour « aller plus loin », le supplément salvateur qui constitue le deuxième moment de l'admonition : « …peculiar grace, / A leading from above, a something given » (v. 50-1), bref le « soutien » (*prop*) extérieur figuré sur le mode antithétique dans le poème par le bâton de bois dont le vieillard marche appuyé (cf. « Himself he propp'd », v. 78). Si la rencontre du pêcheur de sangsues a pour effet d'exorciser les spectres des « grands poètes morts dans leur misère » (« Mighty poets in their misery dead », v. 123), c'est dans la mesure où elle vient

[1] Or cette joie est, dans le poème, l'attribut de Burns : « …Him who walk'd in glory and in joy… » (v. 45).
[2] Cf. le distique fameux déjà cité au chapitre II de ce travail : « Chill penury repressed his noble rage, / And froze the genial current of his soul » (*Elegy written in a Country Churchyard*), dont le vers 122 répète encore l'écho : « Cold, pain, and labour, and all fleshly ills.. ». On pourrait insister davantage sur la présence dans le texte de Chatterton, lié via Gray à Coleridge, et caractérisé par un « orgueil » que la leçon du pêcheur de sangsues a aussi pour but de corriger. Mais le rôle de Burns semble, comme on l'a dit, plus essentiel encore.

pallier l'insuffisance de la vie spontanée, dès lors contrainte de reconnaître une hétéronomie dont il n'est pas du tout certain, malgré les vastes déterminations historiques et culturelles qui se font sentir dans le texte, qu'il faille l'entendre littéralement comme un régime de la « grâce » opposé à celui de la nature. L'indéfinition croissante du vers de Wordsworth nous éloigne d'une telle interprétation : « A something given », est-il dit. De quelle « chose » s'agit-il ? Il y a bien sûr dans cette indétermination une annonce directe de la figure tout juste humaine du pêcheur de sangsues, dont Lucy Newlyn note utilement la ressemblance avec le soldat démobilisé de 1798 : nouvelle figure empirique, croisée au détour d'une promenade, de l'occurrence indépassable du sublime en poésie, la Mort décrite par Milton comme « forme informe »[1]. Mais il s'est produit, entretemps, un profond changement de signification, qui maintient le vieillard à une distance rigoureuse de l'univers spectral dont paraissait surgir le *Discharged Soldier*. L'indétermination n'est plus ici le fruit de l'étrangeté, d'une irruption soudaine de l'altérité dans le champ de l'expérience vécue. Elle inscrit dans le texte le rêve d'une très longue durée qui verrait la vie humaine, sous l'effet d'une résolution devenue instinctive et même insensible, se rapprocher, insensiblement, de celle des « pierres énormes » et des « bêtes amphibies » de la célèbre strophe centrale du poème :

> As a huge stone is sometimes seen to lie
> Couch'd on the bald top of an eminence;
> Wonder to all who do the same espy
> By what means it could thither come, and whence;
> So that it seems a thing endued with sense:
> Like a Sea-beast crawl'd forth, which on a shelf
> Of rock or sand reposeth, there to sun itself. (v. 64-70)

Le processus métaphorique décrit par Wordsworth lui-même en 1815, celui qui rapproche les uns des autres divers ordres d'existence, c'est celui de la vie de la poésie, de l'imagination

[1] *Op. cit.*, pp. 128-30. Remarquons au passage que le *Discharged Soldier* de 1798 doit probablement déjà quelque chose à la Mort, non seulement celle de Milton, mais aussi celle de Burns, dans *Death and Doctor Hornbook* précisément (« The queerest shape that e'er I saw, /For fient a wame it had ava, / An then its shanks, / They were as thin, as sharp an' sma' / As cheeks o' branks », *Complete Poems*, p. 61) ; parenté confirmée, semble-t-il, par les gravures des légendes que lisait le Colporteur de *The Pedlar* au temps de sa jeunesse écossaise (« …dire faces, figures dire, / Sharp-knee'd, sharp-elbowed, and lean-ankled too, / With long and ghostly shanks…», in *The Excursion*, éd. cit., p. 54).

comme échange constant de qualités entre les êtres, à ceci près que cette vie, comme celle de la nature, semble dans le poème toujours sur le point de s'immobiliser pour de bon, dans une éternelle survie qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer celle des mégalithes primitifs[1]. Le vieil homme qui apparaît « neither alive, nor dead / nor all asleep; in his extreme old age » (v. 71-2), représente la coïncidence maximale de la vie et de la mortalité, l' « extrémité » de la survie avant la mort, qui est, en réalité, le temps de l'œuvre wordsworthienne. Temps qui s'étend indéfiniment dans le futur, comme le suggère l'image finale du pêcheur de sangsues errant sans terme assignable sur la lande solitaire (« In my mind's eye I seem'd to see him pace / About the weary moors continually », v. 136-7), mais aussi vers le passé, puisque son endurance semble découler d'un « poids surhumain » qui l'aurait accablé jadis et qui, surmonté depuis bien longtemps, fait désormais sa propre surhumanité :

> His body was bent double, feet and head
> Coming together in their pilgrimage;
> As if some dire constraint of pain, or rage
> Of sickness felt by him in times long past,
> A more than human weight upon his frame had cast (73-7)

Les mots de Wordsworth sont précis : « ...some dire constraint of pain, or rage / Of sickness ». L'enjambement qui laisse résonner le mot *rage*, nettement associé à *pain* par la scansion, suggère fugacement que la « contrainte » n'a peut-être pas été qu'extérieure, que cette « rage » a pu être analogue à la vie furieuse et contrariée des poètes qui succombèrent à l'infortune, mais aussi à leurs excès (cf. la « noble rage » de Gray) : fureur désormais lointaine, oubliée dans le « pèlerinage » immobile qu'est devenue la vie ramassée du vieil homme. Cette double extension temporelle, c'est l'illustration de la célèbre formule d'Hamlet utilisée par Wordsworth dans la Préface de *Lyrical Ballads*, selon laquelle le poète est « a

[1] Alan Bewell a justement vu dans le *Leech-Gatherer* une figure post-diluvienne, ce qui l'amène, peut-être de façon hasardeuse, à voir le poème comme une méditation oblique sur la catastrophe révolutionnaire à laquelle le poète a échappé (*Wordsworth and the Enlightenment*, pp. 261-72) ; on pourrait ajouter que l'étonnement suscité par la provenance inexplicable des « lourds rochers » (« Wonder to all who do the same espy / By what means it could thither come, and whence ») est aussi un topos de la littérature sur Stonehenge (cf. *supra*, chap. IV).

Being that looks before and after »[1]. Temporalité du souci devenu graduellement insensible, qui permet au poète de devenir le « roc défensif de la nature humaine », et au sein de laquelle la mort, même si elle reste à proprement parler inenvisageable, peut au moins se figurer autrement que sur le mode de la terreur. C'est ce que suggère l'effet produit sur le narrateur, non par le discours, mais par la *voix* du pêcheur de sangsues : « But now his voice to me was like a stream / Scarce heard » (v. 114-5). Le passage, on le sait, a fait couler beaucoup d'encre, et l'on y a lu, selon les cas, la manifestation flagrante ou la mise à distance du fameux solipsisme wordsworthien, coupable de négliger l'humanité matérielle et singulière de son interlocuteur[2]. On voudrait suggérer qu'il s'agit moins d'un moment de surdité que de sourdine, dans lequel la vie de la nature et l'animation des premières strophes viennent se recueillir comme un murmure en une seule métaphore du temps qui s'écoule : « un peu profond ruisseau calomnié la mort », dirait Mallarmé près d'un siècle après[3].

Remarquons, pour conclure, que ce vieux pêcheur de sangsues est écossais, ou du moins que ce langage qui fait songer le narrateur au murmure d'un ruisseau, ressemble à celui d'un Écossais, plus précisément d'un certain type d'Écossais : « Choice word, and measured phrase; above the reach / Of ordinary men; a stately speech! / Such as grave Livers do in Scotland use, / Religious men, who give to God and Man their dues » (v. 102-5). Il faut voir dans ces paroles « mesurées », c'est-à-dire qui gardent la mesure, sages et musicales tout ensemble, l'expression de l'idéal moral et linguistique qui est celui du poème lui-même, et où l'on pourrait sans doute voir la forme quintessenciée, purifiée, de ces « mœurs » ou « manières » que Wordsworth admirait chez Burns. C'est écossais, nous est-il dit, mais ce

[1] *Hamlet*, IV.4, 27-30 dans le second quarto. La formule y distingue l'homme de la brute : « Sure, he that made us with such large discourse, / Looking before and after, gave us not / That capability and god-like reason / To rust in us unused » (*The Complete Works*, éd. cit., p. 717).

[2] Pour une analyse nuancée sur ce point, cf. Bialostosky, *Making Tales*, pp. 148-159, et aussi Noel Jackson, *Science and Sensation in Romantic Poetry*, pp. 152-62.

[3] « Tombeau de Verlaine », v. 14, in *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, 1998, p. 39**.** On peut également penser au magnifique sonnet écrit par Wordsworth la même année (« Methought I saw the footsteps of a throne »), dans lequel la Mort apparaît finalement comme « A lovely beauty in a summer grave! » (*Poems, in Two Volumes*, pp. 148-49).

n'est plus la dépense linguistique de la verve dialectale ; c'est le langage du poète qui regarde « avant et après », qui se souvient de l'hexamètre spensérien et de la diction archaïque du vieux Chaucer pour mieux dire son souci de permanence, et c'est celui, déjà, d'une Grande-Bretagne immémoriale[1]. À dire vrai, ce pourrait bien être, plutôt que le langage de Burns, l'image idéalisée de celui de son père, *William* Burnes, que Wordsworth avait dû trouver dépeint dans la biographie du poète comme le type de cette paysannerie écossaise ardente mais réfléchie, intelligente mais craignant Dieu, dont Currie disait justement, faisant écho à *Hamlet*, qu'elle « regardait avant et après »[2] (rappelons que Wordsworth avait déjà imaginé en 1798, avec le *Pedlar*, un autre paysan écossais, qui devait être une sorte d'*alter ego* dépourvu d'éducation universitaire[3]). Si le pêcheur de sangsues est non seulement fournisseur aux apothicaires, mais aussi, sur un mode archaïque, « médecin » lui-même (*leech*)[4], si son admonition a pour effet de modérer la vitalité importune du poète, de calmer cette fièvre dans le sang qui, par un hasard étonnamment objectif, se dit en anglais « the splendour in the grass », c'est que qui aime bien châtie bien. Pour mieux exhorter le fils à prendre garde à lui-même (cf. v. 42) et lui donner une chance d'être quelque jour à l'image du père. Et en effet, Wordsworth se détournera toujours davantage des fièvres de la jeunesse pour, penché sur son foyer, recueillir dans son œuvre les cendres qui vivent encore : « O joy ! that in our embers / Is something that doth live »[5]. Ce feu résiduel, c'est aussi celui qui brillait dans les yeux du vieillard dans *Resolution and Independence* : « And there was, while he spake, a fire about his

[1] Sur la question du langage wordsworthien et de la nation, cf. plus loin, chap. VII.
[2] Cf. *op. cit.*, p. 13, et pour le portrait de William Burnes pp. 82 sq. : « The father of our poet is described…as above the common statute, thin, and bent with labour. His countenance was serious and expressive, and the scanty locks on his head were grey. He was of a religious turn of mind, and, as is usual among the Scottish peasantry, a good deal conversant in speculative theology…He was a devout man, and in the practice of calling his family together for prayer ». Les témoignages concordent pour le placer au centre du tableau de « The Cotter's Saturday Night » (« in this mean cottage…I really believe there dwelt a larger portion of content than in any palace in Europe », p. 87).
[3] Cf. son explication à Isabella Fenwick selon laquelle le Colporteur était « chiefly an idea of what I fancied my character might have become in his circumstances ».
[4] Voir par exemple Julian North, « Leeches and Opium : De Quincey Replies to "Resolution and Independence" in *Confessions of an English Opium-Eater* », *Modern Language Review*, 89. 3, 1994, pp. 572-80.
[5] Cf. « *Immortality Ode* », v. 129-30, in *Poems, in Two Volumes*, éd. cit., p. 276.

eyes » (v. 98). Burns, après son passage à Édimbourg, avait quant à lui pratiquement renoncé au statut d'auteur (on l'avait pourtant encouragé à suivre le *cursus honorum* classique, à composer un long poème qui aurait sans doute été quelque part entre l'*Essay on Man* et *The Seasons*) pour se consacrer à la réécriture de chansons folkloriques[1] : manière de continuer la fête, de présider même une fois mort, encore et toujours.

[1] Notre lecture s'inspire ici de l'excellent article de Susan Manning, « Burns and God », in *Robert Burns and Cultural Authority*, éd. cit., pp. 113-135.

VII. LA FRONTIÈRE INTÉRIEURE

Le dernier acte des guerres révolutionnaires et napoléoniennes, celui des années 1807 à 1814, est une période décisive sur plusieurs plans : pour l'émergence des nationalismes européens, pour la coalescence accélérée des représentations et des tendances – politiques, religieuses, économiques – qui allaient caractériser le XIXe siècle britannique, et enfin pour la représentation qu'a Wordsworth de lui-même, de sa poésie et de la mission sociale de cette dernière. On sait que l'expansionnisme français – la prétention de la République, puis de l'Empire, à exporter un modèle politico-culturel universaliste mais étroitement associé à la culture d'une nation en particulier – eut pour conséquence de faire émerger, notamment dans les régions confrontées à la présence victorieuse des troupes napoléoniennes, divers mouvements de résistance patriotique dont beaucoup étaient loin de coïncider avec une aspiration univoque au retour de l'ordre ancien. En Allemagne, la résistance du Tyrolien Andreas Höfer aux armées franco-bavaroises (à laquelle Wordsworth consacre plusieurs sonnets[1]) suscite l'admiration jusque chez les héritiers des Lumières ; la mobilisation des énergies réformatrices donne, dans de nombreux cas, une nette coloration libérale, voire démocratique, à la lutte contre l'envahisseur[2] ; et dans Berlin vaincue, Fichte prononce les célèbres *Discours à la nation allemande* où l'on voit généralement le point de départ de l'idéologie nationaliste germanique, en même temps que l'une des toutes premières expositions des doctrines qui façonneraient la plupart des nationalismes européens de la

[1] « Feelings of the Tyrolese », « Hôffer », etc., in *Shorter Poems 1807-1820*, pp. 56-60.
[2] Cf. Friedrich Meinecke, *The Age of German Liberation, 1795-1815* (*Das Zeitalter der deutschen Ehrebung*, Göttingen, 1906), trad. angl. Berkeley, 1977, notamment pp. 102-09.

seconde moitié du XIXe siècle. En Italie, si nombre de libéraux tâchent de s'accommoder d'un pouvoir français peu sensible aux intérêts spécifiques de la péninsule, la période voit aussi apparaître un patriotisme également hostile à Paris et à Vienne, dont les *Ultime Lettere di Iacopo Ortis* peuvent être considérées comme l'un des principaux bréviaires. En Espagne, enfin, l'occupation militaire française, initialement destinée à favoriser l'invasion du Portugal anglophile pour mieux colmater les brèches du blocus continental, se heurte à un vaste mouvement d'insurrection populaire qui gagne rapidement tout le pays, mouvement partagé entre la haine conservatrice des *afrancesados* et le désir d'une Espagne indépendante, raffermie et libéralisée.

Sur la scène britannique, cependant, le consensus belliciste à peu près acquis vers 1803, au moment de la reprise des hostilités suspendues à la Paix d'Amiens, commence de se fissurer à nouveau sous l'effet de l'enlisement apparent du conflit, et surtout des difficultés économiques induites par le blocus continental, qui touchent également ouvriers et manufacturiers[1]. Les années 1811-1813 allaient être particulièrement mouvementées : la propagation rapide du luddisme, le regain d'activité des mouvements radicaux à caractère insurrectionnel marginalisés à la fin des années 1790, enfin l'assassinat du Premier ministre Spencer Perceval en 1812 ont pu faire dire à E. P. Thompson que l'Angleterre n'avait sans doute jamais été aussi proche d'une explosion généralisée qu'à ce moment précis[2]. En même temps, une altération profonde dans l'éthos et les mentalités des élites britanniques – notamment après la victoire de Trafalgar – commence à se faire distinctement sentir, et commande une assurance nouvelle dans le regard que la nation autorisée porte sur elle-même[3]. D'autant que la fin de l'isolement presque absolu dans lequel se trouvait la Grande-Bretagne après le traité de Tilsitt, la venue au jour des diverses résistances européennes à

[1] Cf. Asa Briggs, *The Age of Improvement 1783-1867*, 2e éd., Harlow, 1979, pp. 129-84.
[2] *The Making of the English Working-Class*, Londres, 1963, p. 540.
[3] Cf. Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, pp. 167-97.

Napoléon, favorisent le retour de la confiance, voire la montée d'une ferveur nouvelle. Les rebelles espagnols, en particulier, suscitent à Londres un enthousiasme fédérateur : l'opposition aristocratique whig réunie autour de Lord Holland soutient la cause ibérique avec ardeur, tandis que l'*Examiner* de Leigh Hunt et le *Political Register* de Cobbett, moins suspects encore de sympathie pour l'establishment et le ministère, n'en célèbrent pas moins un printemps des peuples dans lequel ils ne sont pas loin de voir, en filigrane, la véritable révolution naguère confisquée par le monstre de Corse et l'impudence française. De l'autre côté du spectre politique, c'est aussi le moment, comme le suggère Philip Connell, où l'on voit prendre forme le conservatisme libéral qui jouera un rôle majeur dans la pensée de l'après-guerre, puisque le discours de la discipline morale et du sacrifice développé par les polémistes anglicans et/ou évangélistes ne craint plus nécessairement de s'appuyer sur l'économie politique malthusienne, ni de se réconcilier avec la perspective d'une instruction publique à l'échelle nationale, jusque-là perçue comme grosse de bouleversements politiques et sociaux[1]. Se dessine ainsi l'idéal d'un commerce et d'un capitalisme réformés, assurant la prépondérance de la Grande-Bretagne sur ses rivales tout en lui redonnant son statut de guide et de phare des nations. De fait, ce mouvement naissant apparaît intimement lié à la montée de l'impérialisme plus militant qui, en 1813, obtient la révision en profondeur des statuts de l'*East India Company* pour faire de l'évangélisation des territoires coloniaux une mission prioritaire : développement auquel l'éminent homme de lettres romantique qu'est Robert Southey n'est pas étranger, puisqu'il l'encourage systématiquement dans ses recensions de rapports sur les affaires indiennes pour l'*Annual Register* et la toute neuve *Quarterly Review*

[1] Sur tous ces points, voir Philip Connell, *Romanticism, Economics, and the Question of 'Culture'*, notamment pp. 111-20 sur l'influence après la guerre de l'évangélisme urbain de Thomas Chalmers ; et ch. 3, « The Politics of Apostasy : Coleridge, Wordsworth, and Literary Conservatism », pp. 121-87 et en particulier 127-47, sur le débat autour de l'instruction. Le projet de loi du député radical Samuel Whitbread, qui prévoyait un programme d'éducation nationale sans distinction de religion pour remédier à la misère des couches populaires (1807), avait conduit un certain nombre d'apologistes conservateurs – parmi lesquels Coleridge, à cette époque clairement rallié à l'Église d'Angleterre – à développer des alternatives qui n'excluaient plus *a priori* l'instruction des pauvres.

(1809), et qu'il en compose la parabole avec *The Curse of Kehama*, où une morale stoïque chrétienne, dûment ornée à l'orientale, se trouve simultanément opposée à la tyrannie napoléonienne et à l'idolâtrie hindouiste[1].

Enfin, c'est au moment où se met en place cette énergique moralisation des discours que Wordsworth, touché au plus intime par la mort, en février 1805, de son frère John – « une détresse profonde a humanisé mon âme », écrit-il peu de temps après[2] – se remet à ce qu'il continue de voir comme la tâche de sa vie : la composition du *Recluse*[3]. La méditation sur la souffrance devient, insensiblement mais assez rapidement, celle sur la destinée nationale, et c'est vers cette période que Wordsworth prend définitivement congé de l'insouciance revendiquée dans les poèmes du printemps 1802 pour endosser le rôle du Maître ou de l'instructeur d'une Angleterre qui a grand besoin (mais qui est, pense-t-il, profondément capable) d'entendre les vérités qu'il a à lui dispenser[4]. Le tournant s'amorce avec l'adhésion encore complexe du poète à la nouvelle mystique guerrière dans le poème *Character of the Happy Warrior*, publié en 1807, et s'observe notamment dans l'emphase de plus en plus marquée qui vient, dans son écriture, affecter la notion de « puissance » (*power*) : le « guerrier heureux » est ainsi celui qui, confronté à la nécessité de la mort et du massacre, « doth exercise a power / Which is our human nature's highest dower » ; et les badauds londoniens qui s'amusent à regarder dans un télescope suggèrent au poète la réflexion que « men thirst

[1] Sur Southey, *The Curse of Kehama* et le retour à « l'ordre moral des choses », cf. Mark Story, *Robert Southey, A Life*, Oxford, 1997, ch. 6, pp. 198-235 ; N. Leask, *British Romantic Writers and the East*, Cambridge, 1993, pp. 95-98, et l'introduction de D. S. Roberts à *The Curse of Kehama*, *Works of Robert Southey*, vol. 4, Londres, 2003.

[2] Cf. *Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture of Peele Castle, in a Storm* : « A deep distress has humaniz'd my soul », in *Poems, in Two Volumes*, éd. cit., p. 267. Sur ce moment dans la vie de Wordsworth et de sa famille, cf. Gill, *A Life*, pp. 239-46.

[3] Après l'achèvement, fin 1805, du *Prelude*, il reprend *Home at Grasmere* puis, en 1808-09, compose *The Tuft of Primroses* et met en chantier ce qui deviendrait *The Excursion*.

[4] Voir sa lettre à Sir George Beaumont de février 1808, in *The Middle Years, Part I*, éd. M. Moorman, Oxford, 1969, pp. 194-95 : « Every great Poet is a Teacher: I wish either to be considered as a Teacher, or nothing ».

for power and majesty »[1]. Chez Wordsworth, dès lors, le numineux va s'identifier toujours plus nettement au nouménal et au national. Les énergies mystérieuses de la nature, de la poésie, de la mémoire historique, se communiquent à l'homme qui se soumet à la loi morale, se propagent dans ses actes et ses ouvrages ; le pouvoir de l'imagination se lie étroitement à la volonté éthique et à la capacité d'endurance de l'individu comme de la nation où viennent se recueillir ses facultés les plus hautes. Il faut souligner cependant, et ce sera l'un des objets de ce chapitre, l'incertitude des représentations patriotiques wordsworthiennes, confrontées à une évolution sociale instable, et dans lesquelles l' « héritage » de la rime fréquente *power*/*dower* semble souvent n'être plus qu'un reliquat. Ironiquement, c'est aussi la période où sa poésie rencontre le plus d'incompréhension, et les difficultés suscitées par les critiques (notamment ceux de l'*Edinburgh Review*) ont sans doute contribué à l'abstraction croissante de l'idéal national chez Wordsworth, celui d'un « Peuple » quelque peu fantomatique opposé à la frivolité du public lecteur de revues. C'est alors qu'apparaît chez lui la solennité qui lui vaudrait, après la guerre, quelques moqueries de la part de ses cadets, et qui donne à nombre de passages de *The Excursion* – la grande déclaration d'intention politique et philosophique publiée en 1814 – l'allure empesée qu'on leur reproche fréquemment. Mais il est permis de penser que cette évolution, accélérée par la situation personnelle et les circonstances publiques, n'a fait qu'accuser la nécessité, perceptible depuis un moment dans sa poésie, de balancer, par la surenchère morale et religieuse, le désœuvrement qui constituait l'une des tendances les plus fondamentales de son écriture.

Il serait en tout cas difficile d'exagérer tout ce que ce tournant put devoir, ambivalences comprises, à l'exemple de l'insurrection espagnole. On sait que cette dernière allait encourager, au long des deux décennies suivantes, toute une série de nouvelles

[1] *Poems, in Two Volumes*, pp. 84-86 (v. 15-16), et « Star-Gazers », p. 234, v. 24 ; cf. encore « The Power of Music », pp. 256-58, qui appartient à la même sequence chronologique.

représentations « romantiques » – ou plutôt romanesques – de la péninsule ibérique et de son héritage culturel, mais aussi un intérêt politique prolongé, après la guerre, par les luttes sanglantes entre monarchistes et libéraux (ce dernier terme fit d'ailleurs son entrée dans le vocabulaire politique en référence au parti constitutionnel espagnol, comme en témoigne le périodique *The Liberal* projeté en Italie par Byron, Shelley et Leigh Hunt)[1]. On peut opposer, à la vision whig et radicale d'une Europe dont le destin se jouait désormais au Sud, la représentation médiévale et traditionnaliste véhiculée par ce que Diego Saglia appelle l' « épos gothique », en vogue dans les années 1808-14, et dont témoignent diversement le *Count Julian* de Landor, *Roderick, the Last of the Goths* de Southey et la *Vision of Don Roderick* de Walter Scott[2] : retour à des valeurs morales volontiers manichéennes dont témoigne l'ouverture de l'*History of the Peninsular War* (1821), écrite par Southey pour ramener une nation dissipée aux grands enjeux du siècle[3]. Prenant la parole à la fin de la guerre pour rappeler les classes dirigeantes et les lettrés à leur devoir politique, Coleridge dirait encore combien le renouveau moral de l'Angleterre, ce qu'il nomme « the aera of loftier principles and wiser measures », avait été inséparable des événements de la Péninsule (« an aera, that began with, and ought to be named from, the war of the Spanish and Portuguese insurgents »)[4]. Pour les lakistes, l'insurrection de 1808 revêt une importance époche qui va largement au-delà des vicissitudes d'un conflit parmi d'autres ou d'un simple effet d'exotisme littéraire. Il s'agit ainsi, pour Coleridge, de revenir à une philosophie et à une théologie authentiques (un platonisme christianisant dont on sait qu'il tire nombre d'arguments de

[1] Sur ces points, voir Diego Saglia, *Poetic Castles in Spain*, Rodopi, Amsterdam, 2000, notamment pp. 9-40 ; et Élie Halévy, *Histoire du peuple anglais au XIXe siècle, II : Du lendemain de Waterloo à la veille du Reform Bill (1815-1830)*, Paris, 1923, p. 75 n.

[2] *Op. cit.*, pp. 76-98. Voir aussi l'opinion de S. Curran, selon lequel « with Napoleon's invasion of Spain in 1807 (*sic*) and the introduction of British armies onto the Peninsula, the storied land of romance was enveloped in modern reality » (*Poetic Form*, p. 131).

[3] « This was no common war…it was as direct a contest between the principles of good and evil as the elder Persians, or the Manicheans, imagined in their fables » (*History of the Peninsular War*, 3 vol., Londres, 1823-32, vol. I, pp. 1-2 ; cité dans Saglia, *op. cit.*, p. 83).

[4] *The Stateman's Manual, or, The Bible the Best Guide to Political Skill and Foresight* (1816), in *Lay Sermons*, éd. R. H. White, Londres et Princeton, 1972, pp. 16-17.

l'idéalisme allemand) après plus d'un siècle d'errances « métaphysiques », c'est-à-dire mécanistes et sensualistes[1]. Le rapprochement, qui a pu sembler incongru, ne l'est plus du tout si l'on considère que c'est le sens de l'État et de la nation qui est en jeu, et Coleridge, dans le style baroque de sa maturité, ne fait guère qu'exprimer la nécessité d'une visée supérieure qui va travailler le siècle du libre-échange et de l'industrialisation[2]. À cet égard, l'ardeur patriotique suscitée par les événements de la Péninsule n'a pas seulement facilité la réconciliation des ex-« Jacobins » avec l'opinion publique anglaise et leur ralliement au conservatisme. Elle leur a également permis de donner à ce conservatisme des contenus éthiques et politiques originaux qui, pour partie, gardent la trace de leur républicanisme de jadis et des tensions idéologiques à la fois cristallisées et suspendues par le grand réveil de 1808 : essentiellement, le souci de la nation comme continuité à tous égards, historique, social et organique[3]. Les « principes plus hauts » dont parle Coleridge en 1816 – qui doivent inclure un souci nouveau de la *culture* des classes inférieures – marquent une rupture avec la politique de l'égoïsme et des expédients qui a dominé le XVIIIe siècle : position initialement élaborée dans *The Friend*, lorsque Coleridge, soucieux d'ancrer opinions et conduites dans des « principes fixes », avait commencé à penser l'État comme dépositaire des finalités morales de l'individu, et qui se manifestait aussi dans les *Letters on the Spaniards* publiées au même moment dans le sillage du pamphlet sur *The Convention of Cintra* où Wordsworth dénonçait violemment l'attentisme du ministère et de l'état-major vis-à-vis de l'insurrection espagnole. Né d'une réaction sanguine aux termes trop favorables que le corps

[1] *Ibid.*, appendices D et E, pp. 93-114.
[2] Pour une synthèse claire et précise de la pensée politique de Coleridge, cf. John Morrow, *Coleridge's Political Thought*, Basinsgtoke et Londres, 1990 ; sur le lien entre la loi, le devoir et les « biens de l'esprit » dans *The Friend*, cf. pp. 77-83.
[3] On rejoint ici, en partie, le point de vue de Gerald Newman selon lequel les lakistes – qu'il appelle « the chief carriers in this era…of the English nationalist esthetics » – doivent être situés dans un contexte de vastes changements sociaux et moraux qui interdit de réduire leurs positions à un pur et simple conservatisme (cf. *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830*, 2e éd. Londres et Basingstoke, 1997, pp. 233-45). Si cette affirmation appelle plusieurs nuances notables, il n'est pas moins évident que l'idéal national de Wordsworth et de Southey reste alors très éloigné du discours de Burke, dont le traditionalisme élidait presque complètement la question de la place du peuple dans la société.

expéditionnaire anglais du Portugal avait accordés à Junot lors de sa capitulation, le texte de Wordsworth mobilise déjà la rhétorique de la régénération nationale ; l'exemple sans exemple du peuple espagnol exige, écrit-il, que l'Angleterre se montre à la hauteur de la situation et renoue avec des vertus ancestrales oubliées depuis trop longtemps : « These are times of strong appeal—of deep-searching visitation—; when the best abstractions of the prudential understanding give way, and are included and absorbed in a supreme comprehensiveness of intellect and passion; which is the perfection and the very being of humanity »[1]. Les attendus politiques de *Cintra* sont notoirement difficiles à identifier : résolument burkiens pour les uns, d'un jacobinisme encore vivace pour les autres[2]. Mais ces ambiguïtés gagnent sans doute à être situées dans le contexte plus vaste (et au sein duquel ce pamphlet réputé obscur et tortueux constitue un moment significatif) de l'émergence des nationalismes européens ; chez Fichte aussi, le passage contraint du régime de l'intérêt égoïste (*Selbstsucht*) à celui d'une mobilisation plus haute constitue le point de départ de la pensée de la nation[3]. Wordsworth, tout tory qu'il allait devenir, resterait comme d'autres poètes anglais du XIXe siècle un fervent partisan du principe national, et le sacrifice de l'Italie aux intérêts de la Sainte-Alliance lors du Congrès de Vienne serait pour lui une lourde déception[4]. Pour les lakistes, l'éblouissement de 1808 a révélé un idéal communautaire rénové : un compromis vital et rêvé entre tradition et révolution qui, comme on va le voir, doit également rendre possible un accommodement de (et à) la modernité macronationale, industrielle et commerciale du XIXe siècle, et qui permet encore d'y spécifier le rôle public, collectif, de la littérature comprise comme double ou complément de l'autorité étatique. C'est ce moment nationaliste de la poésie wordsworthienne

[1] *The Convention of Cintra*, in *Prose Works*, I, p. 73.
[2] Comparer ainsi James Chandler, *Wordsworth's Second Nature*, pp. 42-44, et Stephen Gill, *A Life*, 274-77, qui édulcore cependant quelque peu le texte de Wordsworth lorsqu'il parle d'un « radicalisme humain » assez vague ; pour un point de vue plus complet, cf. Deirdre Coleman, « Re-living Jacobinism: Wordsworth and the Convention of Cintra », *Yearbook of English Studies*, vol. 19, 1989, pp. 144-61.
[3] *Discours à la nation allemande* (*Reden an die deustche Nation*, Berlin, 1807), trad. fr. S. Jankélévitch, Aubier-Montaigne, Paris, 1952, pp. 61-62 et 67-69.
[4] Cf. la lettre à Sara Hutchinson du 16 mars 1815 (*The Middle Years*, Part II, p. 220) : « The Italians have been abominably used, in being transferred to Austria, to the King of Sardinia and the rest of those vile Tyrants ».

– même si l'on devra apporter quelques précisions et nuances à l'emploi de ce terme – qu'il s'agit d'étudier ici, en confrontant le programme de *Cintra* à *The White Doe of Rylstone*, un poème qu'on peut voir comme sa mise en œuvre et dont la genèse (1807-15) correspond à la dernière phase du conflit.

1. Autour de *The Convention of Cintra* : la nation, sa réforme et ses emblèmes

Depuis ses séjours à Lisbonne au moins (1795-6 et 1800-1), Southey était, des trois lakistes, le plus familier des réalités ibériques. Il avait déjà publié en 1797 des *Letters written during a short residence in Spain and Portugal* ; il connaissait intimement l'histoire et (sans la révérer non plus, il faut bien le dire) la littérature de ces deux pays, et il est tout au long des années 1800 le principal passeur de la culture péninsulaire en Angleterre, puisqu'il traduit successivement trois des grandes romances médiévales espagnoles[1]. Et en 1807, lorsqu'il publie ses *Letters from England* – un panorama critique, mais pragmatique et nuancé, de la situation nationale – il choisit d'attribuer ses observations à un voyageur espagnol baptisé Don Manuel Espriella, que sa bigoterie papiste n'empêche pas d'être honnête et perspicace. En fait, l'ambivalence de Southey vis-à-vis des autres cultures (irrémédiablement inférieures, mais objets nécessaires de sa dévorante curiosité) revêt un relief particulier dans le cas de l'Espagne et du Portugal : faire-valoir de la supériorité anglaise, mais aussi pivots de ses velléités universalistes, ce ne sont pas des pays sans vertus ni espoirs. Il est, logiquement, le premier à attirer toute l'attention de ses amis sur les événements de la Péninsule, et il témoigne à cette occasion d'une estime, voire d'une admiration pour le peuple espagnol que rend d'autant plus frappantes son aversion pour la foi catholique. À Coleridge, également en alerte, il écrit ainsi :

[1] *Amadis of Gaul* (1803), *Palmerin of England* (1807) et *The Chronicle of The Cid* (1808). Cf. Curran, *Poetic Form and British Romanticism*, pp. 130-31.

> The people [of Asturias, Galicia and Biscay] are a hardy race, and most of them good shots, because there are no game laws, plenty of games, and wolves in the country. Probably every man has his gun. One hardly dares indulge a hope; but if Europe is to be redeemed in our days, you know it has always been my opinion that the work of deliverance would begin in Spain […] Were I minister, I would send half the regular army without delay to Spain […] This is the moment for uniting Spain and Portugal; and the greater facility of doing this in a commonwealth rather than monarchy would be reason enough to prefer that form of government, were there no other […] No nation has ever had a fairer opportunity for reforming its government and modeling it anew. But I dare say this wretched cabinet will be meddling too much in this, and too little in the desperate struggle which must be made; that we shall send tardy and inefficient aid […] I am thinking of a poem upon Pelajo, the restorer of Spain…[1]

Plusieurs éléments requièrent ici l'attention, qui mettent en lumière les enjeux de la réaction des lakistes face à la révolte espagnole, et plus généralement de leur nationalisme croissant. Southey caressait depuis longtemps une notion en apparence fantasque, selon laquelle les régions montagneuses et océaniques du nord-ouest espagnol ressemblaient, par les mœurs de leurs habitants, au Pays de Galles (ce qui, chez l'auteur de *Madoc*, n'est pas un mince compliment)[2]. Et si, en 1808, leur résistance particulièrement féroce aux troupes françaises confirme ce préjugé favorable, c'est aussi parce que les bonnes mœurs que Southey y pressentait (frugalité, industrie, dignité, propreté…) s'enracinent dans un goût atavique pour la liberté : ces régions romantiques, médiévales, féodales, ont en même temps préservé un égalitarisme rugueux qui permet à tout homme de porter des armes et qui ignore – la précision est significative – les lois sur le gibier si décriées par les réformateurs de la décennie précédente. Sous l'Espagne de la paresse et de l'Inquisition, se révèle soudain la nouvelle patrie d'un idéal populaire quasi harringtonien : une race hardie de bons tireurs, soudés par leur attachement à la tradition parce que ces traditions sont leur liberté et leur (relative) égalité[3]. Les poèmes que Wordsworth consacre en 1809-11 à la cause des insurgés –

[1] Lettre du 13 juin 1808, in *The Life and Correspondence of Robert Southey*, éd. C. C. Southey, New York, 1855, p. 235.
[2] Cf. la lettre à Henry Southey du 25 août 1800, *ibid.*, p. 135.
[3] Rappelons que c'est en tant que républicain que Landor, en 1808, leva un corps expéditionnaire sur sa fortune pour aller combattre en Espagne.

essentiellement des sonnets renouant avec la veine civique de 1802 – se nourrissent avidement de ce thème basque (ou galicien, ou asturien) qui fait des citoyens de l'Espagne verte le pendant méridional de la *yeomanry* des marges anglaises. Il y a d'abord l'éloge d'un caractère populaire simple et taciturne, qui selon Wordsworth sied mieux aux classes inférieures que la déférence, et qui croît « naturellement » en terres montagneuses ou forestières : « Such men of old / Were England's native growth; and, throughout Spain, / (Thanks to high God) forests of such remain » ; « And is it among rude untutored Dales, / There, and there only, that the heart is true? »[1]. Que cette rhétorique soit largement une projection ou un fantasme n'est pas le plus important. Elle constitue surtout un prolongement significatif de l'idéal de vertu civique, souvent mâtiné de primitivisme, qui parcourait tout le XVIIIe siècle anglais mais aussi européen, et qui informait encore les sonnets sur la liberté des années précédentes (ainsi « These times strike monied worldlings with dismay »[2]). La résistance espagnole rappelle celle de Pelayo aux Arabes, et celle de Viriate aux Romains et Carthaginois ; c'est celle de la religion à l'infidélité, mais aussi celle de la république aux empires, des druides contre César et des Suisses contre les Habsbourg, bref l'union réaffirmée du *genius loci* et de la liberté. Le chêne de Guernica, aux yeux de Wordsworth, est un symbole décisif, moralement supérieur à celui de Dodone, parce qu'il représente à la fois la saine tutelle de la Nature et les *fueros* – les privilèges – qui constituent les vallées de Biscaye en communauté légale autonome, dont les coutumes sont au fond plus républicaines que chevaleresques : « Those lofty-minded Lawgivers… / Peasant and lord, in their appointed seat, / Guardians of Biscay's ancient liberty »[3]. Que le siège du paysan et celui du seigneur soient tous deux « assignés » marque

[1] « Avaunt all specious pliancy of mind » et « And is it among rude untutored Dales », in *Shorter Poems, 1807-1820*, pp. 71 et 57.
[2] *Poems, in Two Volumes*, p. 169.
[3] « The Oak of Guernica », in *Shorter Poems*, p. 69. Ironiquement, Wordsworth tenait la plupart de ses informations de la traduction anglaise de l'*Itinéraire descriptif de l'Espagne* d'Alexandre de Laborde, émigré libéra rallié à Napoléon qui eut recours à ses services au moment de l'invasion. L'auteur de *Michael* ne pouvait rester insensible à des passages tels que ceux-ci : « La seigneurie de Biscaye, dont les peuples s'honorent d'être

bien sûr la limite de cet égalitarisme, et l'hyperbole un peu gauche du laboureur-législateur suggère quelles tensions habitent l'organicisme utopique de Wordsworth. On peut remarquer que la tradition républicaine était de toute manière loin d'impliquer une stricte égalité politique ; mais il reste que pour lui, comme pour bien des adversaires de Napoléon en Europe, l'élément démocratique, l'esprit des peuples, est vital dans la résistance aux Français. Et lorsque Southey évoque, de façon caractéristique, la possibilité ouverte par l'invasion de faire de la Péninsule un *commonwealth*, son éloge des paysans du nord-ouest et son attaque contre le gouvernement britannique (qui ne manquera pas, dit-il avec prescience, de « se mêler » des affaires politiques espagnoles) rendent difficile de penser que son idéal se résume à une oligarchie fermée. Il s'agit plutôt, en réalité, de rejouer la Révolution française contre elle-même, en opposant à son rationalisme mécaniste et militant les forces nourricières de la religion et des traditions locales, réinscrites et refondées – radicalement – dans un ensemble plus vaste et plus populaire : « No nation has ever had a fairer opportunity for reforming its government and *modeling it anew* » (nous soulignons).

C'est cet argument que ne cesse de marteler *The Convention of Cintra*. Il y a, au fond, quelque chose de providentiel non seulement dans l'insurrection espagnole, mais dans l'invasion qui, en jetant bas (une seconde fois) la dynastie des Bourbon, lui a permis de revêtir le caractère exalté et national qui est le sien : comme dans les *Discours* de Fichte, l'asservissement à l'étranger tranche d'un seul coup les servitudes anciennes, peut-être plus pernicieuses, dans lesquelles un peuple s'était laissé emprisonner, ouvrant ainsi la possibilité de la régénération. La situation des Espagnols en 1808 est meilleure que celle des Français en

---

les descendants des anciens Cantabres, étoit autrefois un pays libre et presque indépendant…Elle forme comme un état séparé qui se gouverne lui-même par ses assemblées nationales ; elle a conservé ses antiques lois, coutumes et tribunaux, et se trouve en cela totalement séparée du reste de l'Espagne […] Les campagnes de la seigneurie de Biscaye présentent encore dans plusieurs endroits une image rare, frappante et respectable des mœurs antiques, dont la touchante simplicité inspire un sentiment de vénération. Elles sont couvertes de maisons isolées, sans décor, mais commodes, aisées… La plupart de ces maisons et de leurs dépendances sont habitées par leurs propriétaires, dont les familles les possèdent depuis un temps immémorial. Toujours elles se transmettent avec soin de père en fils ; il y a une espèce de honte à vendre le bien de ses aïeux » (2e éd., t. 3, Paris, 1809, pp. 104 et 106-7).

1789 car ils n'ont pas eu à prendre le pouvoir, Bonaparte ayant endossé le péché de la violence initiale ; mais le bénéfice de ce changement de régime ne fait aucun doute, non plus que les présupposés démocratiques qui animent la plume de Wordsworth : « The work of liberation was virtually accomplished—we might almost say, established. The interests of the people were taken from a government whose sole aim it had been to prop up the last remains of its own decrepitude by betraying those whom it was its duty to protect;—withdrawn from such hands, to be committed to those of the people »[1]. Car l'opposition du peuple et de l'ancien régime est omniprésente dans *The Convention of Cintra*, où elle paraît correspondre de près à la dichotomie entre vitalité de l'imagination et rationalité desséchante ; les signes extérieurs de richesse et de puissance, la pompe des trônes et des budgets y sont congédiés au nom des mœurs et de l'intériorité[2]. Ainsi l'administrateur des États en place, avec sa connaissance fallacieuse de la nature humaine – l'ancien officiel espagnol comme le ministre ou le diplomate britannique –, est-il jugé incapable de prendre la mesure de l'heure présente, parce qu'également étranger à la simplicité du sentiment populaire et à l'élévation de vues du poète ; face aux coutumes, aux attachements et à la ferveur nationale, tel le neurasthénique au milieu d'un paysage sublime, il ne voit ni ne sent rien : « these—elements as it were of a universe, functions of a living body—are so opposite, in their mode of action, to the formal machine which it has been his pride to manage—that he has but a faint perception of their immediate efficacy »[3]. En une résurgence remarquable de ses espoirs révolutionnaires (il rappelle d'ailleurs les fautes du gouvernement britannique au moment des révolutions américaine et française), Wordsworth décrit la venue de la nation espagnole à la conscience

[1] *Prose Works*, I, p. 53. Voir aussi la conclusion de « Pelayo » : « Full many an age in that degenerate Land / The rightful Master hath betrayed his trust. / Earthward the Imperial flower was bent / In mortal languishment; / This knew the Spoiler whose victorious hand / Hath snapp'd th'enfeebled Stalk and laid its head in dust » (*Shorter Poems*, p. 51).
[2] Cf. « 1810 » : « O'erweening Statesmen have full long relied / On fleets and armies, and external wealth: / But from within proceeds a Nation's health » (*ibid.*, p. 71).
[3] *Op. cit.*, p. 96. Wordsworth cite en ce point *Dejection* de Coleridge (« I see, not feel, how beautiful they are »).

de soi et à la souveraineté comme la création d'un monde, plus précisément comme l'institution d'une nature qui, ajoute-t-il, saura, passé les convulsions de son émergence, trouver la paix et la régularité[1]. L'effondrement de l'État, du moins de l'ancien État monarchique, c'est l'assomption du peuple ; l'admiration du poète pour les juntes provinciales est proportionnel à leur caractère populaire : issues du peuple, elles ne pouvaient agir que selon l'esprit de celui-ci, fonctionner comme « les organes de sa vie » (« organs of their life »)[2]. De même, la déroute de la vieille armée de métier laisse émerger la nation en armes sous la forme de la guérilla, représentation puissamment séduisante aux yeux de Wordsworth qui avait envisagé, un temps, de baser un poème épique sur une geste similaire, et qui consacre deux sonnets à la grandiose insaisissabilité des combattants espagnols[3]. Par une double métaphorisation, en effet, la guérilla tend simultanément à naturaliser les actions humaines (identifiées à la pérennité des éléments d'un paysage) et à humaniser celles de la nature (qui offre ressources et refuges aux partisans qu'elle a vu naître). Cette ubiquité de la résistance populaire, c'est, considérée d'un certain point de vue, la souveraineté du *genius loci* et des communautés traditionnelles ; de fait, l'hostilité de Wordsworth envers l'État d'ancien régime semble condamner pareillement la centralisation qu'il voit se profiler dans la réunion de la junte suprême à Aranjuez, où il discerne un péril oligarchique (« a removal…of the power from the people ») opposé à la vitalité des juntes provinciales dépositaires de la vertu communautaire (« the body natural of the community » ; « living members of that body »[4]).

---

[1] Cf. p. 98 : « a chaos was to be conquered—a work of creation begun and consummated—and afterwards the seasons were to advance, and continue their gracious revolutions ».
[2] *Ibid.*, p. 97.
[3] « The French, and the Spanish Guerrillas », et « Spanish Guerrillas. 1811 », in *Shorter Poems*, pp. 72-73. Cf. aussi *Thirteen-Book Prelude*, I, v. 185-219, où Wordsworth évoque entre autres les tribulations mythiques de Mithridate et de Sertorius, et la guerre frontalière de William Wallace contre les Anglais, un thème qui continuerait de lui tenir à cœur : « How Wallace fought for Scotland, left the name / Of Wallace to be found like a wild flower / All over his dear country, Left the deeds of Wallace like a family of ghosts / To people the steep rocks and river-banks, / Her natural sanctuaries, with a local soul / Of independence and stern liberty » (213-19, éd. cit., p. 112).
[4] *Prose Works*, I, p. 96.

Mais en même temps, cette célébration du peuple coutumier, localisé dans ses villages et ses montagnes, est subordonnée tout au long de *Cintra* à une perspective plus vaste, celle de la grande nation au niveau de laquelle se joue la mobilisation des facultés supérieures de la nature humaine et qui doit désormais garantir le sens des usages traditionnels. À la junte suprême, Wordsworth oppose ainsi la souveraineté plus large et plus englobante des Cortès, qui seraient davantage ouvertes aux hommes talentueux et imaginatifs, et au compte desquelles sont en définitive reversées les métaphores naturelles et vitales qui animent le pamphlet comme les sonnets contemporains :

> Eighty men or a hundred, with a king at their head veiled under a cloud of fiction (we might say, with reference to the difficulties of this moment, begotten upon a cloud of fiction) could not be an image of a Nation like that of Spain, or an adequate instrument of their power for their ends. The Assembly, from the smallness of its numbers, must have wanted breadth of wing to extend itself and brood over Spain with a quickening touch of warmth every where.[1]

La rénovation nationale, c'est, comme le suggère l'écho de la Genèse, la création d'un monde, la propagation du souffle vital (par opposition au « nuage de fiction » légitimiste) jusqu'aux extrémités d'un vaste organisme qui vaut aussi pour sa diversité. Diversité de régions, mais également de rangs, de mœurs et de coutumes : aux montagnards de Biscaye, Wordsworth juxtapose les paysans asturiens, les étudiants de Salamanque, les héroïques bourgeois et mendiants de Saragosse, tous ceux qui délaissent leur charrue ou leur boutique pour manier l'épée ou armer les canons. C'est aussi pourquoi la guérilla, en réalité, est à ses yeux inséparablement locale et nationale ; l'esprit du lieu, dans la résistance sans cesse dispersée, prend conscience de lui-même comme esprit de la nation : « The power of Armies is a visible thing, / Formal, and circumscribed in time and place; / But who the limit of that power can trace / Which a brave People into light can bring, / Or hide, at will? »[2]. Le sacrifice des intérêts égoïstes et la désuétude des vieilles ordonnances aboutissent à l'assomption indéfinie

[1] *Ibid.*, p. 99.
[2] « 1811 », in *Shorter Poems*, p. 74.

de ce « pouvoir » spirituel qui est partout de n'être nulle part, et se fait absolu à force d'abnégation. Une même dialectique mêlée de stoïcisme chrétien et d'idéalisme porte (comme chez Fichte, là encore) l'individu vers sa liberté morale, vers le Peuple, et vers l'avenir. Car ce n'est pas simplement le désir de sécurité ou de retour à la normale qui meut l'insurrection espagnole ; la nation, c'est la transcendance éthique qui valide, en les dépassant, les existences singulières et les communautés restreintes :

> …the vigour of the human soul is from without and from futurity,—in breaking down limit, and losing and forgetting herself in the sensation and image of Country and of the human race; and, when she returns and is most restricted and confined, her dignity consists in the contemplation of a better and more exalted being, which, though proceeding from herself, she loves and is devoted to as to another.[1]

La tonalité coleridgienne de ces lignes (« losing and forgetting herself ») suggère une influence du *Friend* plus marquée qu'on ne le relève en général. Et il est frappant de voir avec quelle précision le motif métaphysique du sujet se perdant (et, implicitement, se trouvant) dans un Sujet plus vaste désigne ici le mouvement du désir au-delà « de la charrue et du rouet, des champs et du foyer », vers un horizon qui est à la fois national et universel. Mouvement qui emporte et « exalte » le monde habituel hors de lui-même, vers ce qui est à la limite du représentable (« the sensation and image of Country and of the human race ») mais qui trouve cependant son « emblème », dit encore Wordsworth, dans l'épée suspendue près de l'âtre ; c'est une même exigence, en effet, qui appelle la dissolution des contours communs et la figuration – le donner-forme ou le donner-corps, ce que l'anglais désigne entre autres comme *bodying forth*, et qui est aussi l'*imagination* – de l'idéal plus haut qui doit, cependant, laisser une trace dans la communauté pour s'établir dans la durée[2]. Et il n'est pas indifférent que

[1] *Op. cit.*, p. 101.
[2] *Ibid.*, p. 115 : « [without justice and the moral law] the heart of the people…will languish: their desires will not spread beyond the plough and the loom, the field and the fireside: the sword will appear to them an emblem of no promise ; an instrument of no hope; an object of indifference, or of disgust, or fear ». Significativement, Wordsworth dit aussi qu'en laissant sa plume suivre ses pensées, il a peut-être « drawn out to open day the truth from its recesses in the minds of [his] countrymen », une mise en lumière qui, à son tour, permet une mise en forme : « a shape hath perhaps been given to that which was before a stirring spirit » (*ibid.*, 113).

l'imagination – ainsi que, discrètement, la métaphore architectonique – doivent déjà accompagner la présentation au public anglais du sens des événements, c'est-à-dire de l'esprit du peuple espagnol : ainsi Wordsworth commence-t-il par disposer devant son lecteur les diverses déclarations des juntes provinciales, « comme en un sol de mosaïque », afin de mieux historier cet esprit et, par là, de l'instruire et de l'émouvoir (« as it were in a tesselated pavement…which will move and teach, and be consolatory upon him that looks upon it »[1]). La naïveté délibérée de l'illustration dit à la fois la composition organique de l'unité à partir du multiple (la mosaïque), et la distance qui sépare l'habitation locale de l'autre scène dont elle tire une vie supérieure (de même que l'église que suppose l'analogie de la mosaïque participe du royaume de Dieu). Si la relation hiérarchique entre le travail et l'exercice de la vertu civique est une composante traditionnelle du discours républicain, *Cintra* en fait donc la motivation d'un décentrement vers l'universel qui re-médie, pourrait-on dire, le cosmopolitisme de maints discours « patriotiques » des Lumières par le recours à l'imaginaire national[2]. Car il y a bien un horizon cosmopolitique à cette célébration de l'Espagne offerte en exemple à l'Angleterre. D'abord, en appelant à la solidarité des peuples encore préservés, Wordsworth exhorte ses compatriotes à rompre avec une certaine tradition d'isolement – qu'il s'agisse du pacifisme mercantile de Walpole ou de l'interventionnisme limité et solitaire de Pitt[3]. Le nouveau contexte européen dessine la possibilité que soit recouvré le sens de la

[1] *Ibid*., p. 51.

[2] Dans « On Patriotism », Hazlitt reprendrait le problème en définissant « notre pays », l'Angleterre, comme – par oppositions aux communautés barbares et antiques – « a complex, abstract existence, recognized only by the understanding », et par conséquent le patriotisme comme « a law of our rational and moral nature » (*The Round Table* [1817], in *Collected Works*, vol. I, p. 67). Le propos, dirigé contre le culte wordsworthien des « attachements physiques et locaux », peut être utilement comparé à celui du poète lui-même, qui s'efforce justement de faire de l'imagination l'instance médiatrice entre le local, dont il reconnaît lui-même l'insuffisance, et l'abstraction nationale.

[3] Sur ce point, les positions de *Cintra* avaient été anticipées par les *Letters on a Regicide Peace* où Burke opposait la sympathie pour l'humanité et la nécessité des alliances européennes aux illusions de l'autosuffisance, plaidant pour « not…a sort of England detached from the rest of the world, and amusing herself with the puppet-show of a naval power [but] embodied with Europe [and] sympathetic with the adversity or the happiness of mankind…We may consider it as a sure axiom, that, as, on the one hand, no confederacy of the least effect or duration can exist against France, of which England is not only a part, but the head, so neither can England

mission qui avait façonné la pensée politique des whigs et des *Commonwealthmen* un siècle plus tôt, lorsque l'Angleterre assurait la sauvegarde des républiques continentales contre les ambitions despotiques de Louis XIV[1]. Dans cette perspective, comme le répète Wordsworth, il n'y a pas de mission nationale sans alliés honorables et honorés (et ici, remarquons-le au passage, la montée du nationalisme britannique décrite par Gerald Newman ou Linda Colley fait peut-être trop peu cas des fréquentes sympathies anglaises pour la cause des peuples). Mais cette recherche des alliances et des affinités a changé de signification : si les whigs du début du XVIIIe siècle estimaient la *Respublica Bataviorum* pour ses libertés et sa tolérance, ou la Sérénissime pour ses minutieuses et immuables dispositions électorales, Wordsworth veut qu'on admire l'Espagne en tant qu'elle donne à voir la relève des communautés constituées dans une destination supérieure. Et l'autre nom de cette relève, comme l'image de la mosaïque pouvait laisser le prévoir, c'est la poésie, ainsi que le suggère un passage fréquemment cité : « The Spaniards are a people with imagination; and the paradoxical reveries of Rousseau, and the flippancies of Voltaire, are plants which will not naturalise in the country of Calderon and Cervantes »[2]. Il n'y a pas seulement, dans cette phrase, une banale dénonciation, calquée sur Burke, de l'irréligion française ; il s'agit aussi de mettre en relief, simultanément, l'unité organique des cultures et leur vocation universelle, toutes deux garanties par, et culminant dans, les « grands livres » qui sont leur apothéose[3]. Parce que le nationalisme est un bibliocentrisme, il entérine ici, plus de deux siècles après l'Armada, la réconciliation des ennemis ancestraux, symboliquement actée par la convocation des grands

---

pretend to cope with France but as connected with the body of Christendom » (**réf.**) Le discours de Wordsworth se distingue de celui de Burke par l'absence de la référence à la « chrétienté », remplacée par les peuples-nations.

[1] Cf. Franco Venturi, *Utopia and Reform in the Enlightenment*, pp. 47-69.

[2] *Op. cit.*, p.

[3] Conception déjà formulée dans le sonnet antifrançais de 1802, « Great men have been among us » : « No single volume paramount, no code, / No master spirit, no determined road; / But equally a want of books and men! » (*Poems, in Two Volumes*, p. 166) Ironiquement, c'est Voltaire qui, dans l'*Essai sur la poésie épique*, avait invité les nations modernes à étudier leurs « monuments » et leurs « portraits » respectifs. Voir aussi la « Reply to 'Mathetes' », publiée dans *The Friend* fin 1809, où Wordsworth, allant un peu plus loin, juge les grandes œuvres de la poésie et de la science « entitled rightly to take place of the noblest and most beneficent deeds of Heroes, Statesmen, Legislators, or Warriors » (*Prose Works*, II, p. 19).

écrivains du siècle d'Or dans un texte tout pétri d'influences miltoniennes. C'est, à la limite, d'une alliance des sujets transcendantaux que rêve *The Convention of Cintra*.

Mais cet idéal n'est pas sans soulever deux questions importantes, pour la conception romantique de la nation comme pour le rôle qu'elle assigne à la littérature (ou, en l'occurrence, de la poésie). On se rappelle que l'une des premières pensées de Southey, à l'annonce du soulèvement, était allée à la prochaine unification des deux royaumes de la Péninsule (« This is the moment for uniting Spain and Portugal ») ; le modèle du *commonwealth* présentait justement comme avantage, entre autres, de faciliter cette union en ménageant les légitimes susceptibilités portugaises. Et la désirabilité de cette union, semble-t-il, est assez apparente pour se passer de justification : pour Southey, fin connaisseur de la diversité espagnole et né à proximité du Pays de Galles, les pays sont évidemment appelés à se fédérer, les petites nations à s'incorporer aux grandes. Formulation nette, et relativement précoce, de la perspective « macronationale » qu'Eric Hobsbawm a vu comme l'une des principales caractéristiques du nationalisme libéral et « bourgeois » de la première moitié du XIXe siècle[1], et que l'on retrouve en un point crucial de *The Convention of Cintra*, lorsque Wordsworth énonce qu'il est certains cas où le rattachement d'une nation à une autre peut être regardé comme légitime :

> …I mean, where—of two contiguous or neighbouring countries, both included by nature under one conspicuously defined limit—the weaker is united with, or absorbed into, the more powerful; and one and the same Government is extended over both. This [may] be amicably effected, without the intervention of conquest; but—even should a violent course have been resorted to, and have proved successful—the result will be matter of congratulation rather than regret, if the countries have been incorporated with an equal participation of natural advantages and civil privileges. Who does not rejoice than former partitions have disappeared,—and that England, Scotland, and Wales, are under one executive and legislative authority; and that Ireland (would that she had been more justly dealt with!) follows the same destiny? The large and numerous Fiefs, which interfered injuriously with the grand demarcation assigned by nature to France, have long since been united and consolidated. The several independent Sovereignties of Italy (a country, the boundary of which is still more expressly traced out by nature; and which has no less the further definition and cement of

[1] *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, 1993, pp. 30-41.

> country which Language prepares) have yet this good to aim at; and it will be a happy day for Europe, when the natives of Italy and the natives of Germany…shall each dissolve the pernicious barriers which divide them, and form themselves into a mighty People. [Geography, resources, population,] language, and a long duration of independence;—point out and command that the two nations of the Peninsula should be united in friendship and strict alliance; and, as soon as it may be effected without injustice, form one independent and indissoluble sovereignty. The Peninsula…must have power to toss its branches in the wind, and lift a bold forehead to the sun.[1]

Cette envolée optimiste, guère prophétique au vu du cours ultérieur des événements, peut sembler trahir une conception singulière de l'unité linguistique. Mais ce sont les approximations et les hésitations du texte qui lui donnent tout son intérêt, particulièrement au regard de la situation « frontalière » de la poésie wordsworthienne. L'idéal de communautés réunies et amplifiées (qui mène à une liberté élargie et, à demi-mot, aux avantages du commerce : « natural advantages and civil privileges ») ne va pas sans quelque reconnaissance de la difficulté du processus. D'une part, et selon une logique soulignée par Hobsbawm, la préservation d'usages et de dialectes régionaux n'est pas incompatible – comme le montre l'exemple souvent invoqué de l'Écosse au XIXe siècle – avec la consolidation, voire l'expansion, de l'entité macro-nationale[2]. De l'autre, si cette évolution est à la fois désirable et pratiquement inévitable, il faut souhaiter qu'elle ait lieu de la manière la plus pacifique et honorable possible ; et *cependant*, la conquête peut quelquefois, à long terme, s'avérer bénéfique, aussi odieuse soit-elle dans le cas de la France et de l'Espagne. C'est en ce point que la cohérence du discours de Wordsworth est menacée, et que les critères convoqués pour définir les grands ensembles nationaux (frontières naturelles, affinités linguistiques, voisinage inégal) commencent à se désaccorder. Implicitement, du même coup, la nation qui semblait préexister organiquement à l'État s'en retrouve tributaire, puisque c'est

[1] *Prose Works*, I, p. 124.
[2] Cf. *op. cit.*, p. 35 : « …where the supremacy of the state-nationality and the state-language were not an issue, the major nation could cherish and foster the dialects and lesser languages within it, the historic and folkloric traditions of the lesser communities it contained, if only as proof of the range of colours on its macronational palette » ; et aussi Colley, *Britons*, pp. 158-67.

lui qui doit achever sa production (cf. « one and the same Government »). Ambiguïtés qui s'expliquent si l'on considère que la réunion du Portugal à l'Espagne ne doit pas être pensée en référence aux unités allemande et italienne, mais à la configuration propre des Îles Britanniques, où une puissance dominante n'a cessé de contraindre ses voisines à une incorporation plus ou moins égale et pacifique : huit ans seulement sont passés depuis que l' « île-sœur » particulièrement malmenée a été rattachée au Royaume-Uni, par un Acte d'Union dans lequel la majorité de l'opinion, comme Wordsworth, voit une promesse de progrès, et qui alimente d'ailleurs une curiosité croissante pour la marge celtique. Significativement, les « pernicieuses barrières » qui séparent la *Kulturnation* d'elle-même deviennent, lorsque Wordsworth invoque les Gallois et les Écossais pour illustrer l'endurance du principe patriotique bafoué par Napoléon, des marques indélébiles gravées dans le cœur des hommes : « The truth of [the spiritual principle in a people] is recorded in the manners and hearts of North and South Britons, of Englishmen and Welshmen, on either border of the Tweed and of the Esk, on both sides of the Severn and the Dee; an inscription legible, and in strong characters, which the tread of many and great blessings, continued through hundreds of years, has been unable to efface »[1]. On voit à quel point l'Espagne devient chez Wordsworth, comme aussi chez Southey, le champ de manœuvres politiques idéales : non seulement comme terrain d'entente entre révolution et tradition, mais encore en ce que l'invasion napoléonienne y autorise la constitution de la nation comme transcendance des univers coutumiers dans le langage et l'action héroïques, sans pour autant – puisqu'aussi bien les Espagnols ne font que résister à l'agression extérieure – que le dépassement des horizons locaux et régionaux s'y accomplisse comme transgression violente.

[1] *Op. cit.*, p. 124. Lors de son premier voyage au Pays de Galles, Wordsworth s'était vu menacer d'un couteau par un pasteur local ivre qui avait cru déceler chez le jeune Saxon du mépris pour la langue galloise. Sur la place des Galles celtiques dans l'imaginaire wordsworthien, cf. J. R. Watson, « Wordsworth, North Wales and the Celtic Landscape », in Gerald Carruthers et Alan Rawes (éds.), *English Romanticism and the Celtic World*, Cambridge, 2003, pp. 85-103.

Or l'histoire du Royaume-Uni est différente, et continue de l'être. Quelle sera, dans ces conditions, l'attitude de la poésie vis-à-vis de ces « inscriptions » cicatricielles que le processus d'unification a laissées comme points de suture aux frontières intérieures, submergées, de la nation britannique ? La question rejoint celle de l'emblématique, qui est liée, dans l'imagination wordsworthienne, au rôle de la religion protestante. Sur ce point, la relation de *Cintra* au catholicisme est révélatrice. D'abord, Wordsworth se trouve contraint, pour rallier ses compatriotes à la cause des insurgés, d'apaiser les réticences qui peuvent naître de leur « superstition » – et ce, il n'est pas indifférent de le noter, au moment où il commencer à marquer son hostilité à l'émancipation des catholiques d'Irlande[1]. Un premier argument discernable est qu'il s'agit d'un problème secondaire au vu du caractère sacré de la cause ; de plus, suggère le texte, le fanatisme pourrait être une ressource non négligeable dans une perspective pragmatique (les « chaînes » du papisme sont ainsi métaphoriquement reforgées en armes et en cuirasses). Mais en même temps, tout se passe comme si Wordsworth – et c'est l'argument qui lui tient à cœur – voyait dans la révolution espagnole, indissociablement, la réforme religieuse dont le pays avait tant eu besoin. Sous l'effet de la régénération qui naît d'une intense souffrance morale, écrit-il, la foi nationale a dû se trouver transmuée : « Wherever the heaving and effort of freedom was spread, purification must have followed it ». Ce n'est pas tout : cette réforme se passe, pourrait-on dire, des formes de la rupture ; elle se borne à venir habiter et, là encore, relever (en anglais, *exalt* ou *uplift*) les objets et les pratiques de la dévotion ancestrales, pour leur insuffler un esprit plus neuf et plus noble : « the types and ancient instruments of error…must have become a language and a ceremony of the imagination; expressing, consecrating, and invigorating, the most pure deductions of Reason and the holiest feelings of universal Nature »[2]. Le rappel de tous les

[1] Voir la lettre à Wrangham du 3 décembre 1808, in *The Middle Years, Part I*, p. 278.
[2] *Op. cit.*, p. 102.

transcendantaux lakistes, ici, confirme que c'est un seul et même schème qui régit la pensée du changement politique et celle du changement religieux. Les circonstances qui ont permis à l'Espagne de réaffirmer sa souveraineté sans passer par le régicide ont également dû lui offrir la possibilité d'une rénovation spirituelle sans accès de fièvre iconoclaste, sans destruction pure et simple des anciennes piétés ; et Wordsworth illustre son propos par le geste de l'adolescent de Saragosse qui, parti au combat contre les ordres des adultes et ayant arraché à l'ennemi l'un de ses étendards, courut le déposer sur l'autel de la Vierge dans l'église de sa paroisse[1]. On peut voir dans cette rêverie, bien sûr, un aveu de cette nostalgie du rituel qui a travaillé le protestantisme de maints poètes anglais. Mais ce qui importe, c'est également la signification conférée à cette nostalgie, la manière dont elle se trouve (re)convertie au double bénéfice de la Réforme (naturalisation, démythologisation) et de la nation. Ici aussi, une relation idéale est imaginée entre la « nature » des antiques usages et celle qui s'identifie au devenir moral de l'humanité. Et c'est une relation analogue, semble-t-il, que la poésie wordsworthienne s'efforce de mettre en œuvre, sur le plan politico-culturel, entre sa destination nationale et son souci des communautés plus primitives et homogènes qui, enracinant l'imagination dans un paysage donné, paraissaient lui assurer un terreau plus propice. En réalité, Wordsworth avait tranché cette question depuis longtemps, et sa réflexion a d'emblée pris acte de la caducité de cet idéal puisqu'en 1802 déjà, à John Wilson qui lui demandait si le caractère national pouvait être fonction d'un cadre naturel spécifique, il répondait :

> There cannot be a doubt that in tracts of country where images of danger, melancholy, grandeur, or loveliness, softness and ease prevail that they will make themselves felt powerfully in forming the characters of the people, so as to produce an uniformity or national character, where the nation is small and is not made up of men who, inhabiting different soils, climates, &c by their civil usages, and relations materially interfere with each other.

[1] *Ibid.*, p. 101. Wordsworth ajoute qu'il n'y a guère là de différence avec la coutume anglicane consistant à suspendre l'étendard au mur de l'église (« a direct offering to the incorporeal and supreme being »), et ajoute : « Who does not recognize in this presentation a visible affinity with deliverance with deliverance, with patriotism, with hatred of oppression? ».

> It was so formerly, no doubt, in the Highlands of Scotland but we cannot perhaps observe much of it in our own island at the present day, because, even in the most sequestered places, by manufactures, traffic, religion, Law, interchange of inhabitants &c distinctions are done away which would otherwise have been strong and obvious. This complex state of society does not, however, prevent the characters of individuals from frequently receiving a strong bias not merely from the impressions of general nature, but also from local objects and images. [...] I include, you will observe, in these considerations the influence of climate, changes in the atmosphere and elements and the labours and occupations which particular districts require[1].

Un caractère national uniforme n'est possible, ou plutôt n'a été possible, que dans les horizons les plus enclavés. Les Highlands n'intéressent pas Wordsworth pour leur valeur pittoresque, mais comme type d'une modalité perdue de la communauté, dans laquelle paysage, sol, climat, langue et coutumes étaient, pour ainsi dire, à l'unisson les uns des autres : analogie et autochtonie. Si l'on retrouve sans doute ici l'écho, dans ces lignes, des Lacs de l'enfance (cf. « images of danger, melancholy, grandeur »), cette modalité de la communauté a cependant disparu depuis bien longtemps, entre autres, précise Wordsworth, sous l'influence de la « religion » – par quoi il faut entendre ici, nécessairement, le protestantisme. Il reste à l'influence locale le détail anonyme et contingent des éléments et de la géologie, là où le flux de la nature se mêle aux alluvions de l'Histoire dans un même mouvement d'indéfinition qui ne laisse après lui que de vagues « objets et images ». Si la référence aux « occupations » déterminées par les variations du sol et du climat rappelle les préoccupations économiques de *Michael* et de *Home at Grasmere*, c'est cette idée de brassage qui doit nous requérir ici, dans la mesure où elle livre le sens de l'investissement, par la poésie wordsworthienne, de l'espace de la frontière, celui des *Borders* anglo-écossais mais aussi, métonymiquement, des autres frontières internes, imaginées, qui sillonnent la Grande-Bretagne et qui séparent l'État-nation moderne de toutes les formes sociales que celui-ci, dans sa marche vers la suprématie, a dû supplanter ou se subordonner : espace d'une réconciliation ambiguë, dans lequel les cicatrices de l'Histoire, selon une double logique où la modalité de la

[1] Lettre du 7 juin 1802, in *The Early Years*, pp. 353-54.

sédimentation se complique de celle de l'enchâssement, ne cessent, à la lettre, de se refermer. Et du même coup, comme on va le voir, c'est avec un certain type de rapport entre poésie et communauté que Wordsworth prend ses distances : avec la tenace fascination bardique que le XVIIIe siècle avait léguée à ses contemporains et à quoi *The White Doe of Rylstone*, romance historique des multiples frontières anglaises, donne spectaculairement congé pour déployer une poétique du *recueillement*, à l'écart du primitivisme culturel comme d'une identification trop étroite avec l'histoire en majeur de l'État-nation. Poème qui, bien que composé pour l'essentiel au cours de l'année précédent l'insurrection espagnole, fournit d'avance l'illustration et la contre-épreuve des idéaux formulés par *The Convention of Cintra*.

2. *The White Doe of Rylstone* : la harpe sans ménestrel et le ciel mortel

Wordsworth attachait la plus haute importance à *The White Doe*, une longue ballade romancée qu'il fit imprimer à part, en grand format, « pour montrer au monde l'opinion [qu'il en avait] » ; et plus tard, après que le poème eut reçu un accueil glacial de la critique, il affirmerait y voir « dans sa conception, l'œuvre la plus élevée [qu'il eût produite] »[1]. Il y a, dans cette attitude, plus que de l'obstination ou de l'aigreur. D'une part, *The White Doe* manifestait aux yeux de Wordsworth, dans leur pureté, l'essence et les finalités constitutives de sa poésie. De là sa hauteur outragée lorsque, après lecture d'une première version du texte en février 1808, Lamb et Coleridge témoignèrent quelques réserves vis-à-vis de son style homilétique et de son mépris excessif pour les incidents de sa narration – à tel point que cette incompréhension devait jouer un rôle non négligeable dans la dislocation, au cours des années

[1] Cf. *Chronology:* Christopher Wordsworth, *Memoirs of William Wordsworth*, Boston, 1851, vol. II, p. 313 ; et Gill, *A Life*, pp. 306-07, pour la critique particulièrement mordante de Francis Jeffrey dans l'*Edinburgh Review* : « This, we think, has the merit of being the very worst poem we ever saw imprinted in a quarto volume […] It is just such a work…some wicked enemy of that school might be supposed to have devised, on purpose to make it ridiculous ».

suivantes, du cénacle lakiste[1]. Mais le poème doit aussi être lu (et les événements espagnols contribuèrent certainement à renforcer ce lien aux yeux de Wordsworth) comme articulant, voire comme identifiant, cette conception « purifiée » de l'imagination à l'expression adéquate de l'imaginaire national, tel que la poésie le recueille et lui donne forme : à travers l'histoire d'Emily Norton et de sa biche familière, *The White Doe* est en réalité le poème de l'histoire et de la nation britanniques[2]. On sait que la genèse du texte remonte à l'été de 1807, lorsque Wordsworth, en compagnie de sa sœur, visita les vallées occidentales du Yorkshire, et notamment les ruines de l'abbaye de Bolton[3]. Il développe à cette époque un intérêt croissant pour l'histoire médiévale et l'antiquarisme (auquel le succès des romances de Walter Scott, qu'il connaissait déjà personnellement depuis quelque temps, n'est probablement pas étranger), et *The White Doe* naît de la rencontre entre le souvenir de l'abbaye et la légende locale de la biche blanche, rencontrée dans les *Antiquities of Craven* de Thomas Whitaker. Tout ce contexte explique qu'on ait pu voir le poème, essentiellement, comme une tentative pour exploiter le filon creusé par Scott, d'autant que Wordsworth voulut d'abord le publier au plus vite afin de compenser l'échec critique et commercial des *Poems* de 1807. C'est pourtant faire trop bon marché de son ambition spécifique, laquelle n'est pas de l'ordre du pittoresque mais, au contraire – même si cette ambition se définit et se réalise largement par rapport à (et contre) Scott – de l'imagination, entendue ici comme faculté de (re)fonder le présent dans la tradition. Plus tard, revenant sur la genèse du poème et la faiblesse de ses sources, Wordsworth comparera sa situation avec celle de Virgile, soulignant ainsi la valeur collective

[1] On trouvera un récit détaillé de cette péripétie dans Gill, *op. cit.*, pp. 261-65 et 288-92, ainsi que dans l'introduction de Kristin Dugas à l'édition Cornell du poème (Ithaca et Londres, 1988). Le poème impressionna suffisamment certains disciples, cependant, pour que Thomas De Quincey le cite en ouverture de ses *Confessions of an English Opium-Eater* (Londres, 1821 ; rééd. Oxford, 1985, p. 1).

[2] Le texte a été analysé dans cette perspective par Marlon B. Ross (« Romancing the Nation-State: The Poetics of Romantic Nationalism », in J. Arac et H. Riedvo (éds.), *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism*, Durham, NC, 1995, pp. 56-85 et en particulier 74-76), mais l'interprétation qu'il donne du nationalisme de Wordsworth comme nostalgie tribale est sans doute inadéquate à la complexité du poème.

[3] Gill, *op. cit.*, pp. 260-61.

et fondatrice qu'il faut attribuer à son ouvrage : « As to the Nortons the Ballad is my authority, and I require no more. It is much better than Virgil had for his Aeneid »[1]. Ce n'est pas seulement une boutade : là où Virgile composa l'épopée de Rome à partir de traditions éparses et entachées de paganisme idolâtre, Wordsworth peut bien écrire une ballade sublimée qui serait, à sa manière indirecte et méditative, la contre-épopée du peuple anglais. Contre-épopée, car elle n'a plus pour enjeu une succession de hauts faits militaires, mais la continuité d'un esprit national émergeant peu à peu dans la purification de lui-même. Le poème de la biche blanche, donc, spiritualise peut-être moins la romance que l'épique, ou plutôt il constitue, là encore, la relève wordsworthienne de celui-ci. Si le *Prelude* et le *Recluse* devaient figurer la nef de la cathédrale et les poèmes lyriques les chapelles qui la ceignent, et si les déclarations des juntes espagnoles pouvaient formaient le « sol de mosaïque » de l'édifice national, alors il est permis de voir dans *The White Doe* le vitrail du chœur : un vitrail protestant, épuré, où le maître d'œuvre aurait voulu représenter la geste de la nation recueillie dans sa propre spiritualisation. Et que cette ambition « la plus haute » repose sur une ballade – tirée des *Reliques of Ancient English Poetry* publiées en 1765 par Thomas Percy – confirme le rapport intime qui doit relier la poésie à la nation, via l'imagination populaire qui façonne une première fois le récit avant de le transmettre au poète. Cette affirmation d'une essentielle continuité, dans l'histoire littéraire nationale comme d'une forme ou d'un genre à l'autre, est un postulat fondamental chez Wordsworth, pour qui, dès 1798, le langage poétique devait, une fois rendu à la simplicité de sa nature, nécessairement retrouver le caractère et l'authenticité des *elder writers*, des grands noms de la littérature anglaise de Chaucer à Milton ; c'est en ce sens qu'il faut comprendre la déclaration de la préface à *Lyrical Ballads* selon laquelle, « with a few exceptions, the Author believes that the language adopted in it has

[1] Cf. la lettre à Wrangham de février 1819, in *The Middle Years, Pt. II*, p. 524.

been equally intelligible for these three last centuries »[1]. Tel est, dans l'esprit, le langage du peuple, c'est-à-dire celui des classes moyennes inférieures de la société ; faire l'inventaire de la littérature du passé, comme le font les lakistes, c'est déterminer quelle poésie est vraiment populaire, et c'est ainsi lui donner son sens, présent et à venir, pour la nation – façonner, à travers l'histoire littéraire du pays, l'image et la langue idéales qu'on entend lui donner. Langue-miroir qui représente la nation à elle-même, dans l'esprit et en esprit. D'où l'articulation obligatoire entre le folklore et les grandes œuvres de la *Hochsprache*, que tout le paratexte de *The White Doe*, dans son édition originale, s'emploie à effectuer. Il s'agit de donner à voir la proximité, la parenté entre Spenser (le poème liminaire « In trellis'd shed » célèbre les plaisirs du livre I de *The Faerie Queene*, plaisirs retrouvés après et malgré le deuil qui a frappé les Wordsworth) et Percy (« The Rising of the North », la ballade sur quoi se fonde le poème, est reproduite dans le volume en quarto) ; plus précisément, de produire l'unité de la tradition en rejoignant Spenser à partir de la ballade de Percy.

La référence à Spenser place cette unité sous le signe du recueillement. Ce que Wordsworth et sa sœur Mary (re)découvrent dans le premier livre de *The Faerie Queene* – par-delà l'irréalité de la romance et de ses représentations de la douleur – c'est le triomphe de l'âme qui, à travers la figure d'Una, découvre son pouvoir dans l'acceptation de la souffrance. Poésie recueillie, c'est-à-dire spiritualisée, mais qui ménage encore à l'imagination ce dernier recours qu'est l'emblème, ou le symbole (la distinction n'étant pas ici nettement marquée) : l'agneau d'Una, blanc comme le lait, comme l'innocence et comme la biche de Rylstone[2]. L'emblème est emblème du recueillement, le dernier vestige de matérialité où figurer ce qui est désormais trop intérieur, trop sublime pour donner lieu à une représentation plus étoffée.

[1] « Advertisement », in *Lyrical Ballads and Other Poems*, éd. cit., p. 739. Rappelons que ce langage inchangé, c'est celui des classes moyennes et inférieures de la société (*ibid.*, p. 738 : « the language of conversation in the middle and lower classes of society »). Selon Hazlitt, il aurait même pu remonter au règne d'Henri II (« On my First Acquaintance with Poets », p. 273).

[2] Cf. la caractérisation d'Una dans « In trellis'd shed », v. 13-14 : « Meek as that emblem of her lowly heart, / The milk-white lamb which in a line she led » (*The White Doe of Rylstone*, éd. cit., p. 78).

La vieille passion de Wordsworth pour Spenser, note-t-on ici, ne se traduit plus par l'angoisse hallucinée de *Salisbury Plain*, mais vient nourrir le stoïcisme chrétien qui s'impose désormais aux lakistes comme la meilleure réponse aux désarrois personnels et politiques (Southey, de manière caractéristique, fut très impressionné par *The White Doe of Rylstone*[1], et la figure de Kailyal dans *The Curse of Kehama*, autre avatar de l'Una de Spenser, est directement inspirée par celle d'Emily Norton : c'est la patience de Job avec un visage femme). Et la portée morale de *The Faerie Queene*, épopée allégorique, nationale et protestante à la fois, s'accompagne en sous-main d'un enseignement historique. La poésie de Spenser – qui est pour Wordsworth, après Milton, « our sage and serious poet » – représente déjà le recueillement, c'est-à-dire la préservation mais aussi la sublimation, de l'héritage médiéval et de ses merveilles grossières ; elle dégage un esprit, une quintessence religieuse purifiée, de la bigarrure du folklore. Or ce qui est également recueilli dans *The White Doe*, c'est la tradition folklorique qui commémorait des souffrances historiques concrètes, engendrées par une unification quelquefois sanglante. Entre la chronique violente des *Reliques* et la perfection du symbole spensérien se déploie tout le processus par lequel la nation émergente de la Réforme et du *Redcrosse Knight of Holinesse* s'est assujetti les reliquats divers et plus ou moins barbares d'origines mal dégrossies : « The Rising of the North » et *The White Doe* content la révolte, en 1568-69, des feudataires catholiques de la frontière, révolte écrasée par Élisabeth Ire, et qui avait pour objet de défendre le titre de Mary Stuart – la Duessa de *The Faerie Queene* – à la couronne d'Angleterre. La frontière, c'est ici le lieu où s'exercent à la fois la violence rationnelle et légitime du centre contre celle, indéchiffrable, d'un passé chaotique et – sur le plan symbolique – celle de la poésie spensérienne contre ce qu'elle recueille. Elle sépare, pour les mieux réunir, le Sud et le Nord, les Saxons et les Celtes, les Anglo-Normands et les autres,

[1] Cf. Story, *Southey: A Life*, *op. cit.*, p. 185. Rappelons que c'est l'époque où la chasteté feminine devient, contre le libertinage français, une valeur anglaise par excellence ; cf. Seamus Deane, *The French Revolution and English Enlightenment 1789-1832*, Cambridge, Mass., 1988, pp. 31 sq. Une autre illustration de cet éthos est fournie par le sonnet « Weak is the will of man », publié en exergue de *The White Doe*.

la monarchie et les derniers féodaux, les protestants et les catholiques. Le patriarche des Norton, qui a rejoint la révolte sous la bannière du comte de Northumberland son suzerain, est un baron emporté, « violently addicted to the old religion » ; sa rudesse féodale est inséparable de sa passion de l'idolâtrie. La violence élisabéthaine réduisant aux abois la turbulence seigneuriale, c'est aussi celle qui étouffe l'imaginaire fiévreux, violemment visuel, de la superstition.

C'est cette même violence légitime qui, à l'aurore de la modernité anglaise et toujours sous Elisabeth Ire, a définitivement marginalisé les ménestrels, ces derniers descendants des antiques bardes celtes. Sur ce point, Wordsworth – dont on verra qu'il ménage une place ambiguë, dans *The White Doe*, à la figure du ménestrel – croise une longue lignée de poètes du XVIIIe siècle, soucieux de chanter la nation dans ses commencements obscurs et injustement méprisés. À l'époque des Lumières, les conséquences de l'Acte d'Union de 1707 et les progrès de l'érudition se conjuguent pour brouiller les traits de Britannia, tout en lui conférant une séduction croissante. D'un côté, la montée du thème nationaliste incite à cultiver – comme on l'a vu chez un William Stukeley[1] – la nostalgie d'origines présumées égales ou supérieures à n'importe quelles autres, fût-ce à l'Antiquité classique (avec laquelle on continue cependant d'affirmer un lien privilégié)[2]. Druides et bardes incarnent, dans cette perspective, la continuité mythique d'une profonde vertu nationale qu'on peut d'ailleurs, au besoin, mobiliser pour fustiger la dégénérescence présente du pays et le rappeler à ses fondamentaux : les éléments de ce discours se relèvent aisément chez l'Écossais Thomson, qui chante avec la même conviction les prouesses de William Wallace, les destinées britanniques (*Rule Britannia*) et les grands hommes du *Country Party* qui doivent relever

[1] Voir ci-dessus, ch. IV.
[2] Cf. sur ces points Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism* ; et Howard D. Weinbrot, *Britannia's Issue. The Rise of British Literature from Dryden to Ossian*, Cambridge, 1993.

celles-ci[1]. D'autre part, cependant, la fragmentation du récit des origines tend à faire de la poésie du XVIIIe siècle, à partir des années 1740 surtout, une rêverie érudite sur les antécédents barbares et lacunaires de la nation, là où le Même se découvre étrangement autre. C'est le cas chez les frères Warton, et aussi chez leur ami William Collins, dont l'*Ode to Liberty* s'abîme dans la quête d'un *omphalos* perdu[2], et qui, dans son *Ode on the Superstitions of the Highands of Scotland*, tente de trouver un équilibre entre anamnèse fragmentaire et affirmation de la continuité (le folklore celtique comme source d'inspiration pour Spenser et Shakespeare[3]) : le centre absent se cherche désormais sur les confins du royaume, dans le *strange and uncouth*. Et chez les préromantiques, affrontés à un processus de commercialisation de la littérature sur lequel ils ont peu de prise, la figure du barde devient, inséparablement, celle de la communauté vertueuse qui recule dans les brumes de l'Histoire et celle de la puissance oraculaire de la poésie primitive, désormais inaccessible à l'écrivain moderne. *The Bard* de Gray associe ainsi la force des cadences galloises à la dénonciation du « joug normand » qui, par l'intermédiaire d'Édouard Ier, voulut assassiner d'un même geste les libertés et les harmonies de l'antique Britannia[4]. Cette fascination connaît, dans les années 1760, une expansion mais aussi une bifurcation décisive, qui contribue largement à déterminer la position qu'adopte Wordsworth dans *The White Doe*. Elle se radicalise, d'une part, avec la publication en 1760 des *Fragments of Ancient Poetry* que James Macpherson

[1] Cf. *Autumn*, 894-909 (*The Seasons*, éd. cit., p. 180), où l'évocation du paysage « calédonien » natal donne lieu à un hymne aux Lumières qui consacre l'intégration écossaise dans la nation de l'avenir.
[2] Cf. *Poems of Gray, Collins and Goldsmith*, p. 451 : « Then too, 'tis said, an hoary pile / Midst the green navel of our isle, / Thy shrine in some religious wood, / O soul-enforcing goddess stood! / [...] Though now with hopeless toil we trace / Time's backward rolls to find its place » (v. 89-96).
[3] *Ibid.*, pp. 504-06 : « Strange lays, whose power had charmed a Spenser's ear. / At every pause, before thy mind possessed, / Old Runic bards shall seem to rise around / With uncouth lyres, in many-coloured vest, / Their matted hair with boughs fantastic crowned [...] There Shakespeare's self, with every garland crowned, / In musing hour his Wayward Sisters found... ».
[4] *Ibid.* Sur le thème du barde assassiné et son impact à la fin du XIXe siècle, cf. Katie Trumpener, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*, Princeton, 1997, pp. 3-13 notamment. Cette étude, centrée sur les nationalismes de la frange celtique, néglige peut-être un peu trop les résonances culturelles et politiques que, à travers « Britannia », des Anglais comme Gray (né à Londres, et tout sauf Gallois) pouvaient donner à la culture celte, reprise dans *The Bard* au profit d'un nationalisme britannique silencieusement contestataire dont l'Angleterre des Tudor représente l'idéal à la fois légitime et utopique. Cf. Howard D. Weinbrot, *op. cit.*, pp. 384-98.

prétend avoir recueillis de la tradition et traduits du gaélique, et qu'il fait bientôt suivre de poèmes plus longs et plus suivis, donnant naissance au mythe de l'Homère du Nord (*Fingal*, *Temora*), plus tenace et plus fécond sur le continent qu'en Grande-Bretagne même, où le scepticisme s'imposa assez rapidement, mais influent quand même jusqu'à Byron : la mélancolie préromantique, l'écart entre le présent et le passé, s'y approfondissent jusqu'à une révolte sourde[1]. Et elle se nuance, d'autre part, dans les *Reliques of Ancient English Poetry* compilées (et discrètement réécrites) par Thomas Percy : un volume de ballades anglaises et écossaises remontant, selon les cas, du Moyen-âge au XVIIe siècle, dont les rudes et naïves grâces féodales devaient exercer – et ce jusqu'en Allemagne, avec Bürger – une influence plus discrète mais tout aussi fondamentale, notamment par le biais d'un essai liminaire sur les « anciens ménestrels » (*An Essay on the Ancient English Minstrels*) dont on peut dire qu'il eut pour conséquence de remplacer, dans l'imaginaire historique national, le barde celte par le harpiste médiéval[2]. Au schème de la rupture, du coup, se trouve substitué la conception plus progressive d'une lente évolution qui, du Moyen-âge aux temps modernes, a rapproché des dialectes divers et néanmoins parents. Pour Thomas Percy, en effet, bardes et scaldes représentaient au fond une institution identique, commune à tous les peuples – celtes ou teutons – du nord de l'Europe, également animés par une même passion du chant. L'obscurité des origines devient ainsi un vaste creuset lyrique (et largement germanisé[3]), au sein duquel une culture commune a pu, graduellement et naturellement, prendre forme, en une émergence

[1] Cf. notamment le primitivisme militant de la préface à *Fingal*, et la *Dissertation* de Hugh Blair, qui développe, sur la base de la théorie des stades sociaux des Lumières écossaises, l'analogie entre les fragments ossianiques et la poésie d'Homère (Macpherson, issu d'un clan jacobite et peu bienveillant envers les Anglais, avait justement suivi les cours de Blair à l'université d'Aberdeen) ; Paul Van Tieghem, *Le Préromantisme*, vol. I, Bruxelles, 1924 **;** et encore Dafydd Moore, « The critical response to Ossian's Romantic bequest », in *Romanticism and the Celtic World*, éd. cit., pp. 38-53.

[2] Cf. l'important article de Kathryn Sutherland, « The Native Poet: The Influence of Percy's Minstrel from Beattie to Wordsworth », *Review of English Studies*, vol. 33, 1982, pp. 414-33, et plus récemment Maureen N. McLane, *Balladeering, Minstrelsy, and the Making of British Romantic Poetry*, Cambridge, 2008. De manière significative, Hugh Blair en 1783 rassemble toute la poésie des premiers âges dans la rubrique « oral tradition of national ballads » (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, vol. III, 38, p. 103).

[3] Percy allait d'ailleurs traduire en anglais l'*Introduction à l'histoire de Danemark* de Paul-Henri Mallet (*Northern Antiquities*, 1770).

dont les *Reliques* semblent offrir comme le tableau ordonné : ballades anglaises ou écossaises y voisinent avec les œuvres plus savantes de poètes de cour comme Skelton, et il y a une section spécialement consacrée aux poèmes ayant inspiré Shakespeare. Apparaît ainsi une juxtaposition de chants et de parlers, se répondant de plus en plus près, et centrée sur une frontière qui est le lieu même, à l'aube des temps modernes, de l'élaboration poétique de la nation. Ici, pas de fausses traductions du gaélique, mais une tradition qui est transmission constante et croisée entre le *Lowland Scot* et les dialectes du nord de l'Angleterre. Mais ce que donnent également à voir les *Reliques*, c'est le rôle décisif, dans cette émergence, de la violence : raids et vendettas entre feudataires des marches, et notamment entre les Douglas d'Écosse et les Percy du Northumberland, ceux-là même dont le vieux Norton est le vassal dans « The Rising Of the North » et *The White Doe of Rylstone.* Voici comment Thomas Percy (l'évêque-compilateur, cette fois) commente l'origine septentrionale de la plupart des ballades :

> There is scarce an old historical song or ballad wherein a Minstrel or Harper appears, but he is characterised by way of eminence to have been "of the North Countrye:" and indeed the prevalence of the northern dialect in such compositions, shews that this representation is real. On the other hand the scene of the finest Scottish ballads is laid in the south of Scotland; which should seem to have been peculiarly the nursery of the Scottish Minstrels. In the old song of Maggy Lawder, a pipe is asked, by way of distinction, "come ze frae the Border?" The martial spirit constantly kept up and exercised near the frontier of the two kingdoms, as it furnished continual subjects for their songs, so it inspired the inhabitants of the adjacent counties on both sides with the powers of poetry. Besides, as our southern metropolis must have been ever the scene of novelty and refinement, the northern countries, as being most distant, would preserve their ancient manners longest, and of course the old poetry, in which those manners are peculiarly described[1].

Au sud cosmopolite le raffinement, au nord composite la poésie véritable, qui ne doit ses fastes qu'à « l'esprit belliqueux » de la frontière, et qui pourtant n'en a pas moins contribué à cultiver et à polir les mœurs. Les Scaldes saxons et danois, rappelle Percy, avaient été des

[1] Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry* (2e éd., Londres, 1766), Bohn, Londres, 1846, p. xxii.

« smoothers and polishers of language »[1], et par le biais du souci de la langue, peut-on entendre en filigrane, la célébration du sang répandu se fait déjà vecteur de civilisation.

La conception que se fait Wordsworth de l'histoire de la poésie britannique tourne résolument le dos au tropisme préromantique de l'altérité et de la mélancolie qui avait caractérisé le siècle précédent. S'il aspire à être le poète national, c'est en tant que poète des Lacs, c'est-à-dire des marches plutôt que des marges : aux confins fantomatiques et à la nostalgie de l'incantatoire, il préfère la méditation sur la frontière comme lieu de passages incessants entre passé et présent, entre formes populaires et grande tradition. Wordsworth n'avait pas toujours été hostile, loin de là, à l'ossianisme[2]. Mais en 1815, dans l' « Essay, supplementary to the Preface », il n'a pas de mots assez durs contre le montage qui en fit le succès :

> All hail Macpherson! hail to thee, Sire of Ossian! The Phantom was begotten by the snug embrace of an impudent Highlander upon a cloud of tradition – it travelled southward, where it was greeted with acclamation, and the thin Consistence took its course through Europe, upon the breath of popular applause[3].

La faute de Macpherson est un excès de matérialité. Vouloir étreindre le nuage, telle est l' « impudence » du Highlander, ici voleur de bétail plutôt que vertueux sauvage, pressé d'embrasser ce qui ne peut l'être, de créer du tangible là où il ne saurait y en avoir (notons que c'est la même métaphore qui désignait la « fiction » monarchique dans *Cintra*). Le « fantôme » est une idole née du désir d'une figure originaire et de la fascination de la coupure, un fantasme d'auto-engendrement. Et parce que cette idolâtrie est vaine comme toutes les idolâtries, la poésie d'Ossian trahit immédiatement son caractère fabriqué : la nature, le paysage, écrit Wordsworth, n'y sont d'aucun lieu véritable[4]. À l'obsession de

---

[1] *Ibid.*, p. xii.
[2] Voir plus haut, ch. V, et aussi les poèmes *Glen-Almain* (*Poems, in Two Volumes*, pp. 187-88) et *Effusion in the Pleasure-ground on the Banks of the Bran* (*Shorter Poems 1807-1820*, pp. 133-37).
[3] Cf. « Essay, supplementary to the Preface », in *Prose Works*, III, p. 77.
[4] « In nature every thing is distinct, yet nothing defined into absolute independent singleness. In Macpherson's work, it is exactly the reverse; every thing (that is not stolen) is in this manner defined, insulated, dislocated,

l'origine, il faut substituer – comme le fait Percy, directement opposé, dans l'essai de 1815, à Ossian – une autre manière de *composer* avec la tradition et son hétérogénéité, de même que la fixité de la perception des objets de la nature chez Macpherson doit faire place à un rendu plus subtil, plus indéterminé et ouvert, des influences du paysage. En histoire comme en psychologie, Wordsworth préfère le schème de la continuité à celui de l'origine[1]. C'est une telle conception que met en œuvre le premier chant de *The White Doe* – non pas tant contre Ossian, cette fois, que contre Walter Scott et son *Last Minstrel*, un autre héritier des *Reliques* de Percy dont Wordsworth, cependant, trouve encore la poétique trop entachée de matérialité, et surtout trop fondée sur la discontinuité entre passé et présent. Si l'on a beaucoup comparé les barons rebelles et la famille Norton, pour qui l'Écosse est un refuge naturel, aux clans de la *Border minstrelsy* qu'ils évoquaient spontanément (trop spontanément au goût de Wordsworth, comme on sait[2]), et s'il y a bien lieu d'opposer l'action suspendue, hiératique, de *The White Doe* à la vivacité narrative des poèmes de Scott (à quoi les critiques de Lamb et de Coleridge l'amenèrent à faire quelques minces concessions en révisant le texte), il faut encore souligner une autre divergence entre les deux rivaux, qui a trait à leur approche du matériau traditionnel. Chez Scott, en effet, les péripéties multiples et le recours au surnaturel servent le pittoresque historique, la transformation d'un passé clairement identifié comme tel – et minutieusement documenté – en objet de consommation esthétique. À ce titre, le

---

deadened,—yet nothing distinct. It will always be so when words are substituted for things » (*ibid.*). Il n'est pas étonnant, ajoute Wordsworth, qu'Ossian plaise tellement à Lucien Bonaparte. La charge politique de cette attaque contre Macpherson et complexe, et liée à l'ironie déployée contre le « generous Gael » figuré en souverain ou en barde déchu.

[1] Comparer *Thirteen-Book Prelude*, II, 203-10 : « …who shall parcel out / His intellect, by geometric rules, / Split like a province into round and square? / Who knows the individual hour in which / His habits were first sown, even as a seed? / Who that shall point, as with a wand, and say, / "This portion of my mind / Came from yon fountain"? » (éd. cit., p. 129) ; et *Ecclesiastical Sketches*, V (« Uncertainty », in *Sonnet Series and Itinerary Poems 1820-1845*, éd. cit., pp. 141-42), qui donne expressément congé aux spéculations sur Stonehenge, Iona et autres hauts lieux du primitivisme : « Enough—if eyes that sought the fountain-head, / In vain, upon the growing Rill may gaze » (v. 13-14).

[2] Il avait pourtant bien dû s'y attendre aux comparaisons, puisque Whitaker, chez qui Wordsworth a trouvé la légende de la biche blanche, l'accompagnait déjà de ce commentaire : « Had the milk-white doe performed her mysterious pilgrimage from Ettrick Forest to the precincts of Dryburgh or Melrose, the elegant and ingenious editor of the Border Minstrelsy would have wrought it into a beautiful story ». Thomas Whitaker, *The History and Antiquities of the Deanery of Craven*, Londres, 1805, p. 383, cité dans *The White Doe*, op. cit., p. 5.

« dernier ménestrel » lui-même, mis en scène dans tout le pathos de sa déchéance sociale et économique, constitue le principal sujet du poème : l'œuvre est reviviscence d'un mode défunt[1]. Dans *The White Doe*, au contraire, le discours lyrique du chant I rejette à la fois le surnaturel, la résurrection du passé, et la matérialisation de la voix poétique. Le seizième siècle élizabéthain, c'est ici l'aurore radieuse de la nation (« great Eliza's golden time », v. 42), le présent le plus présent de l'histoire anglaise : « From Bolton's old monastic tower / The bells ring loud with gladsome power » (v. 1-2). La rime *tower*/*power*, qu'on peut utilement comparer au *tower*/*bower* plus romanesque qui ouvrait le premier chant du *Last Minstrel*, scande le temps vigoureux de la liturgie réformée dont le pouvoir réinvestit et régénère les vieilles tours conventuelles : temps de l'Angleterre unanime en son (re)commencement (« With one consent the people rejoice, / Filling the church with a lofty voice », v. 37-38), temps, aussi, rigoureusement opposé à celui de la ballade qui chantait au passé la grandeur des féodaux victimes d'Élisabeth[2]. La même rime revient un peu plus loin, dans une évocation du prieuré à la fois détruit et relevé par la Réforme qui n'est pas sans faire écho – la nécessaire violence en plus – aux préoccupations de Wordsworth dans *The Convention of Cintra* :

> Its courts are ravaged; but the tower
> Is standing with a voice of power,
> That ancient voice which wont to call
> To mass or some high festival;
> And in the shattered fabric's heart
> Remaineth one protected part;
> A rural chapel, neatly drest,
> In covert like a little nest;
> And thither young and old repair,

[1] Cf. l'introduction du poème : « The way was long, the wind was cold, / The Minstrel was infirm and old; / His wither'd cheek, and tresses gray, / Seem'd to have known a better day [..] Old times were chang'd, all manners gone, / A stranger fill'd the Stuarts' throne; / The bigot of the iron time / Had call'd his harmless art a crime. / A wandering Harper, scorn'd and poor, / He begged his bread from door to door, / And tuned, to please a peasant's ear, / The harp, a king had love to hear » (v. 1-4 et 19-26).

[2] Dans « The Rising of the North », Élisabeth est une ogresse lointaine : « Her grace she turned her round about, / And like a royall queene shee swore, / I will ordayne them such a breakfast, / As never was in the North before » (Percy, éd. cit., pp. 71-73, v. 125-28).

This Sabbath-day, for praise and prayer (v. 21-30).

Puis les fidèles, au sortir de cette « chapelle rurale » où la rupture a déjà commencé de se faire nature, contemplent avec un émerveillement perplexe la biche blanche qui va et vient parmi les ruines, suscitant chez l'assistance rêveries et conjectures que, cependant, le poète dénonce comme autant de mauvais usages de l'imagination, c'est-à-dire de traditions insuffisamment épurées : « There lack not strange delusion here, / Conjecture vague, and idle fear, / And superstitious fancies strong, / Which do the gentle Creature wrong » (v. 216-19). Wordsworth passe en revue trois légendes ou conjectures, également erronées. Il y a le vieil homme imparfaitement réformé qui écoutait les récits des moines au coin du feu, et pour qui la biche incarne la noble fondatrice du prieuré, revenant sur terre en déplorer la destruction ; la dame hautaine, descendante de ce comte de Pembroke assassiné durant la guerre des Deux Roses, qui fait de l'animal l'esprit vengeur de son ancêtre enterré debout, face à son meurtrier, dans un caveau qu'on entrevoit depuis les ruines de la chantrerie (« Pass, pass who will, yon chantry door; / And, through a chink in the fractured floor / Look down, and see a griesly sight… », v. 245-47) ; et enfin l'écolier d'Oxford, dont la fantaisie plus égotiste (« He also hath his own conceit », v. 269) y aperçoit la métamorphose d'une Fée séductrice et détentrice de savoirs occultes. À ces trois superstitions, diversement passéistes et brutales, s'oppose le présent intemporel de l'imagination purifiée du poète, qui s'attache à la biche, semble-t-il, pour elle-même (« Whether she be of forest bowers, / From the bowers of earth below; / Or a Spirit, for one day given, / A gift of grace from purest heaven », v. 77-80), empruntant une troisième voie entre les vivants et les morts, entre le présent du jour affairé et le légendaire d'où ressurgissent les fantômes. Présent de l'énonciation poétique dont il faut remarquer qu'il cesse déjà de coïncider absolument avec le temps plein de la Renaissance élisabéthaine, qu'il s'en rapproche sans s'y laisser identifier : à spécifier le moment, la voix lyrique s'en décale,

préserve une fluidité, un flottement, qui est à la fois le complément et l'envers du présent historique unifié de la nation anglaise vers 1600[1].

C'est en référence à ce présent de l'imagination que Wordsworth convoque dans le poème la figure du ménestrel – pour mieux lui donner congé. On entend résonner, plus loin dans le récit, la *minstrelsy* féodale qui accompagne le vieux Norton et sa maisonnée, et que *The White Doe* ne s'attarde guère à évoquer (« Forth when Sire and Sons appeared, / A gratulating shout was reared, / With din of arms and minstrelsy, / From all his warlike tenantry », v. 415-18). En son lieu, ne demeure qu'une « harpe » qui semble jouer toute seule, rappel de l'instrument à l'aide de quoi bardes et scaldes « polissaient », selon Percy, la langue et les hauts faits qu'ils chantaient, mais aussi symbole désincarné d'une poésie ennoblie, abstraite de ses déterminations historiques contingentes et de ses manifestations primitives ou superstitieuses :

> Harp! we have been full long beguiled
> By busy dreams, and fancies wild;
> To which, with no reluctant strings,
> Thou hast attuned thy murmurings;
> And now before this Pile we stand
> In solitude, and utter peace:
> But, harp! thy murmurs may not cease,—
> Thou hast breeze-like visitings;
> For a Spirit with angel wings
> Hath touched thee, and a Spirit's hand:
> A voice is with us—a command
> To chaunt, in strains of heavenly glory,
> A tale of tears, a mortal story! (v. 325-37)

Jusque-là instrument de l'erreur et de la *fancy*, la harpe est relevée de son rôle ancien pour se voir assigner une tâche nouvelle. La ruine, le vestige (*pile*), qui chez les préromantiques évoquait la scène mythique ou conjecturale de la communauté rassemblée autour de son barde, devient le thème d'un chant intemporel, plus humain mais aussi plus solitaire ; aux

[1] John Danby parle d'une « catholicité » qui serait plus large et profonde que celle du prieuré, réformé ou non (cf. *The Simple Wordsworth*, pp. 141-44).

esprits du folklore succède – en un geste fondamentalement miltonien – un « Esprit » plus indéterminé, le souffle d'une inspiration poétique à la fois sanctifiée et naturalisée (« breeze-like visitings ») : comme si le vent répondait au murmure de la rivière, comme si le paysage chantait imperceptiblement. Au terme de tout un jeu de prosopopées (d'abord la harpe du ménestrel invoquant la ruine pour lui faire dire son secret, puis le poète invoquant la harpe à son tour, comme vestige d'une culture enfouie mais aussi comme métaphore du chant en général), émerge la seule voix poétique encore possible, qui est aussi la voix poétique suprême, ou la fin de l'histoire de la poésie : la voix de la mortalité reconnue et recueillie dans le présent de l'imagination. Cette voix tient elle-même de la prosopopée, ou plus exactement de son strict minimum, puisqu'elle commémore Francis et Emily Norton non plus dans leur individualité concrète, mais dans ce qu'il y eut de plus universellement humain en eux, c'est-à-dire, on va le voir, l'acceptation de la mort et de l'oubli, de la résorption dans le paysage (« A tale of tears, a mortal story »). Et si la harpe est l'instrument de cette prosopopée, c'est pour mieux en suggérer une autre : l'épitaphe des bardes et des ménestrels défunts, de tous les modes qui n'ont plus lieu d'être et qu'a remplacés la voix immatérielle de la poésie wordsworthienne. Il y a chez Wordsworth, sur ce point, une adhésion sans états d'âme à la modernité. Dans la préface à l'édition de 1815 de ses poèmes, il écrivait par exemple :

> All Poets…have been in the habit of feigning that their works were composed to the music of the harp or lyre: with what degree of affectation this has been done in modern times, I leave to the judicious to determine. For my own part, I have not been disposed to violate probability so far, or to make such a large demand upon the Reader's charity. Some of these pieces are essentially lyrical; and, therefore, cannot have their due force without a supposed musical accompaniment; but, in much the greatest part, as a substitute for the classic lyre or romantic harp, I require nothing more than an animated or impassioned recitation, adapted to the subject[1].

La réserve concernant « certaines de ces pièces » importe moins que le rejet de l' « affectation » musicale en général. Le texte imprimé n'a ni lieu rituel ni accompagnement

[1] Cf. « Preface to Poems » (1815), in *Prose Works*, III, p. 29.

obligé : la lecture peut s'en faire n'importe où, pourvu que prévalent la passion et le sens (l'Esprit)[1]. C'est ainsi que le poète évite de faire l'objet d'une « charité » qui pourrait évoquer la mendicité du dernier ménestrel de Scott, et recouvre, aux conditions sociales et culturelles de la modernité, une puissance poétique capable de rassembler dans la page imprimée – selon la formule de Benedict Anderson – une « communauté imaginée » à partir de la dispersion britannique contemporaine[2]. Wordsworth relève la fonction sociale du barde de la conception primitiviste dans le présent de l'imagination moderne, une imagination qui, paradoxalement, est plus fortement présente à soi et à la nation d'être démarrée de tout lieu et de tout moment déterminés : tel est le lien que la harpe, métaphore du poème, doit assurer entre les vivants et les morts.

Cette voix dématérialisée, qui dans *The White Doe* se distingue à la fois de la parole autochtone des ménestrels et des hymnes de la nation unifiée sous les Tudor, y raconte cependant l'histoire d'un sacrifice[3]. Ou plutôt, de plusieurs sacrifices qui se répondent et s'affrontent pour déterminer la signification du poème et de l'Histoire : l'opposition entre variantes catholique et protestante de l'imagination que relevait Geoffrey Hartman dans *The White Doe* peut se relire (et se compliquer) à la lumière de ce thème si éminemment wordsworthien. Le clan des Norton embrasse ardemment une logique sacrificielle erronée, violente et matérielle à l'excès : leur bannière, qui représente les cinq blessures de Jésus en croix, emblématise par-delà l'*atonement* christique leur propre idolâtrie. Aux yeux du vieux Norton, que l'archaïsme *ancyent* tend déjà, dans la ballade, à transformer lui-même en « enseigne », le Saint-Esprit a veillé sur sa fille tandis qu'elle brodait l'emblème familial,

[1] Rappelons que la volonté de maintenir le primat de la poésie sur la musique – c'est-à-dire l'idéalité supérieure du langage – est un trait significatif de l'esthétique des Lumières ; ainsi chez James Beattie (*On Poetry and Music as they Affect the Mind*, in *Essays*, Londres et Édimbourg, 3e éd. 1779, pp. 145-55) ou chez Hugh Blair (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, vol. III, p. 112).

[2] Sur le lien entre la propagation par l'imprimerie d'un vernaculaire autorisé et la formation possible des consciences nationales modernes (notamment par le biais de la Réforme protestante), cf. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, 1983, pp. 19-20, 24-36 et 38-46.

[3] Sur le thème sacrificiel chez Wordsworth, cf. ci-dessus, ch. IV.

ainsi doué d'une efficace immédiate littérale et devenant « "The ransom of a sinful world; / Let this your preservation be,— / The wounds of hands and feet and side, / And the sacred Cross on which Jesus died!" » (v. 666-69) ; les blessures du Christ doivent racheter l'Angleterre perdue en même temps que « préserver » les Norton et leur assurer la victoire sur le champ de bataille, de même que la relique de saint Cuthbert brandie à la pointe d'une lance avait assuré le triomphe de leurs ancêtres deux siècles auparavant. « Héraldique terrible » (« dread emblazonry », v. 689), par la présomption qu'elle trahit et par la soif de violence qu'elle indique. Ce désir sacrificiel – celui de tuer ou de mourir pour l'emblème – est aussi la marque de leur aveuglement, le signe, aussi, de leur condamnation par l'histoire ; ainsi Francis, l'aîné des neuf fils Norton (qui s'est converti au protestantisme), dit-il à son père à propos des atermoiements des barons : « Then look at them with open eyes! / Deserve they further sacrifice ? » (v. 915-16) [1]. Mais le zèle des Norton, pour aveugle qu'il soit, n'en a pas moins pour enjeu, déjà, la communauté nationale ; et il arrive aux images fédératrices des deux discours, catholique et protestant, de se rapprocher étrangement, signe que la représentation poétique devra trouver ailleurs son site propre. L'Angleterre dont rêvait Richard Norton est figurée par la croix et par la résurrection des morts, mais aussi par le printemps éternel, la voix du service divin et le ciel dégagé de nuages :

> "Might this our enterprize have sped,
> "Change wide and deep the Land had seen,
> "A renovation from the dead,
> "A spring-tide of immortal green:
> "The darksome Altars would have blazed
> "Like stars when clouds have rolled away;
> "Salvation to all eyes that gazed,
> "Once more the Rood had been upraised
> "To spread its arms, and stand for aye!
> "Then, then, had I survived to see

[1] Notons que Percy ne fait pas mention du protestantisme de Francis, qui dans la ballade se contente d'exhorter le patriarche à la prudence (en lui rappelant son âge) et d'affirmer sa loyauté envers la couronne. Le motif religieux, quoique historiquement probable, est un ajout de Wordsworth, qui précise l'orientation spirituelle du poème et contribue à y élaborer l'interrogation sur le sens du sacrifice.

"New life in Bolton Priory;
"The voice restored, the eye of truth
"Re-opened that inspired my youth..." (v. 1277-89).

La distinction est précaire entre la splendeur des autels rêvée par Norton et la ferveur unifiée qui anime le service protestant dans la chapelle de Bolton. Mais dans leur lutte pour la réappropriation des emblèmes nationaux, les Norton ont perdu d'avance. Politiquement, d'abord, parce qu'ils ont affaire à une unité plus acquise et plus forte que la leur : c'est le deuxième récit sacrificiel que met en œuvre le texte, celui qui, subsumant la symbolique irréfléchie des Norton, voit la nation moderne s'assurer de son avenir en les offrant en holocauste à la Reine Vierge[1], non sans une brutalité qu'évoquait déjà la ballade de Percy et que concentre, dans *The White Doe*, la figure du « cruel Sussex » (v. 1344-45 et 1462-63). Mais poétiquement, aussi et surtout, parce que Francis et Emily Norton – le frère et la sœur convertis sous l'influence de leur mère défunte, qui se sont désolidarisés des valeurs familiales sans pour autant participer à la répression – vont incarner une conception plus spirituelle et plus pure du sacrifice, relevant ainsi l'erreur paternelle tout en sublimant la violence de la monarchie réformée. C'est ainsi que la demi-lune dont la bannière des Percy de Northumberland était marquée dans la ballade[2] peut devenir au terme de l'action, et via l'image des étoiles qui resplendissent après la dispersion des nuées dans le discours du vieux Norton (« Like stars when clouds have rolled away »), le symbole épuré de la lune solitaire associé à la biche dans l'introduction du poème (« beauteous as the silver moon / When out of sight the clouds are driven, / And she is left alone in heaven », v. 60-61) : symbole récurrent

[1] Processus que résume la manière dont les Norton se font enfermer et capturer dans Barnard Castle après un assaut trop impétueux (v. 1142-65). La mise à mort du clan rebelle est structurellement indispensable au poème. Lorsque Walter Scott l'informe que les Norton avaient en réalité réussi à passer la frontière pour se réfugier en Écosse, Wordsworth répond ainsi : « Thank you for your interesting particulars about the Nortons ; I shall like much to see them for their own sakes ; but so far from being serviceable to my Poem they would stand in the way of it ; as I have followed (as I was in duty bound to do) the traditionary and common historic records——. Therefore I shall say in this case, a plague upon your industrious Antiquarianism, that has put my fine story to confusion » (*The Middle Years, Part I*, p. 237).

[2] Cf. *Reliques*, *op. cit.*, p. 73, v. 105-108 : « Earl Percy there his ancyent spred, / The halfe moone shining all soe faire: / The Nortons ancyent had the crosse, / And the five wounds our Lord did beare ».

de l'imagination wordsworthienne, et dont il est significatif qu'il tende à se lier étroitement, ces années-là, à la référence spensérienne[1].

Cette dernière version du sacrifice fut quelque temps à trouver sa forme définitive. Dans le premier jet du poème, Francis Norton livrait tout bonnement sa famille rebelle aux autorités. La version finale esquive cette solution peu chevaleresque, mais la tentation du parricide y a laissé des traces bien lisibles, notamment lorsque, dans le chant II, Francis prophétise la ruine du manoir ancestral après l'échec du soulèvement : prédiction qui naît à la fois d'une estimation réaliste des forces en présence et d'un manifeste désir œdipien. Francis, lui aussi, est hanté par la rébellion – mais contre l'obstination d'un père à l'autorité de qui il ne peut attenter : « Might ever son *command* a sire, / The act were justified to-day » (v. 455-56). *Commander* au père, ce serait le seul acte vraiment efficace, celui, aussi, qui rendrait inutile un autre acte moins justifiable. Le rêve d'une usurpation raisonnée masque une pulsion parricide qui, du coup, s'exerce contre les lieux ancestraux. Ainsi l'héritier du château demeure-t-il seul tandis que le reste du clan se prépare bruyamment au combat :

> But Francis, in the vacant hall,
> Stood silent under dreary weight,—
> A phantasm, in which roof and wall
> Shook—tottered—swam before his sight,
> A phantasm like a dream of night.
> Thus overwhelmed, and desolate,
> He found his way to the postern-gate;
> And, when he waked at length, his eye
> Was on the calm and silent sky;
> With air about him breathing sweet,
> And earth's green grass between his feet;
> Nor did he fail ere long to hear
> A sound of military chear,
> Faint—but it reached that sheltered spot;

[1] Comparer la « Night-Piece » de 1798 (« …the clouds are split / Asunder,—and above his head he sees / The clear Moon, and the glory of the heavens. / There, in a black-blue vault she sails along, / Followed by multitudes of stars, that, small / And sharp, and bright, along the dark abyss / Drive as she drives… », *Lyrical Ballads and Other Poems*, pp. 276-77), et l'évocation du livre III, 281-82 (fin 1803) : « Sweet Spencer, moving through his clouded heaven / With the moon's beauty and the moon's soft pace; / I call'd him Brother, Englishman and Friend » (*Thirteen-Book Prelude*, p. 142).

He heard, and it disturbed him not (v. 421-435).

Le contraste est systématique avec les vers précédents : « vacant hall » répond ici à « all », « silent » à « din of arms and minstrelsy », le poids qui accable Francis (« dreary weight ») à la clameur des vassaux (« gratulating shout »), le calme silence du ciel à l'écho des collines. Francis intime silence à la menée paternelle ; le coin abrité (« sheltered spot ») où il retrouve la paix préfigure ce qu'il adviendra de Rylstone Hall une fois accomplie l'histoire. Mais la violence de cette non-violence, de ce fantasme de ruine, réapparaît aussitôt : « There stood he, leaning on a lance / Which he had grasped unknowingly,— / Had blindly grasped in that strong trance » (v. 436-38). Cet aveuglement, symétrique de celui de la famille Norton, c'est aussi celui qui masque à Francis l'intensité de son propre désir, un désir qu'il doit renoncer, ou plutôt sublimer, pour atteindre à la véritable condition spirituelle (« Therewith he threw away the lance […] Spurned it—like something that would stand / Between him and the pure intent / Of love on which his soul was bent », v. 520-24). Il suivra donc, désarmé, son père et ses frères, pour leur venir en aide s'il le peut (« Unarmed and naked will I go, / Be at their side, come will or woe », 515-16)[1]. C'est alors qu'il est en mesure de tenir à Emily le discours du sacrifice le plus authentique, celui qui a renoncé à la violence en même temps qu'à toute représentation extérieure du propre. La force de la « vierge consacrée », et de son frère avec elle, sera celle du dépouillement absolu ; il n'y a pour eux ni fraternité armée, ni perpétuation de la lignée ou du domaine, et ils n'ont en partage que cette unique pensée : « Espouse thy doom at once, and cleave / To fortitude without reprieve » (v. 548-49). Destin qui se manifeste d'abord comme effacement des contours familiers, envahissement du jardin et des

[1] Le texte de Wordsworth est ici très proche, et en même temps très différent, de celui de Percy, où cette résolution s'accompagnait d'une animosité marquée à l'égard de la rébellion, fort éloignée de la sérénité plus exaltée qui distingue Francis chez Wordsworth : « But, father, I will wend with you, / Unarm'd and naked will I bee, / And he that strikes against the crowne, / Ever an ill death may he dee » (v. 89-92). Dramatisation d'autant plus elliptique que Francis ne reparaît pas dans la ballade (sinon obliquement, lorsqu'on apprend que le vieux Norton est mort avec ses « eight good sonnes »), et dont on peut dire que *The White Doe* présente à la fois le développement et la rationalisation.

allées par une végétation sauvage, aliénation totale des lieux à leurs anciens propriétaires ; le sacrifice du frère et de la sœur, c'est la destruction du lieu :

> For we must fall, both we and ours,—
> This Mansion and these pleasant bowers;
> Walks, pools, and arbours, homestead, hall,
> Our fate is theirs, will reach them all;
> The young Horse must forsake his manger,
> And learn to glory in a Stranger;
> The Hawk forget his perch,—the Hound
> Be parted from his ancient ground:
> The blast will sweep us all away,
> One desolation, one decay! (v. 550-59)

Et c'est ainsi que Francis et Emily pourront devenir, fugitivement au moins, les génies de la terre ancestrale livrée à l'abandon. Si la figure martiale du père apparaît solidement plantée dans le sol (« He stood upon the verdant sod, / Trusting himself to the earth, and God », v. 737-38), c'est Francis, observant sa famille depuis une éminence solitaire, qui est comparé à une « puissance tutélaire » (« like a tutelary Power », v. 775). Le vieux chevalier, monumental comme un noble de Chaucer (« goodly Personage », v. 745), est déjà supplanté par son fils, détenteur véritable de l'esprit du lieu parce qu'il a acquiescé à sa destruction. Abdiquant la paternité pour lui-même par un geste d'absolue dépossession, Francis porte ainsi vers son aboutissement la dialectique morale et politique du poème. *The White Doe* est le poème de l'usurpation sublimée.

Cet aboutissement s'exprime d'abord dans une sévérité esthétique extrême, déployée dans le paysage uniforme et désolé où l'on reconnaît l'une des constantes profondes de la poésie wordsworthienne depuis *Descriptive Sketches*. Nature stérile, négative, qui n'épargne ni parc, ni champ cultivé, ni même la mélodie des oiseaux, *waste* spensérien dans lequel, précisément, peut avoir lieu l'assomption spirituelle d'Emily Norton, nouvelle Una mise en gloire dans sa déréliction même : humble pèlerine en même temps que Reine Vierge, « neglecting in imperial state / Those outward images of fate » (v. 1591-92). Tenue au-dessus

des infirmités de l'amour mortel, Emily préside au déclin, donnant une ultime figure à la négativité maintenant délibérément « sublime » de l'imagination. La majesté impénétrable de ce *waste* doit ici être comprise, de manière très claire, en opposition à la grandeur épique et médiévale qu'incarnait au chant III le clan Norton sur le chemin de la guerre : il y a toute une beauté de tapisserie médiévale qui doit disparaître du texte comme de son site[1]. Dans ce processus de défiguration, la bannière, élément de la tapisserie et elle-même bout de tissu, joue d'ailleurs un rôle important. Le vieux Norton, emprisonné à York après sa capture, avait prié son fils pardonné de la ramener à son lieu propre (« "Bear it to Bolton Priory, / And lay it on St Mary's shrine,— / To wither in the sun and breeze, / Mid those decaying sanctities…" », v. 1308-11) : ce geste, variante plus recueillie de celui du jeune garçon de Saragosse déposant sur l'autel l'étendard de l'ennemi, reviendrait à témoigner du sacrifice, par-delà sa vanité, en livrant nom et emblème à l'action lentement destructrice du vent et du soleil, en maintenant leur inscription le plus longtemps possible dans le paysage. Francis, tiraillé, évite le parricide symbolique en décidant d'exaucer cette requête qu'il juge (curieusement) déraisonnable, et son dilemme est opportunément résolu par la brutalité des agents de la répression, qui le tuent en chemin en essayant de l'arrêter pour trahison. Ce nouvel avatar du sacrifice, apparemment dicté par la piété filiale, permet surtout que nulle relique idolâtre ne

[1] On rencontre ici la variante wordsworthienne du dépassement de l'épique évoqué au chap. III. Notons qu'il peut être intéressant de comparer la destitution du lieu féodal qu'opère *The White Doe* aux réflexions de Wordsworth sur le juste aménagement d'une propriété aristocratique dans sa lettre à Sir George Beaumont des 17-24 juillet 1805. Le poète y évoque, dans le cadre des débats contemporains sur l'art paysager, la caducité des fastes nobiliaires d'antan et la nécessité de laisser les *country seats* appartenir à la nature plutôt que l'inverse : « We have, indeed, distinctions of Rank, hereditary Legislators and large landed Proprietors; but, from numberless causes, the state of society is so much altered, that nothing of that lofty or imposing interest formerly attached to large property in land can now exist, none of the poetic pride and pomp, and circumstance; nor any thing that can be considered as making amends for violation done to the holiness of nature […] I may ask if any thing connected with the families of Howard and Percy and their rank and influence, and thus with the state of government and society could in the present age be deemed a recompense for their thrusting themselves in between us and Nature. Surely it is a substitution of little things for great when we would put a whole country into a noblemans Livery » (*The Early Years*, pp. 624-25). S'il est amusant de retrouver le nom des Percy de Northumberland dans ce contexte, on peut ajouter que ce passage – lu en regard de la poétique du lieu mise en œuvre dans *The White Doe* – fait significativement écho aux saillies nationalistes et anti-aristocratiques de *The Convention of Cintra*, notamment dans la manière dont l'orgueil seigneurial y apparaît comme un obstacle « entre nous et la nature ».

vienne marquer les ruines moussues du prieuré. Rien ne s'oppose plus, dès lors, à ce que la figure d'Emily règne sans partage sur les lieux : doublure solitaire de la « reine des fées » spensérienne, accompagnant la destruction de l'ordre ancien mais ne présidant qu'à l'imperceptible travail du temps et de la nature, visible seulement là où l'autre est absente, loin de la nation rassemblée et de ses unissons triomphaux. Hazlitt écrivit que la muse wordsworthienne était « niveleuse », et soutint ailleurs que la poésie en général – mais il pensait, comme souvent, à Wordsworth – était « royale-arbitraire » (*right-royal*)[1]. Elle est ici les deux à la fois, jetant bas les coutumes et les croyances d'antan tout en revendiquant pour elle-même une dignité au-dessus des grandeurs du monde. Le lieu défiguré est le centre poétique et spirituel de la nation, son véritable pôle imaginatif, là où l'âme s'élève jusqu'au « pur ciel de la mortalité » (« Uplifted to the purest sky / Of undisturbed mortality »[2]). Il faut insister sur le paradoxe presque ostentatoire de ce refrain, qui fait coïncider absolument le recueillement religieux (*uplift*, qui est aussi bien la « relève » de la nation) et la mortalité. On peut y voir, d'abord, une dialectique chrétienne rigoureuse : l'immortalité de l'âme – principe que Wordsworth affirme toujours plus clairement au cours de ces années-là[3] – n'est accessible et représentable que dans son envers, dans le néant de la chair et du monde ; on peut sans doute y lire aussi le dépouillement des anciennes dignités, l'assomption d'une nudité plus essentielle. Dans les deux cas, la mortalité est bien, conformément à la tradition, la niveleuse par excellence, et la solitude d'Emily Norton devient dès lors la figuration d'une sainteté, digne de servir d'emblème, là encore, à l'Angleterre (et par extension à la Grande-Bretagne)

[1] « His Muse…is a levelling one. It proceeds on a principle of equality, and strives to reduce all things to the same standard. It is distinguished by a proud humility. It relies upon its own resources, and disdains external shew and relief » (« Mr. Wordsworth », in *The Spirit of the Age* [1825], *Works*, vol. IV, p. 271) ; « The principle of poetry is a very anti-levelling principle […] "Carnage is its daughter."—Poetry is right-royal. It puts the individual before the species, the one above the infinite many, might before right » (« Coriolanus », in *Characters of Shakespeare's Plays* [1818], *ibid.*, vol. I, pp. 214-15). La citation, dans le second extrait, provient de la *Thanksgiving Ode* de Wordsworth (cf. *Shorter Poems 1807-1820*, p. 188, v. 282 : « Yea, Carnage is thy [God's] daughter »).

[2] Distique attribué d'abord à Francis lorsqu'il exhorte sa sœur à la résignation, puis repris par le narrateur vers la fin du poème (v. 591-92 et 1871-72).

[3] Notamment au début du premier *Essay on Epitaphs*, *Prose Works*, II, pp. 49-53.

réformée. C'est à ce titre que lui est octroyé un ultime réconfort, sous la forme de la biche naguère familière qui, après la catastrophe, vient la reconnaître et lui rendre visite. Animal qui signifie la reprise des lieux par la Nature (elle est, et rien de plus), mais aussi la réconciliation avec le passé qu'autorise une perspective plus haute (elle est, selon un motif récurrent chez Wordsworth, la « chronique » de ce qui n'est plus : « This lovely Chronicler of things », v. 1694). La biche est l'emblème naturalisé qui vient remplacer ceux du catholicisme clanique ; elle prend la place, une fois la violence passée, de ces cerfs pour lesquels se battaient les guerriers des deux côtés de la frontière dans l'ancienne ballade de Chevy Chase.

Mais la biche est mortelle elle aussi, un mémorial sans pesanteur, qui disparaîtra du paysage à son tour. Elle est le lien le plus ténu qui rattache encore l'humain à soi et au monde. Elle souligne, par là, le caractère d'immanence de la temporalité de *The White Doe* : l'abandon à un présent de l'ici-bas qui n'est rien d'autre que le temps lui-même à l'état pur. Et ici – première ambiguïté fondamentale – la mortalité qu'exalte le poème ne se laisse pas entièrement subsumer sous le credo orthodoxe de la résurrection ; elle se donne aussi pour l'accomplissement en soi des destinées de ce monde, et c'est pourquoi elle est présentée comme « ciel le plus pur » – un ciel « de la terre », pour reprendre la formule du livre I du *Prelude*, et cependant étrange telle la dissolution des choses terrestres. C'est cette immanence mortelle que Wordsworth, dans *The White Doe*, semble vouloir installer à la place de l'idéal national, telle une image de l'éternité qui serait plus vraie et plus profonde encore que le présent glorieux, militant, de la nation réformée dont, cependant, elle apparaît comme le fondement et la légitimité. Le lieu détruit auquel Emily préside doit ainsi se transfigurer en « spot of time » éternel :

> Say, Spirit! whither hath she fled
> To hide her poor afflicted head?
> What mighty forest in its gloom
> Enfolds her?—is a rifted tomb
> Within the wilderness her seat?

Some island which the wild waves beat,
Is that the sufferer's last retreat?
Or some aspiring rock, that shrouds
Its perilous front in mists and clouds?
High-climbing rock—deep sunless dale—
Sea—desart—what do these avail?
Oh take her anguish and her fears
Into a calm recess of years! (v. 1573-85).

Ce « recoin des ans » est l'aboutissement de l'imaginaire des marges et de la frontière : la rhétorique des confins (peut-être vaguement ossianiques) n'est ici convoquée, un peu théâtralement sans doute, que pour mieux imposer le lieu aboli où se laisse entrevoir l'œuvre intemporelle du temps. Le *recess* possède une double orientation : il regarde vers l'avenir, vers la libération infinie de l'âme qui conquiert sa royauté dans le détachement, mais le temps qu'il laisse ainsi passer rejoint celui, également indéfini, qui a déjà passé et qui était toujours déjà là ; il est aussi, inséparablement, le lieu où la conscience solitaire se resserre en sa mortalité et celui où la nation, par-delà les vicissitudes de l'histoire, doit se (re)fonder dans la continuité d'une nature spiritualisée. C'est, si l'on ose dire, cette confluence progressive de la mortalité et de l'intemporel qui – comme on l'avait vu dans le cas de *Resolution and Independence* – dicte au poème sa forme et sa cadence spécifiques, cette fois plus chargées encore de significations historico-littéraires. *The White Doe* se donne pour l'exaltation de la ballade médiévale tardive, mais élude les accents épiques et le mètre par trop carré de son modèle de départ ; Wordsworth y fait ostensiblement allusion aux grands poètes de la Renaissance puritaine, mais sans recourir à la strophe complexe de Spenser ni au vers blanc de Milton ; il invite le parallèle avec la romance historique de Walter Scott, mais en l'évidant de tout contenu pittoresque. Ajoutons qu'il a, au fil des révisions, soigneusement évité l'usage de ces vocables archaïques qu'il avait trouvés gênants dans *The Ancient Mariner*, polissant ainsi un langage presque intemporel qui semble vouloir sublimer sa propre historicité, et dans lequel la simplicité populaire de la tradition paraît toujours sur le point de passer dans le

registre plus « noble » de la grande œuvre poétique. La hauteur de conception dont parlerait plus tard le poète à propos de *The White Doe* tient aussi à l'ambition métalittéraire qu'il a tenté d'y réaliser : déterminer la forme propre du recueillement.

Mais en même temps, et c'est la seconde grande ambiguïté du texte, cette forme est aussi, selon la formule adornienne, un contenu sédimenté : un idéal poétique qui porte les traces de la violence historique. La violence que chantaient les vieilles ballades ne s'y laisse jamais complètement oublier. Le spectacle des ruines du prieuré, au premier chant comme au dernier, donne à voir le travail de la nature, mais aussi la destruction qui a permis à celui-ci de s'accomplir : « And in the shattered fabric's heart / Remaineth one protected part; / A rural chapel, neatly drest, / In covert like a little nest » (v. 25-28). La métaphore bucolique du nid est le terme d'un processus dont elle n'efface pas entièrement la trace ; dans le syntagme « shattered fabric's heart », par exemple, l'assonance en *a* marque encore davantage la scansion pour faire ressurgir, au milieu de l'incantation discrète et musicale du poème, l'éclat de la négation apocalyptique. Un peu plus loin le poète demande, à propos de la biche : « Can she be grieved for quire or shrine, / Crushed as if by wrath divine ? » (v. 113-14) ; cette fois, c'est l'allitération qui vient casser l'ample rythme du distique, le participe *crushed* reprenant les phonèmes du vers précédent pour, en quelque sorte, les faire s'effondrer les uns dans les autres. Pour immatérielle que semble parfois la diction de *The White Doe* (Coleridge craignait qu'elle ne soit aussi dépourvue de relief que l'intrigue était pauvre en rebondissements), elle continue cependant de faire place à une violence dont on peut dire qu'elle l'enchâsse autant qu'elle la sublime. Si Wordsworth est, pour reprendre la célèbre formule de Leo Spitzer, un maître de l' « effet de sourdine »[1] – appliqué ici au fracas de l'histoire et illustré par le murmure de la rivière qui vient recouvrir la récitation de la liturgie : « The only voice which you can hear, / Is the river murmuring near », v. 47-48 –, cet art est chez lui indissociable

[1] Cf. « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », in *Études de style*, trad. fr. Paris, 1970, pp. 208-315.

d'une pratique de la modulation soudaine qui, régulièrement, vient troubler le cours de l'harmonie pacificatrice. Et sur ce point, la musique de *The White Doe* est analogue à sa peinture : ce que montre le poème, en effet, c'est le paysage comme croissance végétale recouvrant les monuments de jadis mais, simultanément, enchâssant les reliques profanées et les figures destituées. Les ruines du prieuré sont celles d'un tissu (*fabric*) brutalement déchiré et non, comme l'eût souhaité le vieux Norton, lentement décomposé ; un tissu ou même une tapisserie, puisque la violence qui affleure dans la métrique frappe avant tout les images : emblèmes familiaux, statues de chevaliers, représentations tangibles de la foi. C'est ici que l'immatérialité revendiquée par le texte rencontre ses limites, et que le présent de la contemplation imaginative se sature des débris du passé :

> [the doe]
> Here walks amid the mournful waste
> Of prostrate altars, shrines defaced,
> And floors encumbered with rich show
> Of fret-work imagery laid low;
> Paces softly, or makes halt,
> By fractured cell, or tomb, or vault,
> By plate of monumental brass
> Dim-gleaming among weeds and grass,
> And sculptured Forms of Warriors brave;
> But chiefly by that single grave,
> That one sequestered hillock green,
> The pensive Visitant is seen.
> There doth the gentle Creature lie
> With those adversities unmoved;
> Calm Spectacle, by earth and sky
> In their benignity approved! (v. 1908-23)

Le site est « encombré » de vestiges et d'images, d'autels sacrifiés et de reliques moins effacées que « défigurées ». Le ciel et la terre, dans leur sérénité, contemplent encore un chaos parmi lequel la tombe presque anonyme de Francis ne tranche qu'imparfaitement : monticule isolé des autres sépultures par sa simplicité (« That one sequestered hillock green »), mais aussi, au commencement du poème, par « deux longueurs de lance », selon une métonymie

qui rappelle, au sein de la paix du cimetière, la violence qui l'a produite (« It was a solitary mound; / Which two spears' length of level ground / Did from all other graves divide », v. 171-73). Les lances qui jouent, comme on l'a vu, un rôle symbolique majeur dans le poème reviennent le hanter, en son ouverture, tel un fantôme d'emblème sans lequel la « douce Créature » qu'est la biche ne suffirait peut-être pas à sa tâche. Le lieu sédimentaire qu'est le cimetière de Bolton est cousu de cicatrices pas encore entièrement refermées. Et il est, à ce titre, un site essentiel de la frontière wordsworthienne, où les tumultes anciens, quoique sur un mode assourdi, n'en finissent pas de résonner.

Ces tumultes, par ailleurs, font écho à ceux de l'Écosse voisine, terre qui exerça toujours une attraction puissante sur l'imaginaire de Wordsworth. L'Écosse chez lui – pour compléter ce qui en a été dit au chapitre précédent – est d'abord une Grande-Bretagne plus âpre et plus pure. Comme le pêcheur de sangsues dans *Resolution and Independence*, le colporteur de *The Excursion*, le *Wanderer*, en est originaire ; il a grandi dans le comté d'Athol, terre presbytérienne aux mœurs saines et sévères (« Pure Livers were they all, austere and grave, / And fearing God ; the very Children taught […] an habitual piety, maintained / With strictness scarcely known on English ground »[1]). C'est un nord moral, une orientation spirituelle (le colporteur a quelque vernis d'astronomie) : l'Écosse de Knox et des *Covenanters*, plutôt que des Highlanders. Orientation spirituelle qui n'exclut pas – bien au contraire – la violence de l'esprit contre tout ce qui n'est pas lui, et qui se recommande aux yeux de Wordsworth d'avoir préservé en elle, palpable, la vieille intransigeance puritaine (c'est en Écosse que la rage iconoclaste s'est donné cours le plus complètement). Et pourtant, cette violence spirituelle voisine étrangement avec son autre, avec les vestiges fantastiques d'une superstition, remarquait-on, plus tenace qu'ailleurs. Voici les lectures juvéniles du colporteur dans la bibliothèque du presbytère :

[1] *The Excursion*, Bk. I, 129-33 (éd. cit., p. 52).

The life and death of Martyrs, who sustained,
With will inflexible, those fearful pangs
Triumphantly displayed in records left
Of Persecution, and the Covenant—Times
Whose echo rings through Scotland to this hour!
And there by lucky hap had been preserved
A straggling volume, torn and incomplete,
That left half-told the preternatural tale,
Romance of Giants, chronicle of Fiends
Profuse in garniture of wooden cuts
Strange and uncouth; dire faces, figures dire,
Sharp-knee'd, sharp-elbowed, and lean-ankled too,
With long and ghostly shanks—forms which once seen
Could never be forgotten![1]

D'un côté l'écho triomphal des bûchers des martyrs et du zèle furieux des disciples de Knox, de l'autre les gravures grossières et néanmoins « inoubliables », elles aussi, de démons qu'on croyait naguère omniprésents : excellente éducation pour l'imagination native, entend dire Wordsworth dans le contexte de *The Excursion*, mais aussi, à la lumière des textes plus directement concernés par le cours des histoires nationales, paradigme des contradictions de la culture britannique. Au contraire des Highlands de jadis, qui, écrivait Wordsworth, avaient peut-être constitué un espace homogène, l'Écosse façonnée et léguée par l'histoire moderne est exemplairement nationale, par l'intensité qu'y prit la Réforme, mais aussi en ce sens que son imaginaire est plus écartelé qu'ailleurs. Le recueillement et la sauvagerie, dans leur réciprocité, y sont éminemment lisibles, à tel point que les distinctions semblent en danger de s'y confondre dans une même clameur, lointaine mais encore vibrante. C'est cette même confusion qui, en une dialectique jamais accomplie, nourrit les résonances de la violence historique dans l'imagination wordsworthienne et qui, simultanément, en permet la résorption dans un présent spiritualisé. Geste nationale paradoxale, contre-épopée dont on peut trouver la glose dans l'*Essay on Epitaphs* composé à la même époque. Voici ce que dit Wordsworth de certains cimetières écartés :

[1] *Ibid.*, p. 54 (I, 190-203).

> ...Amid the quiet of a Church-yard thus decorated as it seemed by the hand of Memory, and shining, if I may so say, in the light of love, I have been affected with sensations akin to those which have risen in my mind while I have been standing by the side of a smooth Sea, on a Summer's day. It is such a happiness to have, in an unkind World, one Enclosure where the voice of detraction is not heard; where the traces of evil inclinations are unknown; where contentment prevails, and there is no jarring tone in the peaceful Concert of amity and gratitude. I have been rouzed from this reverie by a consciousness, suddenly flashing upon me, of the anxieties, the perturbations, and, in many instances, the vices and rancorous dispositions, by which the hearts of those who lie under so smooth a surface and so fair an outside must have been agitated. The image of an unruffled Sea has still remained; but my fancy has penetrated into the depths of that Sea – with accompanying thoughts of Shipwreck, of the destruction of the Mariner's hopes, the bones of drowned Men heaped together, monsters of the deep, and all the hideous and confused sights which Clarence saw in his dream![1]

Ce passage résume à la fois la dialectique qui a guidé l'écriture du poème, et les ambiguïtés de l'imaginaire national selon Wordsworth. C'est le repos de la mort comme terme des conflits ; les existences singulières et collectives rassemblées au plus près de leur identité essentielle, c'est-à-dire dans l'anonymat de la mortalité ; c'est enfin le souvenir de violences qui ne finissent jamais vraiment de fasciner la *fancy*, d'une violence multiforme qui confond dans le même chaos sous-marin les passions individuelles, les tragédies nationales (la guerre des Deux Roses vue par Shakespeare, encore), et tous les visages de l'inhumain qui taraude l'âme et l'Histoire (« monsters of the deep »). S'il est toujours possible de ramener le discours de Wordsworth à une version parmi d'autres de l' « idéologie romantique », et plus particulièrement de lire dans *The White Doe* l'idéalisation d'une certaine histoire nationale (majoritaire), alors deux remarques restent à faire. D'abord, la spiritualité sur laquelle Wordsworth insistait tant, et qui dans *The White Doe* doit si manifestement avoir une application historique, n'est pas une simple mystification. La violence de l'histoire, fût-elle considérée dans le poème lui-même comme nécessaire et finalement bénéfique, n'est pas entièrement résorbée par son dénouement, et le texte tire son impact d'une tension irréductible à la cécité idéologique. Ensuite, il conviendrait d'abord de souligner l'aspect sinon paradoxal, du moins original, d'un « nationalisme » poétique qui voudrait placer le centre de la nation sur

[1] *Essay upon Epitaphs, II* (1810), in *Prose Works*, vol. II, pp. 62-63.

ses marges et sa vie dans sa mortalité. Le Peuple, ici, est l'opposé du Public : l'idéal national s'entrevoit là où il n'y a plus personne. Il ne s'agit pas ici seulement de la terre et des morts, d'un devoir actuel qui obligerait la nation unie à honorer des ancêtres tout aussi d'accord entre eux ; le recueillement wordsworthien ne fait pas que spiritualiser : il déréalise aussi, malgré la volonté de puissance morale qui l'anime. C'est en voulant rendre la nation poétique, et la poésie nationale, que Wordsworth semble amorcer la déliaison du poétique et du politique.

CONCLUSION

La poésie de Wordsworth ne devait plus guère quitter le site symbolique monumental de *The White Doe of Rylstone*, se figeant au contraire dans une exaltation de plus en plus figée de l'imagination créatrice, ou s'épandant parfois dans des vers de circonstance qui peuvent apparaître comme la parodie de la vocation nationale embrassée par Wordsworth après 1807. Cette image de sclérose est trop répandue pour qu'on s'y étende ici. On voudrait au contraire insister sur l'intensité que purent avoir les regains sporadiques de l'imagination wordsworthienne, et sur l'intransigeance de la poésie qu'il lui arriva alors de produire. On ne pense pas ici à *Yarrow Revisited* ou à l'extraordinaire chant de survie qu'est *Extempore Effusion on the Death of James Hogg*, mais plutôt aux odes de 1817, avec leurs moments d'âpre sévérité et même, quelquefois, de transport sardonique. Dans *The Excursion*, publié en 1814, Wordsworth avait commencé à faire voir ce que serait le grand poème régénérateur auquel il travaillait depuis si longtemps. On sait que le résultat fut mitigé, partie à cause d'un ton moralisateur un peu trop urgent, partie à cause de l'interminable ressassement que semble constituer le poème. *The Excursion* n'avance pas, remarquait Hazlitt, et cette stagnation indique la difficulté qu'éprouve Wordsworth à s'installer définitivement dans l'idéologie qu'il a embrassée : le fameux débat entre l'Errant, le Pasteur et le Solitaire qu'ils doivent guérir de sa morosité post-révolutionnaire n'est jamais tranché, et surtout pas par la visite de ce cimetière de montagne où continuent de vibrer l'écho de vies irrésolues ou disloquées[1]. Les

[1] Cf. l'excellent chapitre que consacre Kevis Goodman au cimetière de montagne dans *The Excursion*, *op. cit.*, pp. 109-43.

cimetières font alors florès dans la poésie anglaise, soixante ans et plus après Gray ; l'intention de Wordsworth, à cette époque, est en partie de faire pièce au succès de Crabbe et de son *Parish Register* (1807), poème d'une causticité souvent poignante, mais que l'on pourrait dire malthusien par sa mise à plat d'une existence humaine pathétiquement végétative, par ses variations sardoniques sur le « lieu commun de la mort » (« Death's commonplace »). Wordsworth, lui, voulait parer cette même mortalité communautaire (ou plutôt communale) des teintes de l'imagination, et la scène de l'enterrement rural au début du livre II de *The Excursion* en constitue sans doute l'un des plus jolis tableaux ; mais le triomphe de l'espérance semble, au terme du poème, rien moins qu'assuré. Trois ans plus tard, une énième promenade dans les montagnes familières donne lieu à un poème d'une étonnante dureté, l'ode *The Pass of Kirkstone* (nom sudéterminé), dans laquelle la rugosité et la stérilité de la montagne suscitent d'abord, en un raccourci mobilisant bien des thèmes wordsworthiens parmi les plus vitaux, une intense déclaration de haine au monde des hommes et au paysage habité :

I.

Within the mind strong fancies work,
A deep delight the bosom thrills,
Oft as I pass along the fork
Of these fraternal hills:
Where, save the rugged road, we find
No appanage of human kind;
Nor hint of man, if stone or rock
Seem not his handy-work not mock
My something cognizably shaped;
Mockery—or model—roughly hewn,
And left as if by earthquake strewn,
Or from the Flood escaped;—
Altars for Druid service fit;
(But where no fire was ever lit
Unless the glow-worm to the skies
Thence offer nightly sacrifice;)
Wrinkled Egyptian monument;
Green moss-grown tower; or hoary tent;
Tents of a camp that never shall be raised;

On which four thousand years have gazed!

II.

Ye plowshares sparkling on the slopes!
Ye snow-white lambs that trip
Imprison'd mid the formal props
Of restless ownership!
Ye trees that may to-morrow fall,
To feed the insatiate Prodigal!
Lawns, houses, chattels, groves, and fields,
All that the fertile valley shields;
Wages of folly—baits of crime,—
Of life's uneasy game the stake,—
Playthings that keep the eyes awake
Of drowsy, dotard Time;—
O care! O guilt!—O vales and plains,
Here, mid his own unvexed domains,
A Genius dwells, that can subdue
At once all memory of You,—
Most potent when mists veil the sky,
Mists that distort and magnify;
Whilst the coarse rushes, to the sweeping breeze,
Sigh forth their ancient melodies!

La joie vitale des promenades de naguère (« deep delight ») avoue désormais son caractère paradoxalement pierreux ; elle est du côté des roches des collines, du côté aussi des transports métaphoriques de la *fancy* (« Green moss-grown tower, or hoary tent, / Wrinkled Egyptian monument… ») dont la gratuité désœuvrée répond à celle du *lusus naturae*. Si l'on entend encore ici un écho ironique de la campagne napoléonienne en Égypte, elle-même alors assez ancienne (le fameux regard des quatre mille ans), ce n'est pas pour reproduire une telle geste, mais plutôt pour adopter le regard ds pyramides elles-mêmes, l'immobilité de la nature et des pierres, et pour frapper d'inanité les poursuites des hommes – pas seulement, comme dans le lieu commun, les agitations de l'ambition ou de la frivolité, mais toutes celles à quoi l'être-humain est voué. Une raillerie terrible découpe dans le paysage pastoral du Westmorland les petits carrés de l'égoïsme et du calcul (« Ye snow-white lambs that trip / Imprison'd mid the formal props / Of restless ownership ») : trébuchements, claudications d'un monde réifié,

calcifié par sa douteuse « fertilité ». Quoique devenu tory, Wordsworth n'en avait pas moins gardé une aversion profonde – et peut-être même accrue – pour la société commerciale, et l'on entend bien, ici, la dénonciation d'un état de fait. Tout se passe, cependant, comme si l'évolution que perçoit Wordsworth au cours de ces premières décennies du XIXe siècle libérait soudain, momentanément, une lassitude et une désolation contenues, soudain transformées en exultation furieuse – et ce n'est pas la palinodie des deux strophes suivantes, qui reprennent le passage wordsworthien de la perte au gain en une déclaration de foi orthodoxe assez insipide, qui fait oublier cette ouverture apocalyptique. Le rêve d'une grande poésie de l'immanence, qui embrasse tous les êtres en une même communauté vitale, qui re-produise cette unité à laquelle Cowper avait aspiré sans pouvoir l'achever désir, bref le désir formulé par Wordsworth en 1798, en 1800, ou en 1805 encore, se renverse ici en son contraire : celui d'une annihilation du paysage humain. Les agneaux et l'éclat de la charrue ne disent plus la simplicité des mœurs ou une hypothétique solidarité naturelle ; ils sont, tout simplement, ce qui est de trop et l'a toujours été.

Peu de poètes anglais, après que Wordsworth se fut replié sur les solitudes rocheuses des Lacs, ont essayé de chanter le paysage en majeur. La nature visible et commune du XVIIIe siècle semble avoir entièrement disparu, par exemple, de la poésie de Shelley, et on ne peut pas dire qu'elle joue un rôle important chez Browning ou même chez Tennyson, quelle que puisse être la sensibilité paysagère dont fasse parfois montre ce dernier. On peut penser que Hazlitt dresse le constat de décès d'une tradition lorsqu'il déclare en 1818 – au terme d'une conférence sur Thomson et Cowper – qu'il n'y a guère de bonnes pastorales en anglais[1]. Il y a là, au passage, une pointe à l'intention de Wordsworth, mais aussi une lecture cohérente et conséquente de sa poésie, comme le montre la suite du discours :

[1] *Lectures on the English Poets*, éd. cit., p. 88 : « We have few good pastorals in the language. Our manners are not Arcadian; our climate is not an eternal spring; our age is not the age of gold ».

> Were it not for the recollections habitually associated with them, natural objects could not interest the mind in the manner they do […] There is, generally speaking, the same foundation for our love of Nature as for all our habitual attachments, namely, association of ideas. But this is not all. That which distinguishes this attachment from others is the transferable nature of our feelings with respect to physical objects; the associations connected with any one object extending to the whole class. Our having been attached to any particular person does not make us feel the same attachment to the next person we meet; but, if we have once associated strong feelings of delight with the objects of dramatic scenery, the tie becomes indissoluble, and we shall ever after feel the same attachment to other objects of the same sort […] It is the same setting sun that we see and remember year after year, through summer and winter, seed-time and harvest. The moon that shines above our heads, or plays through the checkered shade, is the same moon that we used to read of in Mrs. Radcliffe's romances.[1]

La nature, dit Hazlitt reprenant Wordsworth contre lui-même, ne nous plaît que parce qu'elle est partout la même et qu'elle a partout, en conséquence, la même capacité à nous rappeler notre enfance, ses joies et ses promesses dispersées. Elle est abstraite, non parce qu'elle suggère à l'homme son étrangeté ou sa mystérieuse destination, mais parce qu'elle n'a d'autre intérêt que de lui rappeler le temps où son désir était jeune. Elle représente par là un recours, mais aussi, implique Hazlitt, une facilité : la religiosité de Wordsworth prend les mêmes racines dans l'imagination que les romances de Radcliffe. Les poètes victoriens se rangeraient à l'avis de Hazlitt, et trouveraient l'univers moral plus exigeant et plus riche que les scènes de la nature.

Quant à la géorgique néoclassique et à la poésie descriptive, elles ont cessé d'exister, à quelques nuances près cependant. John Clare disait avoir découvert la poésie chez Thomson, dans l'ouverture de *Spring*, et ses premiers volumes, en particulier, portent des titres révélateurs[2]. Les miniatures de la vie animale, les sonnets en forme de vignette, où une certaine emphase surannée voisine avec une extrême saturation sensorielle, y apparaissent parfois douloureusement tendus vers cet imagier universel que fut *The Seasons* pour plusieurs générations de lecteurs aisés ou non, parmi lesquels figurait déjà le *Farmer's Boy* Robert

[1] *Ibid.*, pp. 93-94. Hazlitt prend de plus un malin plaisir à citer Rousseau à côté de Wordsworth, et à raconter que l'herbe et les arbres des Tuileries lui parurent les mêmes qu'en Angleterre.
[2] *Poems, Descriptive of Rural Life* (1820) ; *The Village Minstrel* (1821) ; *The Shepherd's Calendar* (1827). Sur Clare et Thomson, cf. R. Williams, *The Country and the City*, p. 133.

Bloomfield[1]. Le cas de Clare est certes singulier, autant qu'exemplaire, puisque l'impossibilité de la relation harmonieuse que Thomson avait pu sembler incarner fut pour lui une déchirure irrémédiable. Mais on peut aussi entendre, à l'occasion et malgré des points de départ très différents, une nostalgie voisine chez Keats. Grand admirateur de Burns, celui-ci était pratiquement entré en poésie en formulant l'espoir que ses compositions présideraient aux fêtes et aux noces champêtres ; jusqu'au bout, et seul en cela parmi les « grands romantiques » de sa génération, il semble avoir été sensible aux charmes du calendrier saisonnier et aux fastes de la moisson, dans lesquels il put sans doute voir la temporalité apaisée qui lui faisait défaut. On peut penser à l'ouverture d'*Endymion*, où Keats émet le vœu de voir le progrès de sa composition se régler sur celui de l'année – que sa poésie, en d'autres termes, devienne un ouvrage pareil à ceux de la nature[2]. Et on peut encore songer à la célèbre ode *To Autumn* : « *convivio* », ainsi que l'a joliment appelée Geoffrey Hartman, de la tradition descriptive anglaise, où la saison des fruits et des brumes réconcilie la plénitude du temps naturel avec les inconnues de la mortalité humaine[3]. Mais dans l'ensemble, on le sait, la postérité de Wordsworth, les poètes qui ont cherché d'après ou après lui, se sont détournés de la nature. Les premires admirateurs de sa poésie, Lamb, Hazlitt, De Quincey, seront des essayistes et des écrivains de la ville : parce qu'ils devaient chercher une voie différente pour se forger un style, mais aussi parce qu'ils obéissaient – De Quincey surtout – à la fascination

[1] Ainsi dans un poème comme « Beans in Blossom » : « Now luscious comes the scent of blossomed beans / That o'er the path in rich disorder leans / Mid which the bees in busy songs and toils / Lead home luxuriantly their yellow spoils / The herd cows toss the molehills in their play / And often stand the stranger's steps at bay / Mid clover blossoms red and tawny white / Strong-scented with the summer's warm delight » (*Selected Poems*, éd. G. Summerfield, Londres, 1990, p. 61, v. 7-14).

[2] Cf. *The Complete Poems*, éd. J. Barnard, Londres, 1988, p. 108, v. 39-57 : « …I will begin / Now while I cannot hear the city's din; / Now while the early budders are just new, / And run in mazes of the youngest hue / About old forests […] And the dairy pails / Bring home increase of milk […] O may no wintry season, bare and hoary, / See it half finished; but let Autumn bold, / With universal tinge of sober gold, / Be all about me when I make an end »

[3] « Poem and Ideology: A Study of Keats's To Autumn », in *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, 1975, pp. 124-46.

du vertige et à l'étrangeté dont on a pu voir combien elles imprégnaient la poésie wordsworthienne.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

ŒUVRES DE WORDSWORTH

The Letters of William and Dorothy Wordsworth, arr. et éd. Ernest de Selincourt, 2e éd., Londres et Oxford, Oxford University Press : I, *The Early Years 1787-1805*, éd. Chester L. Shaver, 1967.

- II, *The Middle Years 1806-1820*, éd. Mary Moorman, 2 vol., 1969-70.
- III, *The Late Years 1821-1853*, éd. Alan G. Hill, 4 vol., 1978-88.

A Guide to the Lakes (Londres, 1810), éd. E. de Selincourt, réimpr. Londres, Frances Lincoln, 2004.
Lyrical Ballads, éd. R. L. Brett et A. R. Jones, Londres et New York, Routledge, 2e éd 1991.
The Five-Book Prelude, éd. Duncan Wu, Oxford, Blackwell, 1997.
The Prelude: 1799, 1805, 1850, éd. J. Wordsworth, M. H. Abrams et S. Gill, New York, Norton, 1979.
The Poems, éd. John O. Hayden, 2 vol., Harmondsworth, Penguin, 1977.
Poetical Works, éd. Ernest de Selincourt et Helen Darbishire, 5 vol., Oxford, Clarendon Press, 1940-49.
Prose Works, éd. Wilfred J. B. Owen et Jane Worthington Smyser, 3 vol., Oxford, Clarendon Press, 1974.
Selected Prose, éd. John O. Hayden, Harmondsworth, Penguin, 1988.
Cornell Wordsworth Series (Ithaca et Londres) :

- *Benjamin the Waggoner*, éd. Paul Betz, 1981.
- *The Borderers*, éd. Robert Osborn, 1982.
- *Descriptive Sketches*, éd. Eric Birdsall, 1984.
- *Early Poems and Fragments 1785-1797*, éd. Carol Landon et Jared Curtis, 1997.
- *An Evening Walk*, éd. James Averill, 1984.
- *The Excursion*, éd. Sally Bushell, James Butler et Michael C. Jaye, 2007.
- *Home at Grasmere*, éd. Beth Darlington, 1977.
- *Lyrical Ballads and Other Poems 1797-1800*, éd. James Butler and Karen Green, 1992.
- *Peter Bell*, éd. John E. Jordan, 1985.
- *Poems, in Two Volumes, and Other Poems 1800-1807*, éd. Jared Curtis, 1983.
- *The Thirteen-Book Prelude*, 2 vol., éd. Mark L. Reed, 1991.
- *The Ruined Cottage and The Pedlar*, éd. James Butler, 1979.
- *The Salisbury Plain Poems*, éd. Stephen Gill, 1975.
- *Shorter Poems, 1807-1820*, éd. Carl H. Ketcham, 1989.
- *Sonnet Series and Itinerary Poems, 1820-1845*, éd. Geoffrey Jackson, 2004.
- *The Tuft of Primroses, with Other Late Poems for The Recluse*, éd. Joseph F. Kishel, 1986.
- *The White Doe of Rylstone*, éd. Kristin Dugas, 1988.

ŒUVRES DE COLERIDGE

Coleridge's Notebooks, A Selection, éd. Seamus Perry, Oxford et New York, Oxford University Press, 2002.
The Complete Poems, éd. William Keach, Londres, Penguin, 1997.
The Major Works, including Biographia Literaria, éd. H. J. Jackson, Oxford et New York, Oxford University Press, 1985.
The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge, éd. Kathleen Coburn, 5 vol., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1957-2002.
Poems on Various Subjects, J. Cottle, Bristol, 1796 ; fac-similé Oxford, Woodstock Books, 1990.
Poems (avec Charles Lamb et Charles Lloyd), J. Cottle, Bristol, 1797 ; fac-similé Oxford, Woodstock Books, 1997.
The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Bollinger Series, édition supervisée par Kathleen Coburn, Princeton, N. J. et Londres, Princeton University Press et Routledge & Kegan Paul, 1969-?

- 1. *Lectures 1795 on Politics and Religion*, éd. Lewis Patton et Peter Mann, 1971.
- 2. *The Watchman*, éd. Lewis Patton, 1970.
- 3. *Essays on His Times*, éd. David V. Erdman, 3 vol., 1972.
- 4. *The Friend*, éd. Barbara E. Rooke, 2 vol., 1969.

- 5. *Lectures 1808-1819 on Literature*, éd. R. A. Foakes, 2 vol., 1987.
- 6. *Lay Sermons*, éd. R. J. White, 1972.
- 7. *Biographia Literaria*, éd. James Engell et Walter Jackson Bate, 2 vol., 1983.
- 8. *Lectures 1808-1819 on Philosophy*, éd. J. R. de J. Jackson, 2000.
- 9. *Aids to Reflection*, éd. John Beer, 1993.
- 10. *On the Constitution of Church and State*, éd. John Colmer, 1976.
- 11. *Shorter Works and Fragments*, éd. H. J. Jackson et J. R. de J. Jackson, 2 vol., 1995.
- 12. *Marginalia*, éd. George Whalley et H. J. Jackson, 6 vol., 1980-2001.
- 13. *Logic*, éd. J. R. de J. Jackson, 1981.
- 14. *Table Talk*, éd. Carl Woodring, 1990.
- 15. *Opus Maximum*, éd. Thomas McFarland, 2002.
- 16. *Poetical Works I (Reading Text)*, éd. J.C.C. Mays, 2 vol., 2001.
- *Poetical Works II (Variorum Text)*, éd. J. C. C. Mays, 2 vol. 2001.
- *Poetical Works III (Plays)*, éd. J. C. C. Mays, 2 vol., 2001.

AUTRES ŒUVRES POÉTIQUES

AKENSIDE, Mark, *The Pleasures of Imagination* (Dodsley, Londres, 1744), rééd. Anna Barbauld, Londres, Cadell & Davies, 1795 ; fac-similé Oxford, Woodstock Books, 2000.
ARMSTRONG, John, *The Art of Preserving Health* (Dodsley, Londres, 1744), rééd. John Aikin, Londres, Cadell & Davies, 1795.
BARBAULD, Anna Laetitia, *Poems*, Londres, 1792 ; fac-similé Woodstock Books, 1992).
BARLOW, Joel, *The Vision of Columbus: A Poem in Nine Books*, Hartford, CT, Hudson & Goodwin, 1787.
BEATTIE, James, *The Minstrel; or, The Progress of Genius*, in *Poems on Several Occasions*, Édimbourg, W. Creech, 1776.
BLAIR, Robert, *The Grave. A Poem* (Édimbourg et Londres, 1743), Londres, J. Waugh, 1753.
BLAKE, William, *Blake's Poetry and Designs*, éd. Mary Lynn Johnson et John Grant, New York, W. W. Norton, 1979.
BLOOMFIELD, Robert, *Selected Poems*, éd. John Goodridge et John Lucas, 2e éd. augmentée, Nottingham, Trent Editions, 2007.
BOWLES, William Lisle, *Fourteen Sonnets, Written Chiefly on Picturesque Spots During a Journey* (Bath, 1789), fac-similé Oxford et New York, Woodstock Books, 1991.
- *The Poetical Works of William Lisle Bowles*, éd. George Gilfillan, 2 vol., Édimbourg, J. Nichol, 1855.

BURNS, Robert, *Complete Poems and Songs*, Clarendon Press, Oxford, 1969.
BYRON, George Gordon (Lord), *The Complete Poetical Works*, éd. Jerome J. McGann, 7 vol., Oxford, Clarendon Press, Oxford, 1980-1993.
CAMPBELL, Thomas, *The Pleasures of Hope* (Londres, 1798), Londres, Sampson Low, 1855.
CHATTERTON, Thomas, *Poems, supposed to have been written at Bristol, by Thomas Rowley, and others, in the fifteenth century*, éd. Tyrwhitt, Londres, 1777; fac-similé Londres, Routledge et Thoemmes, 1993.
CLARE, John, *Selected Poems*, éd. Geoffrey Summerfield, Londres, Penguin, 1990.
COLLINS, William, *Odes on Several Descriptive and Allegoric Subjects* (Millar, Londres, 1747), *Ode Occasioned by the Death of Mr. Thomson* (Manby, Londres, 1749), et *An Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland, Considered as the Subject of Poetry* (Édimbourg, 1788), in *The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. R. Lonsdale, Londres, Longmans, 1969.
COTTON, Charles, *The Wonders of the Peake* (1681), in *The Genuine Poetical Works of Charles Cotton, esq.*, Londres, 1765.
COWPER, William, *The Task and Other Poems* (1785), in *The Poems of William Cowper*, éd. John D. Baird et Charles Ryskamp, 3 vol., Oxford, Clarendon Press, 1980-1995.
CRABBE, George, *The Poetical Works of the Reverend George Crabbe, with his Letters and Journals, and his Life, by his son*, 8 vol., Londres, John Murray, 1834-38.
CROWE, William, *Lewesdon Hill*, Oxford et Londres, 1788, fac-similé Spelsbury, Woodstock Books, 1989.
DALTON, John, *A Descriptive Poem addressed to Two Ladies at their Return from Viewing The Mines near Whitehaven* (Londres, 1755), in *A Collection of Poems in Four Volumes, by Several Hands*, Londres, Dodsley et Pearch, 1783.
DARWIN, Erasmus, *The Botanic Garden, Part I: The Economy of Vegetation* (Londres, Johnson, 1789), éd. Martin Priestman, Bristol, Thoemmes, 2004.
- *The Botanic Garden, Part II: The Loves of the Plants* (Londres, Johnson, 1791), éd. Martin Priestman, Bristol, Thoemmes, 2004.

- *The Temple of Nature; or, The Origin of Society* (Londres, Johnson, 1803), éd. Martin Priestman, Bristol, 2006.

DUCK, Stephen, *Poems on Several Occasions*, Londres, 1753.

DYER, George, *Poems*, Londres, Longman & Rees, 1801.

DYER, John, *Grongar Hill* et *The Fleece*, in *The Poetical Works of John Dyer*, Bell's Poets of Great Britain, Londres, 1779, repr. Elibron Classics, 2006.

FALCONER, William, *The Shipwreck* (Londres, 1762), Londres, Millar, 1764.

FAWCETT, Joseph, *The Art of War* (Londres, 1795), repr. in *Poems, to which are added Civilized War and The Art of Poetry*, Londres, Johnson, 1798.

GAY, John, *Rural Sports* (Londres, 1713), *The Shepherd's Week* (1714) et *Trivia* (1716) in *Poems on Several Occasions*, 2 vol., Londres, Lintot et Tonson, 1753.

GILBERT, William, *The Hurricane*, Bristol, R. Edwards, 1796, fac-similé Oxford et New York, Woodstock Books, 1990.

GOLDSMITH, Oliver, *The Traveller, or A Prospect of Society* (Londres, Newbery, 1764) et *The Deserted Village* (Londres, Griffin, 1770), in *The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. R. Lonsdale, Londres, Longmans, 1969.

GRAINGER, James, *The Sugar-Cane: A Poem. In Four Books*, Londres, Dodsley, 1764.

GRAY, Thomas, *De Principiis Cogitandi* (Londres, 1775), *Six Poems by Mr. T. Gray* (1753), *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751), et *Odes, by Mr. Gray* (1757), in *The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith*, éd. R. Lonsdale, Londres, Longmans, 1969.

- *The Poems of Mr. Gray, to which are prefixed memoirs of his life and writings*, éd. William Mason, Londres, Dodsley, 1775.

HAYLEY, William, *An Essay upon Epic Poetry; in Five Epistles*, Londres, Dodsley, 1782.

HORACE, *Odes*, édition bilingue, trad. fr. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

JAGO, Richard, *Edge-Hill: The Rural Prospect delineated and moralized: A Poem, in Four Books* (Londres, 1767), rééd. in *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, éd. Alexander Chalmers, vol. XVII, Londres et Chiswick, Whittingham, 1810.

KEATS, John, *The Complete Poems*, éd. John Barnard, 3e éd., Londres, Penguin, 1988.

KNIGHT, Richard Payne, *The Landscape: A Didactic Poem in Three Books*, 2e éd., Londres, G. Nicol, 1795.

LAMB, Charles, *Poems*, in *The Works of Charles and Mary Lamb*, éd. E. V. Lucas, Londres, Dent, 1903, vol. II.

LANDOR, Walter Savage, *Gebir* (1798) et *Count Julian* (1812), Londres et New York, Cassell & Co, 1887.

LANGHORNE, John, *The Country Justice* (Bristol, 1774-77), in *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, éd. Chalmers, vol. XVI, Londres et Chiswick, Whittingham, 1810.

LUCRÈCE, *De rerum natura*, trad. fr. Alfred Ernout, Les Belles Lettres, Paris, 2009.

MACPHERSON, James, *The Poems of Ossian and Related Works*, éd. Howard Gaskill, Fiona Stafford, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996.

MALLET, David, *The Excursion: A Poem in Two Books*, Londres, J. Walthoe, 1728.

MARVELL, Andrew, *The Complete Poems*, éd. Elisabeth Story Donno, Harmondsworth, Penguin, 1972.

MASON, William, *Caractacus*, Londres, Dodsley, 1759.

- *The English Garden: A Poem. In Four Books* (Londres, 1772-82), éd. James Burgh, Londres, Dodsley et Cadell, 1783.

MATHIAS, Thomas J., *The Pursuits of Literature. A Satirical Poem, in Four Dialogues*, Londres, Becket, 1798.

MILTON, John, *The Poetical Works of John Milton*, 2 vol., éd. Helen Darbishire, Oxford, Clarendon Press, 1952-1955.

PERCY, Thomas (éd.), *Reliques of Ancient English Poetry, Consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and Other Pieces of our Earlier Poets* (Londres, 1765 ; 2e éd. revisée 1766), Henry Bohn, Londres, 1846.

PHILIPS, John, *Cyder* (Londres, 1708), in *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, éd. Alexander Chalmers, vol. VIII, Londres et Chiswick, Whittingham, 1810.

POMFRET, John, *The Choice*, in *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, éd. Alexander Chalmers, vol. VIII, Whittingham, Londres et Chiswick, 1810.

POPE, Alexander, *The Poems of Alexander Pope*, éd. John Butt, Londres et New York, Routledge, 1963.

ROGERS, Samuel, *Poems by Samuel Rogers*, Londres, Cadell, 1834.

SAINT-LAMBERT, Jean-François de, *Les Saisons* (Paris, 1769), Amsterdam, 1775.

SCOTT, Walter (Sir), *The Lay of the Last Minstrel* (Édimbourg et Londres, 1805) et *Marmion* (1808), in *The Poetical Works of Sir Walter Scott*, Philadelphie et New York, Appleton, 1851.

SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, 2e éd. Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett et William Montgomery, Oxford, Clarendon Press, 2005.

SHELLEY, Percy Bysshe, *Shelley's Poetry and Prose*, éd. Donald H. Reiman et Neil Fraistat, New York et Londres, Norton, 2002.

SHENSTONE, William, *The Schoolmistress*, in *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, éd. Alexander Chalmers, vol. XIII, Londres et Chiswick, Whittingham, 1810.
SMART, Christopher, *The Complete Poems of Christopher Smart*, éd. Norman Callan, 2 vol., Cambridge, MA, 1950.
SMITH, Charlotte, *Elegiac Sonnets* (Londres, 1784), 5e éd., Cadell, Londres, 1789.
- *The Poems of Charlotte Smith*, éd. Stuart Curran, Oxford et New York, Oxford University Press, 1993.

SOMERVILLE, William, *The Chase, A Poem* (Londres, 1735), rééd. John Aikin, Londres, Cadell et Davies, 1800.
SOUTHEY, Robert, *Joan of Arc*, Bristol, J. Cottle, 1796 (fac-similé Oxford et New York, Woodstock Books, 1993)
- *Poems*, Bristol, J. Cottle, 1797 (fac-similé Oxford, Woodstock Books, 1989).
- *Poems*, Bristol, Biggs & Cottle, 1799 (fac-similé Oxford, Woodstock Books, 1997).
- *The Poetical Works of Robert Southey*, New York, Appleton, 1836.
- *The Poetical Works of Robert Southey*, éd. Lynda Pratt, 5 vol., Londres, Pickering & Chatto, 2004 : vol. I, *Joan of Arc*, éd. Lynda Pratt, 2004 ; vol. II, *Madoc*, éd. Lynda Pratt ; vol. III, *Thalaba the Destroyer*, éd. Tim Fulford ; vol. IV, *The Curse of Kehama*, éd. Daniel Sanjiv Roberts.

SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene* (Londres 1590/1609), éd. Thomas Roche, Londres, Penguin, 1978.
THOMSON, James, *The Seasons* (Londres, 1726-44), éd. James Sambrook, Oxford, Clarendon Press, 1981.
- *Liberty, The Castle of Indolence and Other Poems*, éd. James Sambrook, Oxford, Clarendon Press, 1986.

VIRGILE, *Bucoliques*, trad. fr. Jean-Pierre Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- *Géorgiques*, trad. fr. Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

WARTON, Joseph, *The Enthusiast, or, The Lover of Nature* et *The Dying Indian*, in *Poems of T. Warton, and J. Warton,* Chiswick, Whittingham, 1822.
WARTON, Thomas, *The Pleasures of Melancholy* et « Written at Stonehenge », *ibid.*
WILLIAMS, Helen Maria, *Poems*, 2 vol., Londres, Cadell, 1786.
WINCHILSEA, Anne Finch, (Lady), *Miscellany Poems: On Several Occasions* (Londres, 1713), Dodo Press, 2008.
YEARSLEY, Ann, *Poems, On Several Occasions, by a Milkwoman of Bristol*, Londres, Robinson, 1786.
YOUNG, Edward, *The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death and Immortality* (Londres, 1742/45), in *The Poems of Young*, éd. Samuel Johnson, vol. II, Londres, 1779.

AUTRES OUVRAGES LITTÉRAIRES ET DESCRIPTIFS

ADDISON, Joseph, et STEELE, Richard, *The Spectator* (Londres, 1711-12), 5 vol., éd. Donald Bond, Oxford, Clarendon Press, 1965.
AIKIN, John, *An Essay on the Application of Natural History to Poetry*, Londres, J. Johnson, 1777.
AUSTEN, Jane, *Northanger Abbey* (Londres, 1817), éd. Marylin Butler, Londres, Penguin, 1995.
BARTRAM, William, *Travels Through North and South Carolina, Georgia, West and East Florida* (James & Johnson, Philadelphie, 1791), éd. Mark Van Doren, Mineola, NY, Macy-Masius/Dover, 1955.
BEATTIE, James, *Essays: On Poetry and Music, as they Affect the Mind; On Laughter, and Ludicrous Composition; On the Usefulness of Classical Learning* (1776), 3e éd., Londres, Dilly, et Édimbourg, Creech, 1779.
BECKFORD, William, *Vathek* (Lausanne, 1786), trad. angl. Samuel Henley, Londres, 1786, éd. Roger Lonsdale, Oxford et New York, Oxford World's Classics, 1980.
BLAIR, Hugh, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal* (Londres, 1763), repr. in James Macpherson, *The Poems of Ossian and Related Works*, éd. cit.
- *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Londres et Édimbourg, 1782), 3 vol., 3e éd., Londres, Dilly, et Édimbourg, Creech, 1787.

BURNEY, Fanny, *Evelina* (Londres, 1778), éd. Margaret Ann Doody, Londres, Penguin, 1994.
CHAMBERS, William, *A Dissertation on Oriental Gardening*, Londres, Davies, 1772.
CLARKE, James, *A Survey of the Lakes of Cumberland, Westmorland, and Lancashire, Together with an Account, Historical, Topographical, and Descriptive, of the Adjacent Country*, Londres, au compte de l'auteur, 1789.
COBBETT, William, *Rural Rides* (Londres, 1830), éd. Edward Thomas, 2 vol., Londres, J. Dent, 1912.
COXE, William, *Sketches of the Natural, Civil, and Political State of Swisserland; in a Series of Letters to Mr. William Melmoth, Esq.*, Londres, Dodsley, 1779.

- *Travels in Switzerland in a series of letters to Mr. William Melmoth*, édition augmentée de l'ouvrage précédent, 3 vol., Londres, Cadell, 1789.

CURRIE, James, *Medical Reports on the Effects of Water, Cold and Warm, as a Remedy in Fevers and Other Diseases* (Londres, 1797), 4e éd. revue et augmentée, Londres, Cadell et Davies, 1804.

- *The Works of Robert Burns, with an Account of his Life*, (Londres, 1800), 6e éd., Londres, Cadell et Davies, 1809.

DE QUINCEY, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater* (Londres, 1821), suivi de *Suspiria De Profundis* (1845) et *The English Mail-Coach* (1849), éd. Grevel Lindop, Oxford et New York, Oxford World's Classics, 1985.

- *The Works of Thomas De Quincey*, éds. Barry Symonds, Grevel Lindop *et al.*, Londres, Pickering & Chatto, 2000-2003 : *Letters to a Young Man Whose Education has been neglected* (1823) in vol. I ; *The Caesars* (1832-34), in vol. IX ; *Autobiography of an English Opium-Eater: Recollections of Charles Lamb, Samuel Taylor Coleridge* (1834-38), in vol. X ; *Lake Reminiscences from 1807 to 1830* (1839), in vol. XI.

DENNIS, John, *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (Londres, 1701), in *The Critical Works of John Dennis*, éd. Edward Niles Hooker, vol. I, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1939.

DU BOS, Jean-Baptiste (abbé), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vol., Paris, Jacques Mariette, 1719.

EMERSON, Ralph Waldo, *Essays and Lectures*, éd. J. Porte, New York, Library of America, 1983.

- *Journals and Miscellaneous Notebooks*, éd. Plumstead et Hayford, Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

EQUIANO, Olaudah, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or, Gustavus Vassa, The African. Written by himself*, 2 vol., Londres, à compte d'auteur, 1789.

FARQUHAR, George, *The Recruiting Officer* (1707), Nick Hern Books, Drama Classics, 1997.

FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, in *Œuvres*, éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

GILPIN, William, *Observations on Cumberland and Westmorland*, Londres, Blamire, 1786.

- *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, (1789), 2e éd., Londres, R. Blamire, 1794.
- *Observations on the Western Parts of England*, Londres, Cadell & Davies, 1798.

GODWIN, William, *Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams* (Londres, 1794), éd. D. McCracken, Oxford World's Classics, 1982.

GRAY, Thomas, *The Correspondance of Thomas Gray*, éd. P. Toynbee et L. Whibley, 3 vol., Oxford, Clarendon Press, 1935.

HAZLITT, William, *The Collected Works of William Hazlitt*, éd. A. R. Waller et Arnold Glover, Londres, J. M. Dent & Co., 1903 : *The Round Table* (1817) et *Characters of Shakespeare's Plays* (1818) in vol. I ; *The Spirit of the Age* (1825) in vol. IV, *Lectures on the English Poets* (1819) in vol. V, *The Plain Speaker* (1826) in vol. VII.

HURD, Richard, *Letters on Chivalry and Romance* (Londres, 1762), éd. Edith Morley, Londres, Henry Frowde 1911.

HUTCHINSON, William, *An Excursion to the Lakes in Westmoreland and Cumberland, August 1773*, Londres, J. Wilkie, 1774.

- 2e éd., *An Excursion to the Lakes in Westmoreland and Cumberland; with a Tour through Parts of the Northern Counties, in the Years 1773 and 1774*, Londres, J. Wilkie, 1776.

JOHNSON, Samuel, *Lives of the Poets* (Londres, 1779-81), éd. Roger Lonsdale, 4 vol., Oxford, Clarendon Press, 2006.

KNIGHT, Richard Payne, *A Discourse on the Worship of Priapus and its Connection with the Mystic Theology of the Ancients*, Londres, Spilsbury, 1786.

LABORDE, Alexandre de, *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, 2e éd., 5 vol., Paris, Nicolle, 1809.

LAMB, Charles, *The Works of Charles and Mary Lamb*, éd. E. V. Lucas, 5 vol., Londres, J. M. Dent, 1903.

LEWIS, Matthew Gregory, *The Monk: A Romance* (Londres, 1796), éd. Howard Anderson, Oxford World's Classics, 1995.

MACKENZIE, Henry, *The Man of Feeling* (Édimbourg et Londres, 1771), éd. Brian Vickers, Oxford et New York, Oxford World's Classics, 2009.

MAISTRE, Joseph de, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, in *Œuvres*, éd. Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, 2007.

MORE, Hannah, *Tales for the Common People and Other Cheap Repository Tracts* (1795-1798), éd. C. McDonald Shaw, Nottingham, Trent Editions, 2002.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg dit, *Œuvres complètes*, éd. et trad. fr. Armel Guerne, 2 t., Paris, Gallimard, collection « Du monde entier », 1975.
PAYNE KNIGHT, Richard, *An Essay on the Worship of Priapus and its Connection with the Mystic Theology of the Ancients*, Londres, Spilsbury, 1786.
PRICE, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful* (1794), 2e éd. Londres, J. Robson, 1796.
RAMOND DE CARBONNIÈRES, Louis, *Lettres sur la Suisse de M. William Coxe à M. W. Melmoth, sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse*, Paris, Belin, 1781.
RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, Smith, Elder, & Co., 1849.
SCHILLER, Friedrich, *Les Brigands* [*Die Raüber: Ein Schauspiel*, Francfort et Leipzig, 1781], trad. fr.
SCOTT, John, *Critical Essays*, *Critical Essays on Some of the Poems of Several English Poets*, éd. J. Hoole, Londres, 1785
SCOTT, Walter (Sir), *Waverley: or 'Tis Sixty Years Since* (Édimbourg, 1814), éd. Claire Lamont, Oxford's World Classics, 1998.
- *Old Mortality* (Édimbourg, 1816), éd. Jane Stenvenson et Peter Davidson, Oxford World's Classics, 2009.
- *Heart of Midlothian* (Édimbourg, 1818), General Books LLC, 2010.

SMITH, Goldwin, *Cowper*, New York, Harper & Sons, 1880.
SMOLLETT, Tobias, *The Adventures of Roderick Random* (Londres, 1748), éd. Paul-Gabriel Boucé, Oxford's World Classics, 1999.
SOUTHEY, Robert, *Life of Cowper* (*The Works of William Cowper, Esq.*, vol. I), Londres, Baldwin et Cradock, 1836.
- *The Life and Correspondence of Robert Southey*, éd. Charles Cuthbert Southey, New York, Appleton, 1855.

STERNE, Laurence, *A Sentimental Journey through France and Italy* (Londres, 1768), éd. Ian Jack, Oxford's World Classics, 1968.
STUKELEY, William, *Stonehenge, A Temple Restor'd to the British Druids*, Londres, Innys et Manby, 1740.
TAINE, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise*, 4 vol., Hachette, Paris, 1863.
THELWALL, John, *The Peripatetic; or, Sketches of the Heart, of Nature and Society, in a Series of Politico-Sentimental Journals, in Verse and Prose, of the eccentric Excursions of Sylvanus Theophrastus, supposed to be written by himself*, 3 vol., édité au compte de l'auteur, Londres, 1793.
WALTON, Isaac, *The Compleat Angler* (Londres, 1653), éd. Andrew Lang, rééd. Mineola, NY, Dover, 2003.
WARTON, Joseph, *Reflections on Didactic Poetry*, in *The Works of Virgil in English Verse*, vol. I, Londres, Dodsley, 1753.
WARTON, Thomas, *Observations on the Fairy Queen of Spenser*, Londres, Dodsley, 1754.
WEST, Thomas, *A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*, (Londres et Kendal, 1777), 3e éd. Londres et Kendal, 1784, fac-similé Oxford, Woodstock Books, 1989.
WHITE, Gilbert, *The Natural History of Selborne* (Londres, 1789), éd. Richard Mabey, Londres, Penguin, 1977.
WORDSWORTH, Christopher, *Memoirs of William Wordsworth*, 2 vol., Boston, Ticknor & Fields, 1851.
WORDSWORTH, Dorothy, *The Grasmere and Alfoxden Journals*, éd. Pamela Woof, Oxford's World Classics, 2002.
YOUNG, Arthur, *Travels During the Years 1787, 1788, and 1789*, Londres, Richardson, 1792.

PHILOSOPHIE, THÉOLOGIE, HISTOIRE ET POLITIQUE

BACON, Francis (Lord), *The Advancement of Learning* (Londres, 1605) et *New Atlantis* (Londres, 1627), éd. Arthur Johnston, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- *The Essays* (3e éd. 1625), éd. John Pitcher, Londres, Penguin, 1985.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, éd. augmentée, 16 vol., Paris, Desoer, 1820.
BERKELEY, George, *An Essay Toward a New Theory of Vision* (Dublin, 1709), *A treatise concerning the Princples of Human Knowledge* (Dublin, 1710) et *Three Dialogues Between Hylas and Philonous* (Londres, 1713), in *Essays, Principles, Dialogues, with a Selection from Other Writings*, éd. Mary Whiton Calkins, New York, Scribner's Sons, 1929.
- *Alciphron, or the Minute Philosopher, in Seven Dialogues* (Londres, 1734), Dublin, Williamson, 1757.

BOYLE, Robert, *The Origin of Forms and Qualities According to the Corpuscular Philosophy* (1666) in *Selected Philosophical Papers of Robert Boyle*, éd. Martin Stewart, Indianapolis, Hackett Publishing, 1991.
BROWN, John, *An Estimate of the Manners and Principles of the Times*, Londres, Davis et Reymer, 1757.
BURKE, Edmund, *A Vindication of Natural Society* (Londres,)

- *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, éd. Adam Phillips, Oxford's World Classics, 1990.
- *Reflections on the Revolution in France* (Londres, 1790), in *The Select Works of Edmund Burke*, éd. E. J. Payne, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1897.
- *Letters on a Regicide Peace*, *ibid.*, vol. III.
- *Thoughts and Details on Scarcity, originally presented to the Right Hon. William Pitt, in the month of November, 1795*, Londres, Rivington, 1800.

BURNET, Thomas, *Sacred Theory of the Earth* (éd. anglaise complete, Londres, 1691), 6e éd. Londres, Hooke, 1726.

BUTLER, Joseph, *The Analogy of Religion Natural and Revealed to the Constitution and Course of Nature* (Londres, 1736), éd. William E. Gladstone, Londres, Henry Frowde et Oxford University Press, 1896.

CUDWORTH, Ralph, *The True Intellectual System of the Universe: Wherein all the Reason and Philosophy of Atheism is Confuted, and its Impossibility Demonstrated* (1678), 4 vol., rééd. Thomas Birch, Londres, Richard Priestley, 1820.

DUPUIS, Charles-François, *Origine de tous les cultes, ou religion universelle* (Agasse, Paris, 1795), éd. augmentée, Paris, 1822.

DYER, George, *The Complaints of the Poor People of England: Containing Remarks*, 2e éd., Londres, Ridgway, 1793.

FERGUSON, Adam, *An Essay on the History of Civil Society* (Édimbourg, 1767), éd. Duncan Forbes, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1966.

FICHTE, Johann Gottlob, *Discours à la nation allemande* (*Reden an die deustche Nation*, Berlin, 1807), trad. fr. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1952.

FREND, William, *Peace and Union Recommanded to the Associated Bodies of Republicans and Anti-Republicans*, 2e éd., Cambridge, B. Flower, 1793.

GODWIN, William, *Enquiry Concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*, 2 vol., Luke White, Londres, 1793.

- 3e éd., *Enquiry Concerning Political Justice, and its Influence on Morals and Happiness*, Robinson, Londres, 1798; rééd. Isaac Kramnick, Penguin, Londres, 1976.
- *The Enquirer*, Londres, 1797, rééd. John Anderson, Jr., Édimbourg, 1823.

HARTLEY, David, *Observations on Man, His Frame, His Duty*, *and His Expectations* (Londres, 1749), 6e éd. Thomas Tegg, Londres, 1834.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique* (*Vorlesungen über die Aesthetik*, Berlin, 1835-38), trad. fr. Charles Bénard, éd. Benoït et Paolo Zaccaria, 2 vol., Paris, Le Livre de Poche, 1997.

HUTCHESON, Francis, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue, in Two Treatises* (Londres, 1726), éd. Wolfgang Leidhold, Indianapolis, Liberty Fund, 2004.

LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding* (Londres, 1689), éd. Richard Woolhouse, Londres, Penguin, 1997.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat de la Brède et de**,** *De l'Esprit des Lois* (Genève, 1748), 2 vol., Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1995.

PAINE, Thomas, *Rights of Man* et *The Age of Reason*, in *Collected Writings*, éd. Eric Foner, New York, Library of America, 1995.

PALEY, William, *The Principles of Moral and Political Philosophy* (Londres, 1785), in *Miscellaneous Works*, vol. II, Baldwyn & Co., Londres, 1821.

PRIESTLEY, Joseph, *Disquisitions on Matter and Spirit* (Londres, 1777), 2e éd. Londres, Joseph Johnson, 1783.

- *A History of the Corruptions of Christianity*, Londres, Johnson, 1782.
- *A Sermon on the Present State of Europe,* Joseph Johnson, Londres, 1794.

RAY, John, *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation, in Two Parts* (Londres, 1691), 7e éd., Londres, William Innys, 1717.

RAYNAL, Guillaume-Thomas, abbé, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les Deux Indes*, La Haye, Gosse, 1776.

ROBERTSON, William, *History of America*, Londres et Édimbourg, 1777.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 5 vol., 1959-95.

SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen: in einer Reihe von Briefen*, Tübingen, 1795], trad. fr. Robert Leroux, Paris, Aubier, 1943.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper (Lord), *A Letter Concerning Enthusiasm* (Londres, 1708) et *The Moralists* (Londres, 1709), in *Characteristicks* (1711), éd. Douglas Den Uyl, Indianapolis, Liberty Fund, 2001.

SMITH, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, éd. D. D. Raphael et A. L. Macfie, Oxford, Clarendon Press, 1976.

- *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (Londres, Strahan et Cadell, 1776), éd. Kathryn Sutherland, Oxford's World Classics, 1993.

TOLAND, John, *A Specimen of the Critical History of the Celtic Religion and Learning, Containing an Account of the Druids*, in *A Collection of Several Pieces of Mr. John Toland*, vol. I, Londres, Peele, 1726.

WOLLSTONECRAFT, Mary, *A Vindication of the Rights of Men* (Londres, Joseph Johnson, 1790) et *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), éd. Janet Todd, Oxford World's Classics, 1993.

VOLNEY, Constantin-François Chassebeuf de, *Les Ruines, ou Méditations sur les Révolutions des Empires* (Paris, 1791), 12e éd., Didot, Paris, 1822.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

SUR WORDSWORTH

AVERILL, James, *Wordsworth and the Poetry of Human Suffering*, Cornell University Press, Ithaca et Londres, 1980.

BAHAR, Saba, « Invention et réinvention britannique du bonheur suisse : *Descriptive Sketches* (1793) de William Wordsworth », in *Dénouement des Lumières et invention romantique*, éd. Bardazzi et Grosrichard, Droz, Genève, 2003, pp. 263-76..

BEWELL, Alan, *Wordsworth and the Enlightenment*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1989.

BIALOSTOSKY, Don H., *Making Tales: The Poetics of Wordsworth's Narrative Experiments*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.

BROMWICH, David, *Disowned by Memory. Wordsworth's Poetry of the 1790s*, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1998.

CHANDLER, James K., *Wordsworth's Second Nature. A Study of the Poetry and Politics*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.

COLEMAN, Deirdre, « Re-living Jacobinism: Wordsworth and the Convention of Cintra », *Yearbook of English Studies*, vol. 19, 1989, pp. 144-61.

COLLINGS, David, *Wordsworthian Errancies*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.

DANBY, John, *The Simple Wordsworth*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1960.

DUGGETT, Tom, « Celtic Night and Gothic Grandeur : Politics and Antiquarianism in Wordsworth's *Salisbury Plain* », *Romanticism* 13.2, 2007, pp. 164-76.

- « Wordsworth's Gothic Politics and *The Convention of Cintra* », *Review of English Studies*, 58, 2007, pp. 186-211.

ELLIS, David, *Wordsworth, Freud, and the Spots of Time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

ERDMAN, David, « Wordsworth as Heartsworth; or, Was Regicide the Prophetic Ground of those 'Moral Questions'? », in *The Evidence of the Imagination: Studies of Interactions between Life and Art in Romantic Romantic Literature*, éd. Reiman, Jaye et Bennett, New York University Press, New York, 1978.

FOSSO, Kurt, « The Politics of Genre in Wordsworth's *Salisbury Plain* », *New Literary History*, n° 30.1, 1999, pp. 159-77.

- *Buried Communities: Wordsworth and the Bonds of Mourning*, State University of New York Press, Albany, 2004.

GAILLET DE CHÉZELLES, Florence, *Wordsworth et la marche : parcours poétique et esthétique*, Ellug, Grenoble, 2007.

GILL, Stephen, *Wordsworth. A Life*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

- *Wordsworth and the Victorians*, Oxford University Press, 2001.

GRIFFIN, Andrew L., « Wordsworth and the Problem of Imaginative Story: The Case of "Simon Lee" », *PMLA*, vol. 92, n° 3, 1977, pp. 392-409.

HARPER, George McLean, *William Wordsworth, His Life, Works, and Influence*, John Murray, Londres, 1916.

HARTMAN, Geoffrey H., *Wordsworth's Poetry 1787-1815*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1964.

- *The Unremarkable Wordsworth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

HICKEY, Alison, *Impure Conceits: Rhetoric and Ideology in Wordsworth's* Excursion, Stanford University Press, Stanford, 1997.

JACOBUS, Mary, *Tradition and Experiment in the 1798 Lyrical Ballads*, Clarendon Press, Oxford, 1976.

- *Romanticism, Writing, and Sexual Difference: Essays on the Prelude*, Oxford University Press, Oxford et New York, 1989.

JARVIS, Simon, *Wordsworth's Philosophic Song*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
JOHNSTON, Kenneth, *Wordsworth and the Recluse*,
- *The Hidden Wordsworth: Poet, Lover, Rebel, Spy*, Norton, New York, 1998.

KNIGHT, William Angus, *The Life of William Wordsworth*, 1889, Macmillan, Londres, 1889.
LA CASSAGNÉRE, Christian (éd.), *Wordsworth ou l'autre voix*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1999.
LANGAN, Celeste, *Romantic Vagrancy: Wordsworth and the Simulation of Freedom*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
LEGOUIS, Émile, *La jeunesse de William Wordsworth, 1770-1798 : étude sur le « Prélude »*, G. Masson, Paris, 1896.
LEVINSON, Marjorie, *Wordsworth's Great Period Poems : Four Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
LINDENBERGER, Herbert, *On Wordsworth's Prelude*, Princeton University Press, Princeton, 1963.
LIU, Alan, *Wordsworth. The Sense of History*, Stanford University Press, Palo Alto, 1989.
MAYO, Robert, « The Contemporaneity of the *Lyrical Ballads* », *Proceedings of the Modern Language Association*, n° 69 (1954), pp. 486-522.
McFARLAND, Thomas, *William Wordsworth: Intensity and Achievement*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
ONORATO, Richard J., *The Character of the Poet in* The Prelude*: A Study of William's Wordsworth*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1966.
PARKER, Reeve : « Reading Wordsworth's Power: Narrative and Usurpation in *The Borderers* », *English Literary History*, vol. 54, Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 299-331.
PFAU, Thomas, *Wordsworth's Profession: Form, Class, & the Logic of Early Romantic Cultural Production*, Stanford University Press, Stanford, 1997.
RIEDER, John, « Wordsworth's Indolence: Providential Economy and Poetic Vocation », *Pacific Coast Philology*, vol. 23, 1988, pp. 67-76.
- *Wordsworth's Counterrevolutionary Turn: Community, Virtue and Vision in the 1790s*, Associated Universities Presses, Cranbury, NJ, 1997.

SALVESEN, Christopher, *The Landscape of Memory: A Study of Wordsworth's Poetry*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1965.
SCHULMAN, Samuel, « Wordsworth's Salisbury Plain Poems and their Spenserian Motives », *Journal of English and Germanic Philology*, n° 84, 1985, pp. 221-42.
SHEATS, Paul D., *The Making of Wordsworth's Poetry 1785-1797*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973.
SIMPSON, David, *Wordsworth and the Figurings of the Real*, Humanities Press, Atlantic Highlands, NJ, 1982.
- *Wordsworth's Historical Imagination: The Poetry of Displacement*, Methuen, Londres et New York, 1987.
- *Wordsworth, Commodification and Social Concern*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

SPIEGELMAN, Willard, *Wordsworth's Heroes*, Berkeley, University of California Press, 1985.
STALLKNECHT, Newton Phelps, *Strange Seas of Thought: Studies in William Wordsworth's Philosophy of Man and Nature*,
SWANN, Karen, « Public Transport: Adventuring on Wordsworth's *Salisbury Plain* », *English Literary History*, n° 55, pp. 811-34.
WELSFORD, Enid, *Salisbury Plain. A Study in the Development of Wordsworth'd Mind and Art*, Blackwell, Oxford, 1966.
WILLIAMS, John, *Wordsworth: Romantic Poetry and Revolution Politics*, Manchester University Press, Manchester, 1989.
WORDSWORTH, Jonathan, *The Music of Humanity: A Critical Study of Wordsworth's "Ruined Cottage"*, Nelson, Londres, 1969.
- *The Borders of Vision*, Clarendon Press, Oxford, 1982.

WU, Duncan, *Wordsworth's Reading 1770-1799*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- *Wordsworth: An Inner Life*, Blackwell, Oxford, 2002.

WYATT, John, *Wordsworth and the Geologists*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

SUR COLERIDGE

ASHTON, Rosemary, *The Life of Samuel Taylor Coleridge. A Critical Biography*, Blackwell, Oxford, 1996.
BARTH, John Robert, *Coleridge and Christian Doctrine*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1969.
BATE, Walter Jackson, *Coleridge*, Macmillan, Londres, 1968.

BEER, John, *Coleridge the Visionary*, Chatto & Windus, Londres, 1959.
- *Coleridge's Poetic Intelligence*, Macmillan, Londres, 1977.

BONNECASE, Denis, *S. T. Coleridge, Poèmes de l'expérience vive*, Presses de l'Université Stendhal / Ellug, Grenoble, 1992.
CHRISTENSEN, Jerome, *Coleridge's Blessed Machine of Language*, Cornell University Press, Ithaca, 1981.
COLEMAN, Deirdre, *Coleridge and 'The Friend' (1809-10)*, Oxford University Press, Oxford, 1988.
COLMER, John, *Coleridge, Critic of Society*, Oxford University Press, Oxford, 1959.
DEEN, Leonard W., « Coleridge and the Sources of Pantisocracy: Godwin, the Bible, and Hartley », *Boston University Studies in English*, n° 5 (1961), pp. 232-45.
- « Coleridge and the Radicalism of Religious Dissent », *Journal of English and Germanic Philology*, n° 61 (1962), pp. 496-510.

DEKKER, George, *Coleridge and the Literature of Sensibility*, Vision, Londres, 1978.
EMPSON, William, Samuel Taylor Coleridge's *Rime of the Ancient Mariner* », *Critical Quarterly*, vol. 6, n° 4, 1964, pp. 298-319.
ERVING, George S., « The Politics of Matter : Newtonian Science and Priestleyan Metaphysics in Coleridge's *Preternatural Agency* », *European Romantic Review*, 19:3 (2008), pp. 219-32.
GORDON, I. A., « The Case-history of Coleridge's *Monody on the Death of Chatterton* », *Review of English Studies*, n° 69, Oxford, 1942, pp. 49-71
HAMILTON, Paul, *Coleridge's Poetics*, Basil Blackwell, Oxford, 1983.
HOLMES, Richard, *Coleridge: Early Visions*, Hodder & Stoughton, Londres et Sevenoaks, 1989.
- *Coleridge: Darker Reflections*, Harper & Collins, Londres, 1998.

HOUSE, Humphrey, *Coleridge, The Clark Lectures 1951-2*, Hart-Davis, Londres, 1962.
KEANE, Patrick, *Coleridge's Submerged Politics:* The Ancient Mariner *and* Robinson Crusoe, Columbia, MI, University of Missouri Press, 1994.
LA CASSAGNÈRE, Christian (éd.), *Coleridge : études poétiques*, Didier érudition, Paris, 1993.
LEASK, Nigel, *The Politics of Imagination in Coleridge's Critical Thought*, Macmillan et St. Martin's Press, Londres, 1988.
- « Pantisocracy and the Politics of the 'Preface' to *Lyrical Ballads* », in *Reflections of Revolution: Images of Romanticism*, éd. Everest et Yarrington et Everest, Routledge, Londres et New York, 1993.

LEVERE, Trevor, *Poetry Realized in Nature: Samuel Taylor Coleridge and Early Nineteenth-Century Science*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
LOWES, John Livingston, *The Road to Xanadu*, Constable, Londres, 1927 ; rééd. Pan Books, Londres, 1978.
MATHESON, Ann, « The Influence of Cowper's *The Task* on Coleridge's Conversation Poems », in *New Approaches to Coleridge*, éd. Donald Sultana, Vision, Londres, 1981.
McFARLAND, Thomas, *Coleridge and the Pantheist Tradition*, Clarendon Press, Oxford, 1969.
MODIANO, Raimonda, *Coleridge and the Concept of Nature*, Florida State University Press, Gainesville, 1985.
MORROW, John, *Coleridge's Political Thought. Property, Morality and the Limits of Traditional Discourse*, Macmillan, Basingstoke et Londres, 1990.
PARKER, Patricia, « The Progress of Phaedria's Bower : Spenser to Coleridge », *English Literary History*, vol. 40, n° 3, 1973, pp. 372-96.
PERRY, Seamus, *Coleridge and the Uses of Division*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
RICHARDS, Ivor Armstrong, *Coleridge on Imagination*, Harcourt Brace, New York, 1935.
TAUSSIG, Gurion, *Coleridge and the Idea of Friendship 1789-1804*, Newark, University of Delaware Press, 2002.
VICKERS, Neil, *Coleridge and the Doctors*, Oxford University Press, Oxford et Londres, 2004.
WARE, Malcolm, « Coleridge's Spectre-Bark: A Slave Ship? », *Philological Quarterly*, 40, 1961, pp. 589-93.
WILEY, Ian, *Young Coleridge and the Philosophers of Nature*, Clarendon Press, Oxford, 1989.
WOODRING, Carl, *Politics in the Poetry of Coleridge*, University of Wisconsin Press, Madison, 1961.

ÉTUDES CONJOINTES SUR WORDSWORTH ET COLERIDGE

BYATT, Antonia Susan, *Unruly Times. Wordsworth and Coleridge in their Time*, Londres, Nelson & Sons, 1970, rééd. Hogarth Press, 1989.
CRONIN Richard (éd.), *1798: The Year of the* Lyrical Ballads, Basingstoke, Londres et New York, Macmillan et St. Martin's Press, 1998.
EILENBERG, Susan, *Strange Power of Speech: Wordsworth, Coleridge and Literary Possession*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1992.

McFARLAND, Thomas, *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, and the Modalities of Fragmentation*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
MAGNUSON, Paul, *Coleridge and Wordsworth: A Lyrical Dialogue*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
NEWLYN, Lucy, *Coleridge, Wordsworth, and the Language of Allusion*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2001.
PIPER, Herbert W., *The Active Universe. Pantheism and the Concept of Imagination in the English Romantics*, Londres, Athlone Press, 1962.
PARRISH, Stephen Maxwell, *The Art of the 'Lyrical Ballads'*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1973.
ROE, Nicholas, *Wordsworth and Coleridge: The Radical Years*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
RUOFF, Gene W., *Wordsworth and Coleridge: The Making of the Major Lyrics, 1802-1804*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1989.
THOMPSON, Edward Palmer, *The Romantics. Wordsworth, Coleridge, Thelwall*, Woodbridge, Merlin Press, 1997.

ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LE ROMANTISME

ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953.
- *Supernatural Naturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York et Londres, Norton, 1971.

BLOOM, Harold, *The Visionary Company*, 2e éd. Ithaca et Londres, Cornell University Press
BUTLER, Marylin, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford, Oxford University Press, 1981.
DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.
- *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, éd. E. S. Burt, Newmark et A. Warminski, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1993.

GALLET, René et GUIBERT, Pascale (dir.), *Le Sujet romantique et le monde : la voie anglaise*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2009.
GUSDORF, Georges, *Le romantisme*, 2 vol., Paris, Payot, 1993.
HONOUR, Hugh, *Romanticism*, Londres, Allen Lane, 1979.
McGANN, Jerome J., *The Romantic Ideology*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1983.
- *The Beauty of Inflections*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1985.
- *The Poetics of Sensibility: A Revolution in Poetic Style*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

PAULSON, Ronald, *Representations of Revolution (1789-1820)*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1983.
PIQUET, François, *Le Romantisme anglais: émergence d'une poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
PRAZ, Mario, *The Romantic Agony* (*La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Società editrice « La Cultura », Milan et Rome, 1930), trad. angl. Angus Davidson, Oxford et New York, Oxford University Press, 1933.
ROSEN, Charles et ZERNER, Henri, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York, Viking Press, 1984.
ROZENBERG, Paul, *Le romantisme anglais : le défi des vulnérables*, Paris, Larousse Université, 1973.

AUTRES ÉTUDES SUR LE ROMANTISME ANGLAIS

ARAC, Jonathan et RIEDVO, Harriet (éds.), *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism*, Duke University Press, Durham, 1995.
BAINBRIDGE, Simon, *Napoleon and English Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
BEWELL, Alan, *Romanticism and Tropical Disease*, Johns Hopkins University Press, Baltimore et Londres, 1999.
CARRUTHERS, Gerald, et RAWES, Alan, *English Romanticism and the Celtic World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
COLEMAN, Deirdre, *Romantic Colonization and British Anti-Slavery*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

CONNELL, Phil, *Romanticism, Economics, and the Question of 'Culture'*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
DART, Gregory, *Rousseau, Robespierre and English Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
ERDMAN, David, *Blake: Prophet Against Empire*,
FERGUSON, Frances, *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Ethics of Individuation*, Routledge, New York et Londres, 1992.
FULFORD, Timothy, LEE, Debbie et KITSON, Peter J., *Literature, Science and Observation in the Romantic Era: Bodies of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
GLEN, Heather et HAMILTON, Paul (éds.), *Repossessing the Romantic Past*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
HANCOCK, Albert Elmer, *The French Revolution and the English Poets: A Study in Historical Criticism*, Henry Holt, New York, 1899.
HEINZELMAN, Kurt, *The Economics of the Imagination*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1980.
KING, Everard, *James Beattie's* The Minstrel *and the Origins of Romantic Autobiography*, Edwin Mellen Press, Lewiston, NY, 1992.
LEASK, Nigel, *Anxieties of Empire. British Romantic Writers and the East*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

- *Curiosity and the Aesthetics of Travel-Writing, 1770-1840: 'From an Antique Land'*, Oxford University Press, Oxford et New York, 2002.
- *Robert Burns and Pastoral. Poetry and Improvement in Late Eighteenth-Century Scotland*, Oxford University Press, Oxford et New York, 2010.

JACKSON, Noel B., *Science and Sensation in Romantic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
JANOWITZ, Anne, *Lyric and Labour in the Romantic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
KING-HELE, Desmond, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, Macmillan, Basingstoke, 1986.
LA CASSAGNÈRE, Christian, *Keats ou le sortilège des mots*, éd. C. La Cassagnère, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
McFARLAND, Thomas, *Romanticism and the Heritage of Rousseau*, Oxford University Press, Oxford, 1995.
McGANN, Jerome J., « The Anachronism of George Crabbe », *English Literary History*, vol. 48 (1981), pp. 555-72.
MAKDISI, Saree, *Romantic Imperialism. Universal Empire and the Culture of Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
MILLER, Christopher R., *The Invention of Evening : Perception and Time in Romantic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
NEWLYN, Lucy, *Paradise Lost and the Romantic Reader*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
PALEY, Morton, *Apocalypse and Millenium in English Romantic Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1999.
POLLARD, Arthur (éd.), *George Crabbe: The Critical Heritage*, Routledge, Londres et New York, 1972.
PORÉE, Marc, « "Famous laughin" : poésie et humour dans l'œuvre de Robert Burns », *Études anglaises*, vol. 57, n° 4, 2004, pp. 408-20.
PRIESTMAN, Martin, *Romantic Atheism : Poetry and Freethought 1780-1830*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
RAIMOND, Jean, « Southey's Early Writings and the Revolution », *Yearbook of English Studies*, vol. 19 (1989), pp. 181-96.
RICHARDSON, Alan, *British Romanticism and the Science of* ***the*** *Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
SAGLIA, Diego, *Poetic Castles in Spain: British Romanticism and Figurations of Iberia*, Rodopi, Amsterdam, 2000.
SHAFFER, Elinor, *'Kubla Khan' and* The Fall of Jerusalem. *The Mythological School in Biblical Criticism and Secular Literature 1770-1880*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.
SPIEGELMAN, Willard, *Majestic Indolence: English Romantic Poetry and the Work of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1995.
STORY, Mark, *Robert Southey, A Life*, Oxford University Press, Oxford et New York, 1997.
TRUMPENER, Katie, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
WHALE, John, *Imagination Under Pressure 1789-1832: Aesthetics, Politics and Utility*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

SUR LA NATURE, L'ART ET LE PAYSAGE

BARRELL, John, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1740-1850. An Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972.

- *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.
- (éd.) *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art 1700-1850*, Oxford University Press, Oxford et New York, 1992.
- *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: 'The Body of the Public'*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1995.

BERQUE, Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1994.
CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Plon, Paris, 1989.
COPLEY, Stephen et GARSIDE, Peter (éds.), *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770*, Cambridge University Press, Cambridge, 1770.
EVERETT, Nigel, *The Tory View of Landscape*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1994.
HAGSTRUM, Jean, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago, 1958.
HUNT, John Dixon, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening During the Eighteen-Century*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976 (2e éd. 1989).
HUNT, J. D. et WILLIS, Peter (éds.), *The Genius of the Place. The English Landscape-Garden 1620-1820*, (Londres, 1965), rééd. MIT Press, Londres et Cambridge, Mass., 1988.
HUSSEY, Christopher, *The Picturesque : Studies in a point of view*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1927.
JACKSON, John Brinckerhoff, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, Londres, 1999.
LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Champ Vallon, Seyssel, 2007.
MANWAIRING, Elizabeth W., *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorraine and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*, Frank Cass, Londres, 1925.
MARTINET, Marie-Madeleine (éd.), *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle. De l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Aubier-Montaigne, Paris, 1980.
MAYHEW, Robert, « William Gilpin and the Latitudinarian Picturesque » (*Eighteenth-Century Studies*, 33.3, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000, pp. 349-66.
MONK, Samuel Holt, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England* (Ann Arbor, 1935), 2e éd., University of Michigan Press, Ann Arbor, 1960.
ROBINSON, Sidney K., *Inquiry into the Picturesque*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.
ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.

SUR LA GÉORGIQUE ET LA LITTÉRATURE DU XVIIIe SIÈCLE

AUBIN, Robert Arnold, *Topographical Poetry in Eighteenth-Century England*, Modern Language Association of America, New York, 1936
BARRELL, John, *English Literature in History 1730-1780. An Equal, Wide Survey*, Hutchinson, Londres, 1983.
BATE, Walter Jackson, *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England*, Harper & Row, New York, 1961.
BATTESTIN, Martin C., *The Providence of Wit: Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts*, Clarendon Press, Oxford, 1974.
BLOOM, Harold et HILLES, Frederick W., *From Sensibility to Romanticism: Essays Presented to Frederick A. Pottle*, Oxford University Press, Oxford et New York, 1965.
BRUNSTROM, Conrad, *William Cowper: Religion, Satire, Society*, Bucknell University Press, Lewiston, PA, 2004.
CARBONI, Pierre, « Aux Confins de l'ailleurs et du moi : Extension géographique et définition dans *The Seasons* de James Thomson », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines*, n° 52, 2001, pp. 145-54.

- « Le paradigme newtonien et les soubresauts du vivant dans *The Seasons* de James Thomson : le poème scientifique comme psaume moderne », *Études écossaises*, n° 12, 2009, pp. 33-47.

CHALKER, John, *The English Georgic: A Study in the Development of a Form*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1969.
COHEN, Ralph, *The Unfolding of* The Seasons*: A Study of James Thomson's Poem*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1970.
CRANE, R. S., « Suggestions Toward A Genealogy of the "Man of Feeling" », *English Literary History*, I.3 (1934), pp. 205-30.

- « Anglican Apologetics and the Idea of Preogress », *Modern Philology*, 34 (1934), pp. 273-306.
CRAWFORD, Rachel, *Poetry, Enclosure, and the Vernacular Landscape 1700-1830*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
DIX, Robin C., « The Harps of Memnon and Æolus: A Study in the Propagation of an Error », *Modern Philology*, Chicago, 1988, pp. 288-93.
ERSKINE-HILL, Howard, *Poetry of Opposition and Revolution: Dryden to Wordsworth*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
FEINGOLD, Richard, *Nature and society: later eighteenth-century uses of the pastoral and georgic*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1978.
FULFORD, Timothy, *Landscape, Liberty and Authority. Poetry, Criticism and Politics from Thomson to Wordsworth*, Cambridge University Press, 1996.
GERRARD, Christine, *Aaron Hill: The Muses' Projector 1685-1750*, Oxford University Press, Oxford et New York, 2003.
GOODMAN, Kevis, *Georgic Modernity and British Romanticism: Poetry and the Mediation of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
HAGSTRUM, Jean, *Sex and Sensibility. Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
HUTCHINGS, Bill, *The Poetry of William Cowper*, Croom Helm, Beckenham, 1983.
LANDRY, Donna, MACLEAN, Gerald et WARD, Joseph P. (éds.), *The Country and the City Revisited. England and the Politics of Culture, 1550-1850*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
LOW, Anthony, *The Georgic Revolution*, Princeton University Press, Princeton, 1985.
MACK, Maynard, *Alexander Pope: A Life*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1985.
NEWEY, Vincent, *Cowper's Poetry: A Critical Study and Reassessment*, Liverpool University Press, Liverpool, 1982.
NICOLSON, Marjorie Hope, *Newton Demands the Muse. Newton's Opticks and the Eighteenth-Century Poets*, Princeton University Press, Princeton, 1946.
PARTRIDGE, Eric, *Eighteenth-Century English Romantic Poetry (up till the publication of the "Lyrical Ballads", 1798*, Édouard Champion, Paris, 1924.
PRIESTMAN, Martin, *Cowper's 'Task': Structure and Influence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
SAMBROOK, James, *James Thomson 1700-1748: A Life*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
SOUBRENIE, Elisabeth, *Présence de la solitude. La poésie anglaise entre néoclassicisme et préromantisme*, Honoré Champion, Paris, 1999.
VAN TIEGHEM, Paul, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, 3 vol., Bruxelles, 1924.
WEINBROT, Howard, *Britannia's Issue. The Rise of British Literature from Dryden to Ossian*, Cambridge University Press, Cambridge et New York, 1993.
WILLIAMS, Abigail, *Poetry and the Creation of a Whig Literary Culture 1681-1714*, Oxford University Press, Oxford et New York, 2005.

HISTOIRE, HISTOIRE CULTURELLE ET HISTOIRE DES IDÉES

ALTICK, Richard D., *The Shows of London*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. et Londres, 1978.
ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, Verso, Londres, 1983.
BARRELL, John, *Imagining the King's Death: Figurative Treason, Fantasies of Regicide 1793-1796*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- *The Spirit of Despotism: Invasions of Privacy in the 1790s*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

BERLIN, Isaiah, *Political Ideas in the Romantic Age. Their Rise and Influence on Modern Thought*, éd. Henry Hardy, Londres, Chatto & Windus, 2006.
- *Freedom and its Betrayal: Six Enemies of Human Liberty*, éd. Henry Hardy, Princeton et Londres, Princeton University Press, 2007.

BREWER, John, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1997.
BRIGGS, Asa, *The Age of Improvement 1783-1867*, Harlow et New York, Longman, 1959, 2e éd. 1979.
BUTLER, Marilyn (éd.), *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

CLARK, J. C. D., *English Society 1660-1832. Ideology, Social Structure and Political Practice during the Ancien Regime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

- *The Language of Liberty 1660-1832. Political discourse and social dynamics in the Anglo-American world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

COLLEY, Linda, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1992.

CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Aubier, Paris, 1988.

DEANE, Seamus, *The French Revolution and English Enlightenment, 1789-1832*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988.

GASCOIGNE, John, *Cambridge in the Age of the Enlightenment. Science, Religion and Politics from the Restoration to the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

GELLNER, Ernest, *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.

GUILLORY, John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1993.

HALEVY, Élie, *Histoire du peuple anglais au XIXe siècle*, 3 vol. (Paris, 1913-23), 2e éd. Paris, Hachette, 1932.

HARRISON, Mark, *Crowds and History: Mass Phenomena in English Towns 1790-1835*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

HILL, Christopher, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas during the English Revolution*, New York, Viking Press, 1972.

HILL, Rosemary, *Stonehenge*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2008.

HOBSBAWM, Eric, *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

HOUGHTON, Walter, *The Victorian Frame of Mind*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1957.

KRAMNICK, Isaac F., *The Rage of Edmund Burke. Portrait of an Ambivalent Conservative*, New York, Basic Books, 1977.

LEES, Andrew et LEES, Lynn Hollen, *Cities and the Making of Modern Europe, 1750-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

LOVEJOY, Arthur O., *The Great Chain of Being*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1936.

McKENDRICK, Neil, BREWER, John et PLUMB, J. H., (éds.), *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Londres, Europa Publications, 1982.

MATTHIAS, Peter, *The First Industrial Nation. The Economic History of Britain 1700-1914*, 2e éd. Londres et New York, Routledge, 1983.

MEINECKE, Friedrich, *The Age of German Liberation, 1795-1815* (*Das Zeitalter der deutschen Ehrebung*, Göttingen, 1907), trad. angl. Peter Paret et Helmut Fischer, Berkeley et Londres, Berkeley University Press, 1977.

NEWMAN, Gerald, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830*, (Basingstoke, 1987) 2e éd., Basingstoke et Londres, Palgrave, 1997.

NICOLSON, Marjorie, *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca, Cornell University Press, 1959.

PLUMB, John Harold, *The Growth of Political Stability in England, 1675-1725*, Londres, 1967, rééd. Harmondsworth, Penguin, 1973.

POCOCK, John Greville Agard, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 1975.

- *Virtue,Commerce and History: Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- *Barbarianism and Religion, I: The Enlightenments of Edward Gibbon, 1737-1764*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

PORTER, Roy, *The Making of Geology. Earth Science in Britain 1660-1815*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

- *Mind-Forg'd Manacles: A History of Madness in England from the Restoration to the Regency*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.
- *London. A Social History*, Londres, Penguin, 1994.
- *Flesh in the Age of Reason*, Allen Lane, Londres, 2003, rééd. Londres, Penguin, 2004.

ROGER, Philippe, *L'ennemi américain*, Paris, Seuil, 2002.

ROUSSEAU, George S., *Nervous Acts. Essays on Literature, Culture and Sensibility*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2004.

RUDÉ, George, *Wilkes and Liberty. A Social Study of 1763 to 1774*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

- *The Crowd in History. A Study of Popular Disturbance in France and England 1730-1848*, Londres et New York, John Wiley and Sons, 1964.

THOMAS, Keith, *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500-1800*, Allen Lane, Londres, 1983, reéd. Harmondsworth, Penguin, 1984.
THOMPSON, Edward P., *The Making of the English Working-Class*, Londres, Victor Gollancz, 1963.
- *Customs in Common: Studies in Traditional Popular Culture*, Woodbridge, Merlin Press, 1991.
VENTURI, Franco, *Utopia and Reform in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society 1780-1850*, New York, Columbia University Press, 1958.
- *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1973.

PHILOSOPHIE ET THÉORIE LITTÉRAIRE

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* (*Ästhetische Theorie*, Francfort, Suhrkamp, 1970), trad. fr. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004.
AGAMBEN, Giorgio, *Stanze* (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turin, Einaudi, 1977), trad. fr. Yves Hersant, Paris, Payot, 2e éd. 1994.
- *Homo Sacer, I. Le pouvoir souverain et la vie nue* (*Homo Sacer I. Il potere sovrano e la nuda vita*, Turin, Einaudi, 1995), trad. fr. Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997.
ARENDT, Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, (*The Human Condition*, New York, Harcourt Brace, 1958), trad. fr. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 2e éd. 1983.
- *La Crise de la culture* (*Between Past and Future : Six Exercises in Political Thought*, New York, 1963), trad. fr. Patrick Lévy (dir.), Paris, Gallimard, 1972.
AUERBACH, Erich, *Mimesis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (*Mimesis : dargestelltet Wirklichkeit in der abendländlischen Literatur*, Francke Verlag, Berne, 1946), trad. fr. Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1968**.**
- *Le Haut Langage : Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen-Âge* (*Literatursprache und Publikum in der lateinischer Spätantike und im Mittelalter*, Berne, 1958), trad. fr. Robert Kahn, Paris, Belin, 2004.
BALIBAR, Étienne, *La crainte des masses : politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, 1997.
BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1967.
- *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1968.
BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, trad. fr. par l'auteur, Maurice de Gandillac *et al.*, éd. Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1991.
- *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Francfort, Suhrkamp, 1969), trad. fr. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979.
BLUMENBERG, Hans, *Naufrage avec Spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence* (*Schiffbruch mit Zuschauer*, Suhrkamp, Francfort, 1979), tr. fr. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1990.
CANETTI, Elias, *Masse et puissance* (*Masse und Macht*, Hambourg, 1960), trad.fr. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966.
CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des Lumières* (*Die Philosophie der Aufklärung*, Berlin, 1932), trad. fr. Pierre Quillet, Fayard, Paris, 1966.
DE MAN, Paul, *Aesthetic Ideology*, éd. Andrzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- *Histoire de la sexualité*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1975/1984.
GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres, Methuen, 1981.
LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.
LACOUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. La théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, rééd. Paris, Le Livre de Poche, 1996.
LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.
NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
RANCIÈRE, Jacques, *Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXe siècle », 1990.

- « Transports de la liberté : Wordsworth, Byron, Mandelstam », in Rancière (dir.), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque du Collège international de philosophie, 1992.
- *La Mésentente*. *Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.
- *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2001.
- *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

PRIGOGINE, Ilya et STENGERS, Isabelle, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1986.

SIMMEL, Georg, *La Tragédie de la culture*, trad. fr. Sabine Cormille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1988.

SPITZER, Leo, *Études de style*, trad. fr. Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1970.

Résumé

Souvent perçu comme le poète de la « nature » par excellence, William Wordsworth serait bien plutôt celui qui a donné définitivement congé à une riche tradition descriptive, puisque les évocations du paysage sont chez lui bien plus rares que chez tous ses prédécesseurs du XVIIIe siècle. Le présent travail se propose de prêter attention à cette raréfaction, qu'on peut également voir, sur le plan de l'histoire esthétique, comme le moment d'émergence d'une modernité abstraite. La poésie wordsworthienne, qui a pour ambition de refonder le langage et les formes poétiques par un retour à l'authenticité de la nature, apparaît indissociablement comme une rupture avec un mode essentiel de la première modernité anglaise, celui des *Géorgiques.* Elle prend ainsi acte de la crise de la représentation qui affecte l'optimisme du XVIIIe siècle et qui empêche désormais de voir dans le paysage la manifestation d'un ordre providentiel. Le « romantisme » anglais est ce qui surgit au défaut de la cosmologie, pour témoigner d'une fondamentale absence au monde.

Cette évolution est ici étudiée en deux temps. On s'attachera d'abord à retracer, dans son détail, la trajectoire de la poésie de jeunesse de Wordsworth et de Coleridge, pour montrer que le moment refondateur de *Lyrical Ballads* intervient au terme d'un épuisement des formes et de la topique qui garantissaient traditionnellement l'intelligibilité du cosmos. Et l'on abordera ensuite trois moments distincts de la maturité poétique de Wordsworth (1798, 1802, 1807), qui suggèrent que le retour de l'idéologie dans son œuvre répond intimement à l'ébranlement radical dans lequel elle trouve son inspiration.

Mots-clé : poésie romantique, paysage, cosmologie, géorgique, modernité, formes poétiques.

Summary

It is remarkable that Wordsworth should still be seen as the quintessential nature poet, when his poetry actually marks the demise of a well-established descriptive tradition in 18th-century English literature: depictions of landscape are much shorter and much less frequent in Wordsworth than in any of his predecessors. The present dissertation explores this paradox, a paradox which in historical and aesthetic terms could be read as heralding a 'modern' shift towards abstraction. Wordsworth's attempt to regenerate the forms and language of poetry through a recovery of 'natural' authenticity amounts to a break with the Georgic mode crucial to English early modernity. It stems from the crisis in representation which attended the darkening of 18th-century optimism and meant that landscape could no longer be perceived as evidence of an immanent world-order. Romanticism in Wordsworth registers the default of cosmological discourse.

I have tried to analyse this break in a twofold manner. The first part of this dissertation attempts to retrace, through close readings of Wordsworth's and Coleridge's early poetry, the gradual exhaustion of shared or conventional forms and meanings which led to the foundational moment of *Lyrical Ballads*. The second part, on the other hand, is concerned with Wordsworth's subsequent evolution and attempts to chart it from three distinct moments (1798, 1802, 1807), suggesting that the poet's increasing reliance on a conservative ideology is intimately bound up with the earlier, more radical aspects of his work.

Keywords: romantic poetry, landscape poetry, optimism, georgic, modernity, poetic form.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3 – INSTITUT DU MONDE ANGLOPHONE
ÉCOLE DOCTORALE 514 – EDEAGE : « Études Anglophones, Germanophones et Européennes »
ÉQUIPE D'ACCUEIL 4398 – PRISMES : « Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone »
5, rue de l'École de Médecine 75 006 PARIS