



HAL
open science

Le visuel et le visible : pouvoirs de l'oeil chez les premiers romantiques anglais - William Blake, William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge

Elsa Cazeneuve

► To cite this version:

Elsa Cazeneuve. Le visuel et le visible : pouvoirs de l'oeil chez les premiers romantiques anglais - William Blake, William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2024. Français. NNT : 2024PA030003 . tel-04687252

HAL Id: tel-04687252

<https://theses.hal.science/tel-04687252v1>

Submitted on 4 Sep 2024

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 de la Sorbonne Nouvelle

ED 625 MAGIIE

Mondes Anglophones, Germanophones, Iraniens, Indiens et Études Européennes
EA 4398 PRISMES, équipe 19-21

Thèse de doctorat
Études du monde anglophone

Le Visuel et le Visible

Pouvoirs de l'œil chez William Blake, William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge

Elsa Cazeneuve

Thèse dirigée par M. le Professeur Marc Porée

Soutenue le 11 janvier 2024

Membres du jury

Caroline Bertonèche, professeur à l'Université Grenoble-Alpes
Jean-Marie Fournier, professeur à l'Université Paris-Diderot
Sophie Laniel-Musitelli, maître de conférences à l'Université de Lille
Laurent Folliot, maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne
Hélène Ibata, professeur à l'Université de Strasbourg
Marc Porée, professeur émérite à l'Université de la Sorbonne Nouvelle

Résumé

Le Visuel et le Visible : pouvoirs de l'œil chez W. Blake, W. Wordsworth et S. T. Coleridge

Cette étude se concentre sur la façon dont les représentants du premier romantisme anglais mettent en question la fiabilité de l'organe visuel pour redéfinir ses limites perceptives et ses pouvoirs créateurs. Chez Blake, Wordsworth et Coleridge, l'œil n'est plus l'instrument de la connaissance du monde ou le vecteur d'une célébration des beautés de la nature, comme dans la poésie pittoresque britannique du XVIII^e siècle. Désormais, l'œil voyant se prend lui-même pour objet. Le questionnement romantique sur l'organe visuel s'inscrit dans un dialogue nourri avec la science, en particulier grâce aux progrès de l'optique et à la naissance de l'optique physiologique au seuil du XIX^e siècle. Les poètes interrogent les limites traditionnelles de la perception pour développer, chacun à leur façon, une poétique visionnaire. L'œil romantique est donc un œil réflexif : la mise en scène de cette réflexivité, de la vision et de ses aléas, nous servira de fil directeur pour analyser la spécificité de l'écriture romantique du regard, fondée sur une tension dialectique entre œil corporel et spirituel. Les premiers Romantiques contestent le primat de l'œil en tant que simple chambre d'enregistrement perceptive, ce que Coleridge nomme « the despotism of the eye » ; ils exposent les failles et les aléas d'un regard irrémédiablement subjectif, formé et déformé par la mémoire, le rêve, l'imagination, créateur de virtualités nouvelles. Nous avançons l'idée que Blake, Wordsworth et Coleridge interrogent la nature même de l'acte visuel avec une modernité troublante, qui préfigure les questionnements actuels liés à la réalité virtuelle et au métavers.

Mots-clefs: Blake, Wordsworth, Coleridge, romantisme, regard, œil, optique, virtuel.

Visual and visible: the powers of the eye in the poetry of W. Blake, W. Wordsworth and S. T. Coleridge

This study focuses on the way in which the leaders of the first Romantic generation questioned the epistemological legitimacy of the eye, in order to redefine both its perceptual limits and its creative powers. For Blake, Wordsworth and Coleridge, the eye is no longer the privileged means to understand the world or to celebrate the beauties of nature – as it used to be the case in the picturesque movement in 18th century England. From then on, the seeing eye looks back on itself and expands towards new directions. The romantic questioning of the status of the eye takes place in a broader epistemological context: scientific progress, especially when it comes to optics, gave way to new theories and debates regarding the nature of the visual organ. All three poets undermine the perceptual limits of the eye to define their own visionary aesthetics. Hence the decisive idea that the romantic eye is a reflexive eye: the first Romantic generation stages the numerous transformations of this self-conscious gaze, which is based on a tension between bodily and spiritual eye – Coleridge himself condemns the domination of mere visual perception, which he defines as « the despotism of the eye ». The first Romantics exhibit the flaws and the ambiguities of the eye, which reflects one's subjective gaze, shaped by memories, dreams and imagination, but is also capable of creating virtual images or worlds. We suggest the idea that Blake, Wordsworth and Coleridge question the very nature of the act of seeing in a surprisingly modern way, which anticipates on contemporary reflections linked to the emergence of virtual reality and of the metaverse.

Key-words: Blake, Wordsworth, Coleridge, romanticism, look, eye, optics, virtual.

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION.....	9
LES PARADOXES DU REGARD	10
REFLEXIVITE ET DEFAMILIARISATION.....	14
REGARDS CRITIQUES, HORIZONS METHODOLOGIQUES	21
CHAPITRE I.....	28
VOIR, PERCEVOIR, SAVOIR : UN NOUVEAU PARADIGME VISUEL	28
I.1. PHILOSOPHIES DU REGARD : L'ŒIL ENTRE SOUPÇON ET CURIOSITE.....	29
I.1.1. Du corps à l'esprit : l'héritage de l'empirisme.....	30
I.1.2. L'œil à l'ère du soupçon.....	45
I.1.3. « The most despotic of our senses » : contre la tyrannie du regard	57
I.1.4. Ôter nos œillères : l'œil spirituel.....	70
I.2. OPTIQUES ROMANTIQUES : UN NOUVEAU PARADIGME EPISTEMOLOGIQUE	81
I.2.1. « Piercing eyes » : œil scientifique, regard poétique.....	82
I.2.2. Sous l'œil de Newton: William Wordsworth contre William Blake	92
I.2.3. Coleridge et la naissance de l'optique physiologique	103
I.2.4. Théories de la lumière et réflexions romantiques	112
I.3. EXPLORATIONS VISUELLES : DE L'OBSERVATION A LA CREATION.....	125
I.3.1. De l'œil à l'étoile : vers de nouveaux infinis	125
I.3.2. Voyageurs et marcheurs : apprendre à voir.....	140
I.3.3. Illusions d'optique : la main de gloire et la plume du poète	155
I.3.4. Au prisme de l'arc-en-ciel : regards désenchantés ?	164
CHAPITRE II.....	174
AUX FRONTIERES DU VISIBLE	174
II.1. DE LA VEILLE AU SOMMEIL : L'ŒIL SOUS LA PAUPIERE	175
II.1.1. Le miroir de Morphée : à la poursuite des rêves.....	176
II.1.2. Du rêve à la réalité : songes et prophéties chez Blake.....	189
II.1.3. L'œil coupable ? ou l'assaut des cauchemars	200
II.1.4. Rêves éveillés.....	212
II.2. A LA POURSUITE DE L'INVISIBLE : L'ŒIL EN EXPANSION	224
II.2.1. Aux royaumes de l'imaginaire.....	225
II.2.2. Altérations et transformations du regard.....	240
II.2.3. « Ce fut comme une apparition » : hallucinations hypnotiques	251
II.2.4. L'œil du soleil ou l'impossible vision	264
II.3. ANGLES MORTS, REGARDS DETOURNES	274
II.3.1. Wordsworth et la réécriture visuelle.....	275
II.3.2. Coleridge, ou le regard du mélancolique	286
II.3.3. Blake, Narcisse et Méduse.....	295
II.3.4. Le barde et l'aveugle.....	307

CHAPITRE III	321
L'ART DU REGARD	321
III.1. MACHINES A VOIR : VIRTUALITES ET MODERNITE DU REGARD.....	322
III.1.1. Techniques visuelles : kaléidoscopes et panoramas	323
III.1.2. Fantastiques fantasmagories	333
III.1.3. Les premiers Romantiques, pionniers de la réalité virtuelle ?.....	345
III.1.4. Theatrum mundi : l'œil au-devant de la scène	363
III.2. DU SPECULAIRE AU SPECTACULAIRE : L'ŒIL CREATEUR	377
III.2.1. L'œil et les sommets : voir le sublime ?.....	378
III.2.2. L'œil de la mémoire : voir, revoir, reconnaître	391
III.2.3. Recouvrer la vue : visions régénératrices	401
III.2.4. L'œil du monde : jeux de regards, jeux de miroir	414
III.3. L'ŒIL DEMULTIPLIE.....	423
III.3.1. Ut pictura poesis : regards esthétiques	423
III.3.2. « L'œil écoute » : synesthésies et correspondances	437
III.3.3. Scénographies visuelles : regards de l'autre, autres regards	449
III.3.4. L'œil du lecteur	460
CONCLUSION	470
ANNEXES	477
1 – « UNITED VISIONS » & WILLIAM BLAKE	478
2 – « ICIAVANT » & WILLIAM WORDSWORTH	480
3 – « DREAM TAPESTRY » & SAMUEL TAYLOR COLERIDGE.....	482
BIBLIOGRAPHIE	485
I CORPUS PRIMAIRE.....	486
II CORPUS SECONDAIRE.....	488
III CORPUS CRITIQUE.....	490

Remerciements

Nous souhaitons d'abord témoigner notre reconnaissance à Monsieur le Professeur Marc Porée, sans qui la présente étude n'aurait sans doute pas vu le jour. Son regard, à la fois lucide et bienveillant, critique et encourageant, affûté et éclairant, n'a cessé d'orienter le nôtre. Plusieurs années auparavant, alors que la possibilité de préparer une thèse n'était qu'un horizon lointain, les cours de Monsieur le Professeur Marc Porée furent décisifs dans le choix de nous tourner vers les études anglophones, et plus particulièrement vers la poésie romantique anglaise. A l'heure de Chat GPT, nous nous souvenons plutôt de ses *lectures* des GTA, ces « Grands Textes Anglais » auxquels il consacrait chaque année un semestre et qui nous ont permis d'ouvrir un œil émerveillé sur les vers d'*Hamlet*, les poèmes de John Keats, ou encore le *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce. « Never shy away from the obvious » : nous espérons avoir gardé son sage mot d'ordre à l'esprit durant la rédaction de ce travail.

On voudrait également remercier Madame le Professeur Caroline Bertonèche, dont la bienveillance attentive nous a donné plusieurs occasions d'approfondir notre réflexion ou de l'élargir au cours de ces quatre années de doctorat, ainsi que Monsieur le Professeur Jean-Marie Fournier, qui nous a invité à construire notre étude sur des prémices claires et à nous déprendre des grilles de lecture préconçues.

Notre reconnaissance va droit à Madame le Professeur Agnès Derail, pour ses conseils avisés, sa disponibilité sans faille et son humour contagieux. Nous remercions par ailleurs Monsieur le Professeur Laurent Folliot, présent dès la genèse de ce travail.

Nous témoignons enfin notre gratitude à Mesdames Sylvie Rozé et Sophie Stevenson, qui nous éveillèrent aux beautés de la langue française et anglaise dès le lycée. A bien des égards, elles avaient vu juste.

A mes amies Julia Milot et Clémence Grand d'Esnon, qui surent, de discussions en relectures, me rappeler les vertus de la persévérance. A mon ami Jimmy, mage discret. A ma mère, pour son œil de lynx, son soutien indéfectible durant les derniers mètres et son pas dansant au-devant des premiers. A mon père, lecteur s'il en est, qui a tourné mon regard vers la littérature lorsque je commençais tout juste à déchiffrer l'alphabet, et à qui je l'ai bien rendu en sollicitant son point de vue pour déchiffrer, page après page, les avancées de la présente étude.

Liste des abréviations

1. Œuvres de William Blake

Toutes les références aux écrits de William Blake proviennent de l'édition de David Erdman, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, New York et Londres, Doubleday, 1988.

<i>BL</i>	<i>The Book of Los</i>
<i>BT</i>	<i>The Book of Thel</i>
<i>BU</i>	<i>The First Book of Urizen</i>
<i>FZ</i>	<i>The Four Zoas</i>
<i>J</i>	<i>Jerusalem, or the Emanation of the Giant Albion</i>
<i>M</i>	<i>Milton, A Poem in Two Books</i>
<i>MHH</i>	<i>The Marriage of Heaven and Hell</i>
<i>PS</i>	<i>Poetical Sketches</i>
<i>SE</i>	<i>Songs of Experience</i>
<i>SI</i>	<i>Songs of Innocence</i>
<i>SL</i>	<i>The Song of Los</i>
<i>VDA</i>	<i>Visions of the Daughters of Albion</i>
<i>E</i>	Écrits en prose

2. Œuvres de William Wordsworth

<i>Prose</i>	<i>The Prose Works of William Wordsworth</i> , 3 vols., Oxford, Clarendon Press, 1974.
<i>LB</i>	<i>Lyrical Ballads, and Other Poems, 1797-1800</i> , ed. James Butler et Karen Green, Cornell, Cornell University Press, 1992.
<i>DS</i>	<i>Descriptive Sketches</i> , ed. Eric Birdsall, Cornell, Cornell University Press, 1984.

- SP* *Shorter Poems, 1807-1820*, ed. Carl H. Ketcham, Cornell, Cornell University Press, 1989.
- P2V* *Poems, in Two Volumes, and Other Poems, 1800-1807*, ed. Jaris Curtis, Cornell, Cornell University Press, 1983.
- LP* *Last Poems 1821-1850*, ed. Jaris Curtis, Cornell, Cornell University Press, 1999.
- PI* *The Prelude, 1798-1799*, ed. Stephen Parrish, Cornell, Cornell University Press, 1977.
- PII* *The Thirteen-Book Prelude, 2 vols.*, ed. Mark L. Reed, Cornell, Cornell University Press, 1991.
- PIII* *The Fourteen-Book Prelude*, ed. W. J. B. Owen, Cornell, Cornell University Press, 1985.
- The Excursion* *The Excursion*, ed. Sally Bushell, James A. Butler et Michael C. Jaye, Cornell, Cornell University Press, 2007.
- RC & P* *The Ruined Cottage and The Pedlar*, ed. James Butler, Cornell, Cornell University Press, 1979.
- WL* *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, 8 vols.*, Oxford, Clarendon Press, 1967-93; I, *The Early Years, 1787-1805*, ed. Chester L. Shaver (1967); II, *The Middle Years, pt. 1: 1806-1811*, ed. Mary Moorman (1969); III, *The Middle Years, pt. 2: 1812- 1820*, ed. Mary Moorman and Alan G. Hill (1970); IV, *The Later Years, pt. 1: 1821-1828*, ed. Alan G. Hill (1978); V, *The Later Years, pt. 2: 1829-1834*, ed. Alan G. Hill (1979); VI, *The Later Years, pt. 3: 1835-1839*, ed. Alan G. Hill (1982); VII, *The Later Years, pt. 4: 1840-1853*, ed. Alan G. Hill (1988); VIII, *A Supplement of New Letters*, ed. Alan G. Hill (1993).

3. Œuvres de Samuel Taylor Coleridge

- AR* *Aids to Reflection*, ed. John Beer, Princeton, Routledge et Princeton University Press, 1993.
- BL* *Biographia Literaria, 2 vols.*, ed. James Engell et W. Jackson Bate, Princeton, Routledge & Kegan Paul et Princeton University Press, 1983.
- CL* *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge, 6 vols.*, ed. Earl Leslie Griggs, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1956-1971, I, *1785-1800* (1956); II, *1801-1806* (1956); III, *1807-1814* (1959); IV, *1815-1819* (1959); V, *1820- 1825* (1971); VI, *1826-1834* (1971).

- CN* *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, 5 double vols., Londres et Princeton, Routledge & Kegan Paul et Princeton University Press, 1957-2002, I, 1794- 1804, ed. Kathleen Coburn (1957); II, 1804-1808, ed. Kathleen Coburn (1961); III, 1808-1819, ed. Kathleen Coburn (1973); IV, 1819-1826, ed. Kathleen Coburn et Merton Christensen (1990); V, 1827-1834, ed. Kathleen Coburn et Anthony John Harding (2002).
- LHP* *Lectures 1818-1819 On the History of Philosophy*, 2 vols., ed. J. R. de J. Jackson, Princeton, Routledge & Kegan Paul et Princeton University Press, 2000.
- PW* *Poetical Works*, 2 vols., ed. J.C.C. Mays, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Friend* *The Friend*, 2 vols., ed. Barbara E. Rooke, Princeton, Routledge & Kegan Paul et Princeton University Press, 1981.
- Logic* *Logic*, ed. J. R. de J. Jackson, Princeton, Routledge & Kegan Paul et Princeton University Press, 1969.
- SW & F* *Shorter Works and Fragments*, ed. H.J. Jackson et J. R. de J. Jackson, Princeton, Routledge & Kegan Paul et Princeton University Press, 1995.

Introduction

Les paradoxes du regard

« *With what eyes these poets see nature!* »¹ s'exclame William Hazlitt, invité par William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge dans la résidence de ce dernier, à Nether Stowey. Le critique se remémore avec admiration la façon dont Wordsworth observait, depuis sa fenêtre, les dernières lueurs du soleil baignant la campagne anglaise. Plus que ses vers, c'est le regard du poète qui attire ici l'attention de Hazlitt : l'œil apparaît comme son adjuvant privilégié, l'instrument sensoriel alliant la sensibilité et la connaissance, le monde extérieur et l'intimité subjective, la perception et la création.

L'exclamation enthousiaste de Hazlitt se prête à la tournure interrogative : avec quels yeux les poètes regardent-ils non seulement la nature, mais également le monde ou l'homme ? Cette question occupe particulièrement la première génération des poètes romantiques anglais, et surtout ses trois représentants majeurs, William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850) et Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Wordsworth et Coleridge se rencontrent pour la première fois en 1796 et se lient rapidement d'amitié ; lorsque Coleridge s'installe à Nether Stowey, dans le comté de Somerset, Wordsworth et sa sœur Dorothy viennent le rejoindre et emménagent non loin, à Alfoxden, où les deux hommes multiplient promenades quotidiennes et discussions enthousiastes. Les « lakistes » – surnommés ainsi en référence à la région montagneuse du Lake District, au nord-ouest de l'Angleterre, où ils avaient coutume de se rendre et d'écrire – allient leur regard et leur plume dans la rédaction des *Lyrical Ballads* (1798), pierre angulaire de la poésie romantique anglaise.

Plus solitaire et plus radical, William Blake n'appartient à aucun groupe. La rencontre entre Blake et les lakistes, d'ordre intellectuel et poétique, fait des étincelles : « *There is no doubt that this man is mad, but there is something in this madness that I enjoy* »² affirme Wordsworth à propos de Blake, qui se souvient d'avoir eu des visions dès sa plus tendre enfance. En retour, le poète et graveur ne se prive guère de critiquer la tiédeur de son contemporain³ et se fait le défenseur d'une poésie visionnaire, alliant le texte et l'image afin de consacrer la primauté de l'imagination sur les facultés rationnelles de l'individu, lesquelles aboutissent parfois à une étroitesse de vue délétère pour le poète.

« *This life's dim windows of the soul / Distorts the heavens from pole to pole / And leads you to believe a lie / When you see with, not through, the eye* »⁴ : l'avertissement de Blake

¹ William Hazlitt, « My First Acquaintance with Poets », *Essays*, New York, Charles Scribner's Sons, 1924, p. 19.

² Gerald Eades Bentley, *Blake: The Critical Heritage*, Londres, Routledge, 1975, p. 247.

³ « *He is no Poet* » peut-on lire dans les annotations de Blake aux poèmes de Wordsworth, *E*, p. 665.

⁴ William Blake, « The Everlasting Gospel », p. 520, v. 97-100.

concernant les dangers d'un regard mal dirigé manifeste une forme de défiance envers l'œil, qui ne représente plus seulement l'allié perceptif du poète, mais aussi un dangereux bonimenteur. « What lies in the eye ? » semble questionner Blake. Par-delà leurs divergences, Blake, Wordsworth et Coleridge s'accordent toutefois sur un point : l'organe visuel présente une ambivalence à la fois féconde et douteuse qui appelle un examen de conscience du regard. Coleridge, dans sa *Biographia Literaria*, dénonce un « despotisme de l'œil » par lequel l'organe visuel s'octroie des pouvoirs excessifs: « *Under that despotism of the eye [...] under this strong sensuous influence, we are restless because invisible things are not the objects of vision* »⁵. La défiance à l'égard de l'œil physique, égaré et impuissant sans le concours de l'œil spirituel, se retrouve sous la plume de Wordsworth, qui se défie du « *bodily eye, in every stage of life / The most despotic of our senses* »⁶.

Or, cette dénonciation d'une tyrannie du regard s'inscrit dans un contexte historique singulier. En effet, le despotisme de l'œil fustigé par les premiers Romantiques anglais n'est pas sans faire écho aux réflexions nées des bouleversements politiques associés à la Révolution française, qui suscitent une double critique : critique de l'absolutisme français d'abord, laquelle reprend à son compte la métaphore du corps politique pour dénoncer la suprématie outrancière d'un organe sur tous les autres. Blake, lui-même radical durant sa jeunesse, représente à travers la figure d'Urizen le despotisme d'un pouvoir cherchant à cloisonner les facultés perceptives de l'homme tout en limitant ses libertés politiques et personnelles. Critique des excès et dérives de l'Histoire ensuite : si la Révolution française fut un temps source d'enthousiasme pour Wordsworth et Coleridge, ceux-ci voient leurs convictions sapées par la violence qu'inaugurent les massacres de septembre 1792. Cette désillusion amorce une remise en question chargée de connotations politiques et philosophiques concernant le primat de l'œil, dès lors que « voir » rime souvent avec « pouvoir » et « savoir ».

La méfiance des premiers Romantiques à l'égard de l'œil s'inscrit dans une longue tradition culturelle, religieuse et philosophique. L'Évangile selon Saint-Matthieu prête à l'organe visuel le pouvoir d'éclairer comme d'obscurcir l'ensemble des facultés sensorielles: « *The light of the body is the eye: if therefore thine eye be single, thy whole body shall be full of light. But if thine eye be evil, thy whole body shall be full of darkness.* »⁷. L'œil préside à la table des sens, jusqu'à s'arroger une maîtrise indue sur les convives, comme le souligne Saint-

⁵ Samuel Taylor Coleridge, *BL*, VI, p. 107.

⁶ William Wordsworth, *PIII*, XII, p. 236, v. 128-129.

⁷ The Holy Bible, Oxford, Oxford University Press, 1870, The Gospel of Matthew, 6:22-23.

Augustin : « *Vois quel son ! Vois quelle odeur ! Vois quelle saveur ! Vois quelle dureté ! Aussi l'expérience générale des sens, avons-nous dit, est-elle nommée concupiscence des yeux* »⁸. L'œil se présente comme l'organe le plus faillible de tous en ce qu'aisément corrompu par le désir ou par la curiosité, jusqu'à devenir la métonymie de la tentation coupable, le symbole d'une concupiscence dangereuse dénoncée dans les prêches et les sermons : « *N'attachez point vos yeux sur un objet qui leur plaît, et songez que David périt par un coup d'œil* »⁹ recommande Bossuet dans son *Traité de la concupiscence*.

Les paraboles chrétiennes, mais aussi les mythes et légendes nous rappellent combien voir est un acte dangereux : Orphée perd à tout jamais sa bien-aimée Eurydice en se retournant pour la regarder sortir des Enfers ; Narcisse meurt d'avoir trop contemplé son reflet ; Méduse pétrifie quiconque a le malheur de croiser son regard. Animé d'une volonté de conquête, l'organe visuel est à la fois vecteur de progression et de transgression, comme le souligne Jean Starobinski dans son essai *L'œil vivant* : « *Le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage. [...] De tous les sens, la vue est celui que l'impatience commande de la façon la plus manifeste* »¹⁰. Starobinski soutient l'idée que l'œil est par nature insatiable, animé d'un appétit et d'une impatience incontrôlés. Le regard est indissociable de la volonté de voir, et ce vouloir-voir se mue en volonté de percevoir, de savoir et de pouvoir immodérée. En ce sens, l'œil devient à la fois l'organe de tous les possibles et de tous les dangers.

Si l'organe visuel risque de conduire l'individu à sa perte, c'est donc parce qu'il représente l'envers et l'avant d'une même médaille : le désir de connaissance, à la source du péché originel comme de l'ensemble des progrès humains. En tant que métaphore de l'esprit, l'œil cherche sans cesse à se déprendre de son origine corporelle pour s'élancer vers le monde. La langue se fait le miroir de cette alliance entre perception visuelle et connaissance intellectuelle : le verbe « réfléchir », employé de façon transitive, appartient au registre de l'optique et désigne le mouvement réflexif de la lumière lorsqu'elle entre en contact avec certains matériaux ; son usage intransitif réfère à la réflexion en tant qu'opération intellectuelle, examen prudent et attentif d'une théorie ou d'une idée. De même, la « spéculation » renvoie étymologiquement à un acte visuel (le substantif « *speculatio* » désigne l'espionnage ou la contemplation), tandis que son usage courant en fait un synonyme de la conjecture ou de

⁸ Saint-Augustin, *Les Confessions, Œuvres de Saint Augustin*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2022, XXXV, p. 54.

⁹ Jacques-Bénigne Bossuet, *Œuvres choisies*, IV, Paris, Hachette, 1877, p. 122.

¹⁰ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 9.

l'hypothèse. L'« idée », issue du grec « eidos » (« aspect », « forme ») ne suggère-t-elle pas par son étymologie même l'existence d'une forme visible?

Par abus de langage, l'œil se voit alors attribué des facultés propres à l'esprit : on « jauge » du regard, on « mesure » et on évalue, comme si l'organe visuel recelait en lui-même la capacité de se porter au-delà du monde sensible. Outre ses ambitions intellectuelles, l'œil se prévaut également d'une intuition spirituelle en revendiquant la possible perception d'une transcendance par nature imperceptible et invisible : visions et apparitions miraculeuses connotent la transgression d'une frontière visuelle, l'œil se déplaçant soudain hors de la réalité matérielle pour cerner les contours de formes métaphysiques ou divines, jusqu'à devenir lui-même l'emblème d'un principe spirituel supérieur – le « mauvais œil », illustration des superstitions médiévales, ou le « troisième œil », métaphore mystique et ésotérique d'origine orientale, symbole de la connaissance de soi.

Voir au-delà des apparences, élaborer une « *vue affranchie des limitations de la vue* »¹¹, tel semble être le paradoxe perceptif du regard, qui cherche sans cesse à dépasser les limites de ses capacités pour étendre un champ de vision devenu champ d'investigation. La tradition philosophique reflète cette tension inhérente à l'organe visuel et met en évidence le paradoxe de l'œil, pris entre le corps et l'esprit, entre l'immédiateté de la perception sensorielle et l'éternité de l'abstraction intellectuelle. Dès l'Antiquité, le philosophe Empédocle suggère que la vision est potentiellement trompeuse et invite à se défier de l'œil : « *méfie-toi / de ce trop grand crédit qu'on accorde à la vue* »¹². Au XVII^e siècle, René Descartes interroge les limites de la perception visuelle dans la compréhension des phénomènes physiques, notamment à travers le célèbre exemple du morceau de cire¹³, qui révèle que seul le jugement permet de conclure à l'identité d'un corps par-delà ses variations phénoménales. Les travaux de Descartes (*Dioptrique, Méditations Métaphysiques, Les Passions de l'âme*) posent une question essentielle : la perception visuelle est-elle un obstacle ou une condition d'accès à la connaissance du monde ? Le questionnement cartésien, à la fois philosophique, métaphysique et épistémologique, trouve son prolongement chez Emmanuel Kant, qui analyse la façon dont notre appréhension de la réalité est conditionnée et limitée par la perception sensorielle.

En Angleterre, l'*Essai sur l'entendement humain* de John Locke (1689) ouvre la voie au développement de l'empirisme, qui fait de l'expérience sensible l'origine de toute connaissance et de toute croyance. L'œil devient l'adjuvant de la raison, l'instrument d'une

¹¹ Maurice Blanchot, « Parler ce n'est pas voir », *L'Entretien Infini*, III, Paris, Gallimard, 1969, p. 40.

¹² Empédocle, cité par Jean-Marc Luce, « Vision et subjectivité dans l'Antiquité », *Pallas*, 92, 2013, p. 17.

¹³ L'exemple du morceau de cire est présenté dans la deuxième des *Méditations métaphysiques* (1641).

maîtrise progressive de la réalité à travers l'appréhension et la compréhension intellectuelle de ses lois. A la différence des autres sens, la vue possède désormais un privilège épistémologique non négligeable puisqu'elle semble capable d'outrepasser sa fonction perceptive pour assister l'esprit dans la représentation du réel. L'œil court alors le risque d'oublier sa propre origine et de méconnaître les failles et les limites inhérentes à tout organe corporel. L'association féconde de l'œil et de l'esprit présente le risque de méjuger des apparences elles-mêmes, comme le souligne Jean Starobinski :

Dans le sens de la curiosité charnelle comme dans celui de l'intuition spirituelle, le vouloir-voir réclame le droit à une vue seconde. C'est mon appétit de voir davantage, de récuser et de traverser mes limites provisoires, qui m'incite à mettre en question ce que j'ai déjà vu et à le tenir pour un décor trompeur. Ainsi commence la révolte de ceux qui, pour saisir l'être au-delà des apparences, se font les ennemis de ce qui est immédiatement visible : ils dénoncent l'illusion du paraître, sans se douter qu'à révoquer massivement les prestiges de la première vue, ils ne laissent guère de chances à la seconde vue, ruinant dans leur impatience tout l'admirable théâtre de la vision.¹⁴

Si la tradition philosophique ne cesse de remettre en question ce que l'œil voit pour mieux se prémunir contre « l'illusion du paraître », elle s'éloigne aussi, progressivement, de ce qui constitue la nature même du regard et son objet premier : le monde sensible, irrémédiablement trompeur, se voit relégué à l'arrière-plan, de même que la fonction perceptive première de l'organe sensoriel. La « première » et la « seconde vue », au lieu de se concilier, entrent en rivalité ; or, c'est précisément contre cette opposition délétère que s'inscrivent les premiers Romantiques anglais, qui cherchent à conjuguer les différentes fonctions de l'organe visuel et proposent à leur manière un nouveau « théâtre de la vision », pour reprendre la formule de Starobinski.

Réflexivité et défamiliarisation

William Blake, William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge proposent chacun à leur manière de renouveler le rapport à la vue par l'intermédiaire de leurs écrits – poétiques et prosaïques. Pourquoi ces auteurs en particulier ont-ils placé l'œil au centre de leur attention ? En quoi leur approche de la vision diffère-t-elle de celle de leurs prédécesseurs ? Quels rapports d'influence ou d'opposition entretiennent-ils avec les considérations scientifiques,

¹⁴ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 13.

philosophiques et esthétiques de leur époque concernant la faculté visuelle ? Pour répondre à ces questions, il convient d'examiner attentivement le contexte historique et épistémologique dans lequel évoluent ces trois poètes. L'intérêt des premiers Romantiques pour l'œil s'inscrit dans un moment charnière de l'histoire de la vue, lequel correspond selon nous à la rencontre de trois facteurs principaux.

Le premier est d'ordre philosophique autant qu'épistémologique : au tournant du XIX^e siècle, la perception sensorielle fait l'objet d'un intérêt nouveau. La tradition empiriste, représentée entre autres par David Hume, George Berkeley et David Hartley, mais aussi les découvertes contemporaines sur la physiologie des nerfs, grâce aux travaux de Joseph Priestley et de Charles Bell, conduisent à repenser les rapports entre le corps et l'esprit. « *The British Romantic period has long been recognized as an era uniquely preoccupied with the senses and sensations. No literary period before or since has been so closely identified with the representation and evocation of powerful sensory experiences or with the dynamic of human perception* »¹⁵ rappelle justement le critique Noel Jackson. Les poètes romantiques anglais s'intéressent de près aux débats scientifiques de leur temps et entretiennent un rapport plus ou moins conflictuel avec leurs participants. Ennemi acharné du dualisme qui sépare l'âme du corps, Blake s'insurge contre les héritiers de Newton et de Locke, qui ont réduit l'œil à une simple chambre d'enregistrement de la raison. Coleridge, d'abord admiratif de Hartley, conteste progressivement ses théories mécanistes, jusqu'à les récuser dans leur ensemble.

Le deuxième facteur, épistémologique et scientifique, concerne les progrès remarquables de l'optique entre 1780 et 1830. Au tournant du XIX^e siècle, l'optique physique, consacrée à l'étude du rayonnement lumineux, à sa propagation et à sa mesure, est désormais secondée par l'optique physiologique, qui se focalise davantage sur la perception visuelle en elle-même. Les théories sur la nature de la lumière et la propagation des ondes lumineuses énoncées par Thomas Young (notamment grâce à son expérience de la double fente en 1801, dont il induit la nature ondulatoire de la lumière, en opposition à la théorie corpusculaire de Newton), les découvertes astronomiques de John Herschel et les avancées de l'optique (comme la découverte de la persistance des images rétinienne par Peter Mark Roget en 1824) conduisent à reconsidérer la fiabilité de l'œil, dont les défauts et les manques trouvent une explication physiologique inédite jusqu'alors.

Les premiers Romantiques anglais, en particulier les lakistes, suivent attentivement les évolutions de la science et se prêtent eux-mêmes à diverses expériences pour tenter de

¹⁵ Noel Jackson, « Literature and the Senses », *The Oxford Handbook of English Romanticism*, ed. David Duff, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 327.

comprendre les mécanismes de l'organe visuel. Dans ses *Notebooks*, Coleridge consigne les illusions d'optique et les phénomènes de réfraction ou de réflexion lumineuse qu'il observe au fil des mois. Il étudie attentivement les différentes composantes de l'œil et leurs (dys)fonctionnements : la courbure du cristallin, responsable de l'accommodation qui permet à l'œil de s'adapter à différentes distances, mais aussi les phénomènes de dispersion chromatique ou la persistance rétinienne (qui attribue à l'œil une image rémanente durant un dix-huitième de seconde) sont mis en rapport avec les différentes anecdotes et expériences relatées par l'auteur dans ses carnets.

A l'inverse de Blake, qui s'oppose fermement à toute instrumentalisation du regard, Wordsworth et Coleridge manifestent une curiosité enthousiaste à l'égard des télescopes et microscopes, grâce auxquels l'œil se porte vers l'infiniment grand ou l'infiniment petit. Les lakistes sont également fascinés par les mirages, nés de la déviation des faisceaux lumineux au contact de différents milieux atmosphériques présentant des variations de température ou de pression, fréquemment observables dans la région du Lake District. Parmi eux, la *Fata Morgana* (l'apparition d'une construction humaine flottant au-dessus d'une étendue d'eau) ou encore le spectre du Brocken (né de l'ombre considérablement agrandie d'un objet lorsqu'elle est observée depuis un sommet montagneux, face au soleil), auxquels Coleridge et Wordsworth font directement référence dans leurs poèmes.

Le troisième et dernier facteur, historique et socio-culturel, consiste dans le développement d'une culture visuelle de masse en Angleterre à partir des années 1780. L'exposition des œuvres d'art, les représentations théâtrales, mais aussi les débats parlementaires ou la publicité sollicitent le regard d'une façon nouvelle et inaugurent une forme de démocratisation du spectaculaire au tournant du XIX^e siècle. Cette époque consacre l'avènement de plusieurs dispositifs optiques inédits, parfois élaborés dans le cadre de l'observation scientifique et progressivement convertis en divertissements populaires.

Ainsi du panorama, breveté en juin 1787 par le peintre britannique Robert Barker, qui imagine une peinture développée sur le mur intérieur d'une rotonde, jouant sur des effets de trompe-l'œil pour donner l'illusion d'une réalité immersive au spectateur. On pense également au kaléidoscope, mis au point en 1815 par David Brewster, ou encore au thaumatrope, ce disque présentant un dessin distinct sur chacune de ses faces et dont la rotation accélérée les amène à se confondre, présenté à Londres par le docteur John Paris en 1825. Blake, Wordsworth et Coleridge s'inscrivent dans cette ère du divertissement visuel tout en subvertissant les techniques illusionnistes, refusant le rôle de simple spectateur attribué à l'œil pour en faire un acteur à part entière du jeu auquel il participe. Ainsi, Blake et Wordsworth s'inspirent du

panorama pour explorer la possibilité d'un œil mobile, quand Coleridge pose un regard ironique et critique sur les fantasmagories et l'imaginaire gothique des romans en vogue. A l'époque des premiers Romantiques anglais, l'organe visuel, à la fois manipulé, examiné et instrumentalisé, fait donc l'objet d'une interrogation scientifique lucide autant que d'une fascination populaire inédite. Au croisement de la science, de la philosophie et de la technique, le tournant du XIX^e siècle représente donc un point de bascule décisif dans le rapport à l'œil, sur lequel pèse un certain nombre de préjugés : à la fois maître des sens et auxiliaire de la raison, l'organe visuel est encore perçu comme un instrument de connaissance, dont la suprématie fait pourtant débat face aux récentes découvertes de l'optique.

Nous souhaitons montrer à travers cette étude que le changement de paradigme visuel amorcé à la fin du XVIII^e siècle influence profondément la conception romantique du regard chez Blake, Coleridge et Wordsworth. En effet, les questionnements scientifiques et philosophiques se transposent en questionnements littéraires sous la plume de nos poètes. Les Premiers Romantiques anglais s'engouffrent dans la brèche ouverte par les avancées de l'optique physiologique et de la science pour remettre en question la fiabilité et le rôle de l'œil dans le rapport entre l'individu et le monde.

Pourquoi l'œil – plutôt que la main, l'oreille ou le cœur – fait-il l'objet d'un tel intérêt de la part des poètes ? Précisément parce qu'il représente à la fois l'allié essentiel et l'obstacle potentiel d'une poésie visionnaire au sens fort : l'œil est indissociable de la construction d'un art poétique étroitement associé à la possibilité de voir – comme de faire voir – le monde sous un jour singulier. Libérer l'organe visuel de ses entraves revient à libérer l'individu lui-même, comme le montre Meyer Howard Abrams dans son ouvrage *Natural Supernaturalism – Tradition and Revolution in Romantic Literature* :

Whether a man shall live his old life or a new one, in a universe of death or of life, cut off and alien or affiliated and at home, in a state of servitude or of genuine freedom – to the Romantic poet, all depends on his mind as it engages with the world in the act of perceiving. Hence the extraordinary emphasis throughout this era on the eye and the object and the relation between them. Whatever their philosophical differences about what is and what only seems to be, the major poets coincide with Blake's view that "As a man is, So he Sees", that "As the Eye - Such the Object", and that "the Eye altering alters all"; therefore, that to see the world wrongly is to see the wrong world, but to see it aright is to create a new earth and a new heaven.¹⁶

¹⁶ Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism – Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, W. W. Norton & Cie, 1971, p. 375.

Cette citation illustre assez le rôle décisif de l'organe visuel chez les principaux représentants du premier Romantisme anglais, dont Blake incarne ici le chef de file. En effet, Abrams se réfère directement aux aphorismes blakiens concernant la vue pour montrer combien l'œil devient la métonymie de l'individu et de son rapport au monde sous la plume du poète. D'emblée, le critique souligne la façon dont le regard contribue à créer la nature même de ce qu'il voit : loin de n'être qu'une chambre d'enregistrement perceptive, l'organe visuel recèle au contraire le pouvoir de transformer l'objet perçu selon qu'il le considère d'une certaine façon ou d'une autre. Chez la première génération romantique, il devient alors essentiel de redéfinir les limites perceptives du regard, de le débarrasser des préjugés épistémologiques et philosophiques qui pèsent sur lui et de l'émanciper de ses anciennes tutelles, pour mettre en œuvre ses pouvoirs créateurs.

Cette ambition d'émancipation visuelle appelle plusieurs interrogations : par-delà leurs différences, quel est le point commun essentiel de nos trois poètes dans cette mise en question du regard ? Qu'est-ce qui différencie Wordsworth, Coleridge et Blake de leurs prédécesseurs comme de leurs successeurs en poésie ? Précisément la mise en scène et en œuvre de la réflexivité visuelle : le regard réfléchissant, l'œil se prenant lui-même pour objet, voilà la spécificité première de nos trois poètes.

En effet, l'œil romantique est d'abord un œil réflexif : la réflexivité, qui invite à la représentation même de la vision et de ses aléas, nous servira donc de fil directeur pour analyser la spécificité de l'écriture romantique du regard chez chacun de nos trois auteurs. La réflexivité commande par nature un mouvement d'intériorisation, une introspection – dont l'étymologie latine, associant le préfixe « intro » (« à l'intérieur »), au verbe « spectare » (« regarder », « contempler ») – signale déjà le lien étroit qui unit perception visuelle et examen de conscience ; il est significatif à cet égard que Wordsworth et Coleridge explorent le genre autobiographique, le premier à travers la poésie (*The Prelude*, remanié à plusieurs reprises entre 1805 et 1850), le second par la prose (*Biographia Literaria*, 1817).

Le renouvellement du rapport à l'œil chez les premiers Romantiques anglais coïncide donc avec un changement de paradigme poétique. La poésie descriptive du XVIII^e siècle, mettant l'accent sur la représentation d'un spectacle visuel édifiant, présentait le monde comme une totalité harmonieusement agencée, où les lois observables de la nature et de la lumière faisaient l'objet de connaissances certaines. Cette poésie pittoresque, illustrée entre autres par le long poème *The Seasons*, de James Thomson (1730), « instrument d'optique œuvrant à rendre l'univers

représentable »¹⁷ pour reprendre les termes de Laurent Folliot, est considérée comme trop abstraite et ornementale par Wordsworth et Coleridge. Au contraire, la poésie romantique inverse les rapports entre l'œil et son objet : la représentation de l'œil voyant concurrence désormais celle du spectacle représenté ; le poème n'est plus l'instrument optique permettant d'offrir une représentation visuelle admirable, mais plutôt le théâtre d'une expérience liminaire, aux frontières du visible et de l'invisible, où l'œil interroge ses propres pouvoirs et se retourne sur lui-même.

Lorsque l'œil du poète se tourne vers l'intérieur, il se dédouble : à l'organe du corps, « œil externe », moteur de la perception sensorielle, répond son jumeau de l'esprit, « œil interne », métaphore de l'action imaginative permettant à l'esprit de se représenter un assemblage de formes et d'images qui ne proviennent pas directement d'une perception visuelle extérieure. La relation entre œil externe et interne s'établit fréquemment sur le mode de l'opposition, ce que souligne à nouveau Abrams :

The preoccupation is with a radical opposition in ways of seeing the world, and the need to turn from one way to the other, which is very difficult, but works wonders. 'Single vision', the reliance on the 'bodily', physical, vegetable, corporeal, 'outward eye', which results in a slavery of the mind to merely material objects, a spiritual sleep of death, and a sensual death-in-life – to this way of seeing poets opposed the liberated, creative and resurrective mode of sight 'thro' and not 'with the eye', or of sight by means of the 'inward eye', the 'intellectual eye', the imaginative eye, or simply the imagination.¹⁸

La dichotomie esquissée par le critique suggère assez la nécessité de se détourner de l'œil corporel, associé à la double métaphore d'un tyran inféodant l'esprit au monde matériel et d'un dangereux sommeil des facultés créatrices, pour lui préférer l'œil imaginaire, cet « inward eye » libérateur, capable d'insuffler vitalité et créativité au regard. Pourtant, nous considérons que cette opposition frontale ne permet pas de cerner toute la spécificité de l'œil romantique. A la fois manichéenne et exagérée, elle présente deux défauts principaux : d'abord, elle conduit à sous-estimer la fécondité de la perception sensorielle en elle-même, laquelle représente un point de contact essentiel entre l'individu et le monde, ce qu'aucun de nos trois poètes ne néglige. Ensuite, elle attribue à l'imagination une suprématie, un prestige et une omnipotence qui rappellent étrangement ceux dont l'œil corporel était pourvu, et contre lesquels les poètes choisissent justement de s'insurger. Auraient-ils choisi de remplacer un despotisme par un

¹⁷ Laurent Folliot, *Des paysages impossibles : nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S.T. Coleridge*, Littératures, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2010.

¹⁸ Meyer Howard Abrams, *op. cit.*, p. 377.

autre, combattant la tyrannie du regard pour lui substituer la domination exclusive d'une vue désincarnée ?

Nous pensons qu'il n'en est rien : les premiers Romantiques explorent la complexité des rapports entre l'œil interne et externe pour imaginer la possibilité d'une conciliation entre ceux-ci. En effet, l'imagination n'est pas la seule faculté qui accompagne le mouvement de réflexivité visuelle propre à Blake, Wordsworth et Coleridge. La mémoire, les autres facultés sensorielles, mais aussi le corps lui-même viennent mettre en perspective les pouvoirs et les limites de l'œil. Par ailleurs, Coleridge et Wordsworth manifestent une forme d'angoisse visuelle dans l'exploration des royaumes de l'imagination ; le rêve, le cauchemar, l'hypnose révèlent à l'individu sa part d'ombre lorsque la paupière se ferme et que l'œil interne s'ouvre.

Chez la première génération romantique, la vision demeure une expérience incarnée, aux prises avec le sensible ; si elle explore d'autres territoires que celui de l'environnement immédiatement perceptible, elle ne quitte jamais totalement le monde matériel, mais lui donne au contraire un relief et une profondeur inédits. Au cours de ce travail, nous voulons montrer que les premiers Romantiques s'engagent dans une entreprise de défamiliarisation du regard et du réel : l'abondance de métaphores convoquant la possibilité d'un éveil, d'une résurrection ou d'une revitalisation du regard sous leur plume traduit moins la volonté de congédier l'œil corporel que d'étendre à la fois sa sensibilité, son acuité et sa créativité, pour le tirer de cette « *lethargy of custom* »¹⁹ délétère qui conduit l'œil à regarder sans voir. En ce sens, il nous semble que la défamiliarisation apparaît comme le terme poétique de l'œil réflexif chez les premiers Romantiques anglais : l'interrogation – à la fois épistémologique, philosophique, métaphysique et personnelle – sur les pouvoirs et les limites de l'organe visuel aboutit à définir la possibilité d'un renouvellement perceptif fécond, qui donnerait à voir le monde sous un jour nouveau, caractérisé par l'alliance de l'œil sensible et de l'œil imaginaire.

Plutôt que d'opposer l'œil interne et l'œil externe, nous choisissons de caractériser le champ de vision romantique selon deux pôles, deux foyers d'attraction du regard : le « visuel » et le « visible ». Le visuel correspond ici à l'ensemble des éléments directement perceptibles et perçus par l'œil corporel : paysages, visages, objets matériels ou œuvres esthétiques, monuments architecturaux et littéraires. Le visible, lui, s'associe à toute forme de représentation imagée, issue non seulement de la perception visuelle, mais du concours des autres facultés, au premier rang desquelles l'imagination et la mémoire. Le visible englobe ainsi le résultat des multiples altérations, distorsions ou transformations de la perception visuelle – sous l'effet de

¹⁹ S. T. C., *BL*, II, Ch. XIV, pp. 6-7.

substances externes ou d'émotions subjectives – mais aussi les différents états de l'œil selon que la paupière s'entrouvre ou se referme. Entre ces deux modalités relationnelles du regard au monde s'étend la gamme contrastée des « pouvoirs » de l'œil, c'est-à-dire de tout ce que l'organe visuel peut littéralement, métaphoriquement ou symboliquement voir – et non seulement percevoir.

Regards critiques, horizons méthodologiques

La place de l'œil dans la poésie des premiers Romantiques anglais s'inscrit dans un champ d'études plus vaste portant principalement sur les rapports entre sensation, perception et poésie. Un bref passage en revue de l'état de l'art nous permet toutefois de constater que le rapport des poètes à l'organe visuel ne fait guère l'objet d'une analyse approfondie. A partir des années 2000, de nombreux ouvrages mettent en lumière les liens qui unissent littérature et science au tournant du XIX^e siècle, contestant l'opposition schématique et sclérosée entre ces deux domaines. A cet égard, on peut notamment citer l'essai *British Romanticism and the Science of the Mind* (2001), d'Alan Richardson, mais aussi *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science* (2008), de Richard Holmes, ou encore *Science and Sensation in Romantic Poetry* (2008), de Noel Jackson. Ces ouvrages, dont nous nous inspirons pour illustrer l'étroite corrélation entre épistémologie et poétique du regard, explorent les relations de confluence entre approches scientifiques et poétiques. Plus récemment, l'ouvrage de Richard Sha, *Imagination and Science in Romanticism* (2018), réévalue la caractérisation romantique de l'imagination à l'aune de ses explications et interprétations scientifiques, pour montrer là encore l'existence d'un dialogue – fécond ou orageux – entre les poètes et les hommes de science.

Toutefois, l'optique physique (l'étude de la lumière et de son fonctionnement) n'occupe qu'une place mineure dans ces ouvrages, tandis que l'optique physiologique (l'étude de l'œil et de ses mécanismes) est à peine mentionnée. On observe par ailleurs un primat du thématique au détriment du formel en ce qui concerne l'œil : le regard est moins un mouvement codifié que l'expression d'un sens parmi d'autres. Deux thèses explorent de façon plus détaillée l'importance de la perception visuelle en tant qu'objet d'étude scientifique et philosophique : la première, consacrée à Coleridge et intitulée *The power of the eye in Coleridge*, remonte à 1910. Lane Cooper insiste dans cette étude sur le rôle décisif des progrès de l'optique dans

l'élaboration de la philosophie et de la poétique coleridgiennes. Un siècle plus tard, en 2014, Ihsen Hachaichi dédie sa thèse *Eye and Ear in Wordsworth's poetry* aux rapports de l'œil et de l'oreille dans l'œuvre de Wordsworth. Il nous semble qu'aucune étude consacrée à Blake ne se concentre principalement ou uniquement sur l'organe visuel.

En parallèle, le développement des *Visual Studies*, les théories du spectacle et du regard interrogent les modalités d'une culture du visuel et s'appliquent tout particulièrement à l'ère des premiers Romantiques. L'ouvrage de William Galperin, *The Return of the Visible in British Romanticism* (1993) voit dans la poésie et la peinture romantique une préfiguration de l'art cinématographique, tandis que Gillen d'Arcy Wood met en lumière l'importance des divertissements populaires jouant sur des techniques visuelles nouvelles (théâtre de rue, panoramas, lanternes magiques et livres illustrés) dans son essai *The Shock of the Real : Romanticism and Visual Culture, 1760-1860* (2001).

Certains articles accordent enfin une place privilégiée à l'œil pour en faire le point central d'une réflexion sur le statut de l'organe visuel, trop souvent englobé dans une étude générale sur les rapports entre sensations, émotions et expression poétique. Ainsi des articles de Kathleen Lundeen ou de Nicholas Warner²⁰, qui interrogent la complexité du mécanisme visuel et de ses enjeux dans la poésie romantique anglaise. À notre connaissance, aucun de ces travaux universitaires n'a cependant approfondi une étude comparative des modalités d'expression du regard et de ses enjeux chez les trois principaux poètes du premier Romantisme anglais.

D'un côté, donc, l'exploration du maillage scientifique et poétique qui caractérise le tournant du XIX^e siècle ; de l'autre, l'étude d'une culture visuelle nouvelle qui infiltre la société et les arts. A la jonction de l'approche épistémologique et de l'histoire culturelle des idées, nous souhaitons établir par le présent travail une passerelle, un trait d'union entre ces deux rives, pour montrer que l'œil devient l'épicentre de la modernité au temps des premiers Romantiques anglais. Pour ce faire, nous nous appuyons tout particulièrement sur les travaux de Jonathan Crary, dont l'ouvrage *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle* (1990) associe directement l'émergence de la modernité à la mise en valeur d'une vision subjective, faillible et manipulable, en mêlant perspectives épistémocritique et culturelle. Au tournant du XIX^e siècle, l'effondrement des modèles classiques de la vision coïncide avec ce que Jonathan

²⁰ Nicholas Warner, « "The Eye Altering Alters All": Blake and Esthetic Perception », *Colby Library Quarterly*, Volume 19, 1983 et Kathleen Lundeen, « Wordsworth's Despotism Eye », *Pacific Coast Philology*, Volume 54, 2019.

Crary appelle l'« *abstraction inéluctable du visuel* »²¹, laquelle consacre l'autonomie progressive de la vue, son émancipation des injonctions qui président à une représentation réaliste ou mimétique du monde. Si Crary ne se réfère guère au romantisme anglais, nous considérons que son angle d'analyse se prête favorablement à l'évolution du paradigme visuel que proposent, chacun à leur manière, Blake, Wordsworth et Coleridge, qui consacrent selon nous l'émergence d'un regard moderne dans la mesure où ils interrogent les rapports non seulement entre perception et imagination, mais aussi entre réalité et virtualité.

Nous souhaitons montrer dans cette étude que l'émergence de la réalité virtuelle a partie liée avec la réflexivité visuelle et la crise de la représentation mimétique qui caractérisent le rapport des premiers Romantiques anglais au regard. A cet égard, nous situons le présent travail dans le sillage de l'ouvrage remarquable de Peter Otto, intitulé *Multiplying Worlds* et paru en 2013. L'auteur émet l'hypothèse que la notion de réalité virtuelle trouve ses origines dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle, où la mise en question de la perception visuelle coïncide avec le développement de dispositifs optiques qui interrogent la frontière entre réel et virtuel :

In both Romanticism and postmodernism, immersion/suspension of disbelief eclipses the 'real' and in its place opens a heterocosm, a world (purportedly) of imaginative and expressive freedom centered on the individual. Moreover, to the extent that reality itself comes to seem virtual, the discourse of virtual reality resembles the claims about poetry and poets made by romantic writers.²²

Otto souligne ici la modernité de la démarche romantique qui consiste à interroger la notion même de réalité à l'aune de ses virtualités inexplorées : le réel n'est-il qu'un prolongement de ma propre perception sensorielle ? s'il n'y a de réalité que celle créée par les sens, en quoi la représentation artistique permet-elle d'élaborer un monde virtuel tout aussi aisément perceptible que le monde réel ? Le critique établit ainsi un lien direct entre la démarche romantique et l'attitude post-moderne, en ce que toutes deux mettent à jour la liberté radicale de l'individu en lien avec les possibilités infinies de son imagination créatrice.

Cette étude représente la première thèse consacrée spécifiquement et seulement au rôle de l'œil chez la première génération romantique. Nous lui assignons deux objectifs principaux : d'abord, nous souhaitons montrer que l'intérêt des premiers Romantiques anglais pour l'œil s'inscrit dans une interaction harmonieuse ou orageuse avec les progrès scientifiques, les

²¹ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 28.

²² Peter Otto, *Multiplying Worlds: Romanticism, Modernity, and the Emergence of Virtual Reality*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 12-13.

discours philosophiques et les avancées techniques de leur époque. Pour ce faire, nous adoptons une perspective épistémocritique et philologique, qui vise à présenter une vision d'ensemble des traitements du regard à l'époque de Blake, Coleridge et Wordsworth. Ensuite, nous espérons mettre en évidence la façon dont l'organe visuel catalyse une interrogation profondément moderne chez nos trois poètes concernant le statut, la signification et la légitimité de l'image et de l'acte visuel eux-mêmes. Sous leur plume, l'œil devient le symbole de la médiation inéluctable entre le moi et le monde : médium sensoriel, technique ou technologique, la vision traduit à la fois notre incapacité à connaître le réel et notre capacité à forger des représentations virtuelles, sous l'égide desquelles se situent les créations artistiques et littéraires. Nous en appellerons à la philosophie contemporaine – en particulier Edmond Husserl et Maurice Merleau-Ponty – ainsi qu'à la perspective phénoménologique pour illustrer la modernité du rôle attribué à l'organe visuel chez les premiers Romantiques anglais.

Plus qu'une simple synthèse, la présente étude apportera également des éléments nouveaux. Elle permettra notamment d'illustrer sous un autre jour la notion même de « vision » romantique en analysant les rapports entre perception visuelle, représentation virtuelle et création poétique chez Blake, Wordsworth et Coleridge. Nous tenterons de rompre le silence de la critique concernant le rapport des poètes romantiques à la notion même de virtuel, trop souvent éclipsée par l'imagination, comme le souligne Peter Otto : « *Given the extent to which late eighteenth and early nineteenth-century writers were preoccupied with virtual reality, it is surprising that there is at present no extended study of the role it plays in Romanticism, or of the relation between romantic virtual realities and their more pragmatic competitors. This is in part because the problem of virtual reality has been eclipsed in romantic studies by the question of the imagination.* »²³. Nous souhaitons justement montrer que les questions de l'imagination et de la virtualité sont étroitement liées à la notion même de représentation et au regard.

A l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, de l'intelligence artificielle et des filtres flatteurs, d'un métavers encore en gestation et des dangereux « deepfakes » (technique de synthèse multimédia permettant de créer de toutes pièces un contenu visuel ou vidéo fictif à partir de la superposition d'images existantes), l'interrogation romantique sur les rapports entre visuel et virtuel nous semble plus que jamais d'actualité. Nous affirmons que les premiers Romantiques anglais, loin d'encourager la falsification ou le trucage, exhibent au contraire la nature artificielle de l'image, non pas pour prêcher un quelconque iconoclasme, mais bien pour

²³ Peter Otto, *op. cit.*, p. 10.

en exploiter les virtualités créatrices, en gardant prudemment l'organe visuel lui-même à l'œil. La réalité virtuelle, chez Blake, Wordsworth et Coleridge, loin d'anesthésier nos facultés, encourage la réflexivité et l'esprit critique : en ce sens, nos trois poètes représentent les premiers garants d'une interrogation éminemment moderne sur l'acte de voir, aujourd'hui associé à une irréductible complexité. Clins d'œil hasardeux ou signifiants, les références au regard et à ses métamorphoses abondent dans les champs universitaire et artistique actuels : « *In the air the smoke cloud takes its form / All the phones take pictures while it's warm / [...] Panopticom, won't you show us what's going on ? / Panopticom so how much is real?* » s'interroge Peter Gabriel dans sa chanson « Panopticom » (album *I/o*, 2023). « *I live in the eye* » : la formule de John Keats, extraite d'une lettre adressée à son frère Tom, sert d'intitulé au sujet d'agrégation externe d'anglais de l'année 2023. L'exposition « William Blake : Visionary », qui débutera le 17 octobre 2023 au Getty Center de Los Angeles, rassemblera une collection complète de ses œuvres poétiques et picturales pour souligner la pérennité des visions blakiennes dans l'art sous toutes ses formes, d'Isadora Duncan à Jim Morrison.

Ce travail est enfin la première étude qui met en regard la place de l'organe visuel chez les trois poètes majeurs du premier romantisme anglais, selon une perspective comparatiste. Le corpus que nous avons choisi pour cette étude est circonscrit aux trois poètes emblématiques de la première génération du Romantisme anglais : William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850) et Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Ces auteurs mènent chacun une réflexion sur l'œil dans un rapport de dialogue fécond (Wordsworth et Coleridge) ou d'opposition frontale (Blake) avec les théories philosophiques de la perception visuelle héritées de Newton, Locke, Berkeley ou Hartley.

Le foisonnement des références à l'œil dans les poèmes de nos trois auteurs tisse un réseau métaphorique complexe : l'œil devient à la fois pluriel et plurivoque sous leur plume. Le corpus sera donc constitué des œuvres qui mettent en scène ces métamorphoses de l'œil et comportera à la fois des recueils de poésie (*Lyrical Ballads, Songs of Innocence and Experience*), des poèmes en vers blancs (le *Prelude* de Wordsworth, les poèmes prophétiques de Blake – *Milton, Jerusalem, The Book of Urizen*), des poèmes et des ouvrages en prose (les *Notebooks* ou la *Biographia Literaria* de Coleridge, *The Marriage of Heaven and Hell* de Blake). Au vu du sujet qui nous occupe, il nous a semblé essentiel de ne pas dissocier le texte de l'image dans l'œuvre blakienne ; nous intégrerons donc à la présente étude plusieurs

références aux gravures et aux aquarelles de Blake, que l'on peut retrouver en ligne sur le site de la « William Blake Archive »²⁴.

Notre réflexion fera l'objet de trois parties. La première sera consacrée à la réaction romantique au changement de paradigme visuel induit par la science et la philosophie, dans un moment de transition épistémologique capital. Nous montrerons que l'interrogation romantique sur les failles et les pouvoirs de l'œil fait écho aux progrès de l'optique physiologique à l'orée du XIX^e siècle. En effet, les questionnements des poètes sur l'organe visuel s'inscrivent dans un dialogue avec la science et suscitent une série d'interactions nouvelles entre science et poésie. Les théories sur la nature de la lumière et la propagation des ondes lumineuses, les découvertes astronomiques et les avancées de l'optique (comme la découverte de la persistance des images rétinienne par Peter Mark Roget) conduisent à réévaluer la fiabilité de l'œil, désormais envisagé comme un organe faillible, voire mystificateur. Blake, Coleridge et Wordsworth nourrissent leurs interrogations sur l'œil de ces avancées scientifiques, mais aussi de lectures philosophiques où la perception sensorielle et visuelle fait débat (Kant, Hume, l'empirisme de Locke et de Berkeley, les travaux de David Hartley). Les poètes lakistes manifestent une curiosité et un enthousiasme singuliers face aux récentes avancées de la science ; ils font eux-mêmes l'expérience de certaines illusions d'optique et cherchent à comprendre les mystères de la lumière en scrutant les profondeurs du cosmos ou en sondant les reflets d'un prisme.

Dans une seconde partie, nous chercherons à montrer que l'œil romantique explore les failles et les aléas du regard pour redéfinir ses propriétés créatrices. L'organe visuel cligne, se ferme et s'entrouvre au gré du sommeil, de la mémoire et des différents états de conscience analysés par les poètes. Les hallucinations et les illusions d'optique deviennent à la fois une source d'inspiration et un objet d'étude pour les premiers Romantiques, à la frontière entre le visible et l'invisible : ainsi de Coleridge qui consigne méthodiquement rêves et cauchemars dans ses *Carnets*, ou de Blake qui affirme avoir des visions depuis son enfance. L'imagination apparaît comme la faculté essentielle permettant de dépasser les limites de l'œil de chair pour déployer l'œil interne de l'individu, symbole de subjectivité et de créativité. Toutefois, il semble que ce regard intérieur connaisse lui aussi des difficultés : la consécration de l'œil imaginaire ne permet pas d'atteindre l'idéal d'une vision totale. Au contraire, l'organe visuel demeure partial : l'œil se détourne d'une image qui le dérouté ou le dérange ; l'imagination et

²⁴ <https://www.blakearchive.org>.

la mémoire, sélectives, recréent une vision partielle des événements ou des paysages. Nous interrogerons ces angles morts de la vision romantique, où l'œil semble pris en défaut.

Dans une troisième et dernière partie, nous envisagerons l'idée que l'œil romantique se caractérise par une mise en rapport constante de la réalité et de l'imagination, ce notamment en raison de la multiplication des dispositifs techniques (panorama, fantasmagorie, kaléidoscope) et scéniques jouant sur le regard comme passerelle du réel au virtuel. Nous convoquerons ici les travaux de Jonathan Crary et Peter Otto pour montrer que la poésie romantique déploie une scénographie du regard nouvelle où le mot et l'image cohabitent parfois au sein du poème, là encore dans une logique réflexive inédite. Nous verrons que la notion même de virtualité est centrale pour comprendre la façon dont la première génération romantique met en scène la perception visuelle et ses potentialités créatrices. L'œil, animé d'un mouvement vital et créateur, voyage et se porte ainsi à la rencontre d'objets démesurément éloignés, dans le temps comme dans l'espace, jusqu'à faire l'expérience d'une vision paradoxale, irréaliste et poétique : l'œil se déplace et se démultiplie, retrouvant son reflet au sein du monde à travers la figure du globe. Sous le signe de la pluralité, l'organe visuel explore enfin les possibles correspondances entre différentes formes artistiques, différents canaux de perception sensoriels ou encore différents individus, jusqu'à incarner la vision poétique consignée par les poètes dans les pages de leurs recueils.

Chapitre I

Voir, percevoir, savoir : un nouveau paradigme visuel

I.1. Philosophies du regard : l'œil entre soupçon et curiosité

La vue est le plus subtil des organes du corps ; cependant elle n'aperçoit pas la sagesse.
Platon, *Phèdre*²⁵

The Understanding, like the Eye, whilst it makes us see, and perceive all other Things, takes no notice of itself: And it requires Art and Pains to set it at a distance, and make it its own Object.
John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*²⁶

La première génération romantique anglaise s'inscrit dans un débat philosophique nourri sur la fiabilité de la perception visuelle. Lecteurs de Platon, Kant, Hume, Locke ou Berkeley, ses auteurs s'intéressent de près à la philosophie perceptive et nourrissent leurs œuvres d'interrogations épistémologiques concernant les rapports entre le corps et l'esprit, la nature des sens et la spécificité de l'organe visuel. La tradition empiriste, représentée par John Locke, suscite à la fois l'intérêt et l'indignation des premiers Romantiques, qui contestent la philosophie mécaniste au profit d'une conception organique du vivant et refusent d'assimiler l'œil à une simple chambre d'enregistrement perceptive. Chez Blake, Wordsworth et Coleridge, l'œil n'est plus l'instrument de la connaissance du monde ; il devient lui-même l'objet d'un questionnement philosophique et épistémologique. Cette remise en question est chargée de connotations politiques concernant le primat de l'œil, dès lors que « voir » rime souvent avec « pouvoir ». Les premiers Romantiques anglais s'érigent contre la tendance despotique du regard, qui semble vouloir dominer les autres facultés humaines, et explore la possibilité d'un œil émancipé du sensible.

²⁵ Platon, *Phèdre*, *Œuvres de Platon*, VI, Paris, P. J. Rey, 1849, p. 58.

²⁶ John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Kitchener, Batoche Books, 2001, p. 20.

I.1.1. Du corps à l'esprit : l'héritage de l'empirisme

« *Of the faculties called the five senses, sight is without doubt the noblest* »²⁷ écrit le philosophe britannique Thomas Reid en 1764. Contemporain de David Hume, Reid consacre plusieurs chapitres de son essai *An Inquiry into the Human Mind* à l'organe visuel, dont il célèbre l'extraordinaire habileté. Chef d'œuvre de la nature, l'œil capte les rayons lumineux et nous restitue la diversité des formes et des couleurs avec une exactitude proprement divine selon Reid. L'agencement des différents composants de l'œil humain lui permet de percevoir une armée s'approchant au loin, les contours d'un paysage, le positionnement des étoiles, mais aussi les sentiments et la véritable nature des êtres. L'œil est donc infiniment supérieur aux autres sens en ce qu'il ne restitue pas seulement des sensations corporelles, mais aussi des informations rationnelles et émotionnelles. « *The evidence of reason is called seeing, not feeling, smelling, or tasting. Yea, we are wont to express the manner of the divine knowledge by seeing, as that kind of knowledge which is most perfect in us* »²⁸ conclut Reid. L'organe visuel est ici présenté comme le prolongement de l'esprit et le bras droit de la raison ; Reid s'abstient de décrire le rapport entre l'œil et le reste du corps humain, ou les autres organes sensoriels.

Publié en 1764, l'essai de Reid se situe à un moment charnière pour comprendre l'évolution de l'épistémologie du regard : selon l'auteur, l'œil fait l'objet d'une confiance sinon aveugle, du moins établie. Or, la seconde moitié du XVIII^e siècle correspond justement à une remise en cause des rapports entre l'œil, le corps et l'esprit. Auparavant, l'image d'un regard désincarné, abstrait et théorique prédomine. En témoigne la métaphore de la chambre noire, utilisée par René Descartes dans sa *Dioptrique* (1637) pour définir le fonctionnement de l'œil : ce dernier ressemblerait à une chambre dont l'un des murs serait percé d'un trou (la prunelle), et muni d'une lentille (le cristallin). Isaac Newton fait de la chambre noire le lieu privilégié de sa méthode inductive dans son *Traité d'optique* (1704). John Locke reprend également l'image de la chambre noire dans son *Essay Concerning Human Understanding* lorsqu'il compare l'entendement à un cabinet obscur, une « dark room » :

[...] the external and internal sensation are the only passages, that I can find, of knowledge to the understanding. These alone, as far as I can discover, are the windows by which light is let into this dark room: for, me thinks, the understanding is not much unlike a closet wholly shut

²⁷ Thomas Reid, *An Inquiry into the Human Mind, on the Principles of Common Sense*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 78.

²⁸ *Ibid.*, p. 79.

from light, with only some little opening left, to let in external visible resemblances, or ideas of things without [...].²⁹

La métaphore de la chambre noire, qui réduit l'œil à une simple chambre d'enregistrement, est essentielle pour comprendre la façon dont on définit la vision aux XVII^e et XVIII^e siècles. L'un de ses inventeurs, Giovanni Battista della Porta, la définit comme un lieu d'intersection entre le sujet et l'appareil, offrant une image du fonctionnement de la vision humaine par analogie, selon une parfaite transparence. La chambre noire apparaît également comme une opération d'individuation et de désincarnation : elle définit l'observateur par son isolement et son autonomie à l'intérieur des parois obscures. Coupé du monde, loin de ses semblables, il entretient un rapport libre et souverain face à la réalité observée. Ainsi, la chambre noire propose un moyen adéquat pour fonder la connaissance sur une perception visuelle purement objective du monde. « *La chambre noire est un appareil qui incarne la position de l'homme entre Dieu et le monde. Fondée sur des lois naturelles (optiques) mais transposées à un niveau situé en dehors de la nature, elle permet de jeter sur le monde un regard analogue à celui de Dieu. Son ouverture est un œil métaphysique infaillible* »³⁰ résume Jonathan Crary dans son ouvrage *L'art de l'observateur*.

Toutefois, le bon fonctionnement de la chambre noire repose sur l'idée d'un œil abstrait, détaché de son propre corps et par conséquent incapable de s'observer lui-même. Pourquoi la comparaison donne-t-elle l'illusion d'un œil entièrement désincarné ? Parce qu'elle sépare l'acte de perception du corps physique de l'observateur, tout en l'empêchant d'intégrer sa propre position spatiale dans la représentation visuelle. La chambre noire réduit donc à néant le témoignage subjectif et immédiat du corps : les sens apportent un « *complément à l'esprit rationnel plutôt qu'ils ne relèvent d'organes physiologiques* »³¹. Tout se passe encore comme si l'œil et l'esprit, loin de contribuer à la création de nos perceptions visuelles, se contentaient de transcrire fidèlement le monde extérieur une fois libéré des aléas du corps. C'est précisément contre cette conception théorique de la vue que s'élèvent les premiers poètes Romantiques, qui réaffirment la dimension créatrice, éminemment subjective et encore inexplorée de la perception visuelle.

Pour bien comprendre l'évolution de l'épistémologie du regard chez les premiers Romantiques, il convient d'inscrire celui-ci dans un débat philosophique plus large portant sur

²⁹ John Locke, *op. cit.* p. 123.

³⁰ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur : Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 81.

³¹ *Ibid.*, p. 96.

les rapports entre sens, perception et connaissance au XVIII^e siècle en Angleterre, où l'empirisme moderne trouve sa source. En 1689, l'*Essai sur l'entendement humain* de John Locke postule que l'ensemble de nos connaissances repose sur une série d'impressions sensorielles premières qui créent les idées et le savoir par associations successives. Au chapitre IX, « De la Perception », Locke prend pour exemple les idées nées de nos perceptions visuelles, reprenant à son compte le fameux problème de Molyneux. Celui-ci s'interrogeait sur la possibilité pour un aveugle à qui la vue serait rendue de savoir reconnaître les objets appréhendés uniquement par le toucher. Locke montre que nos perceptions sensorielles sont accompagnées de jugements, eux-mêmes nés de l'habitude et qui nous permettent de reconnaître les objets de notre environnement à partir d'informations isolées (la couleur, la forme, la lumière). Toute connaissance n'est donc pas expérimentale, mais elle dérive nécessairement de l'expérience. A aucun moment, toutefois, le père de l'empirisme moderne ne conteste la fiabilité des perceptions visuelles à l'origine des idées et des représentations mentales : tout se passe comme si l'œil se comportait de façon neutre et impartiale.

Au XVIII^e siècle, Locke influence considérablement les théories de la perception, que ce soit celles du philosophe irlandais Georges Berkeley, de David Hume ou encore d'Etienne Bonnot de Condillac, qui introduit la pensée de Locke en France et développe une doctrine sensualiste dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), largement inspiré des réflexions de son prédécesseur. En effet, l'analyse proposée par Condillac se fonde entièrement sur l'élaboration progressive des sensations, seule et unique source de connaissance d'où procèdent la réflexion, le raisonnement, l'attention et le jugement. Le fameux exemple de l'Homme statue, qui dérive toutes ses idées d'une première perception olfactive (l'odeur de la rose), pose les jalons du sensualisme en philosophie. David Hume reprend quant à lui la notion d'associationnisme chez Locke pour développer sa propre théorie de l'enchaînement causal, étroitement liée à l'empirisme. Selon Hume, notre esprit fonctionne par association d'idées successives, lesquelles dérivent de nos sensations pour établir des chaînes logiques selon trois grands principes (relations de ressemblance, de contiguïté et de causalité). Enfin, George Berkeley tente de dépasser l'empirisme lockien en développant un immatérialisme radical qu'il résume par la célèbre formule : « *esse est percipi aut percipere* » (« être, c'est être perçu ou percevoir »).

Qu'il s'agisse du plan diaphane de Berkeley, de sensations imprimées sur une page blanche chez Locke ou de la toile à ressort de Leibniz, l'observateur du XVIII^e siècle est confronté à un espace unifié et ordonné qui ne se modifie pas en fonction de son propre système

sensoriel ou physiologique : « *tout se passe comme si la tabula rasa était perpétuellement sous le regard de l'esprit, c'est-à-dire d'un œil qui ne cillerait jamais* »³² écrit Jonathan Crary, citant Richard Rorty et son essai *L'Homme spéculaire*, où l'auteur examine l'évolution de l'épistémè occidentale à travers le complexe du miroir, en croisant les philosophies continentale et anglo-saxonne. C'est précisément contre cet œil statique, cette conception anti-optique et abstraite de la vue que s'érigent les premiers Romantiques, chez qui la vision est inséparable des singularités de son fonctionnement et du reste du corps. Le rapport à l'œil s'inscrit dans un double clivage philosophique : celui opposant d'une part l'idéalisme à l'empirisme, d'autre part l'animisme ou le vitalisme au mécanisme. En ce qui concerne le rapport des premiers Romantiques à l'œil, il convient toutefois de remettre en perspective ce clivage dangereusement binaire : la dette des Romantiques à l'égard de l'empirisme philosophique demeure importante en ce qui concerne l'épineuse question de la vue. Un exemple illustre particulièrement bien cette situation problématique de l'organe visuel sur le plan épistémologique : il s'agit du rapport qu'entretient Samuel Taylor Coleridge avec le philosophe David Hartley.

Héritier de John Locke à maints égards, fondateur de ce qu'on appelle aujourd'hui la psychologie associationniste, David Hartley, auteur de l'essai *Observations on Man, his Frame, his Duty, and his Expectations* (paru en 1749), propose une nouvelle interprétation des relations entre le corps et l'esprit. Comme Locke, Hartley considère que l'esprit humain est une table rase sur laquelle les sensations viennent imprimer les impressions dont découlent nos états de conscience les plus complexes. Nul doute que la pensée de David Hartley ait joué un rôle déterminant pour le jeune Coleridge, au point qu'il baptisera son fils Ernest Hartley, en hommage au philosophe. Dans son article « 'I see it feelingly' : Coleridge's Debt to Hartley », David S. Miall affirme l'importance de la pensée du philosophe sur le développement intellectuel de Coleridge, mais aussi sur son rapport aux notions de perception, de sensation et sur sa future théorie de l'imagination. En effet, Hartley a joué un rôle important dans la compréhension coleridgienne de l'émotion liée à la perception. Coleridge semble avoir découvert Hartley en 1794³³ et son enthousiasme initial laisse peu de doute sur son admiration pour le philosophe. De nombreuses entrées des *Notebooks* confirment ses lectures assidues de ses ouvrages : « *See this demonstrated by Hartley, vol. I, p. 114, and vol 2, p. 329* »³⁴ peut-on lire en note de bas de page de son poème « Religious Musings ». L'associationnisme et le matérialisme de Hartley semblent d'abord compatibles avec la vision béatifique décrite par

³² Richard Rorty, *L'Homme spéculaire*, Paris, Seuil, 1990, p. 166.

³³ S. T. C., *CL*, I, p. 126.

³⁴ S. T. C., *PW*, I, note 2, p. 110.

Coleridge dans son poème « Religious Musings ». Avec « Destiny of Nations », ces deux poèmes philosophiques se font le relais de la psychologie associationniste défendue par Hartley. Coleridge considère en effet que Dieu lui-même se sert du principe d'association pour ramener progressivement l'humanité déchu à Lui, selon un « *Itinerarium mentis ad deum* » moderne. Paradoxalement, c'est par le biais des sens et notamment de la vue que l'être humain, de désir en désir, se porte vers les réalités spirituelles.

And blest are they,
Who in this fleshly World, the elect of Heaven,
Their strong eye darting through the deeds of men,
Adore with steadfast unpresuming gaze
Him Nature's essence, mind, and energy!
And gazing, trembling, patiently ascend
Treading beneath their feet all visible things
As steps, that upward to their Father's throne
Lead gradual [...].³⁵

L'image de l'ascension, renforcée par l'accumulation de participes présents (« gazing », « trembling », « treading ») et l'enjambement suggèrent l'idée d'un mouvement perceptif vertical, dirigé vers un point d'orgue métaphysique. Dès ses premiers poèmes, Coleridge insiste sur la nécessité pour l'organe visuel de regarder à travers le monde extérieur pour percevoir ce qui se dérobe habituellement à nos sens : l'adverbe « through » associé au participe présent « darting » suggèrent assez la puissance active de l'œil, qui ne doit pas se contenter d'enregistrer passivement les impressions transmises au cerveau, mais plutôt les déchiffrer. À la manière d'une dague, l'œil aiguë perce les apparences pour se porter au-delà d'elles. Le monde visible sert donc de tremplin vers une communion avec l'invisible divin. Or, c'est bien ce chaînon qui manque à la théorie associationniste de Hartley, et que Coleridge semble décidé à trouver. Pour le poète, les idées issues de nos impressions sensorielles, en particulier visuelles, n'ont que peu d'intérêt lorsqu'elles se bornent à une transcription fidèle de la réalité extérieure. Selon Coleridge, l'associationnisme repose davantage sur l'association des émotions et des sensations que sur celle des idées : « *I almost think that Ideas never recall Ideas, as far as they are Ideas, any more than Leaves in a forest create each other's motion – The breeze it is runs thro' them – it is the Soul, the state of Feeling* »³⁶.

Dans son chapitre « Of Imagination, Reveries, and Dreams », que Coleridge a lu attentivement, Hartley spécule sur les mécanismes associationnistes présidant aux rêves et suggère d'emblée

³⁵ S. T. C, «Religious Musings», *PW*, I, p. 177, v. 45-53.

³⁶ S. T. C, Lettre à Robert Southey, 7 août 1803, *CL*, II, p. 961.

l'importance du corps dans ces représentations mentales : « *It is to be observed, however, that in all the cases of imagination and reverie the thoughts depend, in part, upon the state of body or mind. A pleasurable or painful state of the stomach or brain, joy or grief, will make all the thoughts warp their own way, little or much* »³⁷. La chaîne associative est donc conditionnée par les émotions associées aux sensations perceptives, ce qui servira grandement Coleridge pour développer à la fois sa propre philosophie naturelle et sa théorie de l'imagination. Ce qui manque à Hartley selon Coleridge, c'est une définition convaincante du « moi » et de l'imagination en tant que faculté singulière.

Par ailleurs, la théorie des vibrations défendue par Hartley, selon laquelle les sensations causeraient des vibrations propagées par les nerfs jusqu'au cerveau, suscite d'abord la fascination du poète. Pourtant, l'évolution de Coleridge vers le néo-platonisme et son ambition de réconcilier le corps et l'esprit par-delà les distinctions scientifiques de l'époque le conduisent à se détourner de Hartley, dont les explications mécanistes méconnaissent la véritable nature de l'esprit humain et du regard, dès lors que le philosophe ne parvient pas à restituer la complexité extraordinaire des organes visuels et cérébraux. Si l'œil et l'imagination ne peuvent nous offrir aucun accès à d'autres vérités que celles fournies par l'expérience, alors nous demeurons rivés au monde du visible et de l'accessible.

A partir de 1801, la rupture est consommée. En mars 1801, Coleridge écrit à Thomas Poole en affirmant résolument son opposition nouvelle à la théorie associationniste : « *I [...] have overthrown the doctrine of Association, as taught by Hartley. [...] I am about to do more – namely, that I shall be able to evolve all the five senses, that is, to deduce them from one sense, & to state their growth, & the causes of their difference – & in this evolvment to solve the process of Life & Consciousness* »³⁸. Deux ans plus tard, dans une lettre à Southey, il affirme que « *Hartley's System totters* »³⁹. Dans sa *Biographia Literaria*, Coleridge cherche à dépasser l'associationnisme de Hartley pour élaborer sa propre pensée : « *I go farther than Hartley, and believe the corporeality of thought – namely, that it is motion* »⁴⁰. L'ambivalence du rapport de Coleridge à Hartley illustre à quel point la question des rapports entre le corps et l'esprit le préoccupe, ce dont témoigne Alan Richardson dans son article « Coleridge and the dream of an embodied mind ». La position charnière de l'organe visuel, à la frontière du corporel et du spirituel, du matériel et de l'immatériel, en fait l'élément privilégié des interrogations

³⁷ David Hartley, Proposition XCI, *Observations on Man: his Frame, his Duty and his Expectations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 383-4.

³⁸ S. T. C., Lettre à Thomas Poole, 16 mars 1801, *CL*, II, p. 706.

³⁹ S. T. C., Lettre à Robert Southey, 7 août 1803, *CL*, II, p. 961.

⁴⁰ S. T. C., Lettre à Robert Southey, 11 décembre 1794, *CL*, I, p. 74.

philosophiques naturalistes et métaphysiques. Or, les découvertes scientifiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle contribuent à replacer l'œil au sein d'un corps organique, tangible et faillible, dont l'esprit est lui-même un organe.

Le renouvellement du rapport philosophique à l'œil est indissociable des recherches contemporaines sur le système neurologique de l'esprit humain. En 1777, le philosophe et scientifique Joseph Priestley réfute le dualisme cartésien dans son essai *Disquisitions Relating to Matter and Spirit* : pour lui, l'esprit et le corps humains sont inextricablement liés, dans leur fonctionnement comme dans leur composition. «*The property of perception, as well as the other powers that are termed mental, is [sic] the result (whether necessary or not) of such an organical structure, as that of the brain*»⁴¹. Priestley est l'un des premiers à suggérer que le système nerveux cérébral est bien le siège de l'activité mentale. Cette découverte conditionne le rapport des Romantiques à l'esprit, mais aussi à l'œil, son fidèle adjuvant sensoriel. En effet, si l'entendement est désormais associé à un organe corporel spécifique, en l'occurrence le cerveau, il est donc indissociable du corps organique, auquel il se trouve physiquement relié par l'ensemble du système nerveux. Sept ans plus tôt, Priestley avait publié un ouvrage consacré à l'œil, *The History and Present State of Discoveries Relating to Vision, Light and Colours*. Samuel Taylor Coleridge, qui consacre un sonnet au savant, entretient une correspondance régulière avec lui à la fin du XVIII^e siècle.

Dans son essai *British Romanticism and the Science of the Mind*, Alan Richardson illustre l'influence de la neuroscience embryonnaire sur la production poétique des premiers Romantiques, notamment Coleridge et Wordsworth, entre 1790 et 1830. Richardson cherche à montrer comment l'interpénétration nouvelle entre l'esprit et le corps a déterminé une nouvelle compréhension de leurs interactions chez les Romantiques. L'œil, à la jonction des deux éléments, est directement concerné par ce changement de paradigme épistémologique. Richardson prend pour exemple le cas d'Erasmus Darwin. Poète, médecin et botaniste, celui-ci s'intéresse de près aux travaux de Joseph Priestley et dédie son essai *Zoonomia* à « *all those who study the Operations of the Mind as a Science* ». Il postule d'emblée l'idée que le cerveau est un organe actif, lié aux autres organes sensoriels par un système nerveux complexe. De même, les organes perceptifs ne reçoivent pas simplement les sensations mais contribuent à les créer. Il n'est pas anodin que Darwin choisisse justement d'en appeler à l'œil du lecteur pour appuyer son propos : l'insertion de planches colorées au sein même du texte lui permet d'illustrer une série d'illusions visuelles qui suggèrent que le cerveau fonctionne de façon

⁴¹ Joseph Priestley, *Disquisitions Relating to Matter and Spirit*, Londres, J. Johnson, 1777, p. 83.

inconsciente mais bien réelle pour nous permettre de regarder ces images. Darwin incite son lecteur à faire l'expérience en tournant sur lui-même de façon répétée jusqu'à se sentir légèrement étourdi. En gardant les yeux ouverts, le sujet constate que les objets autour de lui dansent encore devant ses yeux, le cerveau ne parvenant pas à compenser le mouvement corporel de façon suffisamment rapide : « *the spectra of the ambient objects continue to present themselves in rotation* »⁴² conclut l'auteur. William Wordsworth, qui a lu attentivement *Zoonomia*, restitue une expérience similaire dans le premier chapitre de son poème autobiographique *The Prelude*. Le narrateur se souvient avec nostalgie des soirs d'hiver où il arpentait la campagne en compagnie de ses amis. Parmi les jeux auxquels il avait l'habitude de se livrer, le jeune Wordsworth se remémore en particulier la façon dont il tournait sur lui-même avant de stopper net, subjugué par le tournoiement du paysage crépusculaire.

When we had given our bodies to the wind,
 And all the shadowy banks, on either side,
 Came sweeping through the darkness, spinning still
 The rapid line of motion; then at once
 Have I, reclining back upon my heels,
 Stopp'd short, yet still the solitary Cliffs
 Wheeled by me, even as if the earth had roll'd
 With visible motion her diurnal round;
 Behind me did they stretch in solemn train
 Feebler and feebler, and I stood and watch'd
 Till all was tranquil as a dreamless sleep.⁴³

Ici, l'enfant n'est qu'en apparence le spectateur passif du paysage tourbillonnant. Bien que les éléments naturels occupent la position grammaticale de sujet au sein du paragraphe (« *the shadowy banks [...] came sweeping* », « *the solitary Cliffs / Wheeled by me* », « *the earth had roll'd* »), c'est bien l'observateur qui crée le mouvement fantastique qu'il a plaisir à observer. L'enfant, conscient du jeu qu'il instaure avec sa propre perception visuelle, se plaît à répéter le processus, ce que souligne l'imparfait itératif. Ici, Darwin et Wordsworth s'opposent donc comme Coleridge à la théorie mécaniste de Hartley, pour qui le cerveau se contentait de recevoir des impressions « mécaniques » (selon la logique de la psychologie associationniste). Au contraire, l'œil et l'esprit créent une illusion d'optique due au décalage entre le mouvement corporel et la transmission des informations sensorielles.

La thèse de Darwin, qui fait forte impression sur Wordsworth, n'est pas sans choquer ses contemporains. La raison et son adjuvant visuel, qui attestaient la noblesse de l'être humain et

⁴² Erasmus Darwin, *Zoonomia*, Londres, J. Johnson, 1794, p. 20.

⁴³ W. W., *PII*, I, pp. 119-120, v. 480-490.

sa supériorité sur l'animal, sont désormais associés au reste du corps ; l'identité même de l'individu s'incarne dans un système sensoriel et cérébral nouveau, comme le souligne Darwin dans le deuxième chant de *Zoonomia* :

Next the long nerves unite their silver train
And young SENSATION permeates the brain;
Through each new sense the keen emotions dart,
Flush the young cheek, and swell the throbbing heart.
From pain and pleasure quick VOLITIONS rise,
Lift the strong arm, or point the inquiring eyes.⁴⁴

Cette nouvelle configuration biologique de l'individu atteste l'importance des nerfs, qui unissent la sensation physique à la représentation psychique. Le verbe « permeates » indique la porosité nouvelle du cerveau et de la perception sensorielle ; l'œil, « inquiring », perd son privilège cognitif dans la mesure où il n'est plus maître de diriger son regard (ce que souligne le choix grammatical de Darwin : l'œil est complément d'objet direct et non sujet). Parce qu'il est inextricablement lié au corps, le cerveau humain participe donc activement à la création des « *animal motions or configurations of our organs of sense* »⁴⁵. Alan Richardson résume bien le changement de paradigme qui amène désormais à considérer sous un jour nouveau les rapports des sens à l'esprit, lui-même considéré comme un organe corporel :

Percepts do not flow directly into sensory channels to be automatically processed, but are gathered and translated into various kinds of "sensory motions" (neural impulses) by highly specialized organs to be selected and arranged and further transformed by a dynamic and functionally designed brain.⁴⁶

Ainsi, les perceptions sensorielles se transforment désormais en stimuli nerveux qui agissent en retour sur le cerveau humain. Loin de dissocier le corps de l'esprit, cette représentation inédite conduit à envisager l'ensemble des composantes organiques et psychiques de l'individu comme un système unique, où les interférences constantes entre les sens et l'esprit ne permettent plus d'affirmer la prééminence du second sur les premiers : « *The mind, brain, and body make up a single system and mind-body reciprocity is the rule rather than the exception* »⁴⁷.

⁴⁴ Erasmus Darwin, *The Temple of Nature*, II, Baltimore, Bonsal & Niles, 1804, p. 33, v. 269-74.

⁴⁵ Erasmus Darwin, *Zoonomia*, Londres, J. Johnson, 1794, p. 21.

⁴⁶ Alan Richardson, *British Romanticism and the Science of the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

Après avoir examiné le rôle de Darwin dans les débats de philosophie naturelle contemporains, Richardson liste plusieurs penseurs ayant contribué à renouveler ceux-ci : Erasmus Darwin et Charles Bell en Angleterre, mais aussi F. J. Gall en Autriche, Pierre-Jean-George Cabanis en France. Dans son essai *On the Relations Between the Physical and Moral Aspects of Man*, publié en 1798, ce dernier va plus loin encore que Darwin. Comme lui, il s'inscrit en faux contre l'empirisme de Condillac et postule la dimension active de l'esprit humain, allant jusqu'à suggérer que le cerveau « digère » les sensations comme l'estomac les aliments. La métaphore digestive insiste sur la conception organiste d'un esprit qui s'avère presque devenu un organe comme les autres. Ne nous y trompons pas : loin d'être réductrice, cette analogie insiste plutôt sur la complexité du processus cérébral à l'œuvre dans l'interprétation des perceptions sensorielles. Samuel Taylor Coleridge emploie une comparaison similaire pour suggérer la façon dont l'œil se porte avidement au-devant du monde. « *Sometimes when I earnestly look at a beautiful Object or Landscape, it seems as if I were on the brink of a Fruition still denied – as if Vision were an appetite* »⁴⁸. L'œil, doté d'un appétit insatiable, se repaît des spectacles extérieurs plaisants pour le poète. Dans une lettre à Thomas Poole, il en vient même à attribuer une forme de glotonnerie à l'organe visuel :

The prospect around us is perhaps more various than any in the kingdom – Mine Eye gluttonizes – The Sea – the distant Islands! – the opposite Coasts! – I shall assuredly write Rhymes – let the nine Muses prevent it, if they can.⁴⁹

La ponctuation expressive suggère l'enthousiasme inhérent au regard porté sur les paysages grandioses admirés par Coleridge, qui célèbre ici l'extraordinaire variété de l'environnement à travers l'accumulation et la parataxe, comme si le regard bondissait de la mer aux îles lointaines, avant d'appareiller pour les « opposite Coasts ». A l'enthousiasme perceptif répond l'enthousiasme créateur : le poète se fait fort de défier les « nine Muses », qui ne sauraient l'empêcher de puiser la matière même de ses poèmes dans les sensations nées d'une perception visuelle presque vorace. Ainsi, les organes perceptifs ne reçoivent pas simplement les sensations mais contribuent à les créer. Pour Coleridge, l'imagination est à l'esprit ce que l'estomac est au corps : elle permet d'assimiler les perceptions, notamment visuelles, en les intégrant organiquement au flux continu de la pensée.

⁴⁸ S. T. C., *CN*, III, 3767.

⁴⁹ S.T.C., Lettre à Thomas Poole, 7 octobre 1795, *CL*, I, p. 160.

La neuroscience embryonnaire à la fin du XVIII^e siècle ancre donc l'idée que l'esprit comme les sens contribuent activement à la création d'une expérience perceptive singulière, notamment en ce qui concerne la vue. Charles Bell, qui découvre la distinction entre nerfs sensoriels et nerfs moteurs, s'attache également à décrire la structure complexe du cerveau humain dans son pamphlet *Idea of a New Anatomy of the Brain*, publié en 1811. A l'inverse de Hartley, qui considérait le cerveau comme un ensemble indistinct et homogène, Bell postule que celui-ci se divise en régions spécifiques, chacune souscrivant à une fonction singulière. Il stipule que c'est bien l'action conjointe de l'organe cérébral et des organes sensoriels qui détermine la nature de nos perceptions, non les éléments extérieurs perçus. Bell prend pour exemple l'étourdissement qui suit un coup reçu sur la tête: « *the ears will ring, and the eye flashes light, while there is neither light nor sound present* »⁵⁰. De même, ce ne sont pas les éléments extérieurs qui limitent les productions de l'esprit, mais bien les sens eux-mêmes: « *The operations of mind are confined not by the limited nature of things created, but by the limited number of our organs of sense* »⁵¹. Difficile de ne pas penser à l'aphorisme blakien, célèbre entre tous: « *If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is - Infinite* »⁵². La phrase suivante, moins souvent évoquée, mérite cependant qu'on la cite pour comprendre le rapport complexe de William Blake à la philosophie empiriste: « *For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern* »⁵³. La réminiscence platonicienne invite à nous interroger sur la façon dont Blake subvertit le discours matérialiste et rationaliste de son temps pour lui préférer un néo-platonisme visionnaire.

Il n'est pas anodin que Blake choisisse la métaphore visuelle pour caractériser la position délicate dans laquelle se trouve l'homme soumis au joug de l'empirisme. L'étroitesse de vue est bien ce qui préoccupe le poète et graveur britannique et ce dont il accuse les empiristes, au premier rang desquels Isaac Newton et John Locke. Lorsque Blake évoque ses lectures philosophiques, il emploie des termes particulièrement virulents et n'hésite pas à contester les fondements de toute la pensée empiriste moderne.

I read Burke's Treatise when very young at the same time I read Locke on Human Understanding & Bacon's Advancement of Learning on Every one of these Books I wrote my Opinions & on looking them over find that my Notes on Reynolds in this Book are exactly Similar. I felt the Same Contempt & Abhorrence then; that I do now. They mock Inspiration &

⁵⁰ Charles Bell, *Idea of a New Anatomy of the Brain*, Londres, Strahan & Preston, 1811, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵² W. B., *MHH*, p. 39.

⁵³ *Ibid.*

Vision was then & now is & I hope will always Remain my Element my Eternal Dwelling place.
How can I then hear it Contemnd without returning Scorn for Scorn.⁵⁴

Pour Blake, les prêcheurs de l'empirisme comme Bacon, Locke et Newton sèment le doute et le désespoir, car ils relèguent le divin au rang de mystère incompréhensible, l'éloignant des hommes et de leur compréhension. Le clivage entre ce que l'homme peut appréhender, grâce à ses facultés sensorielles ou rationnelles, et ce qui lui échappe crée les conditions d'un asservissement spirituel sans précédent pour Blake. Le philosophe empiriste foule aux pieds la véritable nature de l'être humain, où réside précisément l'élément divin qui lui semblait si lointain. Pire, il réduit l'individu au rang de spectateur passif d'une nature grandiose : la perception sensorielle devient un canal d'enregistrement qui permet à l'entendement d'accumuler des représentations.

C'est tout le contraire pour Blake, qui récuse la théorie lockienne de la *tabula rasa*. En faisant de l'esprit humain une chambre vide, une table vierge, Locke considère que ce dernier est incapable de créer des contenus qui ne lui auraient pas été préalablement fournis par la nature. Ce faisant, il évacue complètement la capacité imaginative de l'individu ; cette négation des pouvoirs créateurs de l'homme est insupportable pour Blake, qui réaffirme l'existence des idées innées, à la différence de Locke : « *Innate ideas are in every man, born with him ; they are truly himself. The man who says that we have no innate ideas must be a fool and knave, having no conscience or innate science* »⁵⁵. D'emblée, il s'agit pour Blake de combattre ce qu'il considère comme une vision réductrice des facultés humaines, en particulier sensorielles. Afin de dénoncer cette erreur fondamentale de la philosophie empiriste, le poète se choisit un anti-héros, porte-parole du rationalisme mortifère, baptisé Urizen.

[...] binding them more
And more to Earth, closing and restraining,
Till a Philosophy of Five Senses was complete.
Urizen wept and gave it into the hands of Newton and Locke.⁵⁶

Urizen, prophète de la raison, héritier de l'empirisme lockien, est aveugle. Il méconnaît la nature et les pouvoirs de ses sens en les réduisant à d'infimes canaux d'enregistrements de la réalité extérieure – ce que nous appelons les cinq sens. Or, la perception visuelle occupe une place à part dans cette déchéance de l'individu : asservie à l'usage de la raison, elle participe de la négation de l'individu créateur. Une fois libérée de cette tutelle, cependant, elle seule peut

⁵⁴ W.B., *Annotations to Reynolds's Discourse*, p. 660-1.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 648.

⁵⁶ W.B., *SL*, p. 68.

restituer à l'homme l'étendue de ses pouvoirs imaginatifs, naturellement visionnaires. C'est en rendant sa liberté à l'œil que l'être humain peut retrouver sa condition originelle.

En ce sens, Blake va plus loin que Coleridge et Wordsworth, ce que souligne John Beer dans son ouvrage *Blake's Visionary Universe*: « *Wordsworth and Coleridge both saw the problem (escaping 18th century rationalism without completely refusing reason) and discovered partial solutions to it; only Blake was willing to take the radical step of inverting the normal universe and ordering it primarily by sublimity and pathos.* »⁵⁷. Au cœur du problème gît la solution pour le poète : si l'homme a perdu de vue sa véritable nature, ébloui puis aveuglé par les dogmes du matérialisme scientifique, il convient de lui dessiller les yeux. « *A Prophet is a Seer* »⁵⁸. Le poème en forme de prophétie *Jerusalem* affirme sa volonté de rendre la vue à l'humanité déchue :

I rest not from my great task!
To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes
Of man inwards into the worlds of thought: into eternity
Ever expanding in the bosom of God, the Human Imagination.⁵⁹

Le parallélisme et la répétition de l'infinitif « to open » insistent sur l'importance pour l'homme de recouvrer la vue, en dirigeant son regard vers l'intérieur («inwards») pour réconcilier la pensée avec l'imagination, qui confère à l'être humain son caractère divin, et que les faux-prophètes lui font littéralement perdre de vue. *Jerusalem* est justement destiné à tous ceux qui ont contribué à la méconnaissance de cette nature divine ; divisé en quatre chapitres, le poème s'adresse d'abord ouvertement au public, puis aux Juifs (invoquant un Messie rédempteur), puis aux Déistes (inventeurs de la religion naturelle et tenants du rationalisme) et enfin aux Chrétiens. Chacun à leur façon, ceux-ci orientent le regard vers des chimères réductrices et amoindrissent drastiquement les facultés humaines. Blake réfute tous les systèmes qui enserrent la perception visuelle et l'imagination dans le carcan de la raison, du matérialisme et de l'empirisme. Dans son ouvrage *Understanding the poetry of William Blake through a dialectic of contraries*, Chris Mounsey suggère que Blake développe dans le poème *Jérusalem* un empirisme divin, capable de réconcilier l'individu avec sa perception: « *In the poem, Blake offers his readers a vision of a divine empiricism that addresses the limited nature of scientific and philosophical empiricism, and of rational religion, to show how things could be if only we*

⁵⁷ John Beer, *Blake's Visionary Universe*, Manchester, Manchester University Press, 1969, p. 6.

⁵⁸ W. B., *Marginialia*, p. 617.

⁵⁹ W. B., *J*, p. 664.

will let them »⁶⁰. Refusant la logique oppositionnelle de la science newtonienne, Blake affirme que deux contraires peuvent exister ensemble tout en étant contradictoires, dépassant ainsi l'empirisme inductif sans pour autant le réfuter frontalement (ce qui reviendrait à donner raison à Newton). « *Extrapolating divine empiricism to the field of perception implies that there is no final objective position from which to see the universe, as suggested by inductive empiricism, and no single truth about the world that everyone ought to seek* »⁶¹ souligne Mounsey. Pour Blake, en effet, la nature extérieure n'est qu'une partie de l'ensemble auquel notre œil nous donne accès, lorsque nous acceptons de le libérer des tutelles imposées par la philosophie empiriste. Le deuxième chapitre de *Jerusalem* s'en prend d'ailleurs ouvertement aux figures des scientifiques, prêtres et hommes politiques qui affublent les hommes d'oculaires en canalisant l'énergie divine de chacun au nom d'une raison toute-puissante. Le péché originel qui plonge Jérusalem, symbole de l'humanité divine, dans le sommeil (la transformant temporairement en « Albion »), n'est autre que l'oubli (volontaire ou non) de la dimension créatrice des facultés perceptives elles-mêmes. L'ambition de Blake consiste donc à dépasser les prétentions empiristes en montrant combien elles sont réductrices, pour renouveler le rapport de l'être humain à ses facultés, y compris corporelles.

Il nous semble que la façon dont Blake attaque la philosophie empiriste préfigure la remise en cause du cartésianisme proposée par Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* :

Comme tout serait plus limpide dans notre philosophie si l'on pouvait exorciser ces spectres, en faire des illusions ou des perceptions sans objet, en marge d'un monde sans équivoque ! La *Dioptrique* de Descartes est cette tentative. C'est le bréviaire d'une pensée qui ne veut plus hanter le visible et décide de le reconstruire selon le modèle qu'elle s'en donne.⁶²

Pour le philosophe, la tentative cartésienne méconnaît la complexité inhérente à la perception visuelle en l'isolant du reste du corps et de la psyché. Or, selon Merleau-Ponty, il n'existe pas d'œil désincarné ; il y a au contraire « *inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti* ». L'œil est au milieu du monde, pris dans le réseau que forme notre enveloppe corporelle et notre intériorité psychique avec la réalité extérieure. Noué au tissu du sensible, l'œil ne peut aucunement se réduire au prolongement de nos facultés rationnelles. « *Il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne suffit pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît « à l'occasion » de ce qui arrive dans le corps, elle*

⁶⁰ Chris Mounsey, *Understanding the poetry of William Blake through a dialectic of contraries*, New York, Edwin Mellen Press, 1959, p. 292.

⁶¹ *Ibid.*, p. 4.

⁶² Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960, p. 36.

est « excitée » à penser par lui »⁶³. Comme William Blake avant lui, Merleau-Ponty cherche à replacer la vision au centre de l'espace occupé par l'individu ; l'œil devient alors ce point nodal, crucial à partir duquel le sujet percevant peut se porter au-devant du monde ou à l'intérieur de lui-même. La perception visuelle correspond davantage à une expérience de la profondeur que de la distance : « *Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi. La lumière est retrouvée comme action à distance, et non plus réduite à l'action de contact, en d'autres termes conçue comme elle peut l'être par ceux qui n'y voient pas. La vision reprend son pouvoir fondamental de manifester, de montrer plus qu'elle-même* »⁶⁴. C'est bien ce « pouvoir fondamental » que cherche à restaurer Blake dans ses prophéties poétiques, afin de rendre l'homme à son imaginaire. Le travail du poète n'est pas si différent de celui du peintre d'après Merleau-Ponty, qui tente lui aussi de renouer l'œil avec l'imagination au travers de la toile. Là encore, la notion d'un œil incarné, situé au sein d'un corps lui-même immergé au cœur du monde, prévaut sur l'acception cartésienne du regard abstrait, faisceau fantasmé d'une raison omnipotente.

Et puisqu'il nous est dit qu'un peu d'encre suffit à faire voir des forêts et des tempêtes, il faut qu'elle ait *son* imaginaire. Sa transcendance n'est plus déléguée à un esprit lecteur qui déchiffre les impacts de la lumière-chose sur le cerveau, et qui le ferait aussi bien s'il n'avait jamais habité un corps. Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là.⁶⁵

Ainsi, le rapport des premiers Romantiques à la philosophie empiriste, influencé par les progrès encore balbutiants de la neuroscience, conduit progressivement à un renversement du modèle classique, qui faisait du système optique un mécanisme neutre se contentant de transmettre les impressions : l'œil n'est plus une chambre d'enregistrement passive d'impressions fidèlement retranscrites à l'esprit, lequel est désormais associé à un organe physique à part entière. Cette incarnation nouvelle de l'œil provoque une remise en cause inédite de sa fiabilité : que peut-on véritablement connaître du monde par la vue ?

⁶³ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁵ *Ibid.*

I.1.2. L'œil à l'ère du soupçon

« *Every Eye Sees differently; As the Eye – Such the Object* »⁶⁶. La phrase de William Blake pose un relativisme à double sens : elle fait signe vers la richesse infinie des perceptions visuelles, mais elle interroge également la nature de la projection perceptive que nous opérons sur le monde extérieur. Blake se situe ici aux antipodes de la théorie de la vision formulée à l'âge classique, telle que Michel Foucault la définit dans *Les Mots et les choses* : « *L'histoire naturelle [au XVIII^e siècle], ce n'est rien d'autre que la nomination du visible. De là son apparente simplicité, et cette allure qui de loin paraît naïve tant elle est simple et imposée par l'évidence des choses* »⁶⁷. Au contraire, pour les premiers Romantiques anglais, l'évidence et la simplicité ne caractérisent plus guère l'opération perceptive, en particulier lorsqu'il s'agit de la vue. A la fin du XVIII^e siècle, le regard n'est plus naïf, au contraire. Ce n'est pas le monde extérieur qui s'impose à l'organe visuel, mais bien l'œil qui propose une version singulière de ce qu'il aperçoit. Ce relativisme des Romantiques et en particulier du poète William Blake conduit à ce que l'on choisit d'appeler, en paraphrasant le titre de Nathalie Sarraute⁶⁸, « l'ère du soupçon visuel ». Si l'œil décide de ce qu'il voit, dans quelle mesure peut-on lui faire confiance ?

L'opposition frontale de Blake à l'empirisme lockien le conduit à adopter une théorie de la vue qui fait la part belle à la créativité : pour l'auteur et graveur britannique, tout dépend de la façon dont nous calibrons notre regard par rapport au monde. La réalité extérieure, loin de s'imposer à l'œil, se forme et se déforme en fonction de l'observateur. « Dis-moi ce que tu vois, et je te dirai qui tu es » aurait pu figurer parmi les maximes détonantes du *Marriage of Heaven and Hell*. Les planches 17 à 20 du recueil relatent « A memorable fancy », une anecdote particulièrement révélatrice du relativisme visuel blakien : le narrateur rencontre un ange au discours pompeux, qui prétend lui faire voir une vision du terrible Léviathan pour le dissuader d'emprunter le chemin du vice. Au terme d'un étrange parcours qui les conduit d'une église à un moulin, puis à une cave débouchant sur un vide immense, les deux spectateurs assistent à une peinture en mouvement de l'enfer. « *By degrees we beheld the infinite Abyss, fiery as the smoke of a burning city* »⁶⁹. L'hypotypose nous fait entendre le roulis des vagues, d'où émergent

⁶⁶ W. B., *Annotations to the works of sir Joshua Reynolds*, p. 645.

⁶⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 144.

⁶⁸ *L'ère du soupçon - Essais sur le roman* est un recueil de quatre essais de Nathalie Sarraute, publié en 1956.

⁶⁹ W. B., *MHH*, p. 41.

toutes sortes de monstres – des araignées, puis un affreux serpent et enfin le Léviathan lui-même : « *and now we saw it was the head of Leviathan ; his forehead was divided into streaks of green & purple like those on a tyger's forehead* »⁷⁰. L'ange, effrayé par ce spectacle, quitte bientôt les lieux. Après son départ, le narrateur contemple à nouveau le paysage, qui change soudain du tout au tout :

I remain'd alone, & then this appearance was no more, but I found myself sitting on a pleasant bank beside a river by moon-light hearing a harper who sung to the harp, & his theme was, The man who never alters his opinion is like standing water, & breeds reptiles of the mind. But I arose, and sought for the mill, & there I found my Angel, who surprised asked me, how I escaped?
I answerd. All that we saw was owing to your metaphysics.⁷¹

La parabole souligne à la fois l'attitude subversive de Blake à l'égard du christianisme et sa défiance à l'égard d'une perception visuelle soumise aux dogmes et aux discours métaphysiques, eux-mêmes créateurs d'illusions mortifères. Si l'œil fait l'objet d'une remise en cause fréquente chez le poète, c'est bien parce qu'il est le sens qui se plie le plus volontiers aux impératifs de l'esprit. Lorsqu'il devient l'esclave de la raison et de ses prétentions illusoire, l'œil se trahit lui-même en reniant sa nature créatrice. Paradoxalement, c'est en méconnaissant ses propres pouvoirs créateurs que l'organe visuel se laisse prendre au piège de l'illusion. Blake oppose ainsi la perception visuelle du fou, inconscient de ses capacités, à celle du sage, dont l'œil donne au monde toute sa profondeur et sa beauté : « *A fool sees not the same tree that a wise man sees* » ; « *The Sun's Light when he unfolds it / Depends on the Organ that beholds it* »⁷². La forme d'un arbre ou la lumière du soleil dépendent essentiellement du regard porté sur elles. En 1799, Blake développe sa théorie de la vision dans une lettre ouverte adressée au révérend John Trusler. Après avoir vu le tableau de Blake, « *The Last Supper* », exposé à la Royal Academy de Londres en mai 1799, Trusler avait commandé à Blake une série d'illustrations à valeur édifiante pour accompagner ses propres écrits sur les vertus et les vices humains. Sans surprise, les tensions émergent rapidement : Trusler a une idée bien précise du type d'illustrations qui doivent figurer à côté de ses sermons, et ne se prive pas de critiquer les dessins de Blake, qu'il juge bien trop farfelus. Il accuse le graveur de se laisser emporter par son imagination, laquelle le conduit à produire des œuvres totalement déconnectées de la réalité matérielle, qui constitue pourtant le sujet principal des prêches de l'homme d'église. Blake

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ W. B., *Ibid.*, pp. 41-42.

⁷² W. B., *MHH*, p. 35 et *J*, p. 259.

affirme en retour que le regard de son commanditaire a été déformé par les caricatures de son temps. Il choisit de répondre au révérend Trusler dans une lettre ouverte, où il insiste sur l'importance des différences perceptives individuelles :

I see Every thing I paint In This World, but Every body does not see alike. To the Eyes of a Miser a Guinea is more beautiful than the Sun, & a bag worn with the use of Money has more beautiful proportions than a Vine filled with Grapes. The tree which moves some to tears of joy is in the Eyes of others only a Green thing that stands in the way [...]. As a man is So he sees. As the Eye is formed such are its Powers.⁷³

Il n'est pas anodin que Blake commence par définir sa propre perception visuelle à l'aune de ses talents picturaux. Pour le poète, le peintre ou l'artiste, l'œil est un réservoir inépuisable de visions esthétiques, elles-mêmes traduites sur la page, qui en appelle à son tour au regard créateur du spectateur ou du lecteur. Dans un jeu de miroirs perceptifs sans fin, l'œil de l'esthète est donc appelé à se déplacer du monde (dont il contribue à créer la beauté) vers l'œuvre esthétique, puis de l'œuvre au monde. En revanche, l'œil de l'avare est bordé d'œillères. L'appât du gain le conduit à se détourner des véritables merveilles que sont les astres et les plantes, pour leur préférer l'éclat factice d'une pièce d'or. On retrouve à nouveau l'exemple de l'arbre, désigné par la paraphrase péjorative « *Green thing* » lorsqu'il est perçu par l'avare. Le choix de l'indéfini a son importance : l'observateur, aveuglé par son avarice, méconnaît fondamentalement la nature de ce qu'il perçoit. Il vit dans une sorte de brouillard perceptif, une confusion visuelle qui l'amène à prendre des vessies pour des lanternes. D'où la conclusion en forme de maxime avancée par Blake: « *As a man is So he sees. As the Eye is formed such are its Powers* »⁷⁴. On peut s'interroger sur la tournure passive employée ici, d'autant plus que le complément d'agent est manquant. Par quoi ou par qui l'œil est-il « formé » ? L'avare est-il condamné à demeurer prisonnier de ses perceptions tronquées ?

Blake ne souscrit pas à un déterminisme visuel. Selon lui, chaque individu naît avec des pouvoirs perceptifs qui peuvent progressivement se développer, ou au contraire s'amoinrir, selon que l'observateur s'habitue à contempler le monde en fonction des dogmes ou à travers sa propre subjectivité. Si l'oeil s'éduque, c'est parfois pour le pire. En témoigne la dimension créatrice de la perception visuelle chez l'enfant, exaltée par Blake dans sa lettre au révérend Trusler : « *I am happy to find a great majority of fellow mortals who can elucidate my visions, and particularly they have been elucidated by children, who have taken a greater delight in*

⁷³ W. B., E, p. 702

⁷⁴ *Ibid.*

contemplating my pictures than I ever hoped »⁷⁵. Ainsi, l'erreur de Trusler vient de ce qu'il refuse de reconnaître la valeur des visions qu'il ne perçoit pas, au prétexte qu'elles n'existent guère dans la réalité qu'il perçoit : « *You certainly mistake, when you say that the visions of fancy are not to be found in this world. To me this world is all one continued vision of fancy or imagination, and I feel flattered when I am told so* »⁷⁶.

Tout le danger du positionnement de Trusler consiste à réduire, comme l'ange du *Marriage of Heaven and Hell*, l'univers perceptif à ce que perçoit son seul œil corporel, guidé par les préceptes métaphysiques qui cloisonnent son regard. Plutôt que d'accepter la différence perceptive, il en vient alors à dénier la validité et l'existence même des visions d'autrui. Blake décrit un enfermement similaire dans *Jerusalem* :

Los bended his Nostrils down to the Earth, then sent him over
Jordan to the Land of the Hittite: every-one that saw him
Fled! they fled at his horrible Form: they hid in caves
And dens, they looked on one-another & became what they beheld

Los rolled, his Eyes into two narrow circles, then sent him
Over Jordan; all terrified fled : they became what they beheld.
If perceptive Organs vary: Objects of Perception seem to vary :
If the Perceptive Organs close : their Objects seem to close also.⁷⁷

L'adjectif « *narrow* » illustre la réduction drastique de la vision qui conduit tous ceux qui contemplent Los à se recroqueviller sur eux-mêmes, terrifiés par l'apparence du prophète. Ces spectateurs inquiets fuient dans des repaires souterrains (« *caves / And dens* ») qui ne sont pas sans rappeler l'allégorie de la caverne platonicienne, où les hommes enchaînés deviennent prisonniers d'une perception visuelle tronquée, qui les conduit à confondre l'ombre des objets dansant sur les murs avec les objets eux-mêmes. Au livre VII de la *République*, le philosophe grec esquissait déjà les dangers d'un œil mal dirigé à travers le célèbre dialogue de Socrate et de Glaucon. « *Ils nous ressemblent [...] et d'abord, penses-tu que dans une telle situation ils aient jamais vu autre chose d'eux-mêmes et de leurs voisins que les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face ?* » demande Socrate à son interlocuteur, à quoi ce dernier répond : « *Et comment ? [...] s'ils sont forcés de rester la tête immobile durant toute leur vie ?* »⁷⁸. Platon comme William Blake dénoncent les dangers d'un regard circonscrit par la peur et l'ignorance : pour Blake, le dogme chrétien et l'empirisme rationaliste sont les forces

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ W. B., *J*, p. 177.

⁷⁸ Platon, *La République*, livre VII, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 273.

qui maintiennent la tête de l'individu immobile et le condamnent à un champ visuel terriblement étriqué. Par effet d'accoutumance, l'observateur en vient à ne considérer que ce que son œil inféodé lui fait percevoir du monde ; d'autres points de vue lui semblent incongrus, voire dangereux. De même, le prisonnier platonicien, une fois détaché de ses chaînes, est d'abord aveuglé par la lumière d'un soleil inconnu. Mais Blake va plus loin encore que Platon: pour lui, les prisonniers ne contemplent pas seulement les ombres qui s'agitent sur le mur ; ils deviennent eux-mêmes ces projections fantomatiques. « *They became what they beheld* » : la répétition interne du préfixe « *be* », associée à la répétition de la phrase au sein des deux strophes, insiste sur l'idée que les individus sont ce qu'ils perçoivent. D'où la conclusion à valeur presque mathématique de Blake, renforcée par le parallélisme syntaxique : « *If perceptive Organs vary ; Objects of Perception seem to vary : / If the Perceptive Organs close : their Objects seem to close also* ». L'enfermement perceptif a pour conséquence la disparition même des objets susceptibles d'être appréhendés, ce dont témoigne le choix et la répétition du verbe « *close* ». En ce sens, le révérend Trusler et l'ange aveuglé du *Marriage of Heaven and Hell* sont comme les prisonniers platoniciens, à ceci près que leurs chaînes sont celles de la métaphysique chrétienne. Dans son article « "The Eye altering alters all" : Blake and esthetic perception », Nicholas O. Warner compare directement la façon dont Trusler condamne les illustrations de Blake à l'étroitesse de vue des prisonniers de *Jerusalem* :

For Blake, perception involves creation. Thus, by looking only through the narrow chinks of his cavern, Dr. Trusler creates a frightening narrow sense of reality in which he himself is trapped; because he refuses to look beyond the confines of "This World", he can know no other reality than that which "This World" offers.⁷⁹

Là encore, le vocabulaire de l'enfermement prédomine : le révérend Trusler refuse de sortir de la caverne qu'il s'est lui-même construite. Ce que Blake reproche à son ancien commanditaire, c'est de chercher à convaincre son auditoire qu'il n'existe aucune alternative, aucun regard susceptible de dépasser les limites perceptives que l'homme d'église assigne aux facultés humaines. Pour Nicholas O. Warner, l'aversion du révérend à l'égard des œuvres de Blake s'explique par son incapacité à faire évoluer sa propre perception visuelle. Il est intéressant de constater que le poète et graveur lui-même reconnaît une forme d'exigence esthétique à ses illustrations, qui ne cherchent pas simplement à divertir ou à plaire, mais bien à élargir le champ perceptif de celui qui les regarde. Or, de même que les prisonniers platoniciens s'insurgent contre celui qui tente de les amener à sortir de la caverne, Trusler refuse de relever le défi :

⁷⁹ Nicolas O. Warner, article « "The Eye altering alters all": Blake and esthetic perception », *Colby Library Quarterly*, Vol. 19, No.1, 1983, p 20.

« [...] *Dr. Trusler, at the same time that he condemns Blake's work as fantastic, refuses to rouse his own faculties to meet the challenging difficulty (by Blake's own admission) of that work.* »⁸⁰. Roe compare également le révérend à l'ange ignorant de "A Memorable Fancy", aveuglé par ses propres préconceptions : « *By so doing, Trusler merely perpetuates the limited reality he perceives, and ends up resembling the angel in The Marriage of Heaven and Hell, detecting in Blake's work not the sublime songs of a harper, but only a chaotic, fearsome Leviathan* »⁸¹. L'œil, loin de nous donner accès à l'évidence extérieure des choses, contribue à forger la réalité de l'observateur, qu'il rétrécit ou élargit drastiquement en fonction de ses propres préconceptions.

Il serait sans doute présomptueux de voir là une préfiguration directe de la phénoménologie. Nous considérons toutefois que le relativisme visuel de Blake présente de nombreuses similarités avec les travaux du philosophe Edmond Husserl : la remise en cause du regard, particulièrement subversive chez Blake, conduit à envisager l'acte perceptif et l'opération psychique comme des phénomènes à part entière, dont la neutralité s'avère illusoire. Chez Blake comme chez Husserl, la pensée opère une forme de retour critique sur elle-même, et devient un objet d'expérience autant que de connaissance. Afin d'éclairer la singularité du positionnement blakien, nous choisissons d'envisager une possible attitude « husserlienne » du poète romantique à l'égard de l'œil. « *Au commencement de la critique de la connaissance par conséquent, l'ensemble du monde, la nature physique et psychique, finalement aussi mon propre moi humain, avec toutes les sciences qui se rapportent à ces objectivités, sont à marquer de l'indice du problématique. Leur être, leur validité, reste en suspens.* »⁸². Le positionnement épistémologique d'Husserl se caractérise par une certaine défiance intellectuelle à l'égard des méthodes de connaissance (scientifique, psychologique ou physique), laquelle commande en retour une suspension temporaire du jugement philosophique. Cette suspension temporaire ne doit pas être confondue avec le scepticisme radical. Dans le cadre de la pensée phénoménologique, Husserl désigne cet arrêt provisoire par le terme « *epochè* » (emprunté au stoïcisme, et plus particulièrement à Zénon de Kition, pour qui le sage devait se garder de donner son assentiment de façon précipitée, et préférer suspendre son jugement dans l'incertitude). En lieu et place du doute cartésien, Husserl introduit l'*epochè* phénoménologique, laquelle est elle-même présentée comme un point de vue favorisant la

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Edmond Husserl, *L'idée de la phénoménologie – cinq leçons*, Paris, PUF, 1970, p. 51.

réflexivité intellectuelle. L'emploi du vocabulaire de la vue pour désigner les opérations de connaissances phénoménologiques se retrouve tout au long de l'essai : « *La phénoménologie procède en élucidant par une vue, en déterminant le sens et en distinguant le sens. Elle compare, elle distingue, elle établit des liaisons, met en rapport, divise en parties, ou isole des moments. Mais tout cela dans le cadre d'une pure vue.* »⁸³. Comme les premiers Romantiques anglais, Husserl renouvelle le rapport au savoir en redéfinissant le champ d'investigation : la question n'est plus de déterminer sous quel mode d'existence l'objet apparaît, mais bien sous quel mode perceptif il est appréhendé par le sujet. Ainsi, la perception, le souvenir et l'intuition deviennent les terrains d'investigation privilégiés pour comprendre les modalités de la connaissance humaine. Rappelons que la démarche d'Husserl est essentiellement réflexive : le sujet pensant interroge désormais la façon dont il pense indépendamment de l'objet existant, de même que les poètes romantiques analysent le fonctionnement de l'œil de façon autonome. La phénoménologie, en tant qu'interrogation des possibilités mêmes de la connaissance et de l'évaluation, définit une ambition philosophique restreinte, qui envisage désormais la perception en tant qu'opération isolée, en tant que donnée à part entière :

Je peux aussi accomplir une perception actuellement et porter le regard sur elle ; je peux en outre me représenter une perception dans l'imagination ou dans le souvenir, et porter le regard sur elle en tant qu'elle est ainsi donnée dans l'imagination. Je ne possède plus alors un discours vide ou une visée, une représentation vague de la perception, mais la perception se trouve pour ainsi dire devant mes yeux, comme une donnée actuelle ou bien comme une donnée de l'imagination. Et il en est de même de tout vécu intellectuel, de toute figure de pensée et de connaissance.⁸⁴

« Porter le regard » sur le regard lui-même, voilà bien ce que les poètes Romantiques se proposent de faire au sein de leurs œuvres, afin de redéfinir les prérogatives et les limites de l'organe visuel selon une logique réflexive nouvelle à la fin du XVIII^e siècle. Mais les premiers Romantiques anglais ne sont pas les seuls à faire de l'œil l'objet d'un questionnement à la fois philosophique, épistémologique et métaphysique. Dans son *Traité des couleurs*, publié en 1810, le romancier, poète et scientifique allemand Johann Wolfgang von Goethe se penche également sur la spécificité de l'organe visuel. Au cours de ses expériences, il élabore progressivement un contre-modèle à la conception classique de la vision. Comme Newton avant lui, l'écrivain établit ses expériences optiques dans une chambre noire, et semble donc reprendre le rapport d'opposition catégorique entre l'observateur et l'objet, entre le dedans et le dehors. Cependant, Goethe introduit un élément nouveau lors de ses expériences : il propose de boucher l'ouverture

⁸³ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 54-55.

de la chambre. Ce faisant, il annule la distinction entre espace intérieur et espace extérieur sur laquelle reposait le fonctionnement même de la chambre noire. « *Fermons ensuite l'ouverture et regardons vers l'endroit le plus obscur de la pièce. Nous voyons alors flotter devant nos yeux une image ronde.* »⁸⁵. Goethe s'attache à décrire les caractéristiques de ce disque dont les couleurs varient du centre à la périphérie (le jaune et le pourpre sur les bords se teignant progressivement de bleu, avant que le disque ne devienne incolore). Les couleurs présentes sur le disque sont en réalité des couleurs physiologiques, liées au fonctionnement de l'organe visuel. La différence fondamentale avec le modèle classique de la chambre noire provient de ce que l'auteur examine désormais une image qui n'existe que dans l'œil de l'observateur et non dans le monde extérieur. La couleur, coupée de tout référent spatial, devient l'objet primordial de l'étude. L'expérience de Goethe instaure une idée nouvelle, essentielle pour les Romantiques : la subjectivité physique du regard.

Tenons un petit morceau de papier en couleur vive ou un morceau de tissu de soie devant un fond blanc peu éclairé, fixons-le sans bouger et, toujours sans mouvoir l'œil, enlevons-le au bout d'un certain temps ; on percevra sur le fond blanc l'image d'une autre couleur [...]. Elle provient d'une image qui désormais appartient en propre à l'œil.⁸⁶

Là où les scientifiques de l'âge classique cherchaient précisément à annuler la part de subjectivité de l'observateur, Goethe choisit au contraire d'en faire un objet d'étude à part entière. Il multiplie ainsi les expériences où le contenu subjectif de la vision est dissocié du monde objectif, privé de tout corrélat extérieur. La théorie des couleurs de Goethe s'oppose diamétralement à celle de Newton et aux mathématiciens classiques. Si l'auteur romantique part du principe que la couleur résulte d'un obscurcissement de la lumière, il s'intéresse davantage à la perception des couleurs par l'œil qu'à la caractérisation objective du rayon lumineux. *Le traité des couleurs* de Goethe marque un tournant dans l'approche philosophique de l'œil : le discours visuel de l'âge classique fondait son approche du système optique sur la transparence. Goethe, au contraire, fait de l'opacité un élément essentiel de la vision humaine et fait signe vers les limites perceptives de celle-ci.

Les couleurs produites par notre perception visuelle de la lumière viennent parfois détourner le regard d'autres objets. Dans son poème « *The Thorn* », William Wordsworth décrit la façon dont les couleurs chamarrées de la nature subjuguent l'œil du narrateur, lequel se laisse charmer par la profusion visuelle de nuances.

⁸⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, trad. Henriette Bideau, Paris, Triades-Editions, 1973, p. 98.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 100-101.

All lovely colours there you see,
All colours that were ever seen;
And mossy network too is there,
As if by hand of lady fair
The work had woven been;
And cups, the darlings of the eye,
So deep is their vermilion dye.

V

“Ah me! what lovely tints are there
Of olive green and scarlet bright,
In spikes, in branches, and in stars,
Green, red, and pearly white!”⁸⁷

L’anaphore et le polyptote des deux premiers vers soulignent la splendeur visuelle du paysage. Les adjectifs épithètes rendent l’énumération des couleurs d’autant plus vive (« deep vermilion », « olive green », « pearly white »). L’éclat des teintes évoquées contraste avec l’aspect austère du buisson d’épines, associée à la figure d’une âme en peine, la malheureuse Martha Ray. Celle-ci fait l’objet de superstitions et de ragots de la part des membres du village adjacent : on raconte qu’elle aurait perdu son enfant en bas âge, et qu’elle aurait creusé sa tombe non loin du buisson épineux. Pourtant, lorsque le narrateur croise son chemin, il daigne à peine la regarder et ne la console guère. Wordsworth critique implicitement le regard du narrateur, qu’il juge mal dirigé. Happé par le spectacle coloré de la nature ou par la quête d’un astre, l’œil se désintéresse de tout ce qui n’attire pas immédiatement son attention, comme si l’organe visuel prenait le pas sur l’intelligence, l’émotion ou l’empathie du narrateur.

Cette défiance à l’égard d’un œil soumis aux distractions du monde extérieur suggère une absence de contrôle de l’organe visuel, attiré par des éléments qu’il ne choisit pas consciemment d’examiner. « *The eye it cannot chuse but see* », constate Wordsworth dans le poème « Expostulation and Reply » :

The eye — it cannot chuse but see,
We cannot bid the ear be still;
Our bodies feel, where’er they be,
Against, or with our will.⁸⁸

A première vue, le poème, conçu comme un dialogue entre William et son ami Matthew, fait l’éloge de la rêverie. Quand Matthew recommande à son ami de s’adonner à la lecture plutôt que de perdre son temps dans une contemplation oisive, William lui répond qu’il trouve dans

⁸⁷ W. W., «The Thorn», *LB*, p. 78, v. 39-48.

⁸⁸ W. W., « Expostulation and Reply », *LB*, p. 108, v. 16 à 20.

cette « *wise passiveness* »⁸⁹ de quoi nourrir sa créativité. Toutefois, l'absence de complément d'objet direct du verbe « see » suggère l'idée que l'œil est incapable de différencier par lui-même les objets qui favorisent la créativité de ceux qui l'en détournent. L'emploi du tiret crée par ailleurs une forme de rupture entre l'œil en tant qu'organe et l'action perceptive elle-même, comme si ces derniers étaient implicitement décorrélés : l'organe visuel, directement associé au corps, agit comme par réflexe ; à la manière de l'animal, l'individu tourne le regard alentour sans choisir ni sélectionner un objet en particulier. Si l'œil n'exerce aucun contrôle sur son environnement, il peut susciter une forme de confusion chez l'observateur, ce dont témoigne un passage du poème « *The Excursion* », particulièrement accusateur à l'égard de l'organe visuel :

Look forth, or each man dive into himself;
 What sees he but a creature too perturbed;
 That is transported to excess; [...]
 Thus darkness and delusion round our path
 Spread, from disease, whose subtle injury lurks
 Within the very faculty of sight.⁹⁰

Le mouvement introspectif initial du sujet poétique l'amène à conclure que la perception visuelle est en partie responsable de son agitation. La polysémie des verbes associés à la vision (« look », « what sees he ») suggère une double conception de la vue : le regard interne, métonymie de l'introspection, conduit à une mise en cause du regard externe, lequel n'obéit à aucune logique. Incapable de maîtriser son œil, l'individu, jouet de son propre regard, devient une simple « creature » animale qui semble subir passivement l'action de l'organe visuel, ce que suggère la tournure passive (« is transported »). L'état préoccupant de cet œil incontrôlé se lit dans la métaphore de la maladie, qui assimile l'organe visuel à un foyer infectieux et préfigure le danger d'une perception incontrôlée, fragmentée et chaotique du monde, que Wordsworth met en scène au livre VII du *Prelude*. Alors qu'il parcourt les rues de Londres, le sujet poétique se trouve happé par le spectacle de la foire annuelle de la Saint-Barthélémy, et semble ne plus savoir où donner de l'œil.

[...] what a hell
 For eyes and ears! what anarchy and din
 Barbarian and infernal! 'tis a dream,
 Monstrous in colour, motion, shape, sight, sound.
 [...] —All moveables of wonder from all parts,
 Are here, Albinos, painted Indians, Dwarfs,

⁸⁹ *Ibid.*, v. 24.

⁹⁰ W. W., *The Excursion*, V, p. 181, v. 500-509.

The Horse of Knowledge, and the learned Pig,
The Stone-eater, the Man that swallows fire,
Giants, Ventriloquists, the Invisible Girl,⁹¹

La ponctuation expressive et la parataxe traduisent le malaise du spectateur, pris au piège dans une cacophonie perceptive dont son œil ne peut s'affranchir. Le champ lexical du chaos envahit progressivement la description de la foire (« hell », « anarchy », « infernal », « monstrous »), jusqu'à la transformer en véritable enfer visuel. La foire offre pourtant une quantité de divertissements qui auraient de quoi susciter l'admiration, ce que souligne l'énumération, où le pluriel alterne avec l'accumulation de l'article défini « the », lequel insiste sur le caractère singulier des numéros mis en scène. Cheval devin, porc savant, indiens peinturlurés, avaleur de feu exigent une attention sans répit. « *Oh, blank confusion!* »⁹² s'exclame le poète devant une telle profusion. Si l'émerveillement tourne court, c'est bien parce que l'œil du poète semble totalement incapable de choisir vers où se tourner.

Thus have I look'd, nor ceas'd to look, oppress'd
By thoughts of what, and whither, when and how,
Until the shapes before my eyes became
A second-sight procession [...].⁹³

Le participe passé « oppress'd » indique le malaise qui accable le sujet, plongé dans une agitation qu'illustrent la polysyndète et l'accumulation d'adverbes interrogatifs. La confusion initiale de l'observateur, incapable de discipliner son regard, débouche sur une forme d'épuisement : « *the picture weary out the eye, / By nature an unmanageable sight,* ». Le cortège d'impressions visuelles se confond en une procession indistincte, où l'œil ne parvient plus à discerner les contours, les formes ou les couleurs. Wordsworth semble ici suggérer la possibilité d'une fatigue visuelle néfaste, qui conduit également à remettre en cause la fiabilité de l'œil. Sept ans avant la publication du *Traité des couleurs*, le philosophe et mathématicien français Maine de Biran s'intéressait déjà à la perception de la couleur et à l'influence de la fatigue physique sur celle-ci.

Lorsque l'œil s'est fixé sur une même couleur, pendant un certain temps, et de manière à se fatiguer, s'il se porte ensuite sur un mélange formé de cette couleur et de plusieurs autres, il ne verra plus dans ce mélange la couleur à laquelle il s'était habitué.⁹⁴

⁹¹ W. W., *Poems*, VII, pp. 209-210, v. 659-662 et 680-684.

⁹² *Ibid.*, v. 696.

⁹³ *Ibid.*, p. 208, v. 599-602.

⁹⁴ Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, Paris, PUF, 1953, p. 59.

L'organe visuel, objet d'étude à part entière, est faillible : l'effort physique qu'il fournit lorsqu'il se concentre sur un objet durant un temps prolongé conditionne la nature même de sa perception. Tel n'importe quel muscle, l'œil ne résiste pas à une contraction prolongée. Pour Biran, l'étude de la perception des couleurs indique que la fatigue musculaire influe sur la vision, indépendamment des circonstances d'observation. En s'appuyant sur divers phénomènes perceptifs (la constance d'une couleur sur une surface malgré la variation de l'éclairage ou l'interaction entre différentes couleurs), Goethe et Biran cherchent à fusionner deux modèles traditionnellement incompatibles : celui de l'observateur physiologique et celui d'un sujet créateur de sa propre expérience visuelle. Leurs recherches coïncident avec le développement d'une nouvelle discipline au XIX^e siècle : la psychologie physiologique, qui inaugure l'étude quantitative de l'œil en termes d'attention, de temps de réaction, de seuils de stimulation et de fatigue. Les travaux de Goethe sur la couleur s'inscrivent également dans le sillage de la philosophie kantienne, qui inaugure une véritable révolution copernicienne de la connaissance humaine. Ainsi, Emmanuel Kant écrit en 1787 dans sa *Critique de la raison pure* : « Notre représentation des choses telles qu'elles nous sont données ne se règle pas sur les choses mêmes considérées comme choses en soi, mais [...] c'est plutôt ces objets, comme phénomènes qui se règlent sur notre mode de représentation »⁹⁵. On connaît l'influence décisive de Kant sur la pensée de Coleridge, qui lui rend hommage dans sa *Biographia Literaria* :

The writings of the illustrious sage of Königsberg, the founder of the Critical Philosophy, more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding. [...] After fifteen years' familiarity with them, I still read these and all his other productions with undiminished delight and increasing admiration.⁹⁶

La distinction kantienne entre le phénomène (la manifestation extérieure du monde qu'il m'est donné d'appréhender à travers les catégories perceptives et l'entendement) et le noumène (le monde extérieur tel qu'il existe indépendamment de moi) préoccupe Coleridge durant toute son existence. Le poète cherche en effet un moyen de dépasser le clivage établi par Kant pour réconcilier l'observateur avec l'objet de son regard. Il est intéressant de constater que Coleridge met à distance ses propres perceptions et se défie d'elles. Dans une lettre à Thomas Poole, il écrit : « *I never regarded my senses in any way as the criteria of my belief. I regulated all my*

⁹⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Aubier, 1997, p. 78.

⁹⁶ S. T. C., *BL*, I, Ch. IX, p. 153.

*creeds by my conceptions not by my sight [...] »*⁹⁷. Il semble que la scission entre l'œil et l'esprit devienne d'autant plus problématique pour Coleridge que les sens faillissent parfois à leur mission première : « *We have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand* »⁹⁸ peut-on lire au chapitre XIV de la *Biographia Literaria*. Or, c'est précisément lorsque l'œil devient caduc qu'il s'arroge des prétentions immodérées et prétend régner en despote sur les autres facultés humaines.

I.1.3. « The most despotic of our senses » : contre la tyrannie du regard

La mise en cause des prérogatives de l'œil chez les premiers Romantiques est inséparable du contexte historique pour le moins tumultueux dans lequel ils s'inscrivent. Les bouleversements induits par la Révolution française nourrissent l'espoir d'un renouveau politique en Angleterre, dont la perspective s'éloigne au fur et à mesure que la France bascule dans la Terreur. Dans son ouvrage *Wordsworth and Coleridge : The Radical Years*, Nicholas Roe analyse les rapports entre l'implication politique des deux poètes et leur vocation poétique, la seconde venant d'abord étayer puis suppléer aux désillusions de la première. Si certains définissent l'avènement du romantisme comme la réaction des poètes à la Révolution française et aux ambitions déçues qu'elle a nourries, il convient de se souvenir que les débats concernant la possibilité d'une réforme parlementaire agitent l'Angleterre dès le début des années 1780. Après la difficile guerre d'indépendance des États-Unis, beaucoup jugent nécessaire un assouplissement des réglementations conditionnant l'accès au droit de vote. Les associations, mais aussi les journaux libéraux prospèrent. Dans ce contexte, les bouleversements politiques en France apparaissent comme la promesse d'une liberté nouvelle outre-Manche. En novembre 1789, le pasteur et philosophe Richard Price, ardent défenseur de la Révolution française en Angleterre, célèbre le vent de liberté nouveau qui souffle sur l'Europe dans son sermon en l'honneur de l'anniversaire de la Glorieuse Révolution : « *After sharing in the benefits of one Revolution, I have been spared to be a witness to two other Revolutions, both glorious.—And now, methinks, I see the ardour for liberty catching and spreading; a general amendment*

⁹⁷ S. T. C., Lettre à Thomas Poole, 16 octobre 1797, *CL*, I, p. 354.

⁹⁸ S. T. C., *BL*, II, Ch. 14, p. 7.

beginning in human affairs; the dominion of kings changed for the dominion of laws, and the dominion of priests giving way to the dominion of reason and conscience »⁹⁹. L'orateur appelle de ses vœux un changement dans la gouvernance politique, la répétition du terme « dominion » soulignant la nécessité d'une évolution vers un renforcement du pouvoir parlementaire et une plus grande liberté religieuse. Plusieurs sociétés politiques se font le relais de la parole de Price, comme la Society for Constitutional Information (fondée dès 1780 par John Cartwright), la London Revolution Society ou la London Corresponding Society fondée par Thomas Hardy et défendue par John Thelwall, fustigeant le système représentatif de l'Angleterre et son caractère inconstitutionnel. En 1791, l'ouvrage de Thomas Paine, *Rights of Man*, propose une réponse libérale aux *Reflections on the Revolution in France*, d'Edmund Burke, qui critique l'enthousiasme immodéré de ses contemporains à l'égard de la Révolution Française. « *Burke had lamented the 'fresh ruins of France, which shock our feelings wherever we can turn our eyes', but Paine welcomed 'an age of Revolutions, in which everything may be looked for'* »¹⁰⁰ souligne Nicholas Roe. Il est intéressant de constater que les deux auteurs ont recours à la métaphore visuelle pour étayer leur propos. Edmund Burke préconise la nécessité d'un œil vigilant face aux emportements immodérés des sympathisants révolutionnaires : « *Undoubtedly, the natural progress of the passions, from frailty to vice, ought to be prevented by a watchful eye and a firm hand.* »¹⁰¹. Thomas Paine, au contraire, encourage ses contemporains à élargir leur perspective au vu de ce qui se déroule sous leurs yeux en France et aux États-Unis : « *The scene which that country presents to the eye of a spectator, has something in it which generates and encourages great ideas. Nature appears to him in magnitude. The mighty objects he beholds, act upon his mind by enlarging it, and he partakes of the greatness he contemplates.* »¹⁰².

D'emblée, l'opposition est établie entre deux regards métaphoriques : l'œil de Burke assure une fonction de surveillance, il surplombe les passions immodérées et doit prévenir les emportements excessifs. A l'inverse, celui de Thomas Paine conduit symboliquement l'observateur à s'immerger au sein d'une nouvelle réalité, à faire corps avec son objet. Ces deux conceptions diamétralement opposées de la fonction assignée à l'œil se retrouvent dans la critique romantique du despotisme visuel, métaphore du contrôle politique indu et du manque

⁹⁹ Richard Price, *A Discourse on the Love of our Country*, Londres, Cadell, 1790, pp. 49-50.

¹⁰⁰ Nicholas Roe, *Wordsworth and Coleridge: The Radical Years*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 25.

¹⁰¹ Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, New Haven, Yale University Press, 2003, pp. 121-122.

¹⁰² Thomas Paine, *The Rights of Man*, The Floating Press, 2010, p. 221.

de libertés en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle. La Révolution française, au contraire, invite à la possibilité d'une autre organisation politique, donc d'un autre regard.

William Wordsworth fait directement l'expérience de la ferveur révolutionnaire au cours de ses séjours en France entre 1790 et 1792. En effet, le poète voyage une première fois en France en juillet 1790 (il retrace le spectacle de la Fête de la Fédération à Paris au livre VI du *Prelude*), puis une seconde fois entre novembre 1791 et décembre 1792. « *I saw the revolutionary Power / Toss like a Ship at anchor, rock'd by storms* »¹⁰³ écrit-il dans le *Prelude*, dont les livres IX et X sont intitulés « Residence in France and the French Revolution ». Wordsworth fréquente moins régulièrement les cercles radicaux londoniens que son futur ami Coleridge; il ne partage pas immédiatement l'enthousiasme de ses concitoyens lorsque la révolution éclate en juillet 1789, ce que souligne Nicholas Roe : « *As an undergraduate Wordsworth apparently did not respond to the substantial dissenting presence at Cambridge, nor did his idea of the Revolution share the millenarian optimism of Richard Price, Joseph Priestley, and other members of the Revolution Society.* »¹⁰⁴.

Toutefois, la lecture de Burke en 1791, puis celle de Paine lors de son séjour à Londres entre janvier et mai 1791, ainsi que la fréquentation de certains clubs (Wordsworth se rend souvent au « Old Jewry », où Richard Price avait prononcé son fameux sermon en 1789) alimentent sa sympathie pour le mouvement réformateur en Angleterre. La lecture de différents pamphlets achève d'emporter sa conviction : durant son deuxième voyage en France, le poète ne cesse de chercher les sources de cet enthousiasme révolutionnaire cultivé outre-Manche. Malheureusement, son second séjour laisse un arrière-goût amer au poète lors de son retour en Angleterre. Le dévoiement de la Révolution illustré par les massacres de septembre (1792) et la décapitation du roi Louis XVI (janvier 1793), ébranle violemment les convictions du jeune Wordsworth, ami de Beaupuy, lequel incarnait le tournant militaire et républicain de la Révolution, la promesse d'un renouveau politique et social. Lorsque l'Angleterre déclare la guerre à la France en février 1793, l'idéalisme révolutionnaire du poète s'effondre. En 1794, la liberté de réunion est strictement réglementée, les sociétés radicales dissoutes et leurs dirigeants (parmi lesquels John Thelwall et Thomas Hardy) mis en prison.

Cette déception politique majeure inaugure une crise à la fois politique, morale et métaphysique pour Wordsworth, qui se sent désormais incapable de percevoir son environnement avec la sensibilité et la profondeur d'autrefois. Pire, elle inaugure un conflit interne, miroir des tensions qui agitent son pays, où sourd la menace d'une guerre civile tant les conservateurs et les libéraux

¹⁰³ W. W., *PII*, IX, p. 233, v. 48-49.

¹⁰⁴ Nicholas Roe, *op. cit.*, p. 23.

s'opposent sur la question parlementaire. « *Thus strangely did I war against myself* »¹⁰⁵ écrit Wordsworth au livre XI du *Prelude*, en écho à ces déchirements internes. Le poète, aux prises avec ses idéaux déçus, ne sait plus quel regard adopter sur le monde, et se retrouve pris au piège d'une réduction drastique de sa perception. La rédaction du *Prelude*, amorcée en 1799, permet au poète de mettre en scène ses propres égarements, opérant une relecture symbolique de ses séjours en France à l'aune de la désillusion qui s'en est suivie. Ainsi, lorsqu'il se remémore son second passage à Paris, l'auteur associe son désarroi à une incapacité nouvelle de l'œil, perplexe et impuissant :

Where silent zephyrs sported with the dust
Of the Bastille, I sate in the open sun, [...]
I look'd for something that I could not find,
Affecting more emotion than I felt.¹⁰⁶

Alors qu'il parcourt la capitale, du Champ de Mars au Panthéon, le poète s'avère décontenancé par la multitude de perceptions discordantes qui l'assaillent. L'impression d'ensemble est celle d'une cacophonie visuelle et auditive qui rappelle celle de Londres au livre VII. Ici, le jeune Wordsworth semble engagé dans une quête vaine, laquelle l'oblige à feindre un enthousiasme qui lui fait défaut devant le spectacle bien réel du Paris révolutionnaire. Le complément d'objet indéfini (« something ») atteste le caractère imprécis des rêveries du voyageur, qui ne parvient pas à retrouver dans la réalité un tableau à la mesure de son imagination. La préposition « for », apposée au prétérit « look'd », souligne d'autant plus ce contraste. A bien des égards, les deux livres du *Prelude* consacrés à l'expérience révolutionnaire du poète retracent l'affrontement entre deux attitudes visuelles : « looking for » et « looking at ». L'enthousiasme de Wordsworth le conduit en effet à rechercher en France la promesse d'un renouveau politique qu'il ne parvient pas à déceler : ce qu'il voit ne correspond pas à ce qu'il s'imaginait voir. Au conflit politique s'ajoute donc un conflit perceptif, le poète ne réussissant pas à réconcilier ses facultés cognitives et son imagination (nourries par la lecture des pamphlets révolutionnaires) avec une perception visuelle limitée des événements. Rappelons que si Wordsworth a longuement voyagé en France, il n'a jamais assisté en personne aux massacres de septembre, à la prise de la Bastille ou à celle des Tuileries, et n'a donc pas été le témoin visuel des événements. Au livre X, alors qu'il retourne à Paris en septembre 1792 après avoir sillonné Orléans et Blois, le poète arpente à nouveau la capitale. En arrivant devant le Carrousel du Louvre, le marcheur

¹⁰⁵ W. W., *PII*, XI, p. 296, v. 74.

¹⁰⁶ W. W., *PII*, IX, p. 234, v. 63-64 et 70-71.

évoque le souvenir d'un monceau de cadavres entassés quelques semaines plus tôt sur cette même esplanade, sans que l'on sache s'il l'a véritablement vu de ses yeux :

I crossed—a black and empty area then—
The Square of the Carousel, few weeks back
Heap'd up with dead and dying, upon these
And other sights looking as doth a man
Upon a volume whose contents he knows
Are memorable but from him lock'd up,
Being written in a tongue he cannot read;
So that he questions the mute leaves with pain,
And half upbraids their silence.¹⁰⁷

La confusion visuelle du marcheur se lit dans la métaphore de l'ouvrage, qui recèle un secret inconnu du lecteur dès lors que celui-ci ne comprend pas la langue écrite sur ses pages. Ici, l'œil entre en contradiction avec l'esprit et inaugure un conflit interne dangereux. Le monde extérieur devient un livre illisible, inaccessible pour le poète qui ne parvient pas à déchiffrer le langage de ses propres perceptions visuelles. Le lecteur est plongé dans une confusion similaire, qui lui fait douter des promesses de renouveau liées à ce second voyage. En effet, le jeune Wordsworth retourne à la capitale « *enflam'd with hope* »¹⁰⁸, convaincu de trouver à Paris la liberté, exalté par le souvenir de ses anciennes lectures et de son premier séjour en France. Mais le vent a tourné en 1792 ; nulle explication ne nous est fournie quant à la présence de ces cadavres. Une note de bas de page dans l'édition de Maxime Durisotti indique qu'il s'agit probablement des centaines de morts causées par la prise des Tuileries le 10 août 1792, laquelle précipite la fin de la monarchie constitutionnelle en France. Le poète s'en retourne vers l'Angleterre natale, avant que n'arrive la terrible nouvelle de février 1793, « *till with open war / Britain opposed the Liberties of France* »¹⁰⁹. La guerre entre la France et l'Angleterre inaugure un durcissement de la politique britannique, qui muselle les libertés des citoyens de peur que la contagion révolutionnaire ne se propage jusque sur les rives anglaises.

L'influence de ce contexte historique chaotique se lit dans la métaphore politique employée par nos auteurs pour dénoncer les prétentions abusives de l'œil, érigé en despote des sens chez Coleridge et Wordsworth. Au livre XII du *Prelude*, celui-ci associe directement la crise poétique et personnelle qu'il traverse à son retour de France à un despotisme invétéré de l'œil, qui prend le pas sur ses autres facultés. Une étape supplémentaire est franchie dans le conflit entre l'œil et l'esprit : auparavant, ils étaient en concurrence ; désormais, l'œil revendique sa

¹⁰⁷ *Ibid.*, X, p. 269, v. 46-54.

¹⁰⁸ *Ibid.*, v. 38.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 287, v. 758-759.

supériorité. Là encore, cette rivalité se fait le miroir des tensions politiques et du tournant autoritaire que connaît l'Angleterre à partir de 1794. Le vocabulaire choisi par Wordsworth entrelace à dessein les champs lexicaux du despotisme et de la perception visuelle, établissant un parallèle entre la réduction des libertés (en France comme en Angleterre) et la réduction drastique de son propre champ de vision.

I speak in recollection of a time
When the bodily eye, in every stage of life
The most despotic of our senses, gained
Such strength in me as often held my mind
In absolute dominion.¹¹⁰

Le champ lexical du pouvoir (« despotic », « gained », « strength », « absolute dominion ») et la construction grammaticale du paragraphe (l'œil est sujet de la phrase, l'esprit complément d'objet direct), témoignent d'une domination dangereuse de l'organe visuel, laquelle semble presque constitutive de la physiologie humaine pour Wordsworth. L'adjectif épithète « bodily », ajouté dans la version de 1850, joue ici un rôle important : c'est bien l'œil corporel, réduit à sa fonction sensorielle la plus élémentaire, qui s'arroge des prérogatives indues sur les autres sens. Lorsque l'œil se refuse le concours d'autres facultés (l'imagination, la mémoire ou l'empathie), lorsqu'il congédie l'alliance avec d'autres perceptions sensorielles (issues par exemple de l'ouïe ou du toucher), il bascule dans la tyrannie. « *Whose mind is but the mind of his own eyes, / He is a Slave ; the meanest we can meet !* »¹¹¹ nous met en garde le poète, l'allitération en « m » et la ponctuation expressive insistant sur la dangereuse inféodation de l'esprit à l'œil. Dans son article « Revolution in the Prelude », John A. Hodgson voit dans ce réquisitoire contre l'œil despotique un éloge en creux de Montesquieu et de la séparation des pouvoirs prônée dans *De l'esprit des lois* :

No politically literate European of the time could have failed to recognize Wordsworth's analogy here. For Wordsworth is pointedly evoking Montesquieu's celebrated theory in *The Spirit of the Laws* of a governmental « separation of powers » as a guarantee of civil liberty by virtue of these powers' checks and balances upon each other. An analysis of Nature's checkings and balancings of the sense's powers may be matter for another song; but a record of the process is matter for this one, Wordsworth's autobiography.¹¹²

¹¹⁰ W. W., *P111*, XII, p. 236, v. 127-31.

¹¹¹ W. W., « I am not One », *P2V*, p. 254, v. 27-28.

¹¹² John A. Hodgson, « Tidings: Revolution in *The Prelude* », *Studies in Romanticism*, John Hopkins University Press, Vol. 31, No. 1, 1992, p. 67-68.

La séparation des pouvoirs perceptifs n'a plus cours lorsque l'œil s'érige en maître ; ce déséquilibre au sein du corps physique, miroir du corps politique britannique, est précisément ce qui préoccupe Wordsworth. Les livres XI et XII du *Prelude* nous présentent un moment de crise, à la fois morale, politique, philosophique et personnelle. Intitulés « Imagination, how impaired and restored » (traduit par Maxime Durisotti en « Comment l'imagination fut affaiblie puis restaurée »), ils présentent d'abord le nadir des aventures poétiques du *Prelude* ; mort à ses anciens idéaux, le poète semble incapable d'enrayer les déceptions et les désillusions de son deuxième séjour en France. Pire, il se présente désormais comme « bigot » d'une idolâtrie nouvelle (« *A Bigot to a new Idolatry* »¹¹³), qui le sépare à dessein de « *toutes les sources qui lui avaient jadis donné sa force* » (« *Zealously labour to cut off my heart / From all the sources of her former strength* »¹¹⁴). A rebours de ses anciennes expériences, le poète cultive une perception étriquée, moribonde et stérile du monde extérieur. D'où le néologisme signifiant « *unsoul* » (v. 81) : le poète, sous l'emprise d'un regard réducteur, se coupe de ses anciens réflexes perceptifs, et la perception visuelle se vide de la profondeur que lui conférait l'âme de l'observateur.

What wonder, then, if to a mind so far
 Perverted, even the visible Universe
 Fell under the domination of a taste
 Less spiritual, with microscopic view
 Was scanned, as I had scanned the moral world.¹¹⁵

La « domination » dont il s'agit ici n'est plus seulement celle de l'œil sur les autres sens, mais renvoie également à la tutelle intellectuelle du philosophe et théoricien politique William Godwin, vers lequel Wordsworth se tourne pour échapper au désarroi dans lequel l'a plongé l'échec de la Révolution. Godwin, dont le rationalisme préconisait une forme d'attentisme et de passivité concernant les questions politiques devient temporairement un guide spirituel pour Wordsworth. D'emblée, l'auteur fait signe vers le danger d'une pensée associée à une conception étriquée des facultés humaines, réduites à un usage purement rationnel de la vue : à la « microscopic view » répond le « perverted mind », l'œil se faisant désormais l'adjuvant d'une perception tronquée du monde. La répétition et la polysémie du verbe « scanned » ne sont pas anodines, « to scan » pouvant être traduit par les verbes « scruter, examiner » en

¹¹³ W. W., *PII*, XI, p. 296, v. 75.

¹¹⁴ *Ibid.*, v. 77-78.

¹¹⁵ W. W., *PIII*, XII, p. 235, v. 88-92.

français, mais aussi par le fait de « balayer du regard ». Wordsworth se remémore l'aporie dans laquelle le rationalisme godwinien plonge le jeune homme qu'il était :

To a comparison of scene with scene,
Bent overmuch on superficial things,
Pampering myself with meagre novelties
Of colour and proportion; to the moods
Of time and season, to the moral power,
The affections and the spirit of the place,
Insensible.¹¹⁶

L'image du sujet poétique ployé vers le bas, condamné à n'appréhender que la surface des éléments, témoigne de son égarement. L'enjambement met en valeur l'adjectif « insensible » à dessein : c'est bien l'insensibilité d'une vue politique et philosophique dépourvue de toute émotion que Wordsworth reproche à Godwin. L'auteur d'*Enquiry concerning political justice*, publié en 1791 en réponse aux *Reflections on the Revolution in France* d'Edmund Burke, interroge les rapports entre morale et politique, affirmant l'idée que l'humanité peut progresser naturellement vers un système meilleur si chaque individu cultive par lui-même sa raison, indépendamment du cours des événements : « *The revolutions of states, which a philanthropist would desire witness, or in which he would willingly co-operate, consist principally in a change of sentiments and dispositions in the members of those states.* »¹¹⁷. Godwin critique ainsi toute forme de sensiblerie ou d'appel aux sentiments, allant jusqu'à s'opposer aux discours publics et à la presse, qu'il accuse de manipuler les passions de l'auditoire. Le primat temporaire de la raison sur la sensation, du jugement intellectuel sur la compréhension empathique séduit un temps Wordsworth, effaré par la violence inédite des massacres de septembre en France. Cet intérêt prononcé pour Godwin se situe entre février 1793 (déclaration de guerre à la France par l'Angleterre) et septembre 1795 (date à laquelle il rencontre Coleridge, lequel devient « *a living help / To regulate my Soul* »¹¹⁸), période durant laquelle il sera personnellement amené à fréquenter Godwin et à mieux connaître son ouvrage *Political Justice*. Le poète lui-même se livre à un véritable réquisitoire contre l'œuvre de Godwin qui, sous couvert de vanter les lumières de la raison, plonge son lecteur dans l'aporie :

I consider such books as Mr. Godwyn's [Enquiry Concerning Political Justice], Mr. Paley's [presumably Principles of Moral and Political Philosophy], Sc those of the whole tribe of authors

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 235-236, v. 115-121.

¹¹⁷ William Godwin, *Enquiry concerning political justice, Political and Philosophical Writings*, Londres, Taylor & Francis, 1993, p. 202.

¹¹⁸ W. W., *PII*, X, v. 906-907.

of that class as impotent to all their intended good purposes [...]. Can it be imagined by any man who has deeply examined his own heart that an old habit will be foregone, or a new one formed, by a series of propositions, which, presenting no image to the [?mind] can convey no feeling which has any connection with the supposed archetype or fountain of the proposition existing in human life? These moralists attempt to strip the mind of all its old clothing when their object ought to be to furnish it with new [...].¹¹⁹

Ouvrages fallacieux, ces livres font l'objet de critiques plus ou moins voilées dans les poèmes wordsworthiens. Ainsi de « Expostulation and Reply » où l'auteur se moque de son appétence pour Godwin et en avertit ironiquement son ami Matthew, lequel demande au poète : « *Where are your books ? That light bequeathed/ To beings else forlorn and blind !* »¹²⁰. Au fur et à mesure qu'il restitue l'état de crise dans lequel il s'est trouvé plongé, le poète ne cesse d'insister sur la prédominance d'un œil insatiable, égaré dans une quête perceptive sans fin ni finalité aucunes :

Vivid the transport, vivid though not profound.
I roamed from hill to hill, from rock to rock,
Still craving combinations of new forms,
New pleasures, wider empire for the sight
Proud of her own endowments, and rejoiced
To lay the inner faculties asleep.¹²¹

La répétition des adjectifs («vivid», «new») insiste assez sur la frénésie d'un regard qui cherche à étendre son empire (« wider empire for the sight »). Là encore, la métaphore politique n'est pas sans signification et le terme même d'« empire » ne peut qu'évoquer la politique d'expansion du royaume britannique, qui, malgré la perte des treize colonies américaines, s'étend en 1815 sur l'Asie, l'Afrique et le Pacifique (du Canada à la Nouvelle-Zélande en passant par l'Inde, le Sierra Leone ou la Guinée britannique). L'œil tout puissant témoigne d'un orgueil indu (« proud ») et affirme sa domination en muselant les autres facultés avec une forme de malice presque perverse, ce que souligne le participe passé (« rejoiced »). Dans son ouvrage *Wordsworth's poetry, 1787-1814*, le critique Geoffrey Hartman cite également cet extrait pour illustrer la façon dont Wordsworth met en scène le despotisme invétéré du regard et ses dangers :

A result of this inner blindness is, of course, too much sight: the eyes defeat themselves by looking everywhere, "Still craving combinations of new forms, / New pleasure, wider empire for the sight." [...]. If we respect the style of *Descriptive Sketches*, especially verse-form and

¹¹⁹ W. W., *Prose*, I, p. 103.

¹²⁰ W. W., « Expostulation and Reply », *LB*, p. 108, v. 5-6.

¹²¹ W. W., *Poems*, XII, pp. 236-237, v. 142-147.

syntax, we see how faithfully the poet records a defeat of the eye which eventually leads him through nature beyond it.¹²²

Étrange paradoxe, qui veut que ce soit précisément en abusant de ses prérogatives que l'œil humain se condamne à devenir aveugle. Selon Hartman, cette crise visuelle est déjà sous-jacente dans les *Descriptive Sketches*, où le poète cherche constamment à retrouver dans le spectacle de la nature extérieure une idée préconçue de celle-ci. Écrits entre 1791 et 1792, les *Descriptives Sketches* forment un recueil des observations du jeune Wordsworth lors de son grand tour européen, alors qu'il est encore animé par la ferveur révolutionnaire et l'espoir de voir la Révolution française aboutir à un monde nouveau. Hartman souligne la façon dont le poète accumule des perceptions visuelles discordantes tout au long du recueil : « *From the dark sylvan roofs the restless spire, / Inconstant glancing, mounts like springing fire* »¹²³. Pris dans une quête incessante, l'œil s'emballe et s'épuise dans un mouvement sans fin. Le poète des *Descriptive Sketches*, aux prises avec l'ambivalence d'un regard avide, n'a pas encore la maturité perceptive qui se fait jour dans *The Prelude*, où la déconstruction des mécanismes despotiques du regard permet justement à Wordsworth de conjurer la tyrannie visuelle, selon une logique réflexive caractéristique du rapport des premiers romantiques à l'œil.

Chez Coleridge aussi, l'œil est au cœur du problème. « *I have known some who have been rationally educated, as it is styled. They were marked by a microscopic acuteness ; but when they looked at great things, all became a blank & they saw nothing – and denied (very illogically) that anything could be seen* »¹²⁴. On retrouve l'emploi de l'adjectif « *microscopic* », utilisé par Wordsworth pour désigner les limites drastiques d'un regard cantonné à l'exigence rationnelle. Comme Wordsworth, Coleridge récuse la perception étreinte d'un monde dominé par la seule logique, où l'œil corporel régit l'empire des facultés humaines. Au chapitre VI de sa *Biographia Literaria*, il met en garde son lecteur contre la tendance despotique inhérente à l'organe visuel :

Under that despotism of the eye [...], under this strong sensuous influence we are restless because invisible things are not the objects of vision; and metaphysical systems, for the most part, become popular not for their truth but in proportion as they attribute to causes a susceptibility of being seen, if only our visual organs were sufficiently powerful.¹²⁵

¹²² Geoffrey H. Hartman, *Wordsworth's Poetry, 1787-1814*, New Haven, Yale University Press, 1964, p. 110.

¹²³ W. W., *DS*, pp. 48-49, v. 108-109.

¹²⁴ S. T. C., Lettre à Thomas Poole, 16 octobre 1797, *CL*, I, pp. 354-355.

¹²⁵ S. T. C., *BL*, I, Ch. 6, p. 107.

Ici, Coleridge suggère l'existence d'un rapport de forces entre les sens, l'œil cherchant à s'accaparer le monopole des facultés perceptives, encouragé par le sens commun qui associe métaphoriquement l'œil à la raison et à la vérité. L'œil devient l'emblème d'une volonté de puissance dévoyée, en ce qu'elle n'est pas créatrice, mais usurpatrice¹²⁶. La proposition hypothétique finale illustre le caractère problématique d'un organe dont les moyens ne sont pas à la hauteur de ses ambitions. L'œil cherche à nous faire voir ce qui par définition lui échappe, et méconnaît la nécessité d'une alliance avec les autres facultés humaines pour parvenir à discerner ce qu'il ne peut pas atteindre par lui-même. Or, cette prétention immodérée de l'œil reflète une tendance plus générale de l'individu, qui accepte de se soumettre au joug de ses pulsions et de ses sensations. C'est précisément contre cette servitude volontaire que s'érige Coleridge, qui renchérit à propos du despotisme sensoriel dans son *Treatise on Logic* : « *To emancipate the mind from the despotism of the eye is the first step towards its emancipation from the influences and intrusions of the senses, sensations and passions generally* »¹²⁷. Coleridge va plus loin encore que Wordsworth. Pour lui, l'émancipation de l'œil représente la première étape d'un processus global de désensibilisation de l'esprit – le terme « désensibilisation » signifiant ici l'instauration d'une distance critique vis-à-vis de la perception sensorielle, soumise à une forme d'*epochè* pour reprendre le terme husserlien –, laquelle commence avec l'organe visuel et se poursuit avec les autres sens. Dans ses *Fragments*, Coleridge suggère même la possibilité pour l'esprit de se libérer d'une autre tutelle, celle de l'imagination : « [...] *desensualizing the mind, and emancipating it first from the tyranny of the Eye, and then of the Imagination may elevate the natural man* »¹²⁸.

La mise en garde de Wordsworth et Coleridge à l'égard du despotisme de l'œil coïncide également avec la transformation de l'observateur en un sujet de connaissances et de techniques de pouvoir nouvelles. Le savoir sur l'œil et le fonctionnement de la vision se renouvelle au tournant du XIX^e siècle, et fait du corps un nouveau lieu de pouvoir et de vérité. Les premiers balbutiements de la physiologie montrent que le savoir est désormais déterminé par le fonctionnement anatomique du corps et en particulier des yeux. Le terme de « bio-pouvoir » introduit par Michel Foucault souligne la façon dont la connaissance du corps va permettre de

¹²⁶ Cf. Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Paris Le Livre de Poche, [1901], 1991, où le philosophe oppose deux volontés de puissance distinctes : la première, apanage des forts, s'affirme par une aspiration créatrice quand l'autre, négative, se caractérise par le ressentiment.

¹²⁷ S. T. C., *Logic*, pp. 242-243.

¹²⁸ S.T. C., *SW&F*, II, p. 900.

former un individu capable de satisfaire à de nouvelles exigences de productivité ou de contrôle. A la fin du XVIII^e siècle, le fameux *Panopticon* de Jeremy Bentham illustre parfaitement l'ambition tyrannique d'un regard omnipotent, capable de rayonner sur l'intégralité d'un complexe carcéral et de tenir en respect l'ensemble des prisonniers. Dès 1780, dans son ouvrage *Le Panoptique*, le philosophe utilitariste imagine une structure carcérale permettant à un gardien, logé dans une tour centrale, d'observer tous les prisonniers, enfermés dans des cellules individuelles réparties autour de la tour, sans que ceux-ci puissent savoir s'ils sont observés. Ces cellules forment une seconde structure circulaire plus vaste entourant la première, si bien que la structure architecturale correspond à une forme sphérique qui rappelle l'organe visuel. Le sentiment d'une surveillance constante permettrait de contrôler les prisonniers de façon bien plus efficace que par le passé, d'autant que cette surveillance s'exercerait également sur les gardiens eux-mêmes. En effet, Bentham imagine la possibilité pour des individus extérieurs (famille ou amis des détenus, curieux, voyageurs) d'observer à leur tour le comportement des gardiens au sein de la structure, afin de limiter la maltraitance des détenus et les abus de pouvoir. Toute la logique du *Panopticon* repose donc sur une dynamique de contrôle qui fait rimer voir et pouvoir : c'est parce que le gardien peut voir sans être vu qu'il assure sa domination sur les prisonniers. De même, c'est bien le risque d'être aperçu par des visiteurs qui conditionne son propre comportement. « *Preach to the eye, if you would preach with efficacy* »¹²⁹ écrit Bentham dans *Judicial Evidence*. L'organe visuel règne en maître sur les autres facultés sensorielles et dicte leur comportement aux prisonniers comme au gardien, mais il est lui-même soumis à une organisation architecturale qui oriente et commande son regard. Ainsi l'œil est à la fois le tyran et l'esclave chez Bentham.

L'efficacité du *Panopticon* repose également sur un contrôle de la lumière et de l'ombre : la loge du gardien est moins éclairée que les cellules des prisonniers. Un système de cloisons et de volets permet de dérober la loge aux regards indiscrets, créant un environnement visuel spécifique, où le droit de voir est un privilège en même temps qu'un moyen de domination. Le *Panopticon* représente donc un lieu qui construit son propre système symbolique en fonction d'une relation de hiérarchie entre le centre et la périphérie, la lumière et l'ombre, le visible et l'invisible. Dans ses travaux, Jeremy Bentham fait de l'œil la métonymie du prisonnier, comme si l'emprise de l'organe visuel assurait un contrôle total de sa personne.

By that organ, through the medium of the imagination, the judgment of the bulk of mankind may be led and moulded almost at pleasure. As puppets in the hand of the showman, so would

¹²⁹ Jeremy Bentham, « Rationale on Judicial Evidence », *Works*, VI, Londres, Hunt & Clarke, 1827, p. 321.

men be in the hand of the legislator, who to the science proper to his function, should add a well-informed attention to stage effect.¹³⁰

La comparaison du prisonnier avec une marionnette, malléable à souhait entre les mains du prestidigitateur, atteste la toute-puissance du gardien sur ses détenus, en même temps qu'elle fait signe vers la dimension proprement spectaculaire de la structure architecturale. Le *Panopticon* se transforme en une scène de théâtre, où la codification de la scénographie visuelle conditionne le bon déroulement de l'action. Plus loin, Bentham va même jusqu'à associer la prison au corps humain : il compare la tour intérieure à la moelle épinière du cerveau et la partie extérieure aux régions corticales extérieures. Si le *Panopticon* ne sera jamais construit¹³¹, il atteste l'ampleur nouvelle des pouvoirs conférés à l'organe visuel, source pour les Romantiques d'une tyrannie mensongère et mortifère. Le rêve d'une vue omnipotente et omnisciente se retrouve au XIX^e siècle sous la plume du poète et philosophe américain Ralph Waldo Emerson, chef de file du mouvement transcendantaliste en poésie :

Standing on the bare ground, —my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, —all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God.¹³²

L'image de l'œil transparent, dont le champ de vision s'étend sur 360 degrés, rappelle l'œil despotique imaginé par Bentham pour contrôler ses prisonniers. Les deux représentations rêvent à l'expansion démesurée de la faculté visuelle. Cependant, là où le philosophe anglais prônait l'extension du regard humain à des fins de contrôle et de domination, l'auteur américain a pour objectif de renouveler notre rapport à la nature en renouant avec une perception authentique de celle-ci. Pour Emerson, il s'agit de ressusciter la part spirituelle d'une perception sensorielle désormais condamnée à appréhender la nature selon un prisme utilitaire. En renouant avec un œil dépris de l'entendement, l'homme serait alors capable d'accéder à une communion inédite avec la nature dont il est lui-même issu, et de réintégrer le tout divin dont il n'est qu'une partie. Les Romantiques anglais, à leur tour, vont tenter d'imaginer la possibilité pour l'œil de se libérer de ses œillères.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Cf. Emmanuelle de Champs, « From 'Utopia' to 'Programme' : Building a Panopticon in Geneva », *Beyond Foucault: New Perspectives on Bentham's Panopticon*, Ed. Anne Brunon-Ernst, Farnham, Ashgate, 2012 : « *the Panopticon was destined to remain an ou-topos, a place which existed nowhere but in the imagination of its author* » souligne Emmanuelle de Champs, qui analyse l'échec de la conception d'un « Semi-Panopticon » à Genève par le traducteur et juriste suisse Étienne Dumont, auteur des *Lettres sur Bentham*.

¹³² Ralph Waldo Emerson, *Nature*, Layton, Gibbs Smith, 2019, p. 9.

I.1.4. Ôter nos œillères : l'œil spirituel

Les désillusions politiques des premiers Romantiques ne sont pas sans conséquence sur leur rapport à la vue et à la création poétique. Si l'œil despotique se coupe de toute union avec les facultés imaginatives ou rationnelles de l'individu, il convient de l'émanciper de ses prétentions tyranniques (connaissance objective, domination des corps et contrôle des individus) pour lui assigner un rôle plus fécond. Chez Coleridge, le renoncement à la politique se double d'une interrogation nouvelle sur les pouvoirs de nos organes perceptifs, comme le montre cet extrait d'une lettre à son frère George, en mars 1798 :

I have for some time past withdrawn myself almost totally from the consideration of *immediate* causes, which are infinitely complex and uncertain, to muse on fundamental & general causes – the (*causae causarum*) – I devote myself to such works as encroach not on the anti-social passions – in poetry, to elevate the imagination and set the affections in right tune by the beauty of the inanimate impregnated, as with a living soul, by the presence of Life – in prose, to the seeking with patience and a slow, very slow mind 'Quid sumus, et quidnam victuri gignimur' – What our faculties are and what they are capable of becoming.¹³³

Le poète se tourne désormais vers une double recherche : en ce qui concerne la prose, il s'engage dans une quête épistémologique sur l'état de nos facultés, tout en suggérant la possibilité d'une évolution (« *what they are capable of becoming* »), laquelle fait l'objet de toute son attention. Dans le domaine de la poésie, il s'astreint à déceler la présence d'un principe vitaliste unifiant la diversité du sensible, par le biais de l'imagination. Loin de l'ardeur qui caractérisait ses élans politiques antérieurs, le poète se définit ici comme un chercheur consciencieux et appliqué, qui se hâte avec lenteur, « *seeking with patience and a slow, very slow mind* » (la répétition de l'adjectif et l'antéposition de l'adverbe signifiant assez la conscience qu'a Coleridge de ses propres limites). Ce changement intellectuel se lit dans la nature des emprunts de Coleridge à la bibliothèque de Bristol : jusqu'en 1795, il semblait davantage intéressé par des ouvrages consacrés au libéralisme. A partir de 1796, on remarque un intérêt prononcé pour des lectures de philosophie métaphysique.

Dans son essai *Coleridge the Visionary*, John Beer s'intéresse à la dimension métaphysique de la poésie coleridgienne, laquelle passe par un intérêt prononcé pour différents courants de pensée, parmi lesquels l'unitarisme et le néo-platonisme. Beer se penche sur le rôle de la mythologie et de la religion dans l'évolution de l'œuvre de Coleridge. Selon lui, la fascination du poète pour la mythologie égyptienne et ses différents symboles, mais aussi pour les auteurs

¹³³ S. T. C., Lettre à George Coleridge, 10 mars 1798, *CL*, I, p. 397.

néo-platonistes correspond à une interrogation fondamentale sur la nature du divin et l'origine du mal. Pour Coleridge, l'explication à ces questions rejoint directement celle portant sur les prétentions de l'organe visuel : en effet, la Chute symbolique de l'homme dans le monde sensible et son incapacité à percevoir le divin proviennent de la perte de ses pouvoirs visionnaires. Engoncé dans le monde sensible, prisonnier d'une réalité matérielle qu'il ne parvient pas à déchiffrer, l'homme s'égare et multiplie les comportements néfastes. Incapable de saisir la véritable nature des éléments qu'il observe, il est condamné à ne percevoir le monde que de façon fragmentée et dégradée.

Au contraire, Coleridge aspire à une vision unifiée et totalisante, accessible à l'organe visuel pour peu qu'il se désengage de la tyrannie du sensible. Selon John Beer, l'influence de l'unitarisme (doctrine opposée au trinitarisme, affirmant que Dieu est un seul et même esprit) joue beaucoup dans le rapport de Coleridge à l'œil. Durant ses études, le poète rejoint ainsi la « Société des Unitaristes et Libéraux de Bristol » ; il découvre également les écrits de Jacob Boehme et de Swedenborg. « *Dynamic Philosophy [...] is no other than the system of Pythagoras and Plato revived and purified* »¹³⁴ peut-on lire dans sa *Biographia Literaria*. Le poète affirme également son allégeance à Platon dans un passage de ses *Essays and Lectures* : « *There neither are, have been, or ever will be but two essentially different schools of philosophy, the Platonic, and the Aristotelian. To the latter but with a somewhat nearer approach to the Platonic, Emanuel Kant belonged; to the former Bacon and Leibnitz, and, in his riper and better years, Berkeley. And to this I profess myself an adherent* »¹³⁵. Comment comprendre l'engouement du poète pour le courant néo-platoniste dans son rapport à l'œil ? Sans doute en ce qu'il offre la possibilité d'une alternative à l'empirisme, qui érigeait l'organe visuel en maître despotique de nos facultés, conduisant à une perception tronquée et partielle de la réalité. Au contraire, le néo-platonisme fait signe vers la possibilité pour l'œil de se déprendre de ses anciennes tutelles pour accéder au royaume des Idées. Au regard horizontal, qui scrute le réel dans une optique de le contrôler, s'oppose alors le regard vertical, capable de s'élever au-delà de la matérialité et des apparences.

A l'opposé de l'agitation causée par le regard dominateur se trouve l'œil serein, désengagé du monde sensible et capable de se porter au-delà des apparences, ce que traduit bien le poème de Coleridge intitulé « *Religious Musings* ». Sous-titré « *A desultory poem, written on the Christmas eve of 1794* », il reflète d'abord l'amertume de Coleridge à l'égard du

¹³⁴ S. T. C., *BL*, I, Ch. 12, p. 263.

¹³⁵ S. T. C., Lettre à James Gooden, 14 janvier 1820, *CL*, V, pp. 13-14.

durcissement politique en Angleterre et sa foi renouvelée en une ère nouvelle portée par la Révolution française. Si Coleridge commence la rédaction du poème en 1794, ce dernier ne sera publié que deux ans plus tard et fera l'objet de nombreuses modifications ultérieures. Les références bibliques et miltoniennes abondent : le premier vers du poème, « *This is the time, when most divine to hear* », rappelle le début du poème de Milton « *On the Morning of Christ's Nativity* » (« *This is the Month, and this the happy morn* »). Mais le texte de Coleridge s'ancre davantage dans l'Histoire que celui de son prédécesseur: l'auteur réinterprète le mythe chrétien de la venue du Christ à l'aune du conflit qui fait rage entre la France et l'Angleterre, dans une perspective métaphysique qui doit encore beaucoup à la philosophie associationniste de Hartley. L'idéalisme flamboyant du poème correspond aux vues politiques de Coleridge à l'époque, qui rêve avec son ami Robert Southey à la possibilité d'une « pantisocracy » (dérivé du grec « Pantisocratia », le terme désigne l'utopie égalitariste d'un gouvernement de tous par tous). Rédigé en 1794, le sonnet « Pantisocracy » associait déjà étroitement l'avènement d'une société nouvelle au mouvement ascensionnel de l'œil :

Eyes that have ach'd with Sorrow! Ye shall weep
 Tears of doubt-mingled Joy, like theirs who start
 From Precipices of distemper'd Sleep,
 On which the fierce-eyed Fiends their Revels keep,
 And see the rising Sun, & feel it dart
 New Rays of Pleasance trembling to the Heart.¹³⁶

L'engagement émotionnel se lit dans la personnification du regard, dont l'évolution symbolise celle de l'individu confronté aux bouleversements historiques. L'antithèse oppose la tristesse et la souffrance des déchirements passés à la joie extatique de celui qui porte son regard vers les rayons du soleil égalitariste.

Deux ans plus tard, le long poème « *Religious Musings* » a recours à des images étonnamment similaires. Là aussi, le parcours de l'œil sert de fil conducteur à l'élaboration d'une vision sublime, mêlant réminiscences néo-platonistes, bibliques et métaphysiques. Il est intéressant de constater que l'œil et les adjectifs qui s'y rapportent traduisent la relation des différents protagonistes du poème au monde, selon que le regard se porte vers le haut ou vers le bas. Ainsi, le berger immergé dans le brouillard et qui gravit péniblement la route ne parvient pas à déprendre son regard du monde matériel : « *Darkling he fixes on th' immediate road / His downward eye : all else of fairest kind / Hid or deform'd* »¹³⁷. Le malheureux habité par la peur

¹³⁶ S. T. C., « Pantisocracy », *PW*, I, p. 131, v. 9 à 14.

¹³⁷ S. T. C., « Religious Musings », *PW*, I, p. 179, v. 96-98.

a le regard prompt à s'inquiéter (« *the wild-visag'd, pale, eye-starting wretch* »¹³⁸ et c'est avec tristesse qu'il redirige son regard vers la terre (« *then homeward as they stray'd/ Cast the sad eye to earth,* »). Au mouvement descendant de l'œil immergé dans le monde sensible répond la verticalité ascendante de l'œil émancipé :

And blest are they,
 Who in this fleshly World, the elect of Heaven,
 Their strong eye darting thro' the deeds of Men
 Adore with stedfast unpresuming gaze
 Him, Nature's Essence, Mind, and Energy!
 And gazing, trembling, patiently ascend
 Treading beneath their feet all visible things
 As steps, that upward to their Father's Throne
 Lead gradual—else nor glorified nor lov'd.¹³⁹

La possibilité d'un regard nouveau est porteuse d'un espoir à la fois politique et métaphysique pour le poète. Le mouvement ascensionnel de l'œil se définit comme un processus lent, nécessitant la même patience que celle évoquée par le poète dans la lettre adressée à son frère George (« *seeking patiently* »). L'antithèse entre le monde matériel et divin se lit dans l'opposition entre l'œil (« *strong eye* ») et le corps du marcheur, qui foule au pied le royaume des apparences pour s'élever au-delà du visible (« *treading beneath their feet* »). Les images dégradées du monde servent littéralement de marches sur lesquelles s'appuyer pour le poète, ce dont témoigne la comparaison (« *all visible things / As steps* »).

Le néo-platonisme de Coleridge se lit également dans l'image du soleil, qui revient tout au long du poème. Métaphore d'un esprit supérieur, capable d'unifier le monde par sa lumière et distribuant également ses rayons sur la terre, le soleil symbolise l'utopie égalitaire que Coleridge appelle de ses vœux : « *O for some Sun to unite heat and Light !* »¹⁴⁰ . L'astre symbolise l'unité cachée derrière la diversité apparente du monde sensible. D'où l'emploi conjugué du singulier et de la majuscule pour désigner l'esprit divin vers lequel le poète tourne son regard :

There is one Mind, one omnipresent Mind,
 Omnific.
 [...]
 The Great Invisible (by symbols seen)
 Shines with peculiar and centred light¹⁴¹

¹³⁸ *Ibid.*, v. 69.

¹³⁹ S. T. C., « Religious Musings », *PW*, I, p. 177, v. 45 à 53.

¹⁴⁰ S.T. C., *CN*, I, 1233.

¹⁴¹ S. T. C., « Religious Musings », *PW*, I, p. 179, v. 105-106 et 9-10.

La parenthèse a toute son importance : la perspective d'un principe divin agissant au sein du monde, bien qu'invisible, n'est pas inaccessible à l'œil, qui décèle les symboles de son action au fur et à mesure qu'il se déprend de la matérialité des choses. C'est alors que l'œil parvient à transcender sa nature organique pour se porter au-delà du chaos sub-lunaire.

With all th' inventive arts, that nurs'd the soul
To forms of beauty, and by sensual wants
Unsensualiz'd the mind [...].
These hush'd awhile with patient eye serene
Shall watch the mad careering of the storm;¹⁴²

Une fois encore, on retrouve l'adjectif « patient » et la nécessité de calmer le regard comme condition d'accès à une sérénité nouvelle. Plus loin, le poète évoque l'œil serein de Newton lui-même : « *inly hush'd / Adoring Newton his serener eye / Raises to heaven* »¹⁴³. Pour Coleridge, l'émancipation de l'œil est synonyme d'un renoncement à ses prétentions antérieures. L'agitation, le mouvement constant d'un œil directif, qui ambitionnait de contrôler la réalité extérieure en dardant sur elle son regard, cèdent la place à une forme de tranquillité inédite, où dominant la lenteur, la patience et l'attention. Ainsi, l'image du regard ascensionnel que le poète appelle de ses vœux est indissociable d'un apaisement perceptif, que le paragraphe suivant décrit de façon détaillée :

Soon refresh'd from Heaven
He calms the throb and tempest of his heart.
His countenance settles: a soft solemn bliss
Swims in his eye: his swimming eye uprais'd:
And Faith's whole armour glitters on his limbs!
And thus transfigured with a dreadless awe,
A solemn hush of soul, meek he beholds
All things of terrible seeming.¹⁴⁴

« A soft solemn bliss / Swims in his eye » : l'allitération en « s » souligne la transformation progressive du regard qui s'apaise au fur et à mesure qu'il se déprend de la tyrannie du sensible. Le polyptote (« swims » / « swimming ») atteste la façon dont l'œil s'immerge pleinement dans cette béatitude nouvelle pour se tourner vers les sphères célestes (« uprais'd »). Ce double mouvement a pour conséquence une libération de toute inquiétude, comme si l'œil était enfin parvenu à s'émanciper des chimères qui l'empêchaient de percevoir la véritable nature des

¹⁴² *Ibid.*, p. 183, v. 208-210 et 243-244.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 188-189, v. 367-368.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 178, v. 71 à 78.

choses. Le lexique de la tranquillité illustre cette évolution prometteuse : « calms », « soft », « bliss », « dreadless », « meek ». C'est ainsi que le sujet peut contempler sans autre forme d'anxiété « All things of terrible seeming », et se libérer de sa propre subjectivité :

He from his small particular orbit flies
With blest outstarting! From himself he flies,
Stands in the Sun, and with no partial gaze
Views all creation, and he loves it all,
And blesses it, and calls it very good!¹⁴⁵

Le poème se conclut sur une adresse directe de Coleridge à son âme, dans un langage platonicien qui oppose la tyrannie des apparences sensibles à la révélation des Idées :

Believe thou, O my soul,
Life is a vision shadowy of Truth,
And vice, and anguish, and the wormy grave,
Shapes of a dream! The veiling clouds retire,
And lo! the Throne of the redeeming God
Forth flashing unimaginable day
Wraps in one blaze earth, heaven, and deepest hell.¹⁴⁶

Comment sauver l'œil de la tyrannie du visible ? Voilà également la question qui préoccupe William Blake, lequel partage avec Coleridge un intérêt prononcé pour les philosophes et théologiens néo-platonistes. Il convient de rappeler que Blake fait également l'expérience d'une déception amère face au raidissement politique de l'Angleterre à partir de 1793. Dans son ouvrage *Blake's visionary universe*, John Beer souligne le lien entre Coleridge et Blake dans leur rapport à la désillusion née de l'échec de la Révolution française : « *Like Coleridge, he had seen that the ideals of liberty equality and fraternity were unlikely to be achieved by mass violence* »¹⁴⁷. Comme Coleridge, Blake comprend que la libération de l'homme est d'abord une affaire individuelle et non sociale. C'est par la redécouverte de ses propres pouvoirs qu'il parviendra à s'émanciper d'un pouvoir politique erroné et abusif. C'est pourquoi les prophéties blakiennes entremêlent fréquemment une critique acerbe de la société britannique avec un récit métaphysique qui permet d'abstraire l'homme de sa condition historique pour envisager sa renaissance spirituelle.

Dans le « Livre de Thel », première des prophéties blakiennes parue en 1789, Blake retrace ainsi le parcours symbolique de l'héroïne éponyme, dont le nom suggère la force de volonté

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 179, v. 109 à 113.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 190, v. 395 à 401.

¹⁴⁷ John Beer, *Blake's Visionary Universe*, New York, Manchester University Press, 1969, p. 77.

(« thelema » signifiant désir ou volonté en grec). Thel s'entretient avec divers éléments naturels (la fleur de lys, le nuage, le vers) pour tenter de cerner sa propre identité ; à la fin du poème, une voix d'outre-tombe se fait entendre alors que la jeune femme, qui semble animée d'un désir mortifère, se rend devant sa propre pierre tombale.

Why cannot the Ear be closed to its own destruction?
Or the glistening Eye to the poison of a smile !
Why are Eyelids stord with arrows ready drawn,
Where a thousand fighting men in ambush lie?
Or an Eye of gifts and graces, show'ring fruits and coined gold!¹⁴⁸

La voix anonyme, caractérisée par sa tristesse, dépeint à Thel effarée une forme de mort perceptive. Les synecdoques illustrent le cloisonnement des sens et le dysfonctionnement qui en résulte. L'oreille, l'œil et la paupière semblent entrer en guerre contre eux-mêmes, ce que souligne le champ lexical de la violence (« destruction », « poison », « arrows », « fighting men »). La critique blakienne de l'empirisme se lit dans les questions rhétoriques de la voix mortifère, qui retrace le drame d'une faculté visuelle réduite à une simple chambre d'enregistrement de la raison, coupée de l'énergie vitale qui anime Thel. Celle-ci, horrifiée à la perspective d'être prisonnière de ses sens, s'enfuit vers sa vallée natale.

Dans « A Vision of the Last Judgment », Blake plaide au contraire en faveur d'un regard capable de voir au travers des apparences éphémères pour percevoir la véritable nature des éléments perçus. Le vocabulaire employé par le poète renvoie directement à la philosophie platonicienne ici. L'image « imaginative » rappelle l'Idée éternelle qui préside pour Platon à la forme des images dégradées que le monde matériel nous en présente :

The Nature of Visionary Fancy, or Imagination, is very little known, and the eternal nature and permanence of its eve existent images is considered as less permanent than the things of vegetative and generative nature; yet the oak dies as well as the lettuce, but its eternal image and individuality never dies, but renews by its seed; just so the imaginative image returns by the seed of contemplative thought.¹⁴⁹

La métaphore végétale («vegetative», «oak», «lettuce», «seeds») et le choix de verbes associés au préfixe « re » (« renews », « returns ») illustrent la thèse blakienne d'une renaissance éternelle des images individuelles qui président à nos perceptions visuelles. Le choix du singulier à son importance : comme Coleridge, Blake cherche à déceler l'unité par-delà la

¹⁴⁸ W. B., *BT*, p. 6, v. 11-15.

¹⁴⁹ W. B., « A Vision of the Last Judgment », p. 555.

diversité, afin de rendre l'homme à sa véritable nature, laquelle dépasse et contient en même temps la réalité perçue par ses sens. L'influence du néo-platonisme se fait sentir là encore, dès lors qu'il repose également sur la thèse de l'unité de la nature, mais aussi sur la théorie de la métempsychose. Rappelons que pour Platon, l'âme désincarnée a pleinement accès aux essences et s'incarne périodiquement sur terre en oubliant son origine divine, qu'elle pressent toutefois au cours de son existence terrestre. Les théories du philosophe et théologien suédois Emanuel Swedenborg, notamment, reposent sur l'idée que l'univers matériel, en tant qu'émanation sensible du divin, constitue le reflet de l'univers surnaturel ; les essences se donnent à connaître sous forme symbolique, et l'esprit humain est invité à découvrir les rapports entre visible et invisible afin de s'élever de la vision du monde sub-lunaire à la compréhension des réalités spirituelles. Swedenborg s'intéressa longuement aux questions anatomiques et mena ses travaux en Suède pendant plus de vingt ans, après un doctorat en philosophie. Il créa notamment le premier journal scientifique suédois avec son ami Christopher Polhem.

A partir des années 1730, toutefois, le philosophe, hanté par la question des rapports entre le corps et l'esprit, se tourne vers le mysticisme. Ce basculement est en partie liée à un questionnement nouveau de la perception visuelle chez l'auteur, qui commence à éprouver la projection de points lumineux sur sa rétine et étudie assidûment ses rêves, qu'il consigne dans un journal écrit entre 1747 et 1765. A la suite d'une première vision mystique, restituée dans une lettre à son ami le docteur Hartley, Swedenborg abandonne ses recherches scientifiques pour se consacrer entièrement à la théologie, afin de faire découvrir aux hommes une spiritualité nouvelle, née de ses visions de l'au-delà : « *J'ai été appelé à une fonction sacrée par le Seigneur lui-même [...]. Alors il m'a ouvert la vue pour que je voie dans le monde spirituel.* »¹⁵⁰. C'est donc par l'œil que Swedenborg se porte au contact du divin : la vue « s'ouvre » pour intégrer dans son champ de vision non plus seulement la réalité matérielle, mais également son origine spirituelle.

On retrouve ici l'opposition entre fermeture et ouverture visuelle qui sous-tend une grande partie de la pensée blakienne du regard. En effet, l'influence d'Emanuel Swendenborg est décisive chez Blake. Dès 1769, les œuvres du théologien suédois sont traduites en Angleterre, et Blake grandit avec un père pasteur favorable aux idées de Swedenborg. En 1783, Blake fait la connaissance de John Flaxman, membre de la Nouvelle Église, et découvre peu après les écrits du philosophe, d'abord à travers les *Aphorisms* de Jacob Kasper Lavater, puis en lisant et annotant les ouvrages de Swedenborg lui-même, notamment *Wisdom of Angels concerning*

¹⁵⁰ Jean Prieur, *Un prophète pour notre temps, Swedenborg*, Paris, Cercle Swedenborg, 1970, p. 30.

Divine Love and Divine Wisdom, dont les annotations par Blake datent de 1788, puis *Wisdom of Angels concerning Divine Providence*, annoté autour de 1790. La doctrine des correspondances de Swedenborg, selon laquelle monde spirituel et monde naturel s'interpénètrent constamment, influence grandement la conception blakienne de la vue. De même, pour Swedenborg, le ciel et l'enfer ne sont nullement des lieux de récompense ou de punition, mais des états librement choisis. Les références à Swedenborg abondent dans l'œuvre du poète et graveur : *Marriage of Heaven and Hell* doit son titre au *Heaven and Hell* de son prédécesseur. Blake y fait directement référence au philosophe : « *As a new heaven is begun, and it is now thirty-three years since its advent, the Eternal Hell revives. And lo! Swedenborg is the Angel sitting at the tomb: his writings are the linen clothes folded up* »¹⁵¹. Blake s'inspire fortement du philosophe suédois pour définir les pouvoirs visionnaires de l'individu. Ainsi, Swedenborg écrit:

Those who have turned themselves away from thinking of the Divine, and have thereby become corporeal-sensual, do not consider that the sight of the eye is so gross and material that it sees many little insects as one obscure object [...]. Since the sight of the eye is so gross that many insects, with the innumerable parts of each, appear to it as a small, obscure thing, and yet sensual men think and conclude from that sight, it is manifest how very gross their mind is, and thence in what darkness they are with respect to spiritual things.¹⁵²

Le vocabulaire employé pour décrire l'œil détourné du divin est ouvertement péjoratif. Paradoxalement, c'est parce qu'il est engoncé dans le monde matériel que l'œil ne parvient pas à en déceler les merveilles, et se comporte comme un organe vulgaire, grossier. A la manière d'un spectateur qui garderait son nez collé à la vitre d'un tableau, et serait incapable d'apprécier le travail des couleurs ou de la perspective, l'œil rivé au monde sensoriel manque toute la profondeur et la beauté de ce qu'il observe. L'exemple de l'insecte est intéressant, en ce qu'il suggère le mépris de l'œil matériel pour les créations de la nature. Le lexique de l'obscurité (« *obscure object* », « *obscure thing* », « *darkness* ») souligne l'égarement d'un tel observateur, privé des lumières de l'œil spirituel. A l'inverse, William Blake fait des insectes les protagonistes de sa poésie : le poème « *A Dream* », issu des *Songs of innocence*, nous donne à entendre les lamentations d'une fourmi égarée, avant que celle-ci ne soit secourue par un aimable ver luisant.

Once a dream did weave a shade,
O'er my Angel-guarded bed,

¹⁵¹ W. B., *MHH*, p. 34.

¹⁵² Emanuel Swedenborg, *True Christian Religion*, XII, Philadelphie, J. B. Lippincott & Co, 1873, p. 9.

That an Emmet lost its way
Where on grass methought I lay.¹⁵³

C'est en fermant les yeux et en se laissant aller au rêve que le poète découvre la malheureuse fourmi. L'adjectif composé « Angel-guarded » pourrait être une allusion discrète à Swedenborg, chez qui les anges jouent le rôle de passeurs entre mondes matériel et spirituel. La personnification de la fourmi nous fait entendre sa peine et fait verser une larme au rêveur, avant que le ver luisant, venu éclairer la ronde de nuit du scarabée, ne se porte à son secours :

Pitying I dropp'd a tear:
But I saw a glow-worm near:
Who replied. What wailing wight
Calls the watchman of the night.

I am set to light the ground,
While the beetle goes his round:
Follow now the beetles hum,
Little wanderer hie thee home.¹⁵⁴

Il serait aisé de voir dans ce poème une simple comptine pour enfants. Cependant, la présence du ver luisant, porteur de lumière, suggère une mise en abyme de la réflexion blakienne sur le regard. Tout comme le poète visionnaire, capable d'élargir le champ de vision de son lecteur pour peu que celui-ci accepte de modifier son regard sur le monde, le ver luisant éclaire la nuit afin de permettre au scarabée et à la fourmi égarée de retrouver leur chemin. L'allitération en « w » qui court sur l'ensemble des deux strophes crée un lien auditif subtil entre l'insecte qui erre (« wanderer », « wailing wight ») et celui qui éclaire (« watchman », « follow »). Au travers de son œuvre, Blake cherche à restaurer la possibilité d'un regard libéré, capable de se porter au-delà des apparences sensibles, vers les réalités spirituelles qui les sous-tendent :

I assert for My Self that I do not behold the outward Creation & that to me it is hindrance & not Action; it is as the dirt upon my feet, No part of Me "What," it will be Question'd, "When the Sun rises, do you not see a round disk of fire somewhat like a Guinea?" Oh no, no, I see an Innumerable company of the Heavenly host crying, "Holy, Holy, Holy is the Lord God Almighty." I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro' it & not with it.¹⁵⁵

¹⁵³ W.B., « A dream », *SI*, p. 16, v. 1 à 4.

¹⁵⁴ *Ibid.*, v. 13 à 20.

¹⁵⁵ W.B., « A Vision of the Last Judgment », p. 556.

Dans ce célèbre extrait, Blake se fait l'héritier direct de Swedenborg et du néo-platonisme. Le monde matériel (« outward Creation ») est présenté comme un obstacle (« hindrance ») qu'il convient de dépasser pour accéder au royaume spirituel. La comparaison dépréciative (« as dirt upon my feet ») rappelle l'image employée par Coleridge dans « Religious Musings », qui faisait des images sensibles autant de marches à gravir lors de l'ascension visuelle de l'observateur. La conclusion du paragraphe atteste la volonté blakienne de se libérer du regard corporel : la comparaison entre l'œil et la fenêtre semble pourtant à double tranchant. Blake affirme regarder « à travers » (« thro' it ») son œil corporel avec la même aisance qu'un observateur à la fenêtre contemplerait le monde, ce qui suggère la nature purement fonctionnelle, voire instrumentale, de la perception visuelle. Mais la fenêtre est un cadre transparent, une simple paroi de verre. L'œil, à l'inverse, ne cesse de jouer des tours à son possesseur et son fonctionnement s'avère bien plus complexe que celui d'un objet inanimé. Au questionnement philosophique du regard s'associe donc une analyse scientifique de ses mécanismes chez les premiers Romantiques anglais, qui cherchent à percer les mystères de l'œil en accord avec leur époque, laquelle consacre l'expansion d'une science en particulier : l'optique.

I.2. Optiques romantiques : un nouveau paradigme épistémologique

*Ce sens ne me nuit point par son illusion.
Mon âme en toute occasion
Développe le vrai caché sous l'apparence. [...]
Quand l'eau courbe un bâton ma raison le redresse
La raison décide en maîtresse.
Mes yeux, moyennant ce secours,
Ne me trompent jamais, en me mentant toujours.*
Jean de La Fontaine, *Fables*¹⁵⁶

Reviens en toi-même, et regarde.
Plotin, *Ennéades*¹⁵⁷

La définition même de l'optique connaît un profond bouleversement à la fin du XVIII^e siècle : alors que dans les années 1700, elle se bornait à l'analyse des différentes propriétés et effets de la vision, elle s'étend progressivement à d'autres domaines. Isaac Newton et son traité *Opticks* (1704) dominant largement le paysage scientifique durant la première moitié du siècle : Wordsworth et Coleridge, qui étudient l'optique durant leurs années d'études à Cambridge, lui rendent hommage, quand Blake en fait le fossoyeur de l'imagination. A partir des années 1750, cependant, plusieurs scientifiques et physiciens viennent contester l'autorité newtonienne et proposent d'autres alternatives pour comprendre la nature de la lumière ou le fonctionnement de l'organe visuel. Au tournant du XIX^e siècle, l'optique physique, consacrée à l'étude du rayonnement lumineux, à sa propagation et à sa mesure, est désormais secondée par l'optique physiologique, qui se focalise davantage sur la perception visuelle induite par ces rayons. Coleridge et Wordsworth nourrissent de nombreux échanges avec les scientifiques de leur temps et s'adonnent eux-mêmes à l'observation expérimentale, caractéristique essentielle de l'esprit scientifique moderne. L'intérêt prononcé des poètes lakistes pour les progrès de l'optique tranche avec la virulente critique blakienne de celle-ci. On verra comment chacun des trois auteurs de la première génération romantique affûte son regard sur l'œil, ses pouvoirs et ses limites, en harmonie ou en opposition avec la science de la vue.

¹⁵⁶ Jean de la Fontaine, « Un animal dans la lune », *Fables*, livre VII, Paris, Bernardin-Béchet, 1874, p. 238.

¹⁵⁷ Plotin, *Ennéades*, Paris, Hachette, 1857, p. 56.

I.2.1. « Piercing eyes » : œil scientifique, regard poétique

A partir des années 1780, l'optique rassemble à la fois l'étude de la lumière, la physiologie et la psychologie de la vision, ainsi que les différentes théories philosophiques sous-jacentes à celles-ci. Les progrès de la science du regard coïncident avec une indépendance croissante des différents domaines scientifiques, de plus en plus distincts. Là où la philosophie naturelle regroupait auparavant l'ensemble des études physiologiques et biologiques, l'optique s'émancipe graduellement pour devenir une science à part entière. Ce changement de paradigme épistémologique s'accompagne d'un regain d'intérêt général envers l'optique grâce aux progrès qui mettent un terme à plus d'un siècle de *statu quo*. William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge et William Blake se nourrissent des avancées scientifiques de leur temps et participent plus ou moins activement aux débats qui agitent la Grande-Bretagne.

Pour bien comprendre le renouveau de l'optique et son influence décisive sur la production poétique de nos auteurs, il convient de replacer celle-ci au sein du contexte épistémologique singulier dans lequel elle s'inscrit, à savoir celui d'une redéfinition des méthodes et des moyens scientifiques en Grande-Bretagne à la fin du XVIII^e siècle. Dans son ouvrage *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, Richard Holmes analyse le dialogue particulièrement fécond instauré entre science et poésie à l'époque des premiers Romantiques anglais. C'est justement la notion de « wonder » qui rassemble les deux communautés selon l'auteur, un terme dont la polysémie illustre la richesse et la complexité du lien qui unit les poètes aux scientifiques, selon que l'on traduit « wonder » par « émerveillement », « réflexion » ou « questionnement ».

L'œil est à la croisée de ces définitions : source de fascination, d'étonnement et de suspicion, il suscite toutes sortes d'interrogations au fur et à mesure que l'optique étend son champ d'investigation. Les tableaux du peintre Joseph Wright of Derby, ami de Joseph Priestley et d'Erasmus Darwin, célèbre pour sa technique du clair-obscur, traduisent l'émerveillement suscité par les nouvelles découvertes scientifiques du siècle des Lumières et les prémises de la révolution industrielle. Les toiles « An Experiment on a Bird in the Air Pump » (Londres, National Gallery, 1768), où quelques chercheurs regroupés autour d'une cage à oiseau cherchent à comprendre la nature de l'air, et « The Alchemist Discovering Phosphorus » (Derby, Museum and Art Gallery, 1771), qui représente un alchimiste sidéré par sa propre découverte, offrent une image dramatisée et élogieuse des progrès scientifiques de l'époque. Dans ces toiles, une source lumineuse jaillit de l'espace où se tient l'expérience (la cage de l'oiseau, l'alambic du chimiste) et contraste avec le reste de la pièce, plongée dans la pénombre.

Les couleurs épousent le dégradé de lumière : le rouge et le vert des vêtements que portent les personnages tranchent sur l'ocre et le brun, à l'arrière-plan, contribuant à créer un halo, une aura presque surnaturelle autour de l'expérience scientifique. Cet émerveillement nouveau coïncide avec l'avènement de ce que Richard Holmes définit comme la seconde révolution scientifique en Angleterre. La première, au XVII^e siècle, voit l'avènement des théories formulées par Locke, Newton, Hooke ou Descartes, ainsi que la fondation de la Royal Society à Londres. « [...] *the second scientific revolution, which swept through Britain at the end of the eighteenth century, [...] produced a new vision which has rightly been called Romantic science* »¹⁵⁸ écrit Holmes, pour qui la seconde révolution scientifique coïncide donc avec une autre façon de voir le monde, laquelle donne naissance à une science elle-même qualifiée de « Romantic ». Cette nouvelle ère de la science britannique s'inscrit entre les voyages de deux célèbres explorateurs : l'expédition de James Cook à bord de l'*Endeavour*, qui débute en 1768, et le voyage aux îles Galapagos de Charles Darwin, en 1831. Entre ces deux périple se situe donc une révolution scientifique que Coleridge lui-même analyse dans ses *Philosophic Lectures* en 1819. Pour Holmes, elle se caractérise par une forme d'enthousiasme inédit à l'égard des champs de connaissances investigués :

It was a movement that grew out of eighteenth-century Enlightenment rationalism, but largely transformed it, by bringing a new imaginative intensity and excitement to scientific work. It was driven by a common ideal of intense, even reckless, personal commitment to discovery.¹⁵⁹

Ici, l'auteur souligne la façon dont la recherche scientifique s'accompagne désormais d'un investissement presque affectif, la méthode et l'observation se conjuguant avec des facultés créatives, au premier rang desquelles l'imagination (ce que signalent les termes « imaginative intensity »). L'excitation nouvelle des chercheurs est appuyée par la technique : le microscope, le télescope, mais aussi le baromètre, la batterie voltaïque ou le générateur électrique sont autant d'outils scientifiques dont le perfectionnement offre un prolongement inédit au regard et favorise l'exploration visuelle de mondes inconnus. Autre caractéristique essentielle de la seconde révolution scientifique pour Holmes : elle rompt progressivement avec l'image d'une nature mathématique, perçue à travers le prisme mécaniste des empiristes et de la physique newtonienne. Au contraire, les chercheurs privilégient le modèle organique d'un monde soumis au mouvement perpétuel de flux et d'énergies invisibles, ce pourquoi la chimie et l'étude de l'électricité connaissent un bond au tournant du XIX^e siècle. Enfin, l'avènement de ce que

¹⁵⁸ Richard Holmes, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

Holmes appelle la « science romantique » promeut une vulgarisation inédite des savoirs scientifiques, lesquels font désormais l'objet de débats publics et sont enseignés aux enfants. En effet, la connaissance scientifique se répand de façon plus large, notamment grâce à de nombreuses revues comme la *Monthly Review*, la *British Critic*, l'*Analytical Review*, l'*European Magazine* ou le *Gentleman's Magazine* qui, à la fin des années 1790 et au début des années 1800, font paraître de longs articles et compte-rendus tirés des *Philosophical Transactions* de la Royal Society de Londres. Par ailleurs, celle-ci offre la possibilité d'assister à des conférences de plus en plus nombreuses et populaires.

L'émergence de cette « science romantique » correspond donc à l'instauration d'un dialogue nourri entre scientifiques et poètes, chacun s'influençant mutuellement à la fin du XVIII^e siècle. Nous avons déjà évoqué le cas d'Erasmus Darwin, botaniste et médecin dont les travaux lui inspirèrent de longs poèmes (*The Botanic Garden* en 1781, *Zoonomia* en 1794), sur lesquels Wordsworth et Coleridge posent un regard admiratif pour le premier, davantage critique pour le second, et dont l'œuvre présente de nombreuses correspondances avec celui de William Blake¹⁶⁰. On songe également à Humphry Davy, chimiste et physicien de renom et qui fut d'abord poète, puis ami de Coleridge et de Wordsworth. Fervent lecteur de James Thomson, le jeune Davy écrit des vers à la gloire de la science dès sa jeunesse: « *To scan the laws of Nature, to explore / The tranquil reign of mild Philosophy : / Or on Newtonian wings to soar / Through the bright regions of the starry sky!* »¹⁶¹. Le choix des infinitifs (« to scan », « to explore », « to soar ») atteste l'ambition du poète en herbe et sa soif de connaissance, la recherche scientifique étant présentée comme une aventure unique.

Si les « Newtonian wings » rendent hommage au génie scientifique d'Isaac Newton, Davy va progressivement s'éloigner de son modèle pour s'intéresser à d'autres domaines que ceux de son prédécesseur. A partir de 1797, Humphry Davy se passionne pour la chimie, qui supprime l'alchimie hasardeuse des siècles précédents grâce à l'apparition d'outils techniques précis. Les nombreuses expériences de Davy s'inscrivent dans le cadre d'une remise en question des sens, et particulièrement de l'œil. En effet, ses expérimentations concernant la composition chimique des éléments (comme l'air ou l'eau) s'avèrent contre-intuitives en ce qu'elles contestent leur transparence apparente. « *Surely water and air were primary, simple elements? Not at all:*

¹⁶⁰ A ce sujet, voir les travaux de Caroline Dauphin et plus particulièrement sa thèse de doctorat : *Éros et Uranie : Passions animales et végétales dans la poésie d'Erasmus Darwin et de William Blake*, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 2021.

¹⁶¹ Cité par Richard Holmes, *op.cit.*, p. 244.

chemical experiment and scientific instruments could prove that they were not what they seemed to human senses – just as Newton, with his optical experiments with the prism, had shown that white sunlight was not what it seemed to the human eye »¹⁶² constate Holmes. Les progrès de Davy coïncident avec une remise en cause de la perception visuelle et du donné sensible immédiat : l'exemple de Newton, qui se sert d'un prisme transparent pour décomposer la lumière du soleil afin de mieux comprendre sa véritable nature, suggère une forme de défiance nécessaire envers l'organe visuel, emblématique d'une déception sensorielle que l'homme de science doit prendre en compte lors de ses expériences.

L'acuité du regard scientifique de Davy serait-elle affûtée par sa sensibilité poétique ? C'est ce que semble suggérer son ami, le poète Robert Southey, lequel écrit à propos de Davy : « *[he] had the feeling and habit of seeing all things with a poet's eye* »¹⁶³. L'expression peut sembler sibylline : en quoi le regard du poète vient-il enrichir ou orienter le regard scientifique ? Dans le cas de Humphry Davy, il s'agit d'une combinaison particulièrement féconde entre sa fascination pour les qualités esthétiques de la nature, éminemment visibles et qu'il célèbre fréquemment dans ses poèmes, et sa curiosité à l'égard des propriétés physiques invisibles de cette même nature, dont le chimiste cherche à percer les mystères tout au long de son existence. Dans l'un de ses carnets, Davy s'adresse sur un mode lyrique à la nature tout en affirmant sa volonté de mieux la comprendre :

Oh, most magnificent and noble Nature!
Have I not worshipped thee with such a love
As never mortal man before displayed?
Adored thee in thy majesty of visible creation,
And searched into thy hidden and mysterious ways
As Poet, as Philosopher, as Sage?¹⁶⁴

La personnification de la nature illustre une conception organiste de celle-ci, loin des modèles mécanistes qui prévalaient auparavant. La ponctuation expressive souligne à la fois l'admiration du poète, frappé par la majesté de ce que son regard appréhende immédiatement, et son besoin d'aller chercher au-delà des créations visuelles qu'il révère : « adorer » la nature semble le prélude à une quête (« searched ») scientifique qui présuppose une observation du monde alliant la sensibilité et la rigueur méthodologique.

¹⁶² *Ibid.*, p. 247.

¹⁶³ Andrew Cunningham et Nichols Jardine, *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 217.

¹⁶⁴ Humphry Davy, *Fragmentary Remains, Literary and Scientific, of Sir Humphry Davy, Bart., With a Sketch of His Life and Selections from His Correspondence*, Ed. John Davy, Londres, 1858, p. 14.

En 1798, Humphry Davy rejoint la « Pneumatic Institution » de Bristol et met en évidence les propriétés de différents gazs comme le protoxyde d'azote (plus connu sous le nom de « gaz hilarant »). Davy, qui inhale à plusieurs reprises le gaz pour noter ses propriétés, au point de développer une addiction au protoxyde d'azote, multiplie les expériences et cherche à comprendre les effets du gaz sur ses propres facultés perceptives. En effet, les inhalations conduisent à une altération de la perception sensorielle et notamment visuelle qui fascine le chimiste et qu'il consigne en retour dans ses poèmes :

Not in the ideal dreams of wild desire
Have I beheld a rapture-wakening form;
My bosom burns with no unhallow'd fire,
Yet is my cheek with rosy blushes warm;
Yet are my eyes with sparkling lustre fill'd¹⁶⁵

Ici, la poésie propose une description réaliste des effets du gaz sur le poète, qui passe en revue les différentes altérations subies par son organisme : le champ lexical du corps (« bosom », « cheek », « eyes ») illustre l'examen détaillé effectué par Davy. Les conséquences de l'inhalation du gaz sur le corps et l'esprit du chimiste l'amènent à s'interroger sur la nature des bouleversements de sa perception, sujet qui préoccupe également son futur ami Coleridge. Le 22 octobre 1799, Davy rencontre Coleridge à Dowry Square ; le poète s'intéresse grandement aux travaux du chimiste et effectue lui-même plusieurs inhalations de protoxyde d'azote pour en découvrir les effets. Les deux hommes entretiennent une correspondance enthousiaste, nourrie des récits de leurs expériences.

En 1800, Humphry Davy commence à étudier de plus près la nature de l'électricité ; au même moment, les *Notebooks* coleridgiens témoignent d'une précision nouvelle dans l'observation de l'environnement, Coleridge accumulant les notes sur la composition de l'eau, les changements atmosphériques ou les plantes. Fort de son enthousiasme, le poète écrit même à son nouvel ami : « *I shall attack Chemistry like a Shark.* »¹⁶⁶. Au même moment, Coleridge suggère à Davy de dispenser des cours particuliers de chimie à son ami Wordsworth et à lui-même, le poète souhaitant construire un laboratoire dans sa résidence du Lake District, mais Davy refuse poliment. Coleridge l'informe un peu plus tard que William Calvert se montre favorable à l'idée d'enseigner la chimie à Wordsworth et à lui-même. Le poète souligne également l'intérêt croissant de son ami pour la biologie, la physique et l'optique :

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶⁶ S. T. C., *CL*, I, Lettre à Humphry Davy, 15 juillet 1800, p. 339.

[...] he feels it more & more necessary for him to have some intellectual pursuit less closely connected with deep passion, than Poetry, & is of course desirous to not be so wholly ignorant of knowledges so exceedingly important.¹⁶⁷

Cet extrait de la correspondance entre Coleridge et Davy, daté du 3 février 1801, atteste l'importance croissante de la connaissance scientifique pour les poètes lakistes à un moment charnière de leur production poétique. Les adverbes intensifs et l'adjectif (« more necessary », « so exceedingly important ») témoignent d'une soif de connaissance particulièrement prégnante chez Wordsworth, qui nous est ici présenté comme étant conscient de ses lacunes en matière de savoir scientifique. Pour Coleridge, la curiosité visuelle est justement à l'origine de ses interrogations scientifiques, poétiques, et philosophiques. La science permet à l'esprit humain de dépasser le niveau sensible des apparences pour découvrir les lois fondamentales qui le gouvernent.

Là encore, l'attention au détail est capitale; l'attention visuelle précède l'abstraction rationnelle: « *In order to contemplate the laws even of nature, in order to refer the phaenomena of the perishable world to a permanent law, we are constrained to consider each [...] minute element as a living germ [...]* »¹⁶⁸ écrit Coleridge. La comparaison médicale souligne la nécessité d'adopter un regard attentif sur chaque particule dès lors que celle-ci est dotée de vie. Cependant, l'observation scientifique ne suffit pas pour comprendre la véritable nature de ce qui nous entoure selon le poète. Elle doit se conjuguer avec une pensée philosophique et une vision imaginative capables de retrouver l'unité par-delà la multiplicité : « *Are we struck at beholding the cope of heaven imaged in a dew-drop ? – The least of the animalcula to which that dew drop is an ocean presents an infinite problem, of which the omnipresent is the only solution [...]. [T]he philosophy of nature can remain philosophy only by rising above nature [...]* »¹⁶⁹. Au-delà du particularisme, il convient pour Coleridge de subsumer l'infinie variété des éléments observés pour tenter d'y déceler une cohérence harmonieuse, une unité cachée qui ne se révèle paradoxalement que grâce à l'observation minutieuse des différences. Aussi Coleridge et Wordsworth veulent-ils non seulement reconduire eux-mêmes les expériences scientifiques de leur temps, mais aussi se doter d'outils et de techniques susceptibles d'affûter leur regard.

¹⁶⁷ S. T. C. *CL*, II, Lettre à Humphry Davy, 3 février 1801, pp. 670-71.

¹⁶⁸ S. T. C., *Commonplace Book. On the Divine Ideas*, San Marino, Huntington Library, 1895, p. 7.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

Dans son ouvrage « *The language of the heavens* » : *Wordsworth, Coleridge and Astronomy*, Thomas Owens souligne l'intérêt des poètes lakistes pour les dispositifs optiques leur permettant d'accroître leur perception visuelle. Ainsi, Coleridge et Wordsworth cherchent à faire l'acquisition de microscopes, de longues-vues, de jumelles et de télescopes pour observer leur environnement avec une acuité comparable à celle des scientifiques de leur temps. En mars 1801, Wordsworth écrit aux éditeurs Longman et Rees pour leur faire savoir que « *Mr. Coleridge and I conjointly are in your debt for two Copies of Withering's Botany and two botanical microscopes* »¹⁷⁰. L'auteur fait ici référence à l'ouvrage du botaniste et physicien britannique William Withering, qui publie en 1775 une première édition de son essai *The botanical arrangement of all the vegetables naturally growing in Great Britain*, la première compilation des plantes britanniques basée sur la taxonomie de Linné (laquelle propose un système de classification des différentes espèces végétales en fonction d'une hiérarchie de catégories spécifiques). Quant aux microscopes, le poète ne s'en lasse pas. Une lettre de sa femme Mary témoigne de son intérêt durable pour le dispositif optique, dont il ne fait pas toujours un usage optimal : « *Poor William's right hand is crippled – the speck which he was examining through the microscope last Saturday has proved another plaguy boil* »¹⁷¹.

Au même moment, Coleridge demande à son ami Thomas Poole de lui faire parvenir « *three Prisms* »¹⁷² pour tenter de reproduire les expériences optiques de William Herschel, dont il s'enquiert là encore auprès de Davy, lui demandant de résumer « *in a couple of sentences [...] whether Herschel's Thermometric Spectrum (in the Philos. Trans.) will lead to any Revolution in the chemical Philosophy* »¹⁷³. Coleridge assiste par ailleurs à certaines des conférences données par Davy à la Royal Institution de Londres en janvier et février 1802. La même année, Coleridge sollicite de nouveau Davy, cette fois pour relire les épreuves de la seconde préface aux *Lyrical Ballads*. Publiée en 1802, celle-ci fait écho à la curiosité intellectuelle aiguë de Coleridge et Wordsworth, qui rendent implicitement hommage à Davy lorsqu'ils comparent le travail du poète à celui de l'homme de science : « *If the labours of Men of science should ever create any material revolution [...] in the impressions which we habitually receive, the Poet will sleep no more than at present ; he will be ready to follow the steps of the Man of science* »¹⁷⁴. Là encore, le lien entre impressions sensorielles, expérience scientifique et

¹⁷⁰ W. W., Lettre à Mrs. Longman et Rees, 27 mars 1801, *WL*, I, p. 321.

¹⁷¹ Mary Wordsworth, Lettre à Dorothy Wordsworth, 29 octobre 1814, *The Letters of Mary Wordsworth 1800-1855*, éd. Mary E. Burton, Oxford, Clarendon Press, 1958, p. 23.

¹⁷² S. T. C., Lettre à Thomas Poole, 24 mars 1801, *CL*, II, p. 712.

¹⁷³ S. T. C., Lettre à Humphry Davy, 4 mai 1801, *CL*, II, p. 727.

¹⁷⁴ W. W., « Préface to the *Lyrical Ballads* » (1802), *LB*, Appendix III, p. 753.

production poétique illustre la proximité de la science et de la poésie pour Coleridge et Wordsworth, eux-mêmes à l'affût de nouvelles manières de regarder le monde.

Dans sa conférence d'introduction, à laquelle Coleridge assiste et que Wordsworth fut amené à connaître en détail, Davy avance l'hypothèse selon laquelle toutes les parties du cerveau sont connectées par le système nerveux et qu'elles entretiennent des relations harmonieuses. « *The quantity of pleasure which we are capable of experiencing in life appears to be in a great measure connected with the number of independent sources of enjoyment in our possession* » affirme le chimiste. Wordsworth reprend à son compte cette idée lors des réécritures de la préface aux *Lyrical Ballads*, en partie conçue comme une réponse à la conférence introductive de Davy. Ainsi, Wordsworth affirme que le poète et l'homme de science cherchent également à réitérer une expérience intellectuelle indissociable de l'émotion affective qu'elle suscite :

[...] the Poet, prompted by this feeling of pleasure, which accompanies him through the whole course of his studies, converses with general nature, with affections akin to those, which, through labour and length of time, the Man of science has raised up in himself, by conversing with those particular parts of nature which are the objects of his studies.¹⁷⁵

Pour Wordsworth, les connexions neuronales et nerveuses qui définissent le système cérébral humain expliquent que la curiosité scientifique et la création poétique présentent des affinités électives essentielles. Wordsworth replace la notion de plaisir au centre de l'opération perceptive et cognitive, reliant ainsi la connaissance scientifique à la création poétique : « *We have no knowledge, that is, no general principles drawn from the contemplation of particular facts, but what has been built up by pleasure, and exists in us by pleasure alone* »¹⁷⁶. La passion anime à la fois le poète et l'homme de science pour Wordsworth, et le premier a pour mission de rendre accessible à tous la clairvoyance et la pénétration du regard du second : le poète « *binds together by passion and knowledge the vast empire of human society* »¹⁷⁷.

Le romantisme britannique coïncide donc avec un tournant en matière d'histoire des sciences : l'exemple de Davy illustre le rôle déterminant accordé à l'observation expérimentale, par opposition aux théories abstraites. Dans la préface à son essai « On Light and Heat », le chimiste écrit : « *The physical sciences are almost wholly dependent on the minute observation and comparison of properties of things not immediately obvious to the senses [...]. I have seldom entered into theoretical discussion, particularly concerning light, heat and other agents*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 752.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

[...]. *Early experience has taught me the folly of hasty generalization* »¹⁷⁸. A en croire Davy, le bon déroulement d'une expérience scientifique présuppose une attention visuelle particulièrement exigeante en ce qu'elle implique une grande minutie et une méfiance à l'égard du donné sensible tel qu'il est d'abord perçu. Ce regard critique conduit l'homme de science à se défier du raisonnement inductif consistant à tirer une conclusion générale à partir d'une expérience singulière.

En ce sens, le constat de Davy préfigure la définition de l'esprit scientifique formulée par le philosophe Gaston Bachelard en 1934. Dans son essai *La formation de l'esprit scientifique*, Bachelard s'interroge sur ce qui définit la scientificité des méthodes de recherche au cours de l'Histoire. Selon lui, l'espèce humaine évolue progressivement de l'esprit « préscientifique » à l'esprit « scientifique », selon un « *trajet qui va de la perception réputée exacte à l'abstraction heureusement inspirée par les objections de la raison* »¹⁷⁹. Pour caractériser cet itinéraire de l'esprit, Bachelard distingue trois périodes : l'état préscientifique, qui comprend à la fois l'Antiquité et la Renaissance, puis la formation de l'esprit scientifique proprement dit aux XVIII^e et XIX^e siècles, et enfin l'ère du « nouvel esprit scientifique » succédant à la théorie de la relativité en 1905. Il considère que la seconde moitié du XVIII^e siècle correspond à un tournant durant lequel l'esprit scientifique a dû franchir un certain nombre d'obstacles et de résistances épistémologiques pour s'établir. Or, le premier de ces obstacles est justement la tendance naturelle du regard à se fier aux apparences et aux images, plutôt que de remettre en cause la fiabilité de sa propre perception :

La première expérience ou, pour parler plus exactement, l'observation première est toujours un premier obstacle pour la culture scientifique. En effet, cette observation première se présente avec un luxe d'images ; elle est pittoresque, concrète, naturelle, facile. Il n'y a qu'à la décrire et à s'émerveiller. On croit alors la comprendre. Nous commencerons notre enquête en caractérisant cet obstacle et en montrant qu'il y a rupture et non pas continuité entre l'observation et l'expérimentation.¹⁸⁰

« Il n'y a qu'à la décrire » : la négation restrictive employée par Bachelard atteste la facilité trompeuse avec laquelle l'esprit préscientifique s'empare du monde pour se contenter d'en proposer une description superficielle, réfutée à la fois par Blake, Coleridge et Wordsworth dans leurs écrits. L'observation et l'expérimentation ne se présentent plus comme deux phases complémentaires de l'enquête scientifique, mais bien comme deux étapes distinctes, la seconde

¹⁷⁸ Richard Holmes, *op. cit.*, p. 272.

¹⁷⁹ Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1989, p. 6.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

venant contredire, nuancer ou rectifier la première. En effet, l'observation initiale de la réalité se présente comme un obstacle épistémologique duquel l'esprit doit triompher en interrogeant la distorsion opérée par les facultés sensorielles. D'après Bachelard, l'esprit scientifique se forme d'abord « *contre l'entraînement naturel, contre le fait coloré et divers* »¹⁸¹. Plutôt que de prendre le donné extérieur pour acquis, il doit sans cesse revenir sur lui-même et se déprendre de tout sensualisme, sans pour autant renier le rôle capital de l'observation initiale, donc de l'œil. L'auteur souligne combien il est nécessaire de « *penser à détacher l'observateur de son objet* »¹⁸², afin que l'observateur prenne en compte les conditions sensorielles et cognitives dans lesquelles il se situe au moment de l'expérience.

C'est précisément dans cette distance entre le sujet et l'environnement observé, dans cette remise en perspective qui accompagne la remise en cause de nos perceptions que naît l'esprit scientifique. D'où les formules en apparence paradoxales énoncées par Bachelard pour définir ce dernier : « *L'esprit scientifique doit se former en se réformant* » ; « *nous comprenons la Nature en lui résistant* »¹⁸³. Cette scission entre ce que l'observateur perçoit et la nature physique du phénomène observé inaugure une « *véritable rupture entre la connaissance sensible et la connaissance scientifique* »¹⁸⁴, en accord avec la révolution philosophique kantienne. Pour Bachelard, la connaissance scientifique oblige l'œil à abdiquer toute prétention à l'objectivité. En ce sens, les outils techniques qui affûtent nos perceptions sont davantage le prolongement de l'esprit lui-même que des sens : « *L'instrument de mesure finit toujours par être une théorie et il faut comprendre que le microscope est un prolongement de l'esprit plutôt que de l'œil* »¹⁸⁵ écrit Bachelard. L'expérience renouvelée et rendue plus précise par l'aide de la technique permet donc de dépasser l'observation directe d'un fait empirique, pour faire accéder l'esprit à l'abstraction ou à la mathématisation du phénomène physique.

Ainsi, la formation de l'esprit scientifique coïncide avec une remise en perspective de la faculté visuelle et de ses limites, les préjugés inhérents à celle-ci ayant longtemps paralysé le progrès scientifique pour Bachelard. Elle coïncide également avec le développement d'une analyse réflexive concernant la nature et les caractéristiques des organes perceptifs qui nous permettent de connaître le monde, au premier rang desquels l'œil.

L'œil ne peut ni ne veut se maintenir un seul instant dans l'état uniforme spécifiquement déterminé par l'objet. Une tendance à une sorte d'antagonisme le contraint qui, opposant

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸² *Ibid.*, p. 54.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 242.

l'extrême à l'extrême, l'intermédiaire à l'intermédiaire, réunit instantanément les contraires et s'efforce de constituer une totalité aussi bien quand les phénomènes se succèdent que lorsqu'ils coexistent dans le temps ou dans l'espace.¹⁸⁶

Selon le philosophe, l'œil résiste à toute tentative d'uniformisation ; il semble au contraire engagé dans une lutte permanente pour instaurer de l'harmonie et de la continuité à partir d'impressions visuelles nécessairement discontinues et disparates. L'organe visuel fonctionne tout entier dans la tension et la contraction. De fait, les muscles ciliaires se contractent sans cesse pour permettre l'accommodation du cristallin, qui permet de focaliser la vision sur des objets à différentes distances. La pupille, elle aussi, se resserre ou s'agrandit, ajustant son diamètre à la luminosité ambiante. Les travaux du physicien britannique Thomas Young sur la rétine témoignent également de la façon dont l'œil reçoit une multiplicité de signaux épars qui sont ensuite unifiés : en 1802, le physicien est le premier à postuler l'existence de différents types de récepteurs sur la rétine – aujourd'hui appelés « cônes » – sensibles à différentes ondes lumineuses. Sa théorie distingue trois photo-récepteurs possédant chacun un photo-pigment plus sensible à une certaine longueur d'ondes. Au fur et à mesure que le système optique se complexifie, les physiiciens remettent en cause l'héritage d'un œil particulièrement perçant : celui d'Isaac Newton.

I.2.2. Sous l'œil de Newton: William Wordsworth contre William Blake

Les progrès de la science au tournant du XIX^e siècle coïncident avec une redéfinition de l'observation expérimentale et une remise en perspective de l'héritage du plus grand génie scientifique britannique du XVII^e siècle, Isaac Newton. Il n'est pas anodin de constater que William Wordsworth présente ses propres poèmes comme des « expériences ». En 1798, il écrit ainsi dans son « Advertisement » : « *The majority of the following poems are to be considered as experiments* »¹⁸⁷. De même que lors d'une expérience scientifique, l'objectif est clairement déterminé : il s'agit pour le poète de montrer que le langage conversationnel, jugé trop prosaïque par ses prédécesseurs, est pourtant la matière même de la poésie. Chez Wordsworth, celle-ci se

¹⁸⁶ Johann W. von Goethe, *op.cit.*, p. 96.

¹⁸⁷ W. W., *Prose*, I, p. 116.

nourrit également de ses lectures scientifiques, au premier rang desquelles figurent les travaux d'Isaac Newton. Le scientifique des Lumières, dont la statue en marbre dominait le hall d'entrée de la chapelle de Trinity College où Wordsworth fit ses études, se change en héros romantique solitaire sous la plume du poète :

[...] I could behold
The Antichapel where the statue stood
Of Newton with his prism and silent
The marble index of a mind forever
Voyaging through strange seas of thought, alone.¹⁸⁸

Les deux dernières lignes furent ajoutées par Wordsworth lors de la réédition du *Prelude* en 1850. Ici, l'image du savant gravée dans le marbre est celle d'un homme contemplatif, voyageur de l'esprit voguant sur des mers inconnues du commun des mortels. La description force l'admiration, tout comme la sculpture elle-même. Dans leur ouvrage *A Mind for ever voyaging – Wordsworth at work portraying Newton and science*, W. K. Thomas et Warren U. Ober offrent une description détaillée de la statue et la comparent au David du Bernin. Ils soulignent que la statue est placée de telle sorte qu'elle surplombe largement l'observateur, lequel doit lever les yeux pour la contempler. De même que le David du Bernin dirige son regard vers le haut, Newton mime l'attitude du spectateur en ce qu'il a également les yeux tournés vers le ciel. Thomas et Ober s'attardent sur la représentation singulière de l'organe visuel par le sculpteur, en particulier concernant le mouvement des pupilles : « *In fact, since the pupils of his eyes have rolled upwards until they touch the upper lids, the impression grows that his mind is likewise searching upwards. This peculiar half-roll of the pupils can also be interpreted as a sign that Newton is lost in adoration of what he has perceived* »¹⁸⁹. L'œil en partie révéulsé de Newton fait forte impression sur le jeune Wordsworth, lecteur assidu de son traité *Opticks* (son maître d'école à Hawkshead le décrivant « *poring over Newton's Opticks* »¹⁹⁰).

Avant lui, les poètes du XVIII^e siècle célèbrent le caractère pénétrant de son regard, capable de se porter au-delà des apparences pour décrypter la nature de ce qu'il observe. La double métaphore de l'œil ou de l'esprit perçant les mystères du monde se retrouve sous la plume de James Thomson, qui écrit à propos de Newton : « [...] *he / Whose piercing mental eye diffusive*

¹⁸⁸ W. W., *PIII*, III, p. 62, v. 59-63.

¹⁸⁹ W. K. Thomas et Warren U. Ober, *A Mind for ever voyaging – Wordsworth at work portraying Newton and science*, Alberta, University of Alberta Press, 1989, p. 18.

¹⁹⁰ Eileen Jay, *Wordsworth at Colthouse*, Kendal, Titus Wilson & Son, 1970, pp. 28-29.

saw / The finished university of things / In all its order, magnitude and parts »¹⁹¹. Avant lui, le poète et prêtre Moses Browne loue le « *vast mind ! whose piercing pow'rs apply'd / The secret cause of motion first descry'd* »¹⁹².

Si le nom de Newton n'est mentionné qu'à de très rares reprises dans les poèmes de Wordsworth (Thomas et Ober dénombrent seulement trois occurrences, rassemblées dans *The Prelude*), il demeure présenté dans la préface aux *Lyrical Ballads* comme l'archétype du génie scientifique. Il n'est donc pas absurde qu'il serve de référent implicite lorsque Wordsworth célèbre les pouvoirs visionnaires de l'esprit scientifique à travers une métaphore visuelle singulière :

Those to whom the harmonious doors
Of Science have unbarred celestial stores,
To whom a burning energy has given
That other eye which darts thro' earth and heaven,
Roams through all space and [...] unconfined,
Explores the illimitable tracts of mind¹⁹³

A nouveau, l'œil du savant est présenté comme particulièrement perçant, ce que soulignent le verbe et l'adverbe (« darts thro' »). Cet autre regard (« that other eye ») a la faculté de transpercer les royaumes du visible (« earth ») comme de l'invisible (« heaven »), allusion possible aux travaux de Newton sur la lumière si l'on en croit Ben Ross Schneider, qui affirme à propos de cet extrait : « *it seems clear that Wordsworth, when he wrote 'celestial', 'earth and heaven', and 'roams through all space', had Newtonian science in mind* »¹⁹⁴.

Les travaux du scientifique influencent la poésie britannique tout au long du XVIII^e siècle. Avant Blake, Coleridge et Wordsworth, d'autres comme Thomson ou Gray sculptent leur regard sur la nature en accord avec les découvertes de Newton sur la couleur et la lumière. Dans son ouvrage *Newton Demands the Muse*, Marjorie Nicolson analyse la façon dont les écrits de Newton, en particulier son traité *Opticks*, contribuent à modifier le rapport des poètes britanniques à la perception visuelle elle-même. « *Through their study of Newton, poets came to look upon nature with new eyes, and to develop a descriptive poetry different from that of earlier generations in its careful and often technical use and description of color and light.* »¹⁹⁵.

¹⁹¹ James Thomson, «To the Memory of Sir Isaac Newton», *The Complete Poetical Works of James Thomson*, Oxford, Oxford University Press, 1908, p. 440, v. 139-141.

¹⁹² Moses Browne, *Essay in the Universe*, I, cité par W. K. Thomas et Warren U. Ober, *A Mind for ever voyaging – Wordsworth at work portraying Newton and science*, Alberta, University of Alberta Press, 1989, p. 42.

¹⁹³ W. W., « An evening walk », *An Evening Walk*, Ed. James Averill, Londres, Cornell University Press, 1984, p. 163, v. 202-206 et 207-208.

¹⁹⁴ B. R. Schneider, *Wordsworth's Cambridge Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 78.

¹⁹⁵ Marjorie Nicolson, *Newton Demands the Muse*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 19.

Comme le souligne Nicolson, l'attention nouvelle des poètes à la lumière et à la couleur provient en grande partie des travaux de Newton sur ces questions, et en particulier du traité *Opticks*, d'abord moins célèbre que les *Principia*, mais qui connaît une popularité croissante après la mort de Newton en 1727. La même année, le poète James Thomson rend hommage au savant dans son poème « To the Memory of Sir Isaac Newton », où il écrit : « *Even Light itself, which every thing displays / Shone undiscovered, till his brighter mind / Untwisted all the shining robe of day ; [...] Collecting every ray into his kind, / To the charmed eye [...]* »¹⁹⁶. L'allusion aux découvertes newtoniennes concernant la nature du prisme chromatique est associée à l'éloge de Newton, esprit éclairé entre tous, et fait signe vers l'intérêt nouveau des poètes pour la question optique. Rappelons que le traité *Opticks*, sous-titré « A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light » et paru en 1704, regroupe un ensemble d'expériences de déductions sur la nature de la lumière, de la couleur et des divers phénomènes de diffraction. Newton se fait le précurseur de l'optique physique et propose une théorie des couleurs révolutionnaire pour l'époque, élaborée à partir de la décomposition de la lumière blanche au travers d'un prisme.

Mais l'admiration des poètes pour Newton va bien au-delà de l'hommage littéraire. Dès les années 1730, la parution du recueil *The Seasons*, de James Thomson, illustre l'influence croissante de Newton sur la façon dont le poète contemple le monde extérieur et en particulier la nature : « *James Thomson watched the sunset – as he had watched a rainbow – with Newtonian eyes* »¹⁹⁷ écrit Nicolson. L'expression « Newtonian eyes » revient fréquemment sous la plume de l'essayiste : « *With Newtonian eyes, the poets discovered the new beauties in the most familiar aspects of nature, which had always been the stuff of poetry : in individual colors seen through the prism, in the rainbow, in sunrise and sunset, in the succession of colors throughout the day* »¹⁹⁸. Les poètes de la première partie du XVIII^e siècle sont unanimement admiratifs des théories optiques proposées par Newton, qu'ils ne remettent nullement en cause. Si l'influence de Newton est présente dès le début du XVIII^e siècle, comment distinguer la réception qu'en font les poètes paysagistes de celle des Romantiques ? Précisément en ce que les seconds adoptent envers l'œil une attitude réflexive que ne connaissent pas les premiers : là où la poésie paysagiste se sert de l'optique pour scruter le monde extérieur avec une attention nouvelle et une sensibilité décuplée, les premiers Romantiques s'arment de l'optique pour

¹⁹⁶ James Thomson, «To the Memory of Sir Isaac Newton», *The Complete Poetical Works of James Thomson*, Oxford, Oxford University Press, 1908, p. 439, v. 96-98 et 100-101.

¹⁹⁷ Marjorie Nicolson, *Newton demands the muse*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 43.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 25

tourner leur regard et leur plume vers l'œil lui-même. Nicolson souligne la façon dont ce changement de paradigme épistémologique s'opère à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle : « *the generation which followed Locke and Newton found it necessary to enter into close analysis of the physiological processes of sight in order to explain its psychological effects* »¹⁹⁹.

L'évolution de l'optique à la même époque accompagne justement ce mouvement réflexif. L'observation expérimentale représente désormais un critère essentiel de la légitimité des théories scientifiques au tournant du XIX^e siècle, notamment dans le domaine de l'optique. En ce sens, les travaux d'Isaac Newton, qui faisaient office de référence pour la plupart des chercheurs tout au long du XVIII^e siècle, sont progressivement remis en cause. Si le traité *Opticks* est longtemps considéré comme le paradigme de toute science expérimentale, le poète allemand Johann Wolfgang von Goethe joue un rôle décisif dans cette réévaluation. En effet, Goethe reproche principalement à Newton d'avoir commis une erreur méthodologique lors de l'élaboration de sa théorie des couleurs. Pour lui, Newton ne s'est pas assez préoccupé des conditions dans lesquelles l'expérience du prisme a été effectuée : il n'a pas cherché à modifier les données de l'expérience pour vérifier si ses conclusions demeuraient adéquates.

L'ouvrage d'Andrew Cunningham et Nicholas Jardine, *Romanticism and the Sciences*, consacre ainsi tout un chapitre à l'opposition entre Goethe et Newton, intitulé « Goethe, colour and the science of seeing ». Plutôt que de s'interroger sur l'exactitude des propositions établies par Newton, Goethe se penche sur les circonstances mêmes de l'expérience optique, qu'il renouvelle à plusieurs reprises en variant les périmètres de celle-ci. « *For example, rather than perform just a single prismatic experiment with rigidly fixed circumstances, Goethe would vary the distance of the screen, adjust the aperture to control the quantity of light, substitute prisms with different angles [...]* »²⁰⁰. Les ajustements et les modifications de Goethe lui permettent de découvrir des éléments passés inaperçus dans l'expérience newtonienne qui mettent en évidence le rôle subjectif de l'œil humain dans la perception visuelle des couleurs.

Ces expériences le conduisent progressivement à dissocier la vision des couleurs de la physique d'une part, et le rayonnement lumineux d'autre part. Ainsi, Goethe reproche aux disciples de Newton d'avoir aveuglément adopté ses théories sans rejouer eux-mêmes l'expérience visuelle qui leur avait donné naissance, sans que l'observation expérimentale ne soit venue confirmer la

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁰⁰ Andrew Cunningham et Nichols Jardine, *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 192.

théorie générale. « *Though he recognized that theories and hypotheses are aids to articulating and unifying the variety of experience, he resisted the common tendency to let interest in theory (one's way of conceiving things) displace interest in the intrinsic phenomena [...]* »²⁰¹ commentent Andrew Cunningham et Nicholas Jardine; l'importance du phénomène observé chez Goethe va de pair avec l'attention nouvelle qu'il confère à l'organe visuel, dans une logique réflexive inédite jusqu'alors.

En ce sens, le positionnement de Goethe concernant la théorie newtonienne illustre bien le glissement épistémologique à l'œuvre au tournant du XIX^e siècle ainsi que la prééminence nouvelle de l'observation expérimentale, qui expliquent en retour l'évolution de l'optique et du rapport à l'œil. Dans son *Traité des couleurs*, Goethe distingue trois catégories de couleurs, physiologiques, physiques et chimiques, elles-mêmes divisées en sous-catégories. La première de ces catégories nous intéresse tout particulièrement en ce qu'elle postule l'existence de couleurs créées par l'organe visuel lui-même. Parmi les couleurs physiologiques, Goethe prend pour exemple les contrastes simultanés, les images persistantes et les ombres colorées, autant de nuances qui résultent de l'organe visuel lui-même. La théorie goethienne des couleurs confère donc un rôle créatif au regard tout en lui assignant une subjectivité nouvelle. Pour comprendre la nature de la couleur, il faut désormais s'intéresser à la nature de l'œil et à son fonctionnement : « *the full activity of colour implies the activity of the seeing eye* »²⁰². L'activité perceptive est désormais indissociable de la réalité observée, puisqu'il contribue non seulement à l'appréhender, mais aussi à la créer.

« *Pour Goethe et les physiologistes qui lui succèdent, il n'existe rien de tel que l'illusion d'optique : tout ce que perçoit l'organe de l'œil sain constitue de fait une vérité optique* »²⁰³ explique Jonathan Crary. La perception sensorielle n'est plus nécessairement dépendante d'un référent extérieur, ce qui marque un tournant dans la compréhension des phénomènes perceptifs. Les travaux de Goethe incitent à prendre en compte une autonomie nouvelle de la vision, sous le signe d'une expérience optique où l'œil est à la fois sujet et objet. Cet intérêt nouveau pour la dimension créatrice de l'organe visuel fait écho chez William Blake, de nos trois auteurs celui qui s'érige le plus fermement contre Newton et ses disciples.

« *I would give anything to possess a Blake-annotated copy of Goethe's Theory of*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 193.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 151.

colours »²⁰⁴ affirme le poète W. H. Auden. Graveur et aquarelliste, William Blake accorde un rôle de premier plan à la couleur, qu'il célèbre dans le sonnet « To Venetian Artists » : « *That God is colouring Newton does show / And the Devil is a black outline, all of us know* »²⁰⁵. Au terme d'une fable comique racontant le désarroi d'un chien qui a perdu son os, et qui contemple son reflet coloré dans l'eau, le poète conclut : « *Those who taste colouring love it more and more* »²⁰⁶. A l'inverse du trait, qui sépare et fige, la couleur unit, elle concilie les nuances et associe les contraires, chers à Blake. Mais son engouement pour les travaux de Goethe sur la couleur s'explique également par son opposition vigoureuse aux théories newtoniennes, qui ont un effet désastreux sur la représentation que l'homme a de lui-même et du monde pour le poète. Le dernier chapitre de l'essai de Marjorie Nicolson, intitulé « The poetic damnation of Newton », explore le renversement paradigmatique opéré par William Blake concernant l'héritage du physicien. Comme le souligne l'auteure, la haine de Blake à l'égard de Newton semble presque plus importante que ne l'était l'admiration des poètes qui l'ont précédé à son égard. Pourquoi un tel rejet ? Sans doute parce qu'on ne se pose qu'en s'opposant : dans le cas de Blake, il est vrai que sa conception de l'individu et de sa possible libération perceptive repose tout entière sur une critique virulente de l'empirisme et du rationalisme. Locke, Bacon et Newton servent de repoussoir aux théories blakiennes.

Selon le poète, les découvertes de Newton représentent un cadeau empoisonné pour l'humanité : en vantant les mérites de la raison, elles scindent l'homme en deux et laissent de côté ce qui fait son caractère divin, à savoir l'imagination. « *My Design in this Book is not to explain the Properties of Light by Hypotheses, but to propose and prove them by Reason and Experiments* »²⁰⁷ écrit Newton à l'entrée de son traité *Opticks*. Pour Blake, le problème tient justement à ce besoin de prouver les propriétés d'un élément physique extérieur en l'assujettissant aux exigences rationnelles de l'homme de science. Au contraire, la lumière dépend avant tout de l'oeil qui la perçoit : « *The Sun's Light when he unfolds it / Depends on the Organ that beholds it.* »²⁰⁸. Ici, le positionnement de Blake est voisin de celui de Goethe, qui revendiquait déjà la subjectivité du regard dans la perception des couleurs et de la lumière.

²⁰⁴ W. H. Auden, cité par John Beer, *Blake's Visionary Universe*, New York, Manchester University Press, 1959, p. 58.

²⁰⁵ W. B., « To Venetian Artists », p. 515, v. 1-2.

²⁰⁶ *Ibid.*, v. 14.

²⁰⁷ Isaac Newton, *Opticks*, Londres, Sam Smith et Benjamin Walford, 1704, p. 1.

²⁰⁸ W. B., *The Gates of Paradise*, p. 259.

Mais selon Marjorie Nicholson, l'aversion de Blake à l'égard de Newton tient peut-être également à ce que les deux hommes avaient bien plus en commun que ne l'aurait souhaité le poète.

En effet, la fascination de Blake pour la couleur se double d'un intérêt prononcé pour la lumière, qu'il envisage en termes newtoniens. Tout en critiquant la définition newtonienne de la lumière corpusculaire, il en tire de nombreuses métaphores poétiques, et condamne moins l'homme que sa posture épistémologique : « *we may question whether Blake could have hated Newton so heartily had he not responded to him more than he was willing to admit* »²⁰⁹ souligne Nicholson. On ne se pose qu'en s'opposant : Blake rejette les théories newtoniennes autant qu'il s'en inspire pour élaborer sa propre vision. Dans une lettre à son ami Thomas Butts, il décrit ainsi la lumière comme un ensemble de corpuscules qui le fascinent :

To my Friend Butts I write
My first Vision of Light.
On the yellow sands sitting.
The Sun was Emitting
His Glorious beams, [...]
In particles bright
The jewels of Light
Distinct shone & clear.
Amaz'd & in fear
I each particle gazed,
Astonish'd, amaz'd [...]²¹⁰

Le groupe nominal « particles bright » renvoie directement à la théorie newtonienne de la lumière, qui serait constituée de particules invisibles pour le physicien. Les participes passés (« amaz'd », répété à deux reprises, et « astonish'd ») soulignent la fascination du spectateur qui transforme la lumière en une expérience visuelle splendide. D'emblée, l'imagination se saisit du phénomène scientifique pour lui conférer un caractère sublime : les particules lumineuses sont assimilées à des bijoux, ce qu'illustre la métaphore « The jewels of Light ». On retrouve une description similaire de la lumière dans le *Book of Los* :

Then Light first began [...]
And first from those infinite fires,
The light that flow'd down on the winds
He siz'd, beating incessant, condensing
The subtil particles in an Orb.²¹¹

²⁰⁹ Marjorie Nicholson, *op. cit.*, p. 165.

²¹⁰ W. B., Lettre à Thomas Butts, 2 octobre 1800, p. 712.

²¹¹ W. B., *BL*, p. 94, v. 129 et v. 149-152.

A nouveau, le terme « particles » évoque la définition de la lumière proposée par Newton. Toutefois, la critique blakienne de Newton tient à ce que sa définition corpusculaire de la lumière coïncide avec une approche atomiste de celle-ci. Pour le physicien, la lumière se réduirait à une accumulation de grains de sable immatériels, quand Blake compare au contraire les particules lumineuses à des joyaux ou à des gemmes :

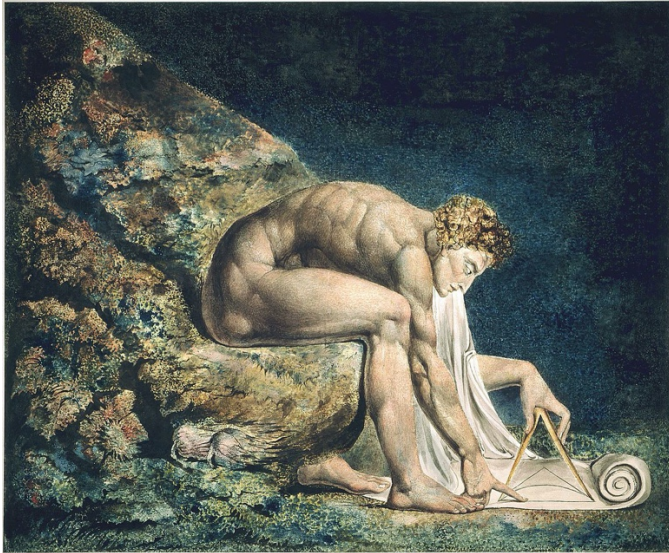
And every sand becomes a Gem
Reflected in the beams divine;
Blown back they blind the mocking Eye,
But still in Israel's paths they shine.
The Atoms of Democritus,
And Newton's particles of Light,
Are sands upon the Red sea shore,
Where Israel's tents do shine so bright.²¹²

Selon Marjorie Nicholson, cet extrait confirme l'importance de la théorie newtonienne de la lumière pour Blake. Il nous semble toutefois qu'il montre également les limites de celle-ci, à travers la personnification péjorative de l'œil qui contemple les corpuscules lumineux comme autant de grains de sable. Cet œil moqueur fait les frais de ses propres œillères, ce que suggère le vers « Blown back they blind the mocking Eye » : l'allitération en « b » souligne le mouvement subversif, presque violent des grains de sable qui se retournent contre l'œil moqueur et l'aveuglent. Le regard du scientifique méconnaît en effet la beauté des particules lumineuses : il ôte toute leur brillance aux gemmes de lumière pour les réduire à des grains ternes, identiques, dispersés sur le rivage.

C'est précisément contre cette perception tronquée et réductrice que le poète s'insurge. L'œil de Newton, célébré par les poètes du XVIII^e siècle, se change en un organe impuissant, dont le regard mal dirigé le condamne à l'aveuglement. Dans son essai *Blake and Tradition*, Kathleen Raine affirme que Blake a certainement lu le traité *Opticks* durant son séjour à Felpham; son intérêt pour l'optique est sensible dans le poème *Milton*, où il est fait mention du nerf optique (« *The sons of Ozoth within the Optic Nerve stand fiery glowing* »²¹³). Chez Blake, la critique du physicien et de ses théories est donc indissociable d'une critique de la faculté visuelle qui lui est associée, ce dont témoigne la célèbre aquarelle intitulée « Newton », dont la première version date de 1795.

²¹² W. B., « Mock on Mock on Voltaire Rousseau », pp. 477-478, v. 5-13.

²¹³ W. B., *M*, p. 126.



Isaac Newton, William Blake, dessin à l'encre et aquarelle, 1795, Tate Gallery.

Absorbé par le tracé d'une figure géométrique, Newton nous est ici présenté assis sur un rocher, nu, le regard tourné vers le bas. Sa musculature imposante rappelle les dessins de Michel-Ange, pour lequel Blake éprouvait une immense admiration. Mais le corps du scientifique, loin de se déployer dans un mouvement viril, est fortement courbé. La forme sphérique de son dos fait écho à la spirale du coin du parchemin qu'il contemple. Elle rappelle presque la coquille d'un mollusque, qui ne déparerait pas dans le monde marin choisi par Blake, puisque Newton est étrangement enserré dans un rocher maritime, couvert de mousse. Ce décor surréaliste avant l'heure nous présente le scientifique comme immergé dans un environnement rocheux, ployé sur ses calculs alors qu'il gît pourtant au fond des mers, ce que renforce le choix des couleurs (le bleu sombre évoquant un fond marin, tandis que le vert et le brun du rocher nous permettent de discerner des algues et autres plantes aquatiques plus ou moins spongieuses).

La composition de l'aquarelle, structurée par une forte diagonale qui coupe le dessin en deux, renforce l'impression d'un mouvement descendant et dirige notre œil vers le coin inférieur droit du tableau, où se porte l'œil du scientifique. On y voit un rouleau de parchemin sur lequel se trouve une figure géométrique, que Newton mesure à l'aide d'un compas et vers laquelle il pointe l'index de sa main droite, comme pour s'assurer de son calcul ou pour mieux l'exhiber. La représentation du physicien contraste singulièrement avec la statue de Trinity College louée par Wordsworth : en effet, la sculpture de Louis-François Roubiliac nous montre un Newton dont le regard se dirige vers le haut, quand celui du savant blakien se tourne résolument vers le bas. Le rouleau de parchemin que tient la statue, replié, ne fait guère l'objet de son attention ; à l'inverse, ce même parchemin est déplié et studieusement étudié dans l'illustration de Blake.

Le sourcil froncé, Newton semble absorbé dans une démonstration géométrique exigeante et ne prête aucune attention à son environnement. Captivé par ses recherches, ne serait-il pas également captif de sa propre découverte ? Le scientifique, ayant sombré au fond de la mer, ne risque-t-il pas de se noyer dans une représentation mathématique du monde ?

Dans un article intitulé « Blake's Newton »²¹⁴, John Cage examine le symbolisme de la gravure, qui illustre parfaitement la critique blakienne du rationalisme newtonien. Selon lui, l'atmosphère particulièrement sombre de l'œuvre rappelle la cave obscure dans laquelle les prisonniers de Platon, esclaves du matérialisme, sont enchaînés. Le fond assombri et l'absence de profondeur pourraient également faire allusion à la chambre noire dans laquelle Newton se plongeait pour faire ses expériences optiques. Piégé dans cette obscurité symbolique, le beau Newton, plié en deux, semble sur le point de s'endormir d'après John Cage. Il devient l'incarnation visuelle des vers adressés par Blake à son ami Thomas Butts quelques années plus tard : « *May God us keep / From Single vision & Newton's sleep* »²¹⁵.

Si la concentration extrême du physicien risque justement de le faire basculer dans le sommeil, c'est parce qu'elle représente en elle-même une forme de stase perceptive nocive, qui endort les facultés, au premier rang desquelles la faculté visuelle. En rétrécissant drastiquement son champ de vision, Newton enferme son œil autour du périmètre étroit de son parchemin. La figure dessinée par Blake rappelle d'ailleurs l'un des schémas de Newton dans le traité *Opticks*²¹⁶ où il représente le passage d'un rayon de lumière au travers d'un prisme. D'après John Cage, cette première allusion se double d'une seconde référence aux travaux newtoniens sur la vue, plus subtile : pour lui, l'étoffe blanche qui semble recouvrir l'épaule gauche du physicien pourrait symboliser le rayon de lumière blanche qui résultait de ses travaux sur les couleurs prismatiques.

L'auteur de « Blake's Newton » revendique l'importance de la lecture par Blake de l'essai de Joseph Priestley, intitulé *History and Present State of Discoveries relating to Vision, Light and Colours*, et qui commente longuement les découvertes newtoniennes liées à la vue. « *Priestley's History and Present State offered Blake, in its account of 'fallacies in vision', many testimonies to the imperfection of the corporeal eye, which he did not hesitate to adopt* »²¹⁷ commente John Cage. L'opposition entre vision unique (« single vision ») et vision double (« double vision ») illustre le lien entre l'analyse newtonienne de la vision binoculaire, le commentaire qu'en offre

²¹⁴ John Cage, *Blake's Newton*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, The Warburg Institute, Vol. 34, 1971, pp. 372-377.

²¹⁵ W. B., Lettre à Thomas Butts, 22 novembre 1802, p. 722.

²¹⁶ Figure 2, pl. 65c.

²¹⁷ John Cage, *op. cit.*, p. 374.

Priestley et l'interprétation de Blake à ce sujet. « *It was the opinion of Sir Isaac Newton and others, that objects appear single because the two optic nerves unite before they reach the brain* » explique Priestley dans son essai, avant de corriger l'affirmation newtonienne au vu des découvertes ultérieures du Dr Porterfield : « *Originally, every object making two pictures, one in each eye, is imagined to be double ; but by degrees, we find that when two corresponding parts of the retina are impressed, the objects is but one; but if those corresponding parts be changed, by the distortion of one of the eyes, the object must again appear double as at the first.*»²¹⁸. Blake, lui, refuse la vision unique et étriquée pour lui préférer l'idée d'une vision double, en expansion permanente : « *double the vision my Eyes do see. / And a double vision is always with me* »²¹⁹. S'il s'agit pour Blake d'une métaphore, la vision double devient au tournant du XIX^e siècle l'un des phénomènes étudiés par l'optique, qui fait désormais de l'œil et de ses pathologies un objet de connaissance scientifique à part entière.

I.2.3. Coleridge et la naissance de l'optique physiologique

Si les premiers Romantiques s'intéressent de près aux évolutions scientifiques de leur temps, ils assistent également à la naissance d'une discipline à part entière : l'optique physiologique. Située au croisement de la physique, de l'anatomie et de la médecine, elle prélude à l'émergence de l'ophtalmologie et étudie l'œil en tant que système optique réfractif. Au tournant du XIX^e siècle, l'optique physique, consacrée à l'étude du rayonnement lumineux, à sa propagation et à sa mesure, est désormais secondée par l'optique physiologique, qui se focalise davantage sur la perception visuelle que ces rayonnements induisent. La première moitié du XVIII^e siècle est placée sous l'égide d'Isaac Newton et de son traité *Opticks*. Mais à partir des années 1760, on assiste à une évolution nouvelle des méthodes et des expérimentations scientifiques, ce que souligne Geoffrey Cantor, auteur de l'essai *Optics after Newton : Theories of light in Britain and Ireland, 1704-1840* : « *The domain of optics was redefined ; new scientific methods were expounded ; optics became differently connected with*

²¹⁸ Joseph Priestley, *op. cit.*, p. 131.

²¹⁹ W. B., Lettre à Thomas Butts, 22 novembre 1802, p. 721.

other branches of science, and optical problems were redefined »²²⁰. Dans son introduction, Cantor examine l'influence de Newton sur les progrès de l'optique et constate que les scientifiques, tout en se référant à l'ouvrage de leur prédécesseur, émettent des opinions divergentes quant à la nature de la lumière ou au fonctionnement du globe oculaire. Newton lui-même proposait déjà plusieurs explications pour qualifier un même phénomène. Ainsi, la réfraction et la réflexion lumineuses sont présentées comme étant influencées par la densité de l'éther dans ses propositions 18 et 19, alors que la proposition 31 leur attribue un rapport d'attraction et de répulsion à différentes forces. En parallèle des nouvelles théories de la lumière élaborées à partir des avancées newtoniennes, l'optique physiologique propose un nouveau champ d'investigation, ce que souligne Jonathan Crary dans *L'art de l'observateur* : « *C'est donc à ce moment-là, au début du XIX^e siècle, que l'optique physique (l'étude de la lumière et de ses formes de propagation) fusionne avec la physique, et que l'optique physiologique (l'étude de l'œil et de ses facultés sensorielles) en vient soudain à dominer les recherches sur la vision* »²²¹. Les progrès des deux domaines sont toutefois étroitement liés, ce qu'illustrent bien les travaux du physicien Thomas Young.

En 1801, Young, considéré comme le père de l'optique physiologique, est élu professeur de philosophie naturelle à la Royal Institution. Il réalise la même année sa célèbre expérience des fentes, dont il déduit la nature ondulatoire de la lumière, ce qui l'amène à réfuter la théorie corpusculaire de Newton. Dès 1793, Thomas Young présente à la Royal Society ses « *Observations on vision* », dans lesquelles il attribue à la nature musculaire du cristallin la responsabilité de la déformation de l'image dans le processus d'accommodation. Cette théorie, qui illustre les dysfonctionnements de l'organe visuel et remet en cause la fiabilité de ses composantes, fait forte impression sur Samuel Taylor Coleridge, dont les nombreuses lectures scientifiques contribuent à définir un positionnement critique à l'égard de l'œil et de ses faiblesses.

Dans son ouvrage *The Logic of Reflexion : Samuel Taylor Coleridge's Treatise on Logic*, Janet Sanders Land étudie le rapport du poète romantique à la science de la vue, pour montrer combien celle-ci a contribué à sculpter son regard aussi bien philosophique que scientifique et poétique, ce dès son plus jeune âge. En effet, Coleridge étudie l'optique durant ses années à Cambridge, au moment même où la science de l'œil commence à véritablement prendre son essor : « *After having slumbered for a hundred years, Physical Optics began to revive about*

²²⁰ Geoffrey Cantor, *Optics after Newton: Theories of light in Britain and Ireland, 1704-1840*, Manchester, Manchester University Press, 1983, p. 206.

²²¹ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 138.

the close of the eighteenth century »²²² constate Janet Sanders Land. Au même moment, Coleridge se passionne pour la question de l'optique qu'il découvre d'une part dans ses cours de philosophie naturelle, d'autre part à travers ses lectures personnelles. Sa lecture des *Observations* de Hartley le pousse à s'interroger sur le rapport entre les perceptions sensorielles, le système nerveux et le cerveau : « *I condole with you on the unpleasant motions, to which a certain Uncouth Automation has been mechanized ; and am anxious to know the motives, that impinged on [its] optic or auditory nerves* »²²³ écrit Coleridge à Southey. Il se plonge dans les ouvrages de Newton, Berkeley, Robert Smith et David Hartley, comme le souligne Sanders Land :

Optics, as a category under the broader discipline of natural philosophy, constituted an element of his formal education as well as his reading material. At Cambridge, he was a student of the disciples of Sir Isaac Newton who had lectured on natural philosophy. He was, thus, familiar with Newton's *Opticks* as well as *A Complete System of Opticks*, Robert Smith, master of Trinity College (1742). David Hartley, whose work influenced the young Coleridge, included in his two-volume work, *Observations on Man, his Frame, His Duty, and His Expectation*, a discussion of sight and the transmission of sensory information via vitatory impulses through the nerves to the brain.²²⁴

Bien que l'on se soit déjà penché sur les rapports entre Coleridge et Newton ou Coleridge et la science, Sanders souligne que l'on a trop souvent méconnu ou écarté le rôle clef de l'optique dans les rapports de Coleridge à la science et à la poésie. Sa thèse, dont nous nous inspirons ici en grande partie, met en lumière l'importance des réflexions de Coleridge sur l'œil en tant qu'organe physique. Celles-ci témoignent d'une évolution du poète dans ses rapports à l'optique : d'abord mû par un intérêt d'ordre métaphysique pour les illusions, les spectres et les rêves, Coleridge opte pour une approche de plus en plus scientifique à l'égard de ces questions. Ainsi, la lecture de *l'Essay Towards a New theory of Vision*, de David Berkeley, conduit le jeune poète à s'interroger sur le rôle de la distance spatiale dans la formation de la perception visuelle. Les propositions II et XVIII de l'essai insistent déjà sur l'incapacité de l'œil à déterminer par lui-même la distance qui le sépare de l'objet perçu, indépendamment du concours de l'esprit ou de l'expérience : « *It is, I think, agreed by all, that Distance, of itself and immediately, cannot be seen. For Distance being a Line directed end-wise to the Eye, it projects only one Point in the Fund of the Eye, which Point remains invariably the same,*

²²² Janet Sanders Land, *The logic of reflexion : Samuel Taylor Coleridge's Treatise on Logic*, University of North Carolina, PhD, 1993, p. 14.

²²³ S. T. C., Lettre à Robert Southey, 11 décembre 1794, *CL*, I, p. 137.

²²⁴ Janet Sanders Land, *op. cit.*, p. 13.

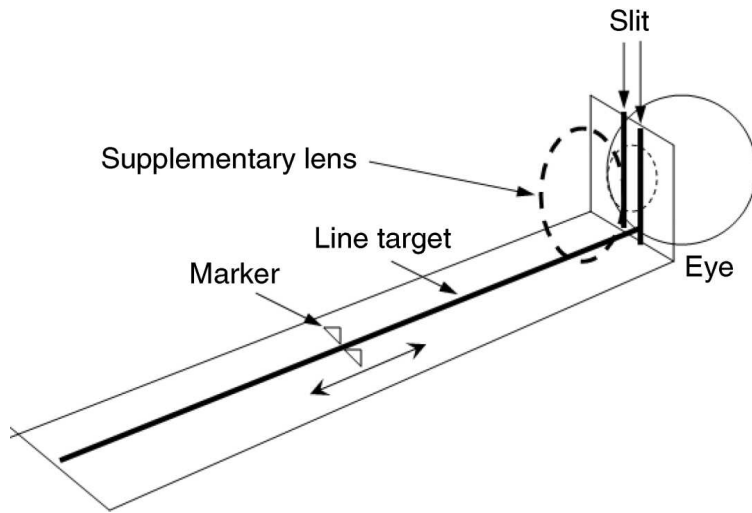
whether the Distance be longer or shorter »²²⁵. D'emblée, Berkeley met l'accent sur ce qui échappe à l'œil : la distance est par nature imperceptible au regard, qui ne dispose d'aucun moyen pour mesurer de lui-même l'espace avec précision. « *Nor do I see, how I can easily be mistaken in this Matter. I know evidently that distance is not perceived of itself* »²²⁶ ajoute le philosophe. Les incapacités de l'œil conduisent fréquemment à l'erreur, pour peu que l'esprit ne compense pas les défauts de la faculté visuelle.

Dans le sillage des lectures de Berkeley, Coleridge se familiarise également avec les travaux de Thomas Young, dont l'essai *Observations on Vision*, présenté à la Royal Society en 1793 alors que le jeune physicien n'a que dix-neuf ans, étudie le fonctionnement du cristallin et de l'accommodation qui permet à l'œil de s'adapter à différentes distances. Young comprend que le cristallin fonctionne comme un muscle, capable de changer de taille en fonction de la distance qui sépare l'œil de son objet. Il reprend et développe cette théorie en 1800 : l'année suivante, sa conférence intitulée « *On the mechanism of the eye* » (première des trois « *Bakerian lectures* ») propose une analyse approfondie de l'accommodation, mais aussi des phénomènes de réfraction, de dispersion chromatique et de myopie ; Young déduit de ses recherches qu'il est lui-même astigmatique et présente dans son exposé les expériences ayant permis de conclure à l'existence de cette pathologie visuelle - rappelons que l'astigmatisme est un trouble de la vision dû à un défaut de la courbure des milieux réfringents de l'œil, cornée ou cristallin. Pour ce faire, Young met au point son propre optomètre (appareil utilisé pour mesurer les défauts optiques de l'œil comme l'astigmatisme, l'hypermétropie ou la myopie) en s'inspirant de celui de Porterfield, qu'il présente dans la section V de son étude (voir figure ci-dessous²²⁷).

²²⁵ David Berkeley, *Essay towards a new theory of vision*, Dublin, David R. Wilkins, 2002, p. 1.

²²⁶ *Ibid.*, p. 3.

²²⁷ Schéma de l'optomètre de Young reproduit dans l'article de David A. Atchison et W. Neil Charman, « Thomas Young's contribution to visual optics: The Bakerian lecture « *On the mechanism of the eye* » », *Journal of Vision*, 2010, p. 2.



Thomas Young mesure toutes les dimensions de son œil et consigne sa méthode avec précision: « *I looked with my right eye at the image of the left, in a small speculum held close to the nose, while the left eye was so averted that the margin of the cornea appeared as a straight line, and compared the projection of the cornea with the image of a cancelled scale held in a proper direction behind the left eye, and close to the left temple* »²²⁸. En tant que fondateur de l'optique physiologique, Young est l'un des premiers scientifiques britanniques à exposer aussi clairement les défauts et les pathologies de l'organe visuel, lequel porte en lui-même les causes de certaines aberrations optiques jusqu'alors inexplicées.

Coleridge s'appuie sur ces découvertes pour remettre en cause la fiabilité de l'œil et effectue lui-même de nombreuses expériences. Dans ses *Notebooks*, il consigne plusieurs phénomènes optiques qui viennent confirmer ses lectures d'étudiant. Il relate ainsi la contemplation d'un cerf-volant qui s'avère en réalité n'être qu'une paire de feuilles dansant sur un arbre voisin ; la distance qui sépare l'œil de son objet est responsable de son erreur selon lui :

A pretty optical fact occurred this morning. [...] I saw floating high in the air, somewhere over Mr Banks's, a noble *Kite*. I continued gazing at [it] for some time [...] when turning suddenly round I saw [...] a pair of *Kites* – floating about – I looked at them for some seconds when it occurred to me that I had never before seen two *Kites* together – instantly the vision disappeared – it was neither more or less than two pairs of *Leaves* [...]. The magnitude was given by the imagined Distance; that Distance by the former Adjustment of the Eye, which remained in consequence of the deep impression, length of time, I had been looking at the *Kite*, the pleasure, [...] a new Object impressed itself on the eye.²²⁹

²²⁸ *Ibid.*, p. 3.

²²⁹ S.T.C., CN, I, 1668.

Cette entrée confirme l'importance des lectures de Berkeley et de Young chez Coleridge, qui reprend ici leurs réflexions sur le rôle de la distance et l'adaptabilité de l'œil. Autre phénomène optique relaté par l'auteur dans ses *Carnets* : la persistance rétinienne, qui attribue à l'œil une image rémanente durant un dix-huitième de seconde sur la rétine, laquelle conduit à projeter temporairement l'image d'un objet ou d'un éclairage sur un autre. Dès l'Antiquité, on enregistre des phénomènes visuels subjectifs tels que les images consécutives, mais ceux-ci ne sont pas suffisamment pris au sérieux pour être inclus dans le domaine de l'optique, et sont relégués au rang de simples apparitions illusoires.

Au XIX^e siècle, cependant, de telles perceptions commencent à acquérir un statut autrement plus important : loin de constituer des erreurs négligeables, elles sont progressivement intégrées comme une composante de la vision humaine. On attribue la découverte de ce phénomène au médecin et théologien britannique Peter Mark Roget, qui expose le compte rendu d'une expérience qu'il a faite en observant les roues d'un train entre les barreaux verticaux d'une palissade le 9 décembre 1824, à la Royal Society. Intitulé « Explanation of an optical deception in the appearance of the spokes of a wheel seen through vertical apertures », le texte s'ouvre sur un constat déroutant : « *A curious optical deception takes place when a carriage wheel, rolling along the ground, is viewed through the intervals of a series of vertical bars, such as those of a palisade [...]. Under these circumstances, the spokes of the wheel, instead of appearing straight, as they would naturally do if no bars intervened, seem to have a considerable degree of curvature* »²³⁰. Étonné, le médecin multiplie les expériences en faisant varier les conditions d'observation du phénomène, afin d'établir la cause de cette illusion d'optique. La vitesse de la roue, le degré de courbure de ses rayons lors du phénomène, le nombre de striures de la palissade ou du store vénitien sont autant de facteurs consignés et analysés par Roget dans ses observations. Après avoir examiné les différents éléments perçus par l'œil, Roget en vient à s'interroger sur le fonctionnement même de celui-ci. Il compare l'expérience de la roue à celle d'un objet lumineux qui, amené à parcourir la circonférence d'un cercle avec une grande rapidité, laisse un sillon de lumière derrière lui.

Pour Roget, les deux impressions visuelles ne sont pas dues à la nature de l'objet observé mais bien à celle de l'œil observant et à sa position. En effet, l'emplacement de l'observateur conditionne l'étendue de son champ de vision ; ici, la palissade joue le rôle d'écran entre le sujet observant et l'objet observé. Roget retient donc que cet intermédiaire permet de créer divers effets de mouvement en exploitant les propriétés duratives des images rétinienne.

²³⁰ Peter Mark Roget, « Explanation of an optical deception in the appearance of the spokes of a wheel seen through vertical apertures », 9 décembre 1824, royalsocietypublishing.org., p. 131.

ainsi qu'il conclut « *that an impression made by a pencil of rays on the retina, if sufficiently vivid, will remain for a certain time after the cause has ceased* »²³¹. Roget clôt son étude en espérant parvenir à mieux déterminer le temps durant lequel la lumière perdure sur la rétine. Il est fort probable que Roget et Coleridge se soit rencontrés, Roget ayant été employé à la « Pneumatic Institution » où Davy faisait ses expériences sur le protoxyde d'azote, et ayant participé aux séances d'inhalation au même moment que Coleridge. Par ailleurs, le poète se rendait fréquemment aux conférences organisées par la Royal Society, où il fut d'abord introduit par Davy avant de prendre lui-même la parole quelques années plus tard, se concentrant pour sa part sur la nature et l'évolution de la poésie.

Avant la conférence de Roget, cependant, Coleridge consigne déjà avec minutie ses propres observations des phénomènes liés à la persistance rétinienne. Coleridge utilise le même exemple que le médecin britannique pour décrire la persistance visuelle d'une source lumineuse parcourant une circonférence donnée, analysant la façon dont le vol des lucioles crée une continuité visuelle imaginaire entre deux points isolés : « *I have twice seen the ascent of the ephemerae in a strong moonlight [...] by intensely watching the phenomenon I satisfied myself that the different spiral figures were each produced by the image [of] motion which the single insect left on the eye ; each of which overtook the preceding before the impression had ceased, on the same principle as boys produce the circle of light by a piece of kindled charcoal whirled rapidly round.* »²³². Plus tard, lors d'un séjour en Italie, Coleridge constate qu'après avoir observé les plis d'une moustiquaire pendant quelques secondes, ceux-ci apparaissent également sur le mur d'à-côté, pourtant dépourvu de moustiquaire :

As I lay, if I directed my eyes on these streaks, & looked at them, I saw them as they were but when I merely lay, & suffered myself to see them only because they were there, one streak straight before my eye appeared at first to be just by the iron [...] at the foot of the bed.²³³

« *As the musculature of the eye adjusts to a different focus, the streaks seem to move from a position outside the rods to an area inside them* »²³⁴ commente Sanders Land à propos de cette illusion d'optique. De même, lors d'un séjour à Keswick en 1800, Coleridge remarque que l'image du feu et de la bouilloire dans son salon, réfléchi par la fenêtre, semble se trouver sur

²³¹ *Ibid.*, p. 135.

²³² S. T. C., *Logic*, p. 74.

²³³ S. T. C., *CN*, II, 2191.

²³⁴ Janet Sanders Land, *op. cit.*, p. 38.

le mur et le buisson au dehors. Le reflet du feu sur le mur extérieur fait l'objet de questionnements dans ses notes :

The Window of my Library at Keswick is opposite to the Fire-place, and looks out on the very large Garden that occupies the whole slope of the Hill on which the House stands. Consequently, the rays of Light transmitted through the Glass, (i.e. the Rays from the Garden, the opposite Mountains, and the Bridge, River, Lake, and Vale interjacent) and the rays reflected **from** it, (of the Fire-place, &c.) enter the eye at the same moment [...]. Can I in any way compare this to the Reflection of the Fire seen thro' my window on the solid Wall, seeming of course within the solid wall, as deep within as the distance of the Fire from the Wall?²³⁵

La difficile accommodation de l'œil donne lieu à toutes sortes de perceptions faussées de la réalité extérieure, lesquelles fascinent Coleridge dès lors qu'elles mettent en évidence les limites de la perception visuelle isolée. Celle-ci fait l'objet d'une enquête approfondie de la part de l'auteur, qui ne cesse d'examiner les tours que lui joue quotidiennement son œil, en lien avec les progrès scientifiques et les débats philosophiques de son temps. Le phénomène de persistance rétinienne est capital pour comprendre les progrès de l'optique physiologique au début du XIX^e siècle. En effet, il met en évidence l'idée que le spectateur n'est plus le simple réceptacle d'une image extérieure, mais contribue également à créer cette image, comme le montre Goethe, dont les travaux soulignent la subjectivité de la vision. Le poète relate ainsi une anecdote particulièrement révélatrice de la subjectivité de l'image consécutive :

Un soir, me trouvant dans une auberge, je regardai quelque temps une servante de taille harmonieuse, au teint blanc éblouissant, aux cheveux noirs, et vêtue d'un corselet écarlate. Elle était entrée dans ma chambre, et je la fixais à une certaine distance et dans la pénombre. Dès qu'elle fut sortie, je distinguai sur le mur blanc en face de moi, un visage noir entouré d'une auréole claire, et les vêtements de la silhouette nettement dessinée étaient d'un beau vert marin.²³⁶

Dans le sillage de Goethe, les travaux du neurophysiologiste Purkinje fournissent la première classification des différents types d'images consécutives. Le scientifique tchèque chronomètre le temps qu'il faut à l'œil pour se fatiguer, à la pupille pour se dilater et se contracter, et mesure la force des mouvements oculaires. Il cartographie l'œil en le divisant en différentes régions : la rétine est divisée en plusieurs zones distinctes en fonction des différentes teintes que prend la couleur selon l'endroit où elle atteint l'œil. « *Le discours de la dioptrique, de la transparence des systèmes réfringents aux XVII^e et XVIII^e siècles, cède la place à une « cartographie » de*

²³⁵ S.T.C., CN, I, 1737.

²³⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Mémoires*, Paris Hachette, 2013, p. 209.

l'œil, conçue comme un territoire productif composé de zones d'efficacité et d'aptitudes variables »²³⁷ note Jonathan Crary.

L'œil synthétise lui-même l'image mobile. Dès lors, la vision n'est plus seulement un outil de connaissance du réel, mais bien un objet d'étude en soi. Le fonctionnement des différentes composantes biologiques de l'œil, comme la rétine, la cornée et le cristallin, devient l'un des éléments clefs de cette nouvelle science de la vue qu'est l'optique physiologique, pour laquelle Coleridge éprouve un intérêt prononcé. Ainsi, lors de son voyage à Malte, il constate qu'il ne parvient pas à distinguer les oiseaux volant au ras de l'eau et l'écume de la mer, la blancheur des deux se confondant sur sa rétine. Selon lui, ces expériences révèlent bien une forme d'impuissance perceptive, l'incapacité de l'œil à corriger ses propres défauts : « *the eye was unable to detect the illusion which the mind delighted indulging* »²³⁸. Il s'agit d'une prise de conscience à la fois déconcertante et salvatrice : « *the eye itself feels that the limitation is in its own power not in the Object* »²³⁹. Ce constat remonte chez Coleridge à l'enfance, lorsqu'il contemplait l'immensité du paysage avec son père. Pour le poète, le caractère trompeur de certaines perceptions visuelles encourage à adopter une démarche réflexive à l'égard de l'œil, féconde sur le plan épistémologique et poétique :

Observe, how graciously Nature instructs her human children. She cannot give us the knowledge derived from sight without occasioning us at first to mistake images of reflection for substances. But the very consequences of the delusion lead inevitably to its detection [...]. We not only see, but are enabled to discover the means by which we see.²⁴⁰

Ici, Coleridge semble suggérer que seules nos erreurs perceptives peuvent nous donner accès à une connaissance véritable du fonctionnement de l'organe visuel. La confusion prélude à la compréhension non pas seulement du monde extérieur, mais bien de notre propre appareil perceptif. Là encore, le poète se fait l'écho des pionniers de l'optique physiologique. Le dédoublement d'une même image est donc l'une des principales erreurs permettant d'analyser les caractéristiques du globe visuel, lui-même soumis aux variations de nos états de conscience. Coleridge rapporte ainsi le souvenir d'une nuit agitée durant laquelle il se réveille à de nombreuses reprises ; chacune de ces brèves interruptions de son sommeil le conduit à percevoir non pas une, mais deux flammes lorsqu'il regarde la bougie sur sa table de chevet : « *Last night each time I started from Sleep the one candle by my bedside were seen as two*

²³⁷ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 159.

²³⁸ S. T. C., *CN*, II, 2345.

²³⁹ S. T. C., *CN*, II, 2346.

²⁴⁰ S. T. C., *The Friend*, I, Ch. VI, p. 47.

distinct candles, for the first moment. The least variation of the organ, from its ordinary state destroys single Vision »²⁴¹. Ce dédoublement de l'image est analysé par le physicien et chimiste William Hyde Wollaston, qui publie en 1800 un article intitulé « On double images caused by atmospherical refraction ». Fasciné par l'optique, Wollaston travaille durant plusieurs années à améliorer les performances des microscopes par l'invention de la chambre claire. Brevetée en 1806, la chambre claire (*camera lucida*) est un dispositif optique utilisé comme aide au dessin par les artistes, qui joue sur la superposition optique du sujet à dessiner et de la surface où le dessin doit figurer. L'usage d'un prisme comportant deux surfaces inclinées provoque une double réflexion qui redresse l'image initialement inversée.

L'intérêt prononcé de Coleridge pour le renouvellement de l'optique fait également l'objet d'échanges épistolaires nourris avec ses amis, parmi lesquels Thomas Poole et Thomas Wedgwood. Ce dernier multiplie les expériences avec le nitrate d'argent pour tenter de comprendre les propriétés de la lumière et soumet deux articles à la Royal Society sur le sujet.

I.2.4. Théories de la lumière et réflexions romantiques

En parallèle de la naissance de l'optique physiologique, l'optique physique connaît elle aussi un progrès décisif au tournant du XIX^e siècle. Les interrogations sur la nature de la lumière se multiplient et font l'objet de débats nourris au sein de la communauté scientifique, où les découvertes sur le fonctionnement de l'électricité suscitent également l'effervescence. La fée électricité n'attend pas Raoul Dufy²⁴² pour enchanter les esprits, comme le souligne Tristan Garcia dans *La Vie intense* (2016) : « *la modernité, c'est la domestication du courant électrique. L'émergence au XVIII^e siècle d'un mouvement sans précédent de recherches, d'expériences à la fois savantes et racoleuses, de mises en scène incongrues et passionnées des applications possibles de cette nouvelle énergie, ont fait de l'électricité la figure centrale de la modernité en tant que serment magique de la raison* »²⁴³. Dès le XVIII^e siècle, les recherches

²⁴¹ S. T. C., *CN*, I, 1673.

²⁴² « La fée électricité », toile de six-cent mètres carrés réalisée par Raoul Dufy en 1937 à l'occasion d'une commande pour l'Exposition internationale de Paris, déploie l'histoire de l'électricité et de ses applications, depuis les premières observations du phénomène électrique jusqu'à son usage moderne.

²⁴³ Tristan Garcia, *La Vie intense*, Paris, Flammarion, 2016, p. 38.

sur la nature du fluide électrique invitent à considérer la possibilité d'une réunification entre la matière, la pensée et le vivant, également traversés par un même courant dont le fonctionnement demeure encore mystérieux.

Ces échanges alimentent en retour les réflexions et les productions poétiques des premiers Romantiques anglais, chez qui la lumière suscite un émerveillement et une curiosité réunies dans le terme polysémique « wonder » employé par Richard Holmes. A cette époque, deux théories principales s'affrontent pour tenter de répondre à la question suivante : la lumière est-elle constituée de particules (ou corpuscules), ou bien correspond-t-elle à une vibration ? Dans l'Antiquité, la lumière est d'abord envisagée comme émanant directement de l'œil humain, qui projette ses rayons lumineux sur les objets en de minces filets rectilignes, auxquels on attribue une origine divine. A la Renaissance, on envisage au contraire l'idée que la lumière provient des objets eux-mêmes. La mise au point d'outils techniques (comme la lunette de Galilée) permet d'élaborer de nouveaux calculs pour définir de façon plus précise la nature de la lumière. Isaac Newton en fait son champ d'investigation privilégié et définit la lumière comme un flot de particules. Le scientifique se fait ici l'héritier de l'atomisme théorisé au XVII^e siècle par Descartes, Hobbes et Gassendi, eux-mêmes reprenant les théories mécanistes de certains philosophes antiques (Démocrite, Epicure et Lucrèce) et considérant que toute matière est composée d'éléments insécables.

Conscient des lacunes de sa théorie sur la lumière, Newton ajoute à ses *Opticks* une série de trente et une questions, laissant le soin à ses successeurs d'y répondre : « *I shall conclude with proposing only some Queries, in order for a farther search to be made by others* »²⁴⁴. Sa théorie, largement approuvée à l'époque, est toutefois remise en cause par le mathématicien et physicien néerlandais Christian Huygens, qui postule la nature ondulatoire de la lumière. Or, le XIX^e siècle va lui donner raison : le passage d'une théorie corpusculaire de la lumière à une explication ondulatoire de son fonctionnement constitue un changement majeur dans l'histoire de l'optique ; il entraîne de nombreuses répercussions sur le rapport philosophique et poétique à la vue. Dans son ouvrage *Optics after Newton : Theories of Light in Britain and Ireland, 1704-1840*, Geoffrey Cantor présente la seconde moitié du XVIII^e siècle comme un tournant en matière d'optique physique : plusieurs physiciens viennent alors contester la lumière corpusculaire définie par Newton et proposent des modèles alternatifs. Le pionnier de cette remise en cause est sans doute Leonhard Euler, dont l'essai *Nova theoria lucis et colorum*, paru dès 1746, propose une théorie vibratoire de la lumière. Dans son sillage, les physiciens Français

²⁴⁴ Isaac Newton, *op. cit.*, p. 132.

Arago, Augustin Fresnel et Thomas Young émettent l'idée que la lumière correspondrait à une onde.

En 1801, l'expérience des fentes conduite par ce dernier démontre la nature ondulatoire de la lumière et bouleverse le rapport à l'optique. Au cours de son expérience, Young place deux écrans l'un derrière l'autre (le premier est muni de deux fentes, le second demeure opaque) et projette une source de lumière sur eux. Il observe que la lumière, après avoir traversé les deux ouvertures du premier écran, dessine une multiplicité de fentes lumineuses sur le second. Le physicien comprend que la lumière n'est pas faite de corpuscules, lesquels auraient traversé les deux fentes pour se positionner au même endroit sur le second écran, mais bien d'ondes. En effet, la pluralité des fentes lumineuses s'explique par la multiplicité des ondes qui, une fois derrière le premier écran, s'entrechoquent (selon le phénomène d'interférence lumineuse) et s'annulent ou s'intensifient pour former différents points lumineux sur le second écran. L'expérience de Young est fondamentale car elle invalide l'idée d'une propagation rectiligne des rayons lumineux, qui définissait l'optique classique et par extension la perspective. Elle modifie drastiquement les modes de représentation issus de la Renaissance : la lumière comme rayonnement ou comme émanation n'a plus de fondement scientifique ; elle perd son privilège ontologique, ce qui entraîne un bouleversement épistémologique, artistique et théologique sans précédent.

Dès lors que la lumière est présentée comme une onde, donc comme un phénomène électromagnétique, elle se détache progressivement de la sphère du visible. Ainsi, la découverte de Young occasionne une redéfinition du champ d'investigation de l'optique : l'optique physique, soit l'étude de la lumière et de ses formes de propagation, a désormais partie liée avec la physique elle-même et rejoint l'étude d'autres phénomènes comme l'électricité et le magnétisme ; l'optique physiologique (l'étude de l'œil et de ses facultés sensorielles) en vient alors à dominer les recherches sur la vision. En 1821, les travaux d'Augustin Fresnel confirment l'idée que les ondes dont se compose la lumière sont entièrement transversales, à l'inverse des rayons droits imaginés par Descartes ou Newton. La découverte du physicien français a des répercussions capitales outre-Manche : en 1820, David Brewster publie son « Account of M. Fresnel's Theories respecting the inflection of light » dans le *Edinburgh Philosophical Journal* ; pas moins de quatre-vingt-trois articles et douze livres traitant de l'optique paraissent en Grande-Bretagne la même année. Les débats se concentrent sur cinq questions majeures : la matérialité de la lumière, l'analogie adéquate pour en saisir la nature (atomes ou corpuscules, fluides, ondes sonores), la présence de l'éther, le rôle de forces motrices et l'explication de phénomènes optiques comme la réflexion, la réfraction et la polarisation.

En tant que phénomène scientifique, la lumière fascine les premiers Romantiques et notamment Coleridge, dont les entrées des *Notebooks* concernant l'optique et la lumière se multiplient à partir des années 1820. Coleridge conteste la matérialité de la lumière, en accord avec son rejet philosophique du matérialisme, ce qu'illustre l'extrait suivant :

Römer's and Bradley's measurability of Light [is] no proof that Light is a body – it is only necessary to take the subjects, acted on or called into Action by Light, as bodies [...]. If we supposed Light to be the result of an action between the center or + and the periphery or – [...] then the rectilinear Theory would follow, without any proof of the Materiality of Light.²⁴⁵

Coleridge fait ici référence aux travaux de l'astronome danois Ole Römer, qui établit une première estimation de la vitesse de la lumière en 1676 après avoir observé le cycle des ellipses d'un satellite jupitérien, ainsi qu'à ceux de James Bradley, qui offre une mesure plus précise de celle-ci en évaluant le temps que la lumière met à nous parvenir depuis le Soleil (qu'il évalue à huit minutes et douze secondes). Le poète se positionne contre les théoriciens de la lumière corpusculaire, et dissocie la trajectoire rectiligne du rayon lumineux de sa matérialité. Cet extrait montre que Coleridge se documente de façon très précise sur les progrès de l'optique physique à son époque. La notion de réfraction lumineuse et l'interrogation sur la nature de l'éther sont également très présentes sous sa plume, tout en alimentant ses propres réflexions personnelles. En effet, la question de la lumière sert de paradigme à Coleridge pour élaborer un système conceptuel et philosophique personnel. Dans ses *Notebooks*, on peut notamment lire:

Now the Problem is – to find someone (Ideal) Subject, which contemplated under the predicament of Multeity shall supply a Model or Canon, and there with a nomenclature or scheme of Terms for the functions and affections of all other Subjects. And the most promising Subject for an experiment of this kind seems to me to be Light, as Light and as Color. --- Preparatory to this, however, the several phaenomena of Radiation, or rectilinear; of Scattering or hemispherical; of Reflection; Refraction; Absorption; Modification (the so called interference of the Ray of Light); and of polarization; must be reduced to Ideas.²⁴⁶

Ici, le poète s'intéresse aux questions de l'optique physique dans la mesure où celle-ci pourrait lui fournir un modèle permettant de penser la dichotomie entre multiplicité et unité chère à Coleridge. Pour ce faire, il cherche à dériver des phénomènes optiques illustrés par la lumière (comme la réflexion, la réfraction ou la polarisation) des idées conceptuelles qui l'amèneraient en retour à élaborer un système philosophique cohérent. Cet aller-retour entre l'observation d'un phénomène optique et son abstraction conceptuelle explique en partie l'intérêt prononcé

²⁴⁵ S. T. C., *CN*, IV, 4873.

²⁴⁶ S. T. C., *CN*, IV, 5446.

du poète pour la lumière, qui sert de matrice à ses propres réflexions. Ainsi, durant son séjour à Bristol, Coleridge s'intéresse tout particulièrement aux théories de la lumière comme fluide et à ses connotations théologiques : en effet, certains théoriciens considèrent que la lumière provient d'un feu divin qui éclaire le monde à partir d'une source extérieure ; l'ouvrage du philosophe George Berkeley, *Siris*, l'influence tout particulièrement. L'essai, qui abonde en citations, part des découvertes antiques pour proposer une critique de la science positive ; Berkeley invoque notamment Plotin et propose un dépassement de la dialectique entre monde sensible et monde idéal à travers la question de la lumière. Pour Berkeley, la lumière du soleil dégage un feu céleste et immatériel, dont la perception nous rapproche de notre propre part divine. Le poème « Destiny » conduit Coleridge à dresser le portrait d'un Dieu associé à un feu éternel qui rappelle celui de Berkeley. L'être divin est à nouveau présenté à travers la métaphore du soleil, dont les rayons éclairent uniformément le monde : « *Infinite Love, / Whose latence in the plenitude of All, / Thou with retracted beams, and self-eclipse/ Veiling, revealest thine eternal Sun* »²⁴⁷.

Coleridge se tourne ensuite vers les travaux de Davy, dont le positionnement philosophique correspond à son rejet du matérialisme : « *Davy epitomizes both the relation of chemistry and optics and the second generation of fluid theorists who combined theology and chemistry with an optical theory. [...] Davy's theory was less materialistic than Hartley's and more biological/medical than Priestsley's* »²⁴⁸ souligne Janet Sanders Land, qui retrace l'itinéraire intellectuel de Coleridge concernant les débats sur la lumière au tournant du XIX^e siècle. En effet, les interrogations de Davy sur la chimie et l'électricité passionnent Coleridge, qui se documente longuement sur ces questions. Davy refuse toute explication matérialiste et athéiste du phénomène lumineux ; pour lui, l'existence d'une divinité demeure la *vera causa* ultime à l'origine des manifestations physiques ou chimiques qu'il étudie. Or, il importe de préciser que l'intérêt de Coleridge pour les questions concernant la nature de la lumière s'inscrit dans une réflexion philosophique plus vaste chez le poète, qui s'interroge sur les rapports entre le corps et l'esprit, la notion de mouvement, et la possibilité d'une unité métaphysique par-delà la diversité des perceptions et des phénomènes physiques.

Après avoir d'abord favorisé les théories de la lumière comme fluide, Coleridge s'en détourne pour porter son attention aux théories ondulatoires de la lumière, notamment celles de Thomas Young. À partir de 1801, ce dernier enseigne avec Davy à la Royal Institution et

²⁴⁷ S. T. C., « The Destiny of nations », *PW*, I, p. 282, v. 23-26.

²⁴⁸ Janet Sanders Land, *op. cit.*, p. 80.

devient co-éditeur de son journal. L'année 1800, pas moins de six articles scientifiques consacrés à la lumière sont présentés à la Royal Philosophical Society et publiés dans ses *Philosophical Transactions*. Ainsi, William Herschel décrit ses recherches sur les différentes variations de lumière et de chaleur émises par les couleurs prismatiques et expose sa découverte du spectre thermométrique, conduisant à la découverte des rayons de lumière invisible (« Investigations of the Powers of the prismatic Colours to heat and illuminate Objects [...] ») ; Thomas Young, quant à lui, établit son analogie entre la lumière et le son et développe la loi de l'interférence (« Outlines of Experiments and Inquiries respecting Sound and Light »). Ce dernier article est capital en ce qu'il remet au goût du jour la théorie ondulatoire de la lumière qui avait été reléguée à l'arrière-plan depuis les travaux de Newton.

Au fur et à mesure que les explications mécaniques de la lumière voient leurs fondations s'éroder avec les découvertes de l'époque, le débat sur la nature de la lumière s'intensifie. Coleridge s'intéresse tout particulièrement à l'analogie youngienne du son et de la lumière, qui émet l'idée que celle-ci se propage par vibrations ondulatoires à travers différents milieux, exactement comme le son. Young affirme ainsi : « *Supposing white light to be a continued impulse or stream of luminous ether, it may be conceived to act on the plates as a blast of air does on the organ-pipes, and to produce vibrations regulated in frequency by the length of the lines which are terminated by the two refracting surfaces* »²⁴⁹. Le poème « Eolian Harp » témoigne de l'influence des travaux de Young sur la pensée de Coleridge : « *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 everywhere –* »²⁵⁰.

Au-delà de l'intérêt scientifique que Coleridge porte à la lumière, celle-ci devient le vecteur privilégié de son symbolisme poétique : « *Light became to Coleridge a central symbol* »²⁵¹ note John Beer dans son ouvrage *Coleridge the Visionary*. La lumière des astres, la flamme d'une bougie ou même le halo lumineux émis par certaines plantes au coucher du soleil fascinent le poète, qui établit un parallèle entre la projection de lumière des fleurs et la naissance de l'amour.

'Tis said, in Summer's evening hour
Flashes the golden-colour'd flower
A fair electric flame;
And so shall flash my love-charge'd eye
When all the heart's big ecstasy

²⁴⁹ Thomas Young, « Outlines of experiments and inquiries respecting sound and light », The Royal Society, 1800, royalsocietypublishing.org, p. 129.

²⁵⁰ S. T. C., « The Eolian Harp », *PW*, I, p. 233, v. 26 à 29.

²⁵¹ John Beer, *Coleridge the Visionary*, Londres, Chatto et Windus, 1970, p. 44.

Shoots rapid through the frame!²⁵²

Le polyptote souligne la continuité entre deux apparitions lumineuses : la fleur aux couleurs dorées et l'œil du poète lancent les mêmes éclairs lumineux, ce dont témoigne le choix du verbe « to flash », que Coleridge emprunte à Jacob Boehme selon Beer. En effet, le théosophe allemand emploie fréquemment la lumière comme métaphore de l'amour et de ses manifestations physiques, notamment dans son essai *Aurora*. D'après Beer, le verbe « flash » aurait retenu l'attention de Coleridge précisément en raison de ses connotations scientifiques nouvelles, puisque les questionnements sur la nature de la lumière s'accompagnent de ceux sur celle de l'électricité, qui commence à être associée au magnétisme au tournant du XIX^e siècle et suscite une curiosité enthousiaste.

Or, le scintillement des fleurs au crépuscule est précisément associé à l'électricité par Darwin, dans les notes accompagnant son long poème *Botanic Garden*. Le botaniste établit une liste détaillée des fleurs qui émettent une source de lumière (« The Marigold », « Garden Nasturtion », « Orange Lily », « The Indian Pink »), et prend soin d'indiquer les conjectures scientifiques établies par d'autres que lui : « *In the still evenings of dry seasons this plant emits an inflammable air or gas, and flashes on the approach of a candle* » ; « *Miss E. C. Linneus first observed the Tropaeolum Majus to emit sparks or flashes in the mornings* » ; « *these singular scintillations were shewn to her father and other philosophers; and Mr. Wilcke, a celebrated electrician, believed them to be electric* »²⁵³. Ainsi, le verbe « to flash » possède chez Coleridge une double connotation, à la fois scientifique et métaphysique. De même, une entrée de ses *Notebooks*²⁵⁴ examine la flamme d'une bougie pour constater que deux bougies alignées ensemble émettent plus de lumière que lorsqu'elles sont tenues séparément, le phénomène devenant sous la plume du poète le symbole d'un mariage réussi.

Parmi les phénomènes associés à la lumière, la réflexion est sans doute celui qui a le plus inspiré les premiers Romantiques anglais, notamment Coleridge et Wordsworth. Rappelons qu'à la différence de la diffraction (qui conduit la lumière blanche à se scinder en différentes couleurs) et de la réfraction (où les ondes lumineuses dévient et voient leur vitesse modifiée en raison d'un changement de milieu), la réflexion lumineuse se produit lorsqu'un matériau renvoie à notre œil la part de lumière qui n'est pas absorbée par ce dernier. La lumière,

²⁵² S. T. C., « Lines written at Shurton Bars », *PW*, I, p. 239, v. 91 à 96.

²⁵³ Erasmus Darwin, *The Botanic Garden*, New York, T & J. Swords, 1807, p. 103.

²⁵⁴ S. T. C., *CN*, I, 13.

dite « réfléchi », conditionne notre perception visuelle des objets éclairés. Au sens figuré, la réflexion désigne également le processus cognitif par lequel la pensée opère un retour sur elle-même, en vue d'examiner attentivement une idée ou une situation. Avec la sensation, la réflexion figure parmi les deux sources de connaissances énoncées par John Locke dans son *Essay Concerning Human Understanding*. La syllepse de sens est exploitée à de nombreuses reprises sous la plume de Coleridge, qui associe réflexions lumineuse et cognitive pour interroger les modalités de la connaissance humaine. Coleridge reprend le terme afin de définir sa propre méthodologie intellectuelle dans son traité *Logic*: « *we should confine our inquisition to the data presented to us by reflection, and as they appear to us in the act of reflecting* »²⁵⁵. L'observation du reflet de l'environnement dans un miroir ou une vitre fait l'objet de plusieurs entrées des *Notebooks* ; Coleridge étudie la réaction de son fils Hartley lorsqu'il lui montre un miroir réfléchissant le paysage alentour²⁵⁶, avant d'étudier la façon dont le reflet de la pièce où il travaille se superpose au paysage nocturne vu à travers la vitre : « *The Organ stood in the Reflected Room as a black Form – most distinct in its Lines & Figure, but perfectly transparent – the Clouds, the Moon, and the Moonlike Star of Jove seen thro' with undiminished Brilliance – whereas the Reflection of the Ceiling appearing like a milky mist seem'd to dim the Stars that twinkled thro' it* »²⁵⁷.

Les différents reflets perçus par Coleridge donnent lieu à une interrogation épistémologique sur la différence entre ce qui apparaît et ce qui existe réellement ; ainsi, en 1809, il s'attache à décrire longuement l'image d'un double reflet pour tenter d'expliquer la façon dont l'esprit humain peut percevoir des apparitions sans lien avec la réalité :

The Window of my Library at Keswick is opposite to the Fire-place, and looks out on the very large Garden that occupies the whole slope of the Hill on which the House stands. Consequently, the rays of Light transmitted *through* the Glass, [...] and the rays reflected *from* it, (of the Fire-place, &c.) enter the eye at the same moment. [...] Now substitute the Phantom from the brain for the Images of *reflected* light (the Fire for instance) and the Forms of the room and its furniture for the *transmitted* rays, and you have a fair resemblance of an Apparition, and a just conception of the manner in which it is seen together with real objects.²⁵⁸

La réflexion, en tant que phénomène lumineux, prélude à toutes sortes de considérations concernant le fonctionnement de la perception visuelle chez Coleridge. L'emploi de l'italique concernant les prépositions et les participes passés souligne l'importance de la distinction

²⁵⁵ S. T. C., *Logic*, Ch. XIII, p. 245.

²⁵⁶ S. T. C., *CN*, I, 1737.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ S. T. C., *The Friend*, pp. 144-145.

établie entre les différentes actions des rayons lumineux, transmis ou au contraire réfléchis par la surface (en l'occurrence, une vitre). Là encore, l'étude d'un phénomène optique amorce une réflexion sur les rapports entre le corps et l'esprit pour Coleridge, comme le souligne l'analogie esquissée dans ses *Notebooks*: « *The Soul within the Body, can I in any way compare this to the Reflection of the Fire seen thro' my window on the side Wall, seeming of course within the solid wall, as deep within as the distance of the Fire from the Wall?* »²⁵⁹ s'interroge le poète. William Wordsworth témoigne également d'un grand intérêt pour la réflexion lumineuse : ses poèmes multiplient les descriptions de reflets, le plus souvent dans le cadre d'une promenade à l'extérieur. Les jeux de lumière de la nature donnent lieu à l'idée d'une possible correspondance entre l'esprit du poète et le monde qu'il observe, comme si le premier se reflétait implicitement dans le second. Ainsi, au livre IX du poème *The Excursion*, Wordsworth raconte la façon dont un groupe de promeneurs est soudain fasciné par le reflet du paysage dans une flaque d'eau :

By happy chance we saw
A twofold image; on a grassy bank
A snow-white ram, and in the crystal flood
Another and the same! [...]
Each had his glowing mountains, each his sky,
And each seemed center of his own fair world [...]
Blended in perfect stillness, to our sight!²⁶⁰

La ponctuation expressive témoigne de la surprise admirative causée par l'apparition du reflet, qui se présente moins comme une copie du paysage que comme un monde à part entière. La triple répétition de l'adverbe « each » insiste sur l'autonomie des deux spectacles visuels ; toutefois, le verbe « seemed » suggère une forme d'illusion perceptive. L'immobilité parfaite qui charme les yeux du poète est de courte durée. Le reflet se présente comme une représentation à la fois idéalisée et éphémère du monde ; en ce sens, il est associé à une expérience esthétique plaisante autant qu'à une forme de déception perceptive. Plus loin, Wordsworth déplore ainsi la disparition imminente du reflet aperçu par les marcheurs :

[...] combinations so serene and bright
Cannot be lasting in a world like ours,
Whose highest beauty, beautiful as it is,
Like that reflected in yon quiet pool,
Seems but a fleeting sunbeam's gift, whose peace
The sufferance only of a breath of air!²⁶¹

²⁵⁹ S. T. C., *CN*, I, 1737.

²⁶⁰ W. W., *The Excursion*, IX, p. 287, v. 442-445 et 450-454.

²⁶¹ *Ibid.*, v. 471-476.

Là encore, le verbe « seems » atteste la prise de conscience du caractère temporaire de la beauté que nous présente le reflet du paysage. Les intensifs et les adjectifs superlatifs (« so serene and bright », « highest beauty ») et le polyptote (accolant le substantif « beauty » et l'adjectif « beautiful ») magnifient la description d'un spectacle par nature voué à disparaître, offert au regard par l'éclat fugitif d'un rayon de soleil. L'assonance en [i :] associe notamment la tranquillité d'esprit que procure la vision du reflet (« peace ») à une expérience évanescence (« seems », « fleeting sunbeam's gift »). Chez Wordsworth, le reflet figé du monde crée alors une forme de malaise, rappelant la stase dangereuse d'un regard fixe, passif, subjugué plutôt que créateur.

A l'inverse, l'image d'un monde en mouvement accompagne les mouvements de l'esprit créateur associé à l'œil interne. Les différentes réécritures du *Prelude* témoignent de l'intérêt prononcé de Wordsworth pour la réflexion lumineuse et ses correspondances métaphoriques avec l'activité de l'esprit. Au livre I, il décrit un souvenir d'enfance durant lequel il s'amuse à patiner sur la glace en hiver. Le reflet d'une étoile est d'abord présenté comme « brillant » sur la surface gelée dans l'édition de 1799 : l'enfant « *Glanced sideways / Leaving the tumultuous throng / To cut across the shadow of a star / That gleamed upon the ice.* »²⁶². Dans la version de 1805, Wordsworth emploie le terme « image », qu'il choisit de remplacer dans l'édition finale de 1850 par le terme « reflex » : « *To cut across the reflex of a star / That fled, and flying still before me, gleamed / Upon the glassy plain...* »²⁶³. Dans son ouvrage *The Fourteen-Book Prelude*, l'essayiste Mark Reed analyse en détail ce changement sémantique. Il constate d'abord que le substantif « reflex » n'apparaît nulle part ailleurs dans les écrits de Wordsworth. Le choix du terme n'est donc pas anodin ; selon Reed, il permet à Wordsworth de définir la façon dont l'esprit se retourne lui-même sur son expérience passée et contribue à recréer un souvenir sans cesse modifié par la mémoire. Le reflet de l'étoile sur la glace devient la métaphore du geste poétique wordsworthien, où la réécriture du passé correspond à une réflexion personnelle sans cesse enrichie par l'expérience comme par la connaissance des progrès scientifiques de l'époque, en l'occurrence ceux de l'optique physique. En effet, Reed signale que le poète choisit de modifier cet extrait en 1827 ; or, la même année, l'astronome William Rowan Hamilton publie le résultat de quatre années de recherches dans un article intitulé « Theory of a System of Rays », présenté à la Royal Irish Academy au mois d'avril 1827. Hamilton cherche à établir un système capable de rendre compte de tous les phénomènes

²⁶² W. W., *PI*, I, p. 47, v. 172-74.

²⁶³ W. W., *PIII*, I, p. 40, v. 451-453.

de réflexion lumineuse indépendamment de la surface sur laquelle la lumière se réfléchit, grâce à la géométrie et aux mathématiques.

C'est encore en 1827 que William Rowan Hamilton et William Wordsworth se rencontrent pour la première fois, alors que le jeune Hamilton, âgé de vingt-deux ans, se rend au Lake District. Les deux hommes se lient rapidement d'amitié ; Hamilton devient le disciple poétique de Wordsworth et lui envoie de nombreux poèmes, tandis que le poète, âgé de cinquante-sept ans, compare son nouvel ami à Coleridge, au point de les décrire à son ami Robert Graves comme « *the two most wonderful men, taking all their endowments together, that he had ever met* »²⁶⁴. Hamilton offre à Wordsworth un exemplaire de son « *Supplements to an Essay on the Theory of Systems of Rays* » en 1830.

L'article de Thomas Owens intitulé « *Wordsworth, William Rowan Hamilton and Science in The Prelude* »²⁶⁵ met en évidence l'influence des travaux de Hamilton sur la réécriture du *Prelude* : « *The Prelude of 1850 transforms the frozen lake into « a glassy plain, » and this scene makes much of Hamiltonian optics in its description of the poetry of angles* »²⁶⁶. Selon Owens, l'image du reflet mouvant de l'étoile, « *flying still* » devant le jeune patineur en ce qu'elle semble sans cesse le devancer au fur et à mesure de sa course, trouve sa source chez Hamilton, qui rappelle qu'il existe une infinité de réflexions possibles pour chaque rayon de lumière : « *Since there are « an infinite number of osculating focal systems corresponding to any given ray » then at the moment the boy crosses one ray of light another naturally appears before him* »²⁶⁷ commente Owens.

Par ailleurs, la dernière partie de l'article de Hamilton interroge la façon dont la réflexion lumineuse s'opère lorsque le rayon de lumière traverse des zones ombragées et rencontre différents cristaux, comme la glace. Le physicien émet l'idée que la lumière puisse opérer une trajectoire courbe lorsqu'elle se réfléchit sur des surfaces courbées (ce qui donnera lieu à sa théorie de la réfraction conique en 1832). Là encore, l'écriture du *Prelude* suggère que Wordsworth s'est penché sur les travaux de Hamilton, puisque lui-même décrit la façon dont l'enfant, alors qu'il effectue des tours de patins à glace, voit les « *shadowy banks* » du lac tournoyer « *through the darkness* », dans un mouvement où les rayons de lumière jouent avec l'ombre et la glace. Afin d'illustrer « *la croissance de l'esprit d'un poète* » (sous-titre du

²⁶⁴ Robert Perceval Graves, *Life of William Rowan Hamilton*, I, Dublin, Hodges Figgis, 1885, p. 269.

²⁶⁵ Thomas Owens, « *Wordsworth, William Rowan Hamilton and Science in The Prelude* », *The Wordsworth Circle*, Vol. 42, No. 2, 2011, pp. 166-169.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 167.

²⁶⁷ *Ibid.*

Prelude), Wordsworth choisit donc à dessein d'employer un vocabulaire scientifique singulier pour lui conférer une dimension métapoétique.

On retrouve ce travail de réinterprétation symbolique d'un phénomène optique chez Coleridge, pour qui la réflexion possède également une forte connotation spirituelle : le reflet interroge en effet la possibilité d'une correspondance entre le monde et l'image que nous en percevons, entre la réalité et la spiritualité. En ce sens, la réflexion fait signe vers l'existence d'une part divine en l'homme, et suggère la possibilité de renouer avec une forme de transcendance. « *For Reflexion seems the first approach to, & shadow of, the divine Permanency, the first effort of divine working in us to bind the Past and Future with the Present* »²⁶⁸ écrit ainsi Coleridge à son ami Clarkson. La réflexion cognitive change progressivement de visée selon qu'elle se porte sur le monde alentour ou au contraire sur l'esprit lui-même. Du questionnement scientifique à l'interrogation philosophique ou métaphysique, la réflexion caractérise l'être humain - le seul être vivant à avoir conscience de sa propre mort. Peu à peu, l'esprit se déprend de la matérialité et opère un mouvement réflexif, s'interrogeant sur l'origine et la finalité de sa propre existence au sein du monde. Or, il se trouve que l'œil joue à nouveau un rôle de prédilection dans ce mouvement réflexif, comme le montre ces lignes issues de l'essai *Aids to Reflection* :

Nothing is wanted but the eye, which is the light of this house, the light which is the eye of this soul. This seeing light, this enlightening eye, is Reflection. It is more, indeed, than is ordinarily meant by that word; but it is what a Christian ought to mean by it, and to know too, whence it first came, and still continues to come – of what light even this light is but a reflection. This, too, is THOUGHT [...].²⁶⁹

La double métaphore employée par Coleridge associe l'individu à une maison et l'œil à la source lumineuse capable d'en éclairer l'intérieur. Cette image d'une lumière interne, associant directement la faculté visuelle à la conscience ou à l'âme, est empruntée par le poète aux écrits des Quakers anglais du XVII^e siècle, dont le fondateur George Fox associait la présence du Christ au sein de chaque croyant à l'existence d'une « *inward light* ». L'expression trouve son origine dans l'Évangile selon Saint-Jean, où le Christ se présente lui-même comme la lumière du monde : « *I am the light of the world. Whoever follows me will never walk in darkness, but will have the light of life* »²⁷⁰. En ce sens, la lumière intérieure de chaque individu est un reflet

²⁶⁸ S. T. C., Lettre à Thomas Clarkson, 13 octobre 1806, *CL*, II, p. 1197.

²⁶⁹ S. T. C., *AR*, p. 15-16.

²⁷⁰ The Holy Bible, *op. cit.*, The Gospel of John, 8 : 12.

de la lumière divine dont elle émane, et qui se réfléchit dans la conscience du croyant. Le philosophe et théologien John Smith s'appuie ainsi sur les *Ennéades* de Plotin, pour qui l'œil ne peut percevoir la lumière du soleil que parce qu'il en possède lui-même un fragment²⁷¹. Toutefois, chez Coleridge, l'œil réflexif ne se contente pas de réfléchir une lumière venue de l'extérieur : il en est la source véritable. Pour la première génération romantique, la lumière devient alors le symbole d'un regard nouveau, créateur plus que récepteur de la lumière du monde.

Dans son article « Coleridge and Wordsworth on Reflection », John Beer analyse le symbolisme de la réflexion lumineuse chez les deux poètes, pour qui la lumière se fait la métaphore des pouvoirs imaginatifs de l'individu. Beer souligne l'influence non négligeable de Wordsworth sur Coleridge, qui s'éloigne progressivement de la doctrine unitariste et du rationalisme empiriste au contact de son ami. L'expérience perceptive décrite par Wordsworth au premier livre du *Prelude* témoigne du rôle clef de la lumière dans la caractérisation de l'esprit poétique, auquel Coleridge rend hommage dans un poème dédié à l'auteur :

[...] moments awful,
Now in thy inner life, and now abroad,
When power streamed from thee, and thy soul received
The light reflected, as a light bestowed [...]²⁷²

Le rayon lumineux, métaphore de l'esprit créateur, change de trajectoire : il n'est plus réfléchi par les objets extérieurs vers l'œil, mais bien dirigé par l'organe visuel sur le monde, ce que traduisent les vers de « Dejection an Ode », d'abord adressés à Sara Hutchinson avant d'être remaniés à plusieurs reprises par Coleridge :

Ah! from the Soul itself must issue forth
A Light, a Glory, and a luminous Cloud
Enveloping the Earth !²⁷³

Au fur et à mesure que la première génération romantique se prend de fascination pour l'optique physique et les théories de la lumière, elle tourne son regard vers les cieux et cherche à percer les mystères en provenance d'autres sources lumineuses plus lointaines : les astres.

²⁷¹ John Smith, *Selected Discourses*, Londres, Gale Ecco, 2018, pp. 2-3.

²⁷² S. T. C., « To William Wordsworth », *PW*, II, p. 816, v. 16-19.

²⁷³ S. T. C., « Dejection, an Ode », *PW*, II, p. 699, v. 53-55.

I.3. Explorations visuelles : de l'observation à la création

*Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;*
John Keats, « On first looking into Chapman's Homer »²⁷⁴

Mankind was sent into the world to see.
Edward Young, *Night Thoughts*²⁷⁵

Si l'œil romantique ne cesse d'interroger ses prétentions et ses limites, il se porte également au-devant du monde ; l'œil réflexif des premiers Romantiques anglais est un œil en mouvement, animé par la curiosité, l'empathie ou l'enthousiasme selon qu'il se dirige vers l'infini des cieux, la silhouette d'un mendiant ou le chatolement de la lumière sur un lac. Ce regard explorateur nécessite une attention visuelle et une capacité imaginative singulières, dont les poètes précisent chacun à leur façon les modalités. On verra ainsi que Blake, Coleridge et Wordsworth proposent à leur lecteur une forme d'éducation visuelle, afin d'affûter ou de renouveler son regard sur l'environnement extérieur, quel qu'il soit. Là encore, la vision romantique est indissociable de son contexte épistémologique : les progrès de l'astronomie entre 1780 et 1840 (grâce aux travaux de William Herschel et de William Rowan Hamilton), mais aussi l'explication de certaines illusions d'optiques comme la main de gloire ou le spectre du Brocken nourrissent la redéfinition poétique de la perception visuelle chez Blake, Wordsworth et Coleridge, chez qui la création poétique semble parfois difficile à concilier avec l'analyse scientifique.

I.3.1. De l'œil à l'étoile : vers de nouveaux infinis

En 1786, l'essai de l'enseignant et écrivain John Bonnycastle, intitulé *Introduction to Astronomy in Letters to his Pupil*, devient l'un des ouvrages de vulgarisation scientifique les

²⁷⁴ John Keats, « On first looking into Chapman's Homer », *John Keats - The Complete Poems*, Londres, Penguin Classics, 2003, p. 72.

²⁷⁵ Edward Young, *Night Thoughts*, Night IX, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 279, v. 861.

plus populaires en Angleterre. L'auteur consacre un chapitre entier à la découverte de la planète Uranus, observée pour la première fois par l'astronome John Herschel en mars 1781. Bonnycastle se réjouit grandement de cette découverte et souligne qu'elle ouvre la voie à bien de nouvelles manières d'observer le ciel. Il n'est pas anodin que son ouvrage, à valeur éducative, entremêle la science, la poésie et le dessin dans une veine pré-romantique. Le frontispice de l'ouvrage, une gravure de Johann Heinrich Füssli, nous présente ainsi la déesse de l'astronomie, Urania, pointant du doigt vers l'étoile qui couronne son front devant un jeune élève, tiré de sa rêverie mélancolique et fasciné par la lumière qui émane de sa divine compagne. L'essai comporte plusieurs extraits de poèmes cosmologiques, citant allègrement Milton, Dryden et Young. Par ailleurs, l'éditeur de Bonnycastle, Joseph Johnson, fut également celui de William Blake, de Mary Wollstonecraft, et plus tard de Wordsworth et Coleridge. D'après Bonnycastle, les progrès de l'astronomie favorisent le développement des capacités imaginatives de l'individu et cultivent un émerveillement teinté de sidération :

Astronomy has enlarged the sphere of our conceptions, and opened to us a universe without bounds, where the human Imagination is lost. Surrounded by infinite space, and swallowed up in an immensity of being, man seems but as a drop of water in the ocean, mixed and confounded with the general mass. But from this situation, perplexing as it is, he endeavours to extricate himself; and by looking abroad into Nature, employs the powers she has bestowed upon him in investigating her works.²⁷⁶

L'observation des astres rappelle l'être humain à l'humilité de sa condition, mais elle suscite également la curiosité et l'envie de percer les mystères du monde grâce à un regard sans cesse plus affûté. En effet, les travaux de William Herschel bouleversent en Angleterre le paysage tant scientifique que littéraire, et la découverte d'Uranus devient le symbole de ce nouveau rapport au ciel, champ d'investigation et d'inspiration pour la science romantique qui voit le jour au tournant du XIX^e siècle.

D'abord violoniste et professeur de musique à Bath, Herschel, en astronome amateur, cartographie le ciel avec sa sœur Caroline et construit son premier télescope en 1774. Dans la nuit du 13 mars 1781, il découvre ce qu'il croit d'abord être une nouvelle comète ; cet astre deviendra bientôt la septième planète du système solaire, Uranus. Herschel est alors nommé astronome à la cour du roi George III. Il ne cesse d'enquêter sur la nature des comètes ou des nébuleuses, allant jusqu'à remettre en cause la notion de fixité des étoiles. William Herschel figure parmi les premiers à envisager l'idée d'évolution stellaire, là où l'astronomie se concentrait auparavant uniquement sur des corps célestes fixes comme les planètes. Ainsi, les

²⁷⁶ John Bonnycastle, *Introduction to Astronomy in Letters to a Pupil*, Londres, J. Nunn, 1816, p. 313.

cieux seraient eux aussi soumis à l'expansion et au mouvement : les *stellae fixae*²⁷⁷, symboles d'une perfection divine inébranlable depuis l'Antiquité, ne garantissent plus la permanence du monde supra-lunaire.

Les travaux de l'astronome contribuent tout particulièrement à remettre en cause la conception d'un univers clos, fini, ce que souligne Marilyn Gaull dans son article « Under Romantic Skies : Astronomy and the Poets » : « *William Herschel opened the door to ideas of a mutable heaven, a place of constant birth, motion, decay, and death. In short, the Herschelian astronomical universe is open to evolution on a stellar magnitude.* »²⁷⁸. Cette conception d'un univers mouvant et évolutif fait écho aux interrogations des jeunes poètes, curieux d'observer les astres. En effet, l'astronomie est à la fois source de fascination et d'inspiration chez les premiers Romantiques anglais, eux-mêmes nourris de connaissances astronomiques au cours de leur éducation. Samuel Taylor Coleridge annote les différents essais d'Herschel publiés par la Royal Society ; William Wordsworth développe dans la seconde moitié de sa vie une amitié avec William Rowan Hamilton, professeur d'astronomie à l'université de Dublin.

Par ailleurs, Coleridge et Wordsworth s'exercent eux-mêmes à l'observation des cieux durant plusieurs années. Dès son plus jeune âge, Coleridge observe les étoiles avec son père et se montre particulièrement sensible au paysage céleste. Dans sa correspondance avec Thomas Poole, le poète se souvient d'une nuit durant laquelle, âgé de huit ans, il avait arpenté la campagne du comté de Devon et discuté de la taille des planètes ou du nombre des étoiles en compagnie de son père, lequel fit naître chez l'enfant une curiosité et une admiration durables pour les cieux.

I remember, that at eight years old I walked with him one evening from a farmer's house, a mile from Ottery and he told me the name of the stars and how Jupiter was a thousand times larger than our world and that the other twinkling stars were Suns that had worlds rolling round them and when I came home, he showed me how they rolled round. I heard him with profound delight and admiration; but without the least mixture of Wonder or incredulity. For from my early reading of Faery Tales and Genii my mind had been *habituated to the Vast*.²⁷⁹

D'emblée, le poète établit un lien entre l'émerveillement que lui cause la contemplation des étoiles et la lecture des contes de fées, chacune favorisant une aptitude à appréhender l'insolite et le vaste. Loin de se montrer apeuré ou incrédule face aux discours de son père, l'enfant

²⁷⁷ Une étoile fixe désigne, durant l'Antiquité et le Moyen-Âge, les astres qui semblent fixés à la voûte céleste, par opposition aux sept astres dits « errants », qui regroupent notamment le soleil, la lune et les planètes.

²⁷⁸ Marilyn Gaull, « Under Romantic Skies: Astronomy and the Poets », *The Wordsworth Circle*, Vol. 21, No. 1, 1990, p. 36.

²⁷⁹ S. T. C., Lettre à Thomas Poole, 16 octobre 1797, *CL*, I, p. 354.

développe une fascination pour les astres qui se prolonge durant l'adolescence ; il témoigne également d'une puissance imaginative qui fait signe vers la capacité des contes à redoubler, voire à concurrencer le spectacle des étoiles. En ce sens, l'observation du ciel se présente à la fois comme une activité scientifique et comme une source d'inspiration poétique.

Dans son essai « *The language of the Heavens* » : *Wordsworth, Coleridge and Astronomy*, Thomas Owens émet l'idée que l'astronomie non seulement éveilla un intérêt privilégié des poètes, mais contribua également à façonner leur art poétique. Il souligne que les deux auteurs, loin de se contenter des leçons cambridgiennes (où l'on professait encore les théories de Newton et d'Euclide), s'intéressaient de près aux progrès contemporains de l'astronomie et notamment aux travaux de William Herschel ou de Pierre-Simon Laplace, ce dont témoignent les emprunts de Coleridge à la bibliothèque de Bristol. Le poète consulte en effet divers numéros de la revue scientifique *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* écrits par Herschel, notamment « An account of three volcanoes on the moon » (publié en 1787, emprunté par Coleridge en 1795) et « Catalogue of double stars » (publié en 1785, emprunté en 1798). Ces deux articles mettent en évidence la perception visuelle erronée de certains corps célestes, remettant en cause les découvertes de Newton. Ainsi, Herschel est le premier à signaler l'existence d'étoiles binaires (ou étoile double en physique, le terme désignant un système binaire composée de deux étoiles orbitant autour d'un centre de gravité commun), quand Newton ne percevait qu'une seule d'entre elles ; il souligne également que ce que l'œil prend pour une étoile correspond parfois à une planète ou à un satellite – comme dans le cas des volcans lunaires.

En matière d'astronomie, les premiers Romantiques joignent la théorie à la pratique : en 1798, Coleridge et Wordsworth, accompagnés de la sœur de ce dernier, Dorothy Wordsworth, partent quotidiennement étudier le ciel lors de leur séjour à Stowey. Plus tard, Coleridge prend l'habitude de consigner par écrit ses propres observations nocturnes. Une entrée de ses *Notebooks* fait l'éloge d'un halo lumineux autour de la lune, aperçu lors de son voyage à Malte :

This evening [...] was the most perfect & brightest Halo around circling the roundest and brightest moon I ever beheld - so bright was the Halo, so compact, so entire a circle, that it gave the whole of its area, the moon itself included, the appearance of a solid opaque body - an enormous planet/& as if <this Planet had> [...] a <circular belt-like> Through eve? of some light-reflecting Fluid for its rim, <(that is the Halo)> and its center, i.e. the Moon a small circular bason of some fluid that still more copiously reflected, or that ever emitted light.²⁸⁰

²⁸⁰ S. T. C., *CN*, II, 2402.

L'accumulation des superlatifs traduit l'enthousiasme du poète lorsqu'il contemple le halo lunaire ; cette entrée, comme beaucoup d'autres, témoigne de l'intérêt prononcé de Coleridge pour des questions d'optique cruciales en son temps, comme la lumière ou les mouvements stellaires. Astronomes amateurs à leurs heures, Coleridge et Wordsworth ne cessent de tourner leur regard vers le ciel pour tenter d'y déceler eux-mêmes les phénomènes relevés par les astronomes de l'époque. Ainsi, l'étrange lune recourbée décrite par Coleridge dans le célèbre poème « The Rime of the Ancient Mariner » trouve son origine dans l'observation attentive d'un phénomène observé par Herschel lui-même :

Till clomb above the Eastern bar
The horned Moon, with one bright Star
Within the nether tips.²⁸¹

Thomas Owens émet différentes hypothèses quant à l'origine de cette image céleste singulière. Selon lui, Coleridge a pu la découvrir dans les ouvrages de Henry Jones, publiés par la revue *Philosophical Transactions of the Royal Society* que le poète consultait régulièrement à la bibliothèque de Bristol ; ou encore à la lecture de l'article consacré par Herschel aux volcans lunaires ; on retrouve une image identique sous la plume de Dorothy Wordsworth, qui observe le même phénomène en compagnie de William et de Coleridge dans son journal du 23 mars 1798 : « Coleridge dined with us. He brought his ballad finished. We walked with him to the miner's house. A beautiful evening, very starry, the horned moon »²⁸²; « the « horned moon » of Coleridge's « Ancien Mariner » has Herschelian roots »²⁸³ conclut l'auteur.

Cette fascination se retrouve à l'échelle nationale : le *Colosseum* à Londres abrite en 1807 une gigantesque attraction intitulée « Cosmorama », laquelle plonge l'assistance dans le noir, sous un dôme étoilé visant à reproduire au mieux les observations astronomiques de l'époque, pendant qu'un conférencier présente au public les différentes étoiles. L'attrait pour les différents instruments optiques est également de plus en plus répandu. Wordsworth se passionne pour l'immense télescope mis au point par Herschel en 1789 à la demande du roi George III, installé près de Slough et qui devient rapidement un objet de curiosité scientifique aussi bien que touristique. Thomas Owens consacre un bref article, « Did the Wordsworths own a telescope ? »²⁸⁴ à la nature du matériel dont disposaient les Wordsworth pour observer le ciel.

²⁸¹ S. T. C., « The Rime of the Ancient Mariner », *PW*, I, p. 389, v. 209-211.

²⁸² Dorothy Wordsworth, 23 mars 1798, *Alfoxden Journals, DWJ*, p. 150.

²⁸³ Thomas Owens, « *The language of the Heavens* »: *Wordsworth, Coleridge and Astronomy*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 14.

²⁸⁴ Thomas Owens, « Did the Wordsworths own a telescope? », Oxford University Press, 2013.

Les habitants d'Alfoxden se souviennent d'avoir vu Wordsworth arpenter la campagne de nuit, équipé d'une longue-vue et de jumelles. S'il n'est pas certain que William Wordsworth ait eu en sa possession un véritable télescope, on sait en revanche qu'il souhaitait en faire l'acquisition, ce dont témoigne la réponse de son frère John à Dorothy, qui le priait de rapporter un télescope au retour de l'un de ses voyages en mer : « *as for the Telescope I cannot promise it yet to you* »²⁸⁵ écrit John Wordsworth, appelé à connaître une mort tragique en février 1805. Si le frère de Dorothy et William n'a malheureusement pas eu la possibilité de leur ramener un télescope, Thomas Owens émet l'hypothèse que ce dernier soit arrivé à Alfoxden via Coleridge, qui consigne ses observations lors de son voyage à Malte en 1804 et fait mention d'un télescope : « *The moon seen thro' a common Spy – or distance-glass up closely, exactly resembles a globe flat circle of frozen Snow, thawing here & there / and its first Start forward! But thro' a real Telescope/* »²⁸⁶.

Il convient de se souvenir que le télescope fait l'objet de nombreuses améliorations par Herschel à la fin du XVIII^e siècle, lesquelles attisent la curiosité des poètes lakistes. Une grande illustration sur double-page de l'imposant télescope mis au point par l'astronome en 1789 figure justement parmi les matériaux ayant inspiré à Wordsworth son poème « The Thorn », ce que souligne Thomas Owens : « *It has long been recognised that stimulus for 'The Thorn' came from issues of the Monthly Magazine of February to December 1796 which [...] also contained an enormous double-page illustration of Herschel's forty-foot telescope, complete with a lengthy description of its operative and magnifying capacity* »²⁸⁷. Le narrateur du poème, curieux d'observer le monde depuis un promontoire avantageux, rappelle à bien des égards le comportement de Wordsworth lui-même ; la seizième strophe nous présente ainsi l'ascension d'une colline par le narrateur, puis la frustration de ce dernier lorsqu'une tempête vient soudain brouiller son champ de vision :

For one day with my telescope,
To view the ocean wide and bright,
When to this country first I came,
Ere I had heard of Martha's name,
I climbed the mountain's height:
A storm came on, and I could see
No object higher than my knee.²⁸⁸

²⁸⁵ John Wordsworth, Lettre du 26 février 1801 à Dorothy Wordsworth, *The Letters of John Wordsworth*, Carl H. Ketcham, New York, 1969, p. 97.

²⁸⁶ S. T. C., *CN*, II, 2694.

²⁸⁷ Thomas Owens, *op. cit.*, p. 79

²⁸⁸ W. W., « The Thorn », *LB*, p. 83, v. 181-187.

L'extrait met en scène une forme de déception visuelle : l'enjambement final « I could see / No object higher than my knee » traduit la désillusion du sujet, fort marri de ne pas voir plus loin que le bout de son genou en raison d'une météo compromettante, mais aussi de sa propre incapacité à voir au sens propre. Que voyons-nous véritablement ? Voilà l'une des questions que pose, en creux, le poème. Un peu plus tôt, le narrateur a en effet choisi d'ignorer une jeune femme éplorée rencontrée sur sa route, empressé qu'il était d'arriver à destination. Effrayé par le visage de l'inconnue, le narrateur évite justement de croiser son regard (« *I saw her face / Her face ! – it was enough for me* »²⁸⁹). D'emblée, Wordsworth instaure une réflexion sur les ambiguïtés de la vue : le narrateur, aveugle aux souffrances de la veuve qu'il rencontre, ne voit pas ce qui se trouve précisément sous ses yeux, emporté par son désir de scruter le lointain. On retrouve la même ambivalence liée au regard et à son objet dans le poème « *Star-Gazers* », écrit en 1806. Le poète y décrit un forain itinérant qui se sert d'un télescope comme d'une attraction, offrant la possibilité aux passants de regarder le ciel étoilé moyennant rémunération. Il installe son télescope au beau milieu de Leicester Square à Londres afin d'attirer le chaland.

What crowd is this? what have we here! we must not pass it by;
A Telescope upon its frame, and pointed to the sky:
Long is it as a Barber's Poll, or Mast of little Boat,
Some little Pleasure-Skiff, that doth on Thames's waters float.²⁹⁰

Ici, le télescope représente d'abord une source de rémunération pour le « *showman* », qui vient littéralement donner le ciel en spectacle ; chacun se presse autour de l'instrument, dans l'espoir d'apercevoir ce qui demeure invisible à l'œil nu. Pas de doute que ce genre de scène ne se soit vraiment produite si l'on considère la vulgarisation inédite du savoir scientifique à l'époque en Angleterre. Le poème s'ouvre ainsi sur le tableau d'une foule impatiente, prête à payer pour voir ; chacun des membres de l'assemblée jalouse celui qui a l'œil rivé sur le télescope.

The Show-man chuses well his place, 'tis Leicester's busy Square;
And he's as happy in his night, for the heavens are blue and fair;
Calm, though impatient is the Crowd; Each is ready with the fee,
And envies him that's looking – what an insight must it be!²⁹¹

La ponctuation expressive atteste l'empressement des citoyens et l'excitation générale. Pourtant, le poème change rapidement de perspective, puisqu'il nous est révélé que ceux qui

²⁸⁹ *Ibid.*, v. 199-200.

²⁹⁰ W. W., « *Star-Gazers* », *P2V*, p. 235, v. 1-4.

²⁹¹ *Ibid.*, v. 5-8.

ont pu observer les étoiles s'avèrent plutôt déçus, incapables de trouver un sens à ce spectacle incompréhensible. Le narrateur évoque différentes hypothèses : est-ce la faute des sens humains, trop étriqués ? de notre ignorance ? de l'appareil défectueux ? de la voûte céleste elle-même ? La récurrence des points d'interrogation suggère l'absence de réponse satisfaisante.

Yet, Showman, where can lie the cause? Shall thy Implement have blame,
A Boaster, that when he is tried, fails, and is put to shame?
Or is it good as others are, and be their eyes in fault?
Their eyes, or minds? or, finally, is this resplendent Vault?²⁹²

En réalité, Wordsworth propose ici de déplacer la focale : le poème, à la manière d'un télescope, nous invite à contempler les observateurs impatients plutôt que les cieux, pour interroger les pouvoirs et les limites de l'œil humain face à l'infini stellaire. Ce mouvement de l'étoile à l'œil signale un itinéraire poétique propre à Wordsworth et, de façon plus générale, aux premiers Romantiques anglais : l'extérieur s'intériorise ; le regard se porte vers l'intérieur et le narrateur devient lui-même un observateur. Le télescope, métonymie de l'astronomie, n'est plus seulement un moyen de voir, mais un objet de curiosité qui mérite d'être vu et contemplé pour lui-même. Le poème, sorte de télescope poétique, emploie le regard démystificateur de la science pour le tourner vers l'individu, interrogeant la curiosité, l'émerveillement, mais aussi les limites de l'œil humain. Le globe céleste, objet de curiosité et de fascination au début du poème, cède progressivement la place à une analyse sur les prétentions et les limites du globe oculaire.

En ce sens, Wordsworth rejoint les interrogations de William Herschel, chez qui l'observation du ciel coïncide avec une réflexion sur les capacités de l'organe visuel. Durant plusieurs années, l'astronome met au point différents télescopes (plus de quatre cents modèles au total) permettant d'affûter sensiblement le regard ; certains scientifiques de la Royal Society demeurent toutefois sceptiques quant à la précision de ces nouveaux dispositifs optiques. Herschel défend l'idée que ce ne sont pas ses appareils, mais bien le manque d'expérience de ceux qui les utilisent qui crée d'éventuelles inexactitudes ou erreurs. Dans une lettre à son ami William Watson, il écrit ainsi :

Seeing is in some respects an art, which must be learnt. To make a person see with such a power is nearly the same as if I were asked to make him play one of Handel's fugues upon the organ. Many a night have I been practicing to see, and it would be strange if one did not acquire a certain dexterity by such constant practice.²⁹³

²⁹² *Ibid.*, v. 9-12.

²⁹³ William Herschel, Lettre à William Watson, 7 janvier 1782, cité par Richard Holmes, *op. cit.*, p. 108.

Selon l'astronome, l'observation du ciel est indissociable d'un apprentissage et d'une pratique quotidienne qui doivent prendre en compte les spécificités et les limites de l'organe visuel. La comparaison avec la technique musicale fait sens pour Herschel, lui-même violoniste : de même qu'un pianiste doit travailler pendant des années avant de pouvoir jouer les fugues de Haendel, assouplissant ses doigts pour parvenir à interpréter ces pièces, de même l'astronome doit éduquer son regard et l'accoutumer à l'environnement céleste.

Ainsi, les progrès de l'astronomie coïncident avec ceux de l'optique chez Herschel : « *Herschel became fascinated by both the physics and the psychology of the observation process itself [...]. From 1782 he began to record the many physical tricks his eyes could play, and also began to study the illusions of night observation* »²⁹⁴ note Richard Holmes dans *The Age of Wonder*, dont deux chapitres sont consacrés aux travaux de l'astronome. Le 13 novembre 1782, alors qu'il tente d'identifier une étoile double dans la constellation d'Orion, Herschel dicte à sa sœur Caroline : « *Following 10 Orionii. I saw very distinctly double at least a dozen times pass through the whole field of view with both eyes, but was obliged to darken everything I suspect my right eye to be tired, & know it to see objects darker* »²⁹⁵. Au fur et à mesure que d'autres astronomes remettent en cause ses travaux, Herschel se préoccupe de plus en plus de l'optique physiologique ; à la fois fasciné par les pouvoirs de l'œil et conscient de ses nombreuses lacunes, il n'hésite pas à remettre en cause la physiologie optique de l'âge classique, ce que souligne Holmes là encore : « *Visual images did not simply fall upon the optic nerve, in the same sense that they fell upon a speculum mirror. The eye constantly interpreted what it saw, especially when using the higher powers of magnification. The astronomer had to learn to see* »²⁹⁶. Ainsi, la sœur de Herschel, Caroline, rassemble progressivement un index de toutes les remarques consignées par Herschel concernant l'observation du ciel et l'organe visuel. Intitulé « *Trials of Different Eyes and Seeings* », cet index comporte des sujets aussi variés que la distorsion, l'accoutumance aux différentes lunettes des télescopes, la fatigue visuelle ou encore la perception des couleurs.

Chez Herschel, le mouvement réflexif qui porte son regard sur l'organe visuel lui-même naît d'une interrogation technique sur la possibilité d'améliorer ses perceptions : le télescope se donne comme le prolongement d'un œil limité, capable d'étendre démesurément son champ de vision au point de lui donner accès à ce qui semblait auparavant invisible. Or, la métaphore du télescope sert justement de contrepoint poétique chez Coleridge et Wordsworth : sous la plume

²⁹⁴ Richard Holmes, *op. cit.*, p. 115.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 116.

des lakistes, l'instrument devient le symbole des facultés capables de prolonger la perception visuelle – comme l'imagination, l'empathie ou la foi. Au livre XII du *Prelude*, Wordsworth fait l'éloge d'un « télescope mental » capable d'unir l'œil corporel et l'esprit :

As his powers advance
He is not like a Man who sees in the heav'n
A blue vault merely & a glittering croud [...]
To be regarded, he looks nearer, calls
The stars out of their shy retreats and [?parts]
The milky stream into its separate forms [...]
Not least delighted finally he takes
The optic tube of thought that patient men
Have furnish'd with the toil of years & thus
Without the glass of Galileo sees
What Galileo saw: and as it were
Resolving into one great faculty
Of being bodily eye & spiritual mind.²⁹⁷

Il n'est pas anodin que ce passage se situe au sein de l'avant-dernier livre du *Prelude*, intitulé « Imagination, how impaired and restored ». Pour Wordsworth, le passage de l'astronomie médiévale à la révolution galiléenne sert d'analogie à l'évolution de la perception, d'abord atrophiée, puis pleinement associée aux pouvoirs imaginatifs de l'individu. Ainsi, le poète distingue la vision trouble et indistincte de celui qui observe la voûte céleste sans lunette, n'y voyant « merely » qu'un amas de lueurs, du regard attentif et affûté illustré par Galilée et son télescope. Ce contraste perceptif correspond à l'évolution de l'esprit capable d'unir ses facultés sensorielles, intellectuelles et spirituelles, dont la jonction lui permet d'atteindre la même profondeur visuelle que celle de Galilée, sans télescope, ce que soulignent la répétition et le polyptote « Without the glass of Galileo sees / What Galileo saw ». « *Wordsworth crafted the mathematical language of practical astronomy to condition the wholeness of the mind* »²⁹⁸ commente Thomas Owens.

Si le langage mathématique associé à l'astronomie donne naissance à la métaphore d'un esprit éclairé, il nous semble que l'image du télescope concentre encore davantage le rôle décisif de l'organe visuel et de son bon usage. Chez Wordsworth, il s'agit en effet d'élaborer un point d'optique, à la fois philosophique et poétique, où la direction du regard conditionne l'action de l'esprit. Coleridge se sert également du télescope comme d'une métaphore pour penser les rapports entre la perception, la connaissance et la foi : « *Now what the telescope is to the eye, just that, faith, that is the energies of our moral feelings, are to the reason. Reason is the eye,*

²⁹⁷ W. W., *P11*, II, MS. Y (DC MS. 48), pp. 384-85, v. 141-143, 146-148 et 150-156.

²⁹⁸ Thomas Owens, *op. cit.*, p. 25.

and faith (all the moral anticipation) the telescope. »²⁹⁹. Ici, l'analogie wordsworthienne du télescope et de l'imagination cède la place à une réflexion d'ordre spirituel, où la foi devient le prolongement télescopique de la raison, assignée à la vue. Coleridge réitère la comparaison dans ses *Aids to Reflection*: « *By the eye of Reason through the Telescope of Faith, we may see what without this telescope we could never have known to exist* »³⁰⁰. Ici, le poète semble en accord avec l'étymologie même du terme, puisque le mot « télescope » rassemble les termes grecs « tele » (« loin ») et « skopein » (« voir, regarder »). Là encore, l'œil semble drastiquement limité lorsqu'il est associé aux facultés rationnelles : l'imagination ou la foi sont des prolongements bienvenus en ce qu'elles étendent symboliquement le champ de vision de l'observateur.

A l'inverse, William Blake considère qu'aucun outil ne peut suppléer aux pouvoirs de l'œil lorsque celui-ci est libre de se mouvoir à sa guise. « *Our desire to see goes far beyond any telescope* »³⁰¹ note le critique Northrop Frye, qui souligne la façon dont Blake cherche à émanciper l'œil de l'individu pour lui permettre de renouer avec l'étendue de son imagination et de son désir, là où les prétentions du rationalisme scientifique cloisonnent ses sens et limitent ses facultés. William Blake invite en effet à se défier d'une vision scientifique étriquée, accusant Newton et ses disciples d'avoir cartographié le ciel pour mieux le rétrécir. Blake attribue justement ce sentiment d'oppression délétère au caractère réducteur de la science dans son approche des rapports perceptifs de l'individu au monde. « *The Man who can Read the Stars often is oppressed by their Influence, no less than the Newtonian who reads not [the stars] and cannot read [them, but] is oppressed by his own Reasonings and Experiments* »³⁰².

Pour Blake, l'astronomie et l'optique exercent une pression terrible de la raison sur les sens. Pire, elles empêchent l'homme de déployer sa faculté la plus importante, celle-là même qui permettrait de réconcilier la perception et son objet : l'imagination. Ainsi, la lecture soi-disant savante des étoiles conduit l'astronome à éloigner de façon démesurée les corps célestes du corps humain au détriment de ce dernier. Le grand prophète de cette oppression rationnelle chez Blake se nomme Urizen. Incarnation de la sagesse conventionnelle et de la loi dans la mythologie blakienne, il s'oppose à Los (représentant de l'imagination).

²⁹⁹ S. T. C., Lecture 9, *LHP*, I, 22 février 1819, p. 377.

³⁰⁰ S. T. C., *AR*, p. 341.

³⁰¹ Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 40.

³⁰² W. B., Lettre à Richard Philips Esq, 14 octobre 1807, p. 769.



Page de garde du poème *The Song of Los*, William Blake, aquarelle, copy E, 1795, The Huntington Library. c

Issue du poème « *The Song of Los* », cette gravure représente l'aveuglement symbolique d'Urizen. A genoux, tête baissée, le prophète de la raison vénère le soleil de la rationalité, confondant astronomie et astrologie, emprisonnant ses sens et son imagination dans une forme d'inféodation qui rend les globes astraux lointains, voire inaccessibles. A l'échelle de l'illustration, l'homme, ploqué vers le bas, semble en effet bien chétif comparé à la taille imposante de l'astre. Pourtant, c'est un soleil obscurci, noirci par des tâches de couleurs sombres, que révère ici Urizen. Les rayons lumineux percent difficilement à travers l'amas des ombres, comme si l'étoile n'était guère en mesure d'éclairer quoi que ce soit. Cet éloignement vertigineux est précisément ce que refuse Blake, qui cherche à démystifier les prétentions de l'astronomie afin d'étendre les pouvoirs visuels de l'homme en le réintégrant au cosmos.

[...] rise, look out & ponder
 His dismal voyage, eyeing the next sphere though far remote
 Then darting into the abyss of night
 [...] fixing many a science in the deep;
 And thence throwing his venturous limbs into the vast unknown,
 Swift, swift, from chaos to chaos, from void to void, a road immense.³⁰³

Le poème *The Four Zoas* décrit ici le long voyage d'Urizen à travers l'espace, au fur et à mesure qu'il crée un vortex pour mieux y enfermer les sens humains, désormais divisés. L'itinéraire symbolique du prophète de la rationalité suggère pourtant sa capacité à se mouvoir dans l'infini

³⁰³ W. B., *FZ*, Night VI, p. 349, v. 179-181 et v. 184-186.

du cosmos dont il fait partie intégrante. Dans son article « A Wrinkle in space : The Romantic Disruption of the English Cosmos »³⁰⁴, Kathleen Lundeen analyse le rapport de Blake à l'astronomie et s'interroge sur les causes de son rejet. Elle montre que Blake reproche notamment à Newton (et à ses disciples) d'avoir encensé le Créateur au détriment de la Création : en effet, les scientifiques du XVIII^e siècle, dans le sillage de Newton, mettent fréquemment l'accent sur la distance insondable entre étoiles et autres corps célestes pour mieux mettre en valeur la majesté du Créateur, en même temps que notre propre petitesse. Blake refuse lui de réduire l'homme à un simple admirateur d'un monde qu'il n'a ni créé ni compris, perdu dans une immensité étrangère.

Dans son poème *Milton*, il propose au contraire une autre cartographie du ciel, reliant l'infini des étoiles à l'infini que chaque être vivant abrite en lui-même :

[...] when once a traveller thro' Eternity
Has passed that Vortex, he perceives it roll backward behind
His path, into a globe itself enfolding like a sun
Or like a moon, or like a universe of starry majesty,
While he keeps onwards in his wondrous journey on the earth –
Or like a human form, a friend with whom he lived benevolent. [...]
Thus is the earth one infinite plane, and not as apparent
To the weak traveller confined beneath the moony shade.³⁰⁵

Ici, le mouvement du voyageur est directement opposé à celui d'Urizen en ce qu'il traduit une ouverture vers les globes célestes, lesquels forment un itinéraire accessible à l'homme doué d'imagination. L'accumulation des références aux corps célestes (soleil, lune, planète Terre) associée à la préposition « *or* » signale la possibilité de substituer un globe à un autre, d'explorer successivement chacun des astres dès lors qu'ils constituent un seul et même univers. Blake semble même suggérer un univers où l'espace n'est pas plat, mais courbe, annonçant en partie les découvertes de la physique contemporaine³⁰⁶. Plutôt que de regarder en haut et de lever les yeux pour trouver l'infini, il faudrait à l'inverse regarder en nous-mêmes, et laisser à l'imagination la possibilité de redéployer ses ailes. Tout le projet blakien, tant dans les poèmes que dans les gravures, consiste donc à altérer la perception visuelle pour redéfinir le rapport de l'homme au cosmos. L'œil doit se déprendre de sa fascination pour l'astre et apprendre à agrandir sa vision. A la différence de Coleridge et Wordsworth, cependant, Blake ne se fie

³⁰⁴ Kathleen Lundeen, « A Wrinkle in Space: The Romantic Disruption of the English Cosmos », *Pacific Coast Philology*, Vol. 43, 2008, p. 1-19.

³⁰⁵ W. B., *M*, Livre I, p. 109, v. 22-27 et 32-33.

³⁰⁶ A ce sujet, voir Gaston Bachelard, *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1937.

guère au télescope ou à tout instrument technique pour ce faire, dès lors que ceux-ci créent un intermédiaire néfaste entre l'organe visuel et le monde. Au contraire, Blake cherche à faire disparaître les relais scientifiques qui isolent la perception de son objet. Chez le graveur et poète, l'œil est une étoile comme les autres. C'est justement la réversibilité de l'œil et de l'étoile que mettent en scène les gravures blakiennes : dans ses dessins, l'homme et le ciel fusionnent, les corps se couvrent d'étoiles. Le poète subvertit les représentations institutionnelles du cosmos en inversant l'ordre de grandeur qui condamnait l'homme à craindre ou à révéler les cieux énigmatiques au-dessus de lui. Ici, les globes (terrestres comme célestes) constellent le corps humain, et l'univers se confond avec l'esprit dès lors qu'ils sont également infinis.



Jerusalem, William Blake, aquarelle, copy E, 1821, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

Les planches des prophéties *Milton* (A, 38) et *Jerusalem* (E, 25), en particulier, illustrent cette expansion progressive de la perception qui replace la figure humaine au milieu des étoiles. Ainsi, la gravure ci-dessus illustre l'expansion cosmique de l'homme que Blake appelle de ses vœux : les astres recouvrent à présent le corps lui-même. A l'étoile consumée se substitue désormais l'œil en expansion, image d'une vision où les mondes sublunaires et supralunaires s'unissent dans un joyeux mariage, loin des limites assignées par la raison étriquée. Le dialogue entre l'œil romantique et le ciel des astronomes est appelé à connaître une fortune durable : en 1846, Thomas De Quincey publie un essai intitulé *System of the Heavens as Revealed by Lord Rosse's Telescopes*. L'année précédente, William Parsons, troisième comte de Rosse, met au point un télescope géant, baptisé « Léviathan de Parsonstown » et dont les performances, exceptionnelles pour l'époque, font forte impression sur l'écrivain britannique. Celui-ci propose notamment une description détaillée de la nébuleuse d'Orion, qui apparaît comme un crâne grimaçant au regard de l'observateur ; ici, l'observation scientifique et l'imagination se

conjuguent pour créer une vision mêlant la fascination et l'effroi. Thomas de Quincey établit à son tour une correspondance troublante entre l'infini des cieux et ceux de l'individu :

In reality the depths and the heights which are in man, the depths by which he searches, the heights by which he aspires, are but projected and made objective externally in the three dimensions of space which are outside of him. He trembles at the abyss into which his bodily eyes look down, or look up [...] feeling it to be, boding it to be, fearing it to be, and sometimes hoping it to be, the mirror to a mightier abyss that will one day be expanded in himself.³⁰⁷

Une analogie que Blake n'aurait sans doute pas reniée, dès lors qu'elle fait du cosmos le miroir de celui qui le contemple, et contribue par là à les rapprocher. Le participe passé « projected » employé par Thomas de Quincey atteste la dimension créatrice du regard et fait honneur à la conception blakienne de la nature, qui n'est rien d'autre qu'une projection par l'homme de ses propres pouvoirs. La conglobation finale et l'adjectif comparatif « mightier » suggèrent la possibilité que l'homme comporte en lui-même un univers plus vaste encore que celui qu'il aperçoit dans les cieux. Blake imagine ce jour bienvenu où l'individu prendrait conscience de l'infini qu'il abrite en son sein :

The stars consumed like a lamp blown out, & in their stead, behold!
The Expanding Eyes of Man behold the depths of wondrous worlds.
One earth, one sea beneath; nor erring globes wander, but stars
Of fire rise up nightly from the ocean & one sun
Each morning like a new-born man issues with songs of joy.³⁰⁸

La conclusion du long poème *The Four Zoas* consacre l'expansion du regard, à mesure que l'homme est enfin capable de réconcilier ses différentes facultés (imagination, perception, raison et émotion). Il s'agit ici d'une apocalypse au sens fort, en accord avec son étymologie grecque (*apokalupsis* signifiant « dévoilement, révélation ») : le mouvement ascensionnel des étoiles de feu (« rise up »), d'abord consumées (« consumed ») pour renaître sous le regard transformé de l'être humain, révèle leur véritable nature. Cette combustion des astres rappelle l'apocalypse biblique décrite dans le livre d'Isaïe : « *All the stars of heaven will be dissolved. The skies will be rolled up like a scroll, and all their stars will fall like withered leaves from the vine* »³⁰⁹. Grâce à une transformation interne, l'individu peut désormais contempler les merveilles du monde sans ciller, aussi bien dans le ciel que sur terre.

³⁰⁷ Thomas de Quincey, *The Collected writings of Thomas de Quincey*, éd. David Masson, Édimbourg, Adam and Charles Black, 1890, p. 15.

³⁰⁸ W. B., *FZ*, Night IX, p. 406, v. 826-830.

³⁰⁹ The Holy Bible, *op. cit.*, The Gospel of Isaiah, 34:4.

I.3.2. Voyageurs et marcheurs : apprendre à voir

Si le regard des premiers Romantiques anglais se porte parfois vers le ciel, il se plonge avec la même acuité au sein du monde : les beautés de la nature, le tumulte de la ville ou les traits d'un visage interpellent l'œil et suscitent en retour une réflexion métapoétique sur la possibilité d'éduquer, d'affiner ou d'ajuster la perception visuelle au contact de la réalité. A bien des égards, les poèmes de la première génération Romantique proposent une sorte d'apprentissage visuel : il s'agit de réapprendre à regarder ce que la hâte, l'ignorance, les dogmes ou l'étroitesse d'esprit nous font trop souvent manquer. La façon dont nous percevons le monde conditionne en retour notre manière de le nommer ; William Blake choisit ainsi de revenir aux sources de la poésie antique et à la façon dont les premiers poètes considèrent leur environnement : « *The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged and numerous senses could perceive* »³¹⁰. Pour Blake, le panthéisme antique a ceci d'authentique qu'il ne sépare pas la perception de l'objet perçu, l'homme du divin. En effet, l'individu perçoit le monde à travers des sens dont la largesse et le nombre n'ont pas encore été censurés par le christianisme ou l'empirisme philosophique. Dès lors, c'est bien la perception de notre environnement qui lui confère sa nature transcendante. Comment cette perception divine de la réalité a-t-elle échappé à l'homme ? Précisément parce qu'il a oublié qu'il en était le créateur, donc le gardien ; cette dissociation cognitive tragique est l'œuvre du christianisme pour Blake, qui poursuit : « [...] *thus began Priesthood. Choosing form of worship from poetic tales. And at length they pronounced that the Gods had ordered such things; Thus men forgot that All deities reside in the human breast* »³¹¹. Ce faisant, l'homme perd littéralement de vue sa propre nature et méconnaît celle du monde alentour : « *The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the stormy sea, and the destructive sword, are portions of eternity, too great for the eye of man* »³¹². Le poète joue ici sur un étrange glissement synesthésique : il semble *a priori* difficile à l'œil de se substituer à l'oreille pour percevoir le rugissement du lion ou de la mer. Cette confusion perceptive tient à ce que l'être humain a drastiquement réduit ses facultés sensorielles en les enchaînant au dogme rationaliste ou chrétien.

³¹⁰ W.B., *MHH*, p. 38.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*, p. 36.

Or, la vue peut lui permettre de s'émanciper de ses chaînes en ce qu'elle favorise le retour de l'imagination : apprendre à voir, pour Blake, signifie d'abord se déprendre du cloisonnement néfaste des perceptions sensorielles, en renouant avec un âge d'or du regard que Blake associe à l'Antiquité. « *The Nature of my Work is Visionary or Imaginative [...] it is an Endeavour to Restore what the Ancients call'd the Golden Age* »³¹³ affirme l'auteur, qui cherche donc à rétablir une vision pré-chrétienne du monde. Les *Métamorphoses* d'Ovide offrent un exemple intéressant d'un monde où les plantes, les animaux et les minéraux enveloppent souvent l'âme d'un être humain transformé par le sortilège d'une nymphe ou le caprice d'un dieu. D'une façon similaire, chez Blake, chaque objet de notre perception visuelle recèle une part de notre humanité ; loin de signifier la grandeur d'un Créateur inconnu et étranger, il manifeste au contraire notre propre propension à la création divine, ce que résume bien le critique Northrop Frye dans son célèbre essai *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* : « *As our imaginations expand the world takes on a growing humanity, for to see things as created by God and in God is the same as seeing things as created by Man and in Man* »³¹⁴. Il n'est pas anodin que le complément d'agent et de lieu soient ici identiques, ce que souligne le parallélisme : en effet, celui qui contemple sa propre création se reflète nécessairement en elle pour Blake. Ainsi, chaque parcelle de l'environnement est une parcelle de l'individu qui le regarde :

[...] Each grain of Sand,
 Every Stone of the Land,
 Each rock & each hill,
 Each fountain & rill,
 Each herb & each tree,
 Mountain, hill, earth & sea,
 Cloud, Meteor & Star,
 Are Men seen Afar.³¹⁵

La répétition anaphorique de l'adverbe « each » martèle le propos blakien, structuré par une gradation qui nous fait passer du plus infime grain de sable à la montagne, puis à l'étoile, sans que la conclusion finale ne varie. Là encore, la vue est au centre du problème, dès lors que tous ces objets de perception correspondent en réalité à des projections de l'homme, mais ne sont pas perçus comme telles parce qu'elles sont « seen Afar ». C'est donc en réorientant ou en

³¹³ W. B., «A Vision of the Last Judgement», p. 555.

³¹⁴ Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 42.

³¹⁵ W. B., Lettre à Thomas Butts, 2 octobre 1800, p. 712.

réajustant la faculté visuelle que l'homme peut prendre conscience de sa véritable identité créatrice.

Comment la poésie peut-elle contribuer à l'élaboration de ce nouveau regard ? Chez Blake, la rééducation visuelle de l'individu passe par la subversion des échelles microscopiques et macroscopiques, que l'on retrouve à de nombreuses reprises sous sa plume, des poèmes aux aphorismes. Ainsi, dans la première « Memorable Fancy » du *Marriage of Heaven and Hell*, le narrateur se souvient d'une promenade en enfer au terme de laquelle il découvre l'un des fameux proverbes, inscrits en lettres de feu sur le ciel par un diable : « *How do you know but every Bird that cuts the airy way, / Is an immense world of delight, closed by your senses five ?* »³¹⁶. La question sert de conclusion au poème ; à travers l'emploi de la seconde personne du singulier, elle interpelle directement le lecteur et le laisse aux prises avec ses doutes, l'obligeant à reconsidérer sa propre perception visuelle d'un élément en apparence aussi anodin que le vol d'un oiseau. L'adjectif distributif « every », employé pour envisager un groupe de façon collective, illustre l'idée que tous les oiseaux renferment en eux un « immense » monde de joie que l'observateur méconnaît en raison de ses propres limitations perceptives (ce que signale le complément d'agent et la postposition de l'adjectif numéral « by your senses five »). La métaphore de l'oiseau se retrouve un peu plus loin dans les « Proverbs of Hell » : « *When thou seest an Eagle, thou seest a portion of Genius : lift up thy head !* »³¹⁷. Le mouvement ascensionnel encouragé par l'injonction engage directement le lecteur à observer le monde de façon plus libre et plus ambitieuse, car les volatiles qui planent au-dessus de lui sont le reflet de sa propre puissance imaginative. Le parallélisme et la répétition du groupe verbal « thou seest » mettent en évidence le lien étroit entre l'oiseau et le génie créateur ; toute la singularité de Blake tient à ce que l'aigle n'est pas le reflet d'une création divine supérieure, inaccessible et incompréhensible pour l'homme, mais bien de sa propre puissance perceptive, elle-même créatrice. « *Look up ! Look up ! O citizen of London, enlarge thy countenance !* »³¹⁸ peut-on également lire dans « A Song of Liberty », la reduplication et la ponctuation expressive insistant sur la nécessité de lever le regard pour élargir le champ visuel.

Les gravures de Blake font également la part belle aux oiseaux, notamment aux aigles et aux cygnes, que l'on retrouve dans de nombreux poèmes des *Songs of Innocence* (« Night », « Nurse's Song », « Spring », « The Schoolboy », « Laughing Song »). Le dessin privilégie la valeur symbolique des animaux à un quelconque réalisme : dans *The Illuminated Blake*, David

³¹⁶ W.B. MHH, p. 35.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

Erdman se penche justement sur la signification des oiseaux au sein des illustrations blakiennes. Selon lui, leur nombre et leur disposition au sein de la gravure possèdent une signification symbolique : « *my overview of the whole illuminated canon confirms also the impression that five birds with a sixth (often of Paradise) signify the senses led by the imagination* »³¹⁹. Ainsi, les oiseaux sont fréquemment au nombre de six, évoquant les cinq sens et l'imagination qui leur sert de guide. Serait-ce parce que le vol de l'animal attise lui-même notre propre imagination, l'oiseau explorant les cieux et révélant à l'homme la possibilité d'habiter autrement le monde ?

William Blake, féru d'histoire naturelle, a longuement étudié celle-ci au cours de ses années à la Royal Academy (1779-1785), après avoir fait ses armes dans l'atelier de James Basire. Mais à la description naturaliste se substitue chez lui une personnification constante de la nature et de ses éléments. Dans le livre de *Thel*, Blake personnifie tous les éléments de la nature ; la fleur, le nuage, puis le ver de terre, tous doués de parole, s'adressent directement à Thel pour répondre à ses questions. Pourquoi la poésie blakienne favorise-t-elle un tel anthropocentrisme ? Précisément pour nous donner accès à un autre regard sur le monde, un regard capable d'unir l'homme et son environnement en établissant un lien affectif et perceptif inédit entre eux, afin de nous faire voir que la nature correspond à notre humanité divine.

As the little seed waits eagerly watching for its flower and fruit,
Anxious its little soul looks out into the clear expanse
To see if hungry winds are abroad with their invisible array;
So man looks out in tree and herb, and fish and bird and beast,
Collecting up the scattered portions of his immortal body
Into the elemental forms of everything that grows.³²⁰

La fin du poème *Vala* préfigure la possibilité pour l'homme de retrouver sa véritable nature en posant un regard nouveau sur son environnement. Il n'est pas anodin que Blake se concentre ici sur la perception visuelle pour établir une correspondance directe entre le comportement de la graine végétale et celui de l'être humain : les verbes attestent l'évolution d'un regard métaphorique (« watching », « looks out », « see ») qui vaut à la fois pour la plante et pour l'homme, ce que signalent les outils comparatifs (« as ... so »). De même que le noyau guette la venue des vents et la possibilité de se transformer en fleur, puis en fruit, l'homme cherche à l'extérieur de lui-même les fragments dispersés de son véritable corps, immortel d'après Blake

³¹⁹ David Erdman, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres, Anchor Press, 1974, p. 20.

³²⁰ W.B., *FZ*, p. 385, v. 3-8.

en ce qu'il est formé non pas seulement des membres humains, mais de tout ce qui constitue la nature. La polysyndète et l'accumulation insistent justement sur la multiplicité des « scattered portions »³²¹, tandis que la préposition accompagnant le verbe « look » témoigne d'un mouvement perceptif tourné vers l'extérieur : « So man looks out in tree and herb, and fish and bird and beast ». Si la nature représente un amas des portions éparses de l'humanité, il est alors possible d'y voir bien plus que ce que nos sens étreignés perçoivent d'emblée. Les célèbres vers extraits du poème *Auguries of Innocence* jouent à nouveau sur un renversement d'échelles ; le macroscopique se niche au cœur du microscopique chez Blake, qui incite son lecteur à une forme de rééducation visuelle :

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.³²²

Le choix de l'infinitif donne l'impression d'une maxime : ces quelques vers nous présentent pour ainsi dire le programme perceptif et poétique blakien. De même que l'oiseau évoqué dans le *Marriage of Heaven and Hell*, le grain de sable contient un monde pour celui qui apprend à le regarder ; de même, la fleur sauvage abrite un paradis inconnu de ceux qui la croient sur le point de flétrir. Ce n'est sans doute pas un hasard si Blake accepte d'illustrer l'ouvrage d'Erasmus Darwin, *The Botanic Garden* (travaillant sur les deux éditions de 1791 et 1795), où la personnification des plantes nourrit une poésie qui fait la part belle à l'élément visuel.

De la vue, nous basculons vers le toucher, comme si le changement de regard permettait en retour de modifier notre rapport au temps. En effet, Blake considère que l'imagination humaine conditionne sa nature immortelle : « *throughout the Universe wherever a grass grows / Or a leaf buds The Eternal Man is seen is heard is felt / And all his Sorrows till he reassumes his ancient bliss* »³²³. La fin du poème *Vala* traduit ici une inversion perceptive signifiante, soulignée par l'emploi du mode passif : une fois que l'homme a déployé son regard et restauré ses pouvoirs perceptifs, s'attardant sur les mondes que contiennent la fleur ou le grain de sable, il est en retour perçu au travers de chaque brin d'herbe et de chaque feuille. Tout élément du

³²¹ Le terme donne justement son titre à l'essai de Rodney Baine intitulé *Scattered Portions : William Blake's Biological Symbolism* et publié en 1986 chez Agee Pub.

³²² W.B., « *Auguries of Innocence* », p. 490, v. 1-4.

³²³ W.B, *FZ*, p. 385, v. 26-28.

vivant est sacré pour Blake, précisément parce qu'il contient un fragment épars de l'humanité : « *Everything that lives is holy* »³²⁴ ; « *Everything is an attempt to be human* »³²⁵.

Il est fréquent d'opposer le rapport de Blake et celui de Wordsworth à la nature : le premier voit dans celle-ci un voile qui dissimule la part divine de l'humanité, quand le second y décèle une correspondance avec l'esprit humain. Pourtant, tous deux se rejoignent sur l'attention au détail, aux « minute particulars » qui constituent notre environnement. Chez Wordsworth, c'est précisément cette curiosité visuelle qui permet à l'œil d'appréhender le monde sensible dans toute sa profondeur. Dans une lettre à Anna Seward, son ami Robert Southey exalte justement la finesse perceptive du poète, qui considère avec la même minutie les étoiles et les fleurs :

William Wordsworth is a most extraordinary man—one whose powers as a poet it is not possible to overrate, and who will stand in the front rank of poets. It is the vice of his intellect to be always upon the stretch and strain—to look at pileworts and daffydowndillies through the same telescope which he applies to the moon and stars, and to find subjects for philosophising and fine feeling, just as D. Quixote did for chivalry, in every peasant and vagabond whom he meets.³²⁶

Southey fait l'éloge de la sensibilité extraordinaire du poète, laquelle conjugue une forme de tension cérébrale permanente (« always upon stretch and strain ») avec une acuité visuelle inédite, soulignée par la métaphore du télescope : à en croire son ami, Wordsworth dirigerait son regard avec une précision toute comparable à celle de l'instrument optique. La comparaison entre les fleurs du ciel et de la terre avait déjà été esquissée par Erasmus Darwin dans son *Botanic Garden* :

So, late descried by Herschel's piercing sight,
Hang the bright squadrons of the twinkling night
[...]
Flowers of the sky! Ye to age must yield,
Frail as your silver sisters of the field!³²⁷

La correspondance poétique entre la terre et le ciel esquissée par Darwin suggère une forme de réversibilité métaphorique qui incite à considérer avec la même attention les astres lointains et

³²⁴ W.B. *MHH*, p. 45.

³²⁵ W.B., *BU*, plate 10.

³²⁶ Robert Southey, Lettre à Anna Seward, 10 décembre 1807, William Knight, *The Life of William Wordsworth*, Edinburg, William Paterson, 1889, II, p. 97.

³²⁷ Erasmus Darwin, *The Botanic Garden*, New York, T & J. Swords, 1807, p. 117, v. 371-372 et 380-381.

les fleurs du quotidien. Ainsi, Wordsworth observe également les plantes (la précision des termes botaniques employés par Southey suggérant là encore son extrême minutie), mais aussi les êtres qui croisent sa route (« every peasant and vagabond whom he meets »). La comparaison avec Don Quichotte prête à débat : le chevalier à la triste figure ne cesse de remettre en cause les apparences prosaïques du monde extérieur, percevant une tribu de géants derrière des moulins à vent, un château en lieu et place d'une taverne. Illusions mystificatrices ou créations libératrices ? Faut-il comprendre l'analogie comme une critique implicite de l'idéalisme wordsworthien, ou plutôt comme une célébration de ses pouvoirs visionnaires ? Southey semble pencher pour la seconde option. A en juger par les poèmes consacrés à la figure du mendiant, il nous semble également que Wordsworth, loin de projeter sur les êtres des sentiments ou des réflexions qui leur seraient étrangers, part d'une description réaliste pour s'interroger sur le sujet que lui inspire son observation et tenter de déceler, par-delà les apparences, une possible signification symbolique de ce qu'il voit.

Ainsi du malheureux mendiant présenté dans le poème « Old Cumberland Beggar », qui s'ouvre justement sur une apparition visuelle : « *I saw an aged Beggar in my walk ;* »³²⁸. Le premier vers nous plonge *in medias res* dans l'action, sans nous donner aucune information sur l'identité du sujet percevant ou sur son itinéraire : l'emploi du prétérit crée une forme de rupture grammaticale, d'autant plus saillante qu'il n'y a aucun complément circonstanciel la précédant et fait de la simple perception visuelle un événement fondateur, capable de donner naissance au poème. Le narrateur existe d'abord parce qu'il voit. La vision inattendue débouche alors sur une longue description de l'homme aperçu, cette fois-ci au présent :

He travels on, a solitary Man, -
 His age has no companion. On the ground
 His eyes are turned, 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.³²⁹

La tonalité pathétique du poème est renforcée par l'image d'un homme au regard ployé vers le bas, dont la marche forcée figure une forme d'aliénation à la fois physique, mentale et perceptive. Contraint de faire l'aumône de foyer en foyer, le mendiant trace sa route sans jamais

³²⁸ W. W., « The Old Cumberland Beggar », *LB*, p. 228, v. 1.

³²⁹ *Ibid.*, p. 230, v. 44-51.

lever les yeux, ce que soulignent l'enjambement et le mode passif des vers « On the ground / His eyes are turned ». Le choix de l'italique au vers suivant insiste sur l'absence de liberté de mouvement des yeux du marcheur, condamnés à suivre sa trajectoire habituelle sans pouvoir se détacher du sol. Le mendiant traîne son regard comme sa peine, et ne prête guère attention à son environnement. Ainsi, les champs, les collines et le ciel, visions coutumières des villageois, n'existent pas pour lui ; « one little span of earth / Is all his prospect ». La pauvreté économique et affective du marcheur, qui ne possède ni femme, ni enfants, ni maison, ni biens, se redouble d'une pauvreté visuelle qui conduit le narrateur à le plaindre. La suite immédiate du poème présente cette marche forcée comme une sorte de malédiction :

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 scattered leaf [...]. Poor Traveller!³³⁰

Les adverbes de temps (« for ever », « never knowing ») refusent toute forme d'espoir au mendiant, qui semble condamné à une fixité visuelle mortifère mise en valeur par l'allitération et l'assonance entretenant les mots « seeing still ». La lassitude du marcheur, courbé vers le bas, suscite une vague d'empathie chez l'observateur, ce dont témoigne l'exclamation finale. Pour déterminer la possibilité d'un regard créateur, Wordsworth nous présente ici son négatif : l'œil inattentif, désabusé, étranger aux beautés du monde, accoutumé à un spectacle dont il ne perçoit plus ni le relief ni la profondeur. Toutefois, le narrateur nous met en garde contre toute forme d'indifférence ou de mépris : « *deem not this Man useless* »³³¹. Le poème « The Old Cumberland Beggar » opère en effet un renversement perceptif caractéristique de Wordsworth ; le mendiant, dont l'œil semble condamné à l'immobilisme, inféodé à des besoins primaires en raison de sa condition misérable, devient lui-même un objet d'observation et de réflexion pour les villageois.

While thus he creeps
From door to door, the Villagers in him
Behold a record which together binds
Past deeds and office of charity,
Else unremembered [...].³³²

³³⁰ *Ibid.*, v. 51-55 et 58.

³³¹ *Ibid.*, v. 67.

³³² *Ibid.*, v. 87-91.

Le vagabond représente le témoignage visuel d'une charité et d'une solidarité qui se laissent facilement oublier selon le narrateur. La double allitération qui lie l'infinitif « behold » au verbe « binds » suggère la puissance unificatrice de cette vision en apparence banale. C'est précisément cette capacité du regard à percevoir la signification symbolique cachée derrière les apparences qu'exalte Wordsworth. Chez le poète, l'œil s'éduque en établissant une succession de correspondances entre le matériel et le spirituel, le présent et le passé, le visage d'un individu et ses émotions. En effet, pour Wordsworth, il s'agit avant tout de retrouver au sein du sensible une correspondance spirituelle avec l'âme de l'observateur lui-même. On retrouve cette idée d'une éducation visuelle au livre XIII du *Prelude* :

[...] the lonely roads
 Were open schools in which I daily read
 With most delight the passions of mankind,
 Whether by words, looks, sighs, or fears, revealed;
 There saw into the depth of human souls,
 Souls that appear to have no depth at all
 To careless eyes.³³³

Là encore, la perception visuelle d'un élément en apparence anodin (« the lonely roads ») s'avère bien plus instructive que les manuels scolaires pour le jeune garçon. L'accumulation (« words, looks, sighs, or fears ») traduit la multiplicité des signes permettant à l'observateur de lire dans l'âme humaine. Le vocabulaire employé dans cet extrait rappelle le propos de Maurice Merleau-Ponty, qui relie directement l'œil et l'âme de l'observateur : « *L'œil accomplit le prodige d'ouvrir à l'âme ce qui n'est pas âme, le bienheureux domaine des choses, et leur dieu, le soleil* »³³⁴. Le choix de l'infinitif n'est pas anodin : chez Wordsworth comme chez Merleau-Ponty, l'ouverture de l'œil obéit à un double mouvement, selon que l'on choisisse de se référer au génitif objectif (l'œil ouvre à une réalité extérieure) ou subjectif (l'œil s'ouvre lui-même). Pour le philosophe, la faculté visuelle a ceci de prodigieux qu'elle fait entrer en contact l'extériorité radicale du monde avec l'âme, la part la plus intime de notre intériorité. Cette correspondance existe déjà chez Wordsworth, qui offre un tableau de la communion entre l'esprit et la nature dans son ouvrage *A Guide through the District of the Lakes*, plus connu sous le titre abrégé de *Guide to the Lakes*. A mi-chemin entre la prose poétique et le guide de voyage, l'œuvre nous introduit aux différents paysages du Lake District, où Wordsworth est né et où il passe de nombreuses années en compagnie de ses amis Robert Southey et Samuel Taylor Coleridge - si bien qu'on en vint à les désigner sous le nom de « poètes lakistes », en référence

³³³ W. W., *PIII*, XIII, p. 249, 161-167.

³³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 83.

à la région célébrée dans nombre de leurs textes. L'un des biographes de Wordsworth, Stephen Gill, écrit à propos de cet ouvrage : « *The Guide is multi-faceted. It is a guide, but it is also a prose-poem about light, shapes, and textures, about movement and stillness [...]. What holds this diversity together is the voice of complete authority, compounded from experience, intense observation, thought, and love* »³³⁵. Publié pour la première fois en 1810, le *Guide to the Lakes* forme d'abord une introduction à l'ouvrage de Wilkinson intitulé *Select Views in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*. Plusieurs éditions se succèdent jusqu'à celle de 1835 : sensiblement identique à la première, elle est destinée aux touristes comme aux habitants de la région, et se propose moins de leur faire découvrir les paysages que d'affiner leur perception visuelle de ceux-ci, en suggérant de nouveaux points de vue à partir desquels observer l'environnement singulier du Lake District.

Bien que Wordsworth s'inscrive ici dans une tradition littéraire déjà riche (Thomas West publie un *Guide to the Lakes* dès 1778, William Gilpin, son *The Wye Tour* en 1782, William Green, *The Tourist's New Guide* en 1819), l'auteur distingue d'emblée son positionnement de la plupart des guides touristiques existants : « *It is hoped, also, that this Essay may become generally serviceable, by leading to habits of more exact and considerate observation than, as far as the writer knows, have hitherto been applied to local scenery* »³³⁶. Divisé en trois sections, l'ouvrage de Wordsworth s'attache d'abord à décrire les beautés naturelles de la région des lacs (« View of the Country as formed by Nature ») avant de s'intéresser au rôle de ses habitants (« Aspects of the Country, as affected by its Inhabitants ») pour enfin réfléchir sur la manière de préserver un environnement soumis aux bouleversements liés à la présence humaine (« Changes, and Rules of Taste for preventing their bad Effects »).

La singularité du guide proposé par Wordsworth tient à ce que la description géographique se double d'une analyse philosophique et esthétique : la notion de point de vue devient polysémique sous la plume de l'auteur. En effet, celui-ci recommande certes des emplacements stratégiques permettant de contempler la beauté du paysage, mais également une disposition mentale et sensorielle singulière, un « point de vue » intellectuel et perceptif à part entière. La forme des montagnes, le chatolement de la lumière sur le lac, les couleurs des plantes sont source d'émerveillement, mais aussi de réflexion et d'introspection pour l'observateur averti. En ce sens, le *Guide to the Lakes* comporte une dimension didactique qui excède la simple question topographique. Certains critiques mettent en avant l'enjeu éducatif du guide

³³⁵ Stephen Gill, *Wordsworth's "Guide to the Lakes" with a new preface by Stephen Gill*, Frances Lincoln, 2004, p. 22.

³³⁶ W. W., *A Guide through the District of the Lakes, Prose Works*, II, p. 171.

wordsworthien, distinguant celui-ci des précédents ouvrages à vertu touristique. Dans son article «A Guide to Wordsworth's Guides», Gordon K. Thomas commente : «*quite clearly the poet saw himself not so much as a guide to the Lakes but a guide to the human intellect [...]. Both in his own guidebook and in his poetic discussions of guiding, this educational element is always uppermost in his plans*»³³⁷. John Nabholtz, dans son article « Wordsworth's « Guide to the Lakes » and the Picturesque Tradition », compare l'ouvrage du poète à ceux de ses prédécesseurs et émet l'hypothèse que Wordsworth s'adresse davantage à l'esprit qu'à l'œil :

All previous accounts of Lake Country scenery had been directed to the *eye* of the reader; that is, Wordsworth's predecessors were largely satisfied with presenting a picture of the surfaces of Westmoreland and Cumberland mountains, valleys and lakes, without penetrating beneath the surface appearances to the operations of nature that produced the visual beauty they admired.³³⁸

L'édition de 1835 consacre en effet l'importance du terme « mind », qui figure en italique à l'entrée de l'ouvrage : « *In preparing this Manual, it was the Author's principal wish to furnish a Guide or Companion for the Minds of Persons of taste, and feeling for Landscapes*»³³⁹ écrit Wordsworth lui-même. Toutefois, il nous semble que la dimension éducative du *Guide to the Lakes*, loin de choisir entre l'œil et l'esprit, implique tout autant l'un que l'autre. En réalité, l'éducation de l'esprit est étroitement liée à celle du regard, de sorte que les deux semblent inextricablement liées, voire même dépendantes l'une de l'autre. Certes, Wordsworth se distingue des descriptions pittoresques de la région en ce qu'il cherche à analyser les causes de sa beauté, comme le soulignait déjà l'un des premiers éditeurs de Wordsworth, le critique littéraire Ernest De Selincourt. Mais cette volonté de sonder en profondeur le paysage du Lake District plutôt que d'en esquisser la surface repose justement sur une acuité visuelle nouvelle, conditionnée par la capacité de l'œil à se mouvoir au travers des apparences en faisant preuve de patience, de curiosité et de ténacité.

La première édition de 1810 adresse ainsi aux lecteurs la recommandation suivante : « *to temper their impatience, to look carefully about them, to observe and to watch* »³⁴⁰. Le rythme ternaire des infinitifs, associés au champ lexical de la vue, atteste assez l'importance d'un conditionnement visuel spécifique pour Wordsworth, qui encourage le touriste à ne pas se

³³⁷ Gordon K. Thomas, « A Guide to Wordsworth's Guides », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, 1987, Vol. 18, No. 1, p. 28.

³³⁸ John Nabholtz, « Wordsworth's « Guide to the Lakes » and the Picturesque Tradition », *Modern Philology*, University of Chicago Press, 1964, Vol. 61, No. 4, p. 289.

³³⁹ W. W., *A Guide through the District of the Lakes*, op. cit., p. 155.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 170.

précipiter et l'enjoint à demeurer longuement dans l'observation de son environnement. Pour que l'œil et l'esprit opèrent de façon conjointe, il est essentiel d'accorder un temps conséquent à l'opération perceptive elle-même. A l'inverse des verbes visuels connotant la précipitation (« to glimpse », « to flash », « to glance »), les verbes choisis par l'auteur impliquent une forme de mesure, de réflexion et de concentration, ce que souligne encore l'adverbe « carefully ». C'est bien la spécificité du regard prôné par l'auteur que de se doubler d'une dimension à la fois réflexive et profondément empathique : si le *Guide to the Lakes* wordsworthien semble aller au-delà de la simple description élogieuse de la région natale du poète, c'est parce qu'il en appelle à l'adoption d'un regard sensiblement plus affûté que ceux de ses prédécesseurs. Ainsi, l'attention au détail est capitale chez Wordsworth, qui conclut son *Guide to the Lakes* par un chapitre intitulé « Miscellaneous Observations », dans lequel il décrit les mouvements des cascades ou la variété des nuances colorées des lacs. Dès le premier chapitre, l'auteur choisit de s'adresser directement à l'œil du touriste, et guide son regard avec précision :

I know not how to give the reader a distinct image of these more readily, than by requesting him to place himself with me, in imagination, upon some given point; let it be the top of either of the mountains, Great Gavel, or Scawfell [...] we shall then see stretched at our feet a number of valleys, not fewer than eight, diverging from the point, on which we are supposed to stand, like spokes from the nave of a wheel. First, we note, lying to the south-east, the vale of Langdale, which will conduct the eye to the long lake of Winandermere [...] we shall next fix our eyes upon the vale of Coniston, running up likewise from the sea [...]. Looking forth again, with an inclination towards the west, we see immediately at our feet the vale of Duddon [...]. Next, almost due west, look down into, and along the deep valley of Wastdale [...] beyond this, a dusky tract of level ground conducts the eye to the Irish Sea [...].³⁴¹

Dans cet extrait, Wordsworth propose à son lecteur de se choisir un point de vue à la fois géographique et mental, « in imagination », pour permettre au regard d'embrasser un vaste ensemble d'éléments naturels. L'œil, depuis ce promontoire avantageux, perçoit donc huit différentes vallées avant de se plonger dans les profondeurs d'un lac ou de suivre les méandres d'une rivière. Il est intéressant de constater que l'œil est tour à tour sujet grammatical et complément d'objet direct ici, comme s'il se mouvait en harmonie avec le paysage contemplé. Le verbe « conduct », employé à deux reprises, souligne la possibilité pour le regard de se laisser littéralement conduire, comme si le paysage devenait lui-même le guide recherché par le touriste.

A cette vue d'ensemble succède une description détaillée des montagnes, des vallées et des lacs de la région. Wordsworth s'attarde sur les différentes teintes des lichens qui constellent la roche

³⁴¹ *Ibid.*, p. 171.

aussi bien que sur les jeux d'ombre et de lumière qu'opèrent les nuages à la surface des lacs. Ces « *minute beauties* »³⁴² font l'objet de descriptions détaillées qui prennent le pas sur les recommandations traditionnelles d'un guide touristique, et ne cessent de vanter l'importance d'un œil observateur, attentif et mobile. « *Wherever we turn, we find these productions of Nature [...] and, to the observing passenger, their forms and their colours are a source of inexhaustible admiration* »³⁴³. La puissance d'observation du marcheur conditionne ainsi la qualité de son expérience esthétique lors de la découverte du Lake District, « *a sort of national property in which every man has a right and interest who has an eye to perceive and a heart to enjoy* »³⁴⁴ pour Wordsworth. La double métonymie accorde là encore un rôle de premier plan à la perception visuelle : c'est par l'œil, non par l'ouïe ou le toucher, que le touriste peut appréhender pleinement les merveilles de la région.

Toutefois, l'œil n'est pas le seul organe nécessaire pour Wordsworth ; la mention du cœur souligne la dimension affective d'une découverte géographique qui se présente comme une expérience perceptive, sensorielle et émotionnelle à part entière. Pour Jonathan Bate, auteur de l'essai *Wordsworth and the Environmental Tradition*, le *Guide to the Lakes* de Wordsworth est souvent sous-estimé ; sa démarche poétique s'inscrit en effet dans le renouvellement de l'intérêt pour l'histoire naturelle et les beautés d'une nature désormais perçue selon un modèle organique, biologique et non plus mécaniste. « *Fundamental to all these developments was the practice of field observation. The eye that is fixed on the natural world sees the economy at work* » relève Bate, qui souligne combien la curiosité et l'attention au détail prédominent aussi bien dans la poésie que dans la science à la fin du XVIII^e siècle. Ici, le poète est aussi un marcheur, qui va à la rencontre du monde en immergeant son corps et son œil au sein de celui-ci. Cette expérience peut avoir une incidence durable sur le rapport de l'observateur à son environnement, ce que souligne Bate à l'entrée de son essai : « [...] *the way in which William Wordsworth sought to enable his readers better to enjoy or to endure life was by teaching them to look at and dwell in the natural world* »³⁴⁵.

La notion d'organicité est également au cœur de la pensée philosophique et poétique de Coleridge, notamment dans les deux premiers volumes de ses *Notebooks*, lesquels se font souvent le réceptacle de visions et de sensations qui nourrissent sa création poétique.

³⁴² *Ibid.*, p. 177.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 225.

³⁴⁵ Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, Londres, Routledge, 1991, p. 4.

L'observation du monde naturel, animal, végétal et minéral est alors le matériau premier de son inspiration. Dans son ouvrage *Énergie et mélancolie : les entrelacs de l'écriture dans les Notebooks de S. T. Coleridge*, Kimberley Page-Jones analyse ainsi la progression des rapports de Coleridge à l'écriture et à l'observation. Les *Notebooks* constituent un ensemble de soixante-douze carnets, regroupés en cinq volumes et divisés en sept mille entrées. C'est lors d'une randonnée dans le pays de Galles que le jeune Coleridge, âgé de vingt-deux ans, commence à consigner ses impressions dans un carnet, qui ne le quittera presque plus durant les quarante années suivantes.

Les deux premiers volumes couvrent la période allant de 1794 à 1808 (soit les années de Coleridge en Angleterre, son voyage à Malte et son retour). Le troisième volume présente un auteur plus sédentaire, et les deux derniers carnets semblent davantage consacrés à l'observation scientifique ou à l'exégèse biblique. Pour Kimberley Page-Jones, les premiers carnets de Coleridge mettent en scène un « *nomadisme du regard* »³⁴⁶. Les *Notebooks* 1 et 2 relatent en effet une multiplicité de voyages, de descriptions de promenades et de paysages : l'auteur est d'abord un marcheur, arpentant la région des Lacs, mais aussi les montagnes du Hartz en Allemagne, les villes de Carlisle ou d'Edimbourg en Ecosse, l'Italie et la Sicile ou encore l'île de Malte. Ici, « *Les Carnets se veulent espace d'ouverture et non de retrait, lieu d'accueil de l'autre et non d'écueil de soi. Le regard doit d'abord se tourner vers le dehors pour mieux révéler le monde intérieur* »³⁴⁷ note Kimberley Page-Jones. La marche du promeneur encourage une perception visuelle extrêmement variée et une attention au détail qui rappelle celles encouragées par William Wordsworth et William Blake. Ainsi, Coleridge se souvient d'une randonnée durant laquelle une image *a priori* insignifiante, celle de quelques mauvaises herbes, fait pourtant forte impression sur lui :

The images of the weeds [...] so vivid was the Image, that for some moments & not till after I had disturbed the water, did I perceive that their roots were not neighbours, & they side-by-side companions.³⁴⁸

Cette attention au détail naît d'une remarquable acuité sensorielle, le poète s'attachant à discerner les formes, les couleurs et les significations de son environnement avec une curiosité sans cesse renouvelée : « *l'œil du poète s'attache aux mouvements infimes de la nature* »³⁴⁹

³⁴⁶ Kimberley Page-Jones, *Énergie et mélancolie : les entrelacs de l'écriture dans les Notebooks de S. T. Coleridge*, Grenoble, UGA Éditions, 2018, p. 178.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

³⁴⁸ S. T. C., *CN*, II, 2557.

³⁴⁹ Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 15.

souligne Kimberley Page-Jones. Le regard de l'observateur ne cesse de se mouvoir en accord avec son objet ; à la différence de la stase mortifère qui caractérisait l'organe visuel despotique, érigé en maître sur les autres sens, on a ici affaire à un œil mobile, capable de se déplacer à la fois spatialement et temporellement. Ce nomadisme du regard donne naissance à une « écriture pérégrine » selon Kimberley Page-Jones. Dans les deux cas, une vision ou un mot chassent l'autre :

L'œil qui scrute le sensible en profondeur opère un parcours temporel où le regard va d'objet en objet et doit accepter de délaissier l'objet perçu dans l'ici et le présent pour investir d'autres objets. Le sensible se mue en un texte que le regard déchiffre, chaque mot devant être abandonné pour laisser surgir l'autre.³⁵⁰

La progression du regard épouse donc celle de l'écriture chez Coleridge, même si cette dernière excède la seule perception visuelle : « *l'écriture n'est pas simplement le relais du visuel. Ce qui caractérise en effet les carnets de voyage et de marche est l'expérience d'un corps qui traverse ces espaces. La dimension corporelle, tâtonnante, exploratrice, prime ainsi sur la vision globale et englobante* »³⁵¹ souligne Kimberley Page-Jones. Métonymie du corps, l'œil se fait explorateur : engagé au sein du monde, il parcourt l'espace au fur et à mesure que le marcheur se déplace à l'intérieur de son propre champ de vision. Là encore, le positionnement du poète romantique préfigure celui de Merleau-Ponty, qui ancre la perception visuelle au sein de la corporalité de l'observateur et rappelle l'importance décisive du mouvement qui conditionne le regard vivant :

Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre [...]. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui ?³⁵²

Le double mouvement du corps et de l'œil conditionne donc la richesse de la perception visuelle telle que la conçoit Coleridge. Comme William Wordsworth et William Blake, il encourage une attention au détail, une liberté d'observation et de réflexion qui conduisent à penser une nouvelle manière de regarder le monde, une rééducation visuelle sous le signe de la curiosité et de l'empathie. Au contact de l'environnement et de sa diversité foisonnante, l'œil se prend

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 217.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 121.

³⁵² Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 16.

parfois à jouer de ses propres limites : les nombreuses illusions d'optique suscitées par des phénomènes météorologiques, physiques ou physiologiques interpellent les premiers Romantiques anglais, qui entretiennent aussi un rapport ludique à la vue.

I.3.3. Illusions d'optique : la main de gloire et la plume du poète

Le tournant du XIX^e siècle coïncide avec l'émergence d'une curiosité populaire nouvelle au sujet des différents phénomènes optiques aperçus non plus seulement dans le cadre d'expériences scientifiques, mais aussi dans la réalité quotidienne. Ces illusions d'optique, observables par tout un chacun, font l'objet de nombreuses interrogations et contribuent au développement d'un imaginaire romantique. Ainsi, le terme de « mirage » fait son entrée dans le langage courant après les campagnes de l'armée française au Moyen-Orient (sous commandement napoléonien, entre 1798 et 1801) : issu du verbe latin *miror, mirari* (qui signifie contempler avec étonnement ou intérêt), le mirage est un phénomène optique dû à la déviation des faisceaux lumineux lorsque ceux-ci rencontrent des couches d'air dont la température, la pression ou l'humidité varient. La déviation de ces rayons donne alors l'impression qu'un objet perçu se situe ailleurs qu'à sa position véritable.

A la différence de l'hallucination, le mirage correspond à une image réelle : celle-ci peut être photographiée ou perçue par différents individus au même moment. Si les premières mentions de mirages remontent à l'Antiquité (Aristote en donne quelques exemples dans son traité *Meteorologica*), il faut attendre l'année 1799 pour qu'un véritable compte-rendu détaillé du phénomène soit proposé par le mathématicien français Gaspard Monge, au retour de la campagne d'Égypte menée par le général Bonaparte. Le scientifique amateur décrit longuement les mirages observés dans le désert et attribue leur origine à la réfraction de la lumière au sein d'un air densifié par un refroidissement de la température ambiante. Les mirages prennent différentes appellations en fonction du lieu où ils sont observés pour la première fois et commencent à se diversifier : le spectre du Brocken, la Main de Gloire, la *Fata Morgana* ou encore les feux follets sont autant de phénomènes intrigants, dont la description nourrit l'imaginaire.

Ces illusions d'optique connaissent une popularité croissante au début du XIX^e siècle en Angleterre ; la presse relaie les récits d'observation et des anecdotes rapportées par différents auteurs. Dans son article « The 'Spectre of Science' : Study of Optical Phenomena and the Romantic Imagination », C. J. Wright dresse une liste détaillée des revues ayant contribué à vulgariser ces étranges apparitions. L'*Edinburgh Philosophical Journal* publie ainsi une série d'articles sur le parhélie³⁵³ et les halos solaires observés à York. « *The journals, literary and political as well as scientific, were eager to print articles and correspondence on optical phenomena of all kinds* »³⁵⁴ écrit Wright, qui met en relation cet intérêt avec les récits de voyage des explorateurs et navigateurs à l'époque.

La fascination exercée par ces mirages vient en partie de ce que le discours scientifique permettant d'expliquer l'origine ou les caractéristiques de ces manifestations n'était pas encore solidement établi. Les progrès conséquents de l'optique physique, avec notamment les travaux de David Brewster, de William Hyde Wollaston (qui explique la réfraction lumineuse par les changements de pression atmosphérique dans son article « On double Images caused by atmospheric Refraction » dès 1800) ou encore de Daniel Faraday, sont contemporains ou postérieurs à la plupart des descriptions recensées par la presse. Ces apparitions se produisent fréquemment dans des milieux favorables à des variations de température ou de pression ; le Lake District en fait notamment partie, et les poètes lakistes ne tardent pas à faire eux-mêmes l'expérience de ces étranges phénomènes optiques. Avant eux, Thomas Gray se souvient déjà d'une étrange apparition qu'il consigne dans son journal en 1769 :

A curious *deceptio visus* presented itself: all the vales between us and the sea appeared lower than its surface, owing to the sky and earth both apparently tending to a line drawn from the eye parallel to the horizon, where they at last appeared to meet.³⁵⁵

Ici, le poète évoque sans le savoir un mirage dû à la réfraction de la lumière, qui dévie sa course en raison d'un changement de pression atmosphérique et donne donc l'illusion que les vallées se situent au-dessous du niveau de la mer. Quelques années plus tard, Wordsworth raconte une anecdote similaire dans l'édition de 1822 de son *Guide to the Lakes*. Il se souvient d'avoir aperçu un château médiéval qui semblait construit au fond du lac d'Ullswater. Il reconnaît rapidement les formes de la tour de Lyulph – elle-même une illusion architecturale, puisque la

³⁵³ Apparition d'une tâche lumineuse due à la réflexion des rayons solaires sur un nuage de cristaux de glace.

³⁵⁴ C. J. Wright, « The 'Spectre' of Science. The Study of Optical Phenomena and the Romantic Imagination », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1980, Vol. 43, p. 188.

³⁵⁵ Thomas Gray, *Journal*, cité par Thomas West, *A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmoreland, and Lancashire*, Kendal, J. Robson et W. Pennington, 1812, p. 264.

construction d'apparence médiévale, adossée à un manoir cosu et peint en blanc, fut en réalité construite en 1796 par Charles Howard, duc de Norfolk, propriétaire du château de Greystoke situé à quelques kilomètres de là au nord. Parce qu'il connaît parfaitement la région, Wordsworth est capable d'attribuer l'origine du mirage à l'existence de la tour pourtant dissimulée par un banc de brume, mais il remarque qu'un promeneur moins familier des lieux aurait certainement été stupéfié par l'image du château sous-marin.

Marvellous was the illusion! Comparing the new with the old Island, the surface of which is soft, green, and unvaried, I do not scruple to say that, as an object of sight, it was much the more distinct.³⁵⁶

L'enthousiasme du poète, manifeste par l'emploi de la tournure exclamative et de l'adjectif laudatif, traduit une forme de curiosité joyeuse pour le phénomène observé, un miracle qui ne tarde pas à se changer en mirage lorsque le poète parvient à expliquer la cause de l'illusion. Au fur et à mesure que la vision se dissipe, il discerne en effet la présence d'une plaque de glace à la surface du lac et comprend qu'elle est à l'origine d'un double phénomène optique conjuguant réfraction et réflexion lumineuses, « *as persons skilled in optics would no doubt easily explain* »³⁵⁷. Ce phénomène, rapporté pour la première fois au Moyen-Âge par des croisés, s'apparente au mirage de la *Fata Morgana*, qui correspond à l'apparition inexplicée d'un château au-dessus ou en-dessous d'un fond marin. Alors qu'ils naviguaient en mer Méditerranée, les membres de l'équipage affirmaient avoir aperçu des châteaux flottant dans la brume près du détroit de Messine, et en attribuaient la cause à la fée Morgane – qui, selon la légende arthurienne, avait le pouvoir de contrôler le vent et faisait ainsi léviter des palais au-dessus des eaux.

Coleridge, lui, s'intéresse de près à un autre mirage : le spectre du Brocken. Rappelons que le spectre du Brocken est un phénomène optique consistant en l'apparition d'une ombre considérablement agrandie d'un objet lorsqu'elle est observée dans la direction opposée au soleil, depuis un sommet montagneux, sur un nuage de gouttelettes d'eau ou sur du brouillard. Cette ombre, qui n'est autre que celle du spectateur, est parfois entourée d'un cercle lumineux coloré ; on parle alors de « Gloire » (le halo de lumière rappelant l'auréole d'un saint), comme le montre l'illustration ci-dessous.

³⁵⁶ W. W., *A Guide through the District of the Lakes, Prose Works*, II, p. 238.

³⁵⁷ *Ibid.*



Spectre du Brocken, Figure 1, Encyclopédie de l'environnement, © Divercitimes.

Le phénomène fut observé et décrit pour la première fois par le naturaliste Johann Silberschlag en 1780 sur le mont Brocken (d'où son nom), dans les montagnes du Harz en Allemagne. Il donne lieu à plusieurs légendes et superstitions et connaît une certaine popularité auprès des auteurs romantiques. Là encore, Coleridge effectue un travail de documentation personnelle sur ce phénomène, qui se retrouve en filigrane dans certains de ses poèmes. Le spectre du Brocken décrit par Haygarth dans ses *Memoirs of the Literary and Philosophical Society of Manchester* en 1790, et qu'il consigne dans ses *Carnets* en 1798, retient son attention. Un an plus tard, après avoir suivi les cours du professeur Blumenbach lors de son séjour à Göttingen, Coleridge recopie également les observations de J. Lud. Jordan sur le spectre du Brocken et d'Anton Minasi sur la *Fata Morgana*. Il tente à deux reprises d'apercevoir par lui-même la fameuse ombre, en mai et juin 1799 : « *Coleridge and his circle at Göttingen made two attempts to view the phenomenon in 1799, climbing the Brocken on Whit Sunday, 12 May, and again at the end of June, but on neither occasion were conditions propitious* »³⁵⁸ souligne Janet Sanders Land dans la thèse qu'elle consacre au traité *Logic* du poète.

Coleridge est le premier à proposer une description poétique détaillée du spectre de Brocken dans son poème « *Constancy to an Ideal Object* », publié en 1828 mais sans doute composé à Malte entre 1804 et 1807. Dans ce texte, l'auteur interroge la pertinence et la permanence d'une pensée obsédante, celle de l'être aimé : quelle est sa véritable nature ? comment peut-elle se maintenir dans un monde soumis au changement ? Tourmenté par l'absence de sa compagne, le poète associe son obsession à une fantasmagorie, une ombre évanescence qui n'a d'existence que grâce à (ou à cause de) son esprit. Les derniers vers du poème, séparés de la strophe

³⁵⁸ C. J. Wright, « The 'Spectre' of Science. The Study of Optical Phenomena and the Romantic Imagination », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1980, Vol. 43, p. 194.

précédente par un blanc typographique, comparent explicitement le songe de l'amoureux au spectre du Brocken, qui apparaît au bûcheron émerveillé lorsque celui-ci gravit la montagne à l'aube. A la différence du bûcheron, dont l'ignorance le conduit à l'enthousiasme, le sujet poétique connaît la nature illusoire de ce phénomène et ne peut s'empêcher d'interroger la fiabilité de ses propres perceptions, comme le souligne la question rhétorique liminaire :

And art thou nothing?
Such thou art, as when
The woodman winding westward up the glen
At wintry dawn, where o'er the sheep-track's maze
The viewless snow-mist weaves a glist'ning haze,
Sees full before him, gliding without tread,
An image with a glory round its head;
The enamoured rustic worships its fair hues,
Not knows, he *makes* the shade he pursues!³⁵⁹

La chute du poème, mise en valeur par la ponctuation expressive et l'usage de l'italique, accentue le contraste entre « voir » et « savoir », dès lors que le bûcheron crée sans même s'en rendre compte l'illusion qu'il chérit. Si le poème interroge les limites d'une pensée qui ne trouve pas d'ancrage dans le monde extérieur, il joue également avec celles de la perception visuelle, incapable d'attribuer une origine au phénomène optique qu'elle contribue pourtant à élaborer. Ici, l'œil confère une existence parfaitement illusoire à des apparitions chimériques, que les découvertes scientifiques de l'époque permettent de débusquer, et favorise des réactions d'ordre purement émotionnel. Ainsi, dans sa description de 1790, Haygarth rapporte que son cocher fut effrayé par le spectre de Brocken ; à l'inverse, le bûcheron du poème coleridgien en tombe presque amoureux. Dans les deux cas, l'ombre fait forte impression sur la conscience des observateurs tant qu'ils ne parviennent pas à comprendre sa véritable nature.

Quelques années plus tard, Thomas de Quincey fait également référence au spectre de Brocken dans la première partie de son essai autobiographique *Suspiria de Profundis*, paru en 1845 : « *Ascend with me on this dazzling Whitsunday the Brocken of North Germany [...] We shall have one chance the more for seeing the famous Spectre of the Brocken* »³⁶⁰. La description de l'ombre demeure vague. Après avoir invité le lecteur à le suivre dans son ascension, le narrateur s'amuse à effectuer plusieurs expériences pour vérifier si l'ombre agit comme un reflet, dans une logique de mimétisme presque poétique. Il s'essaie à différents gestes : aussitôt qu'il fait le signe de croix, cueille une fleur, ou se couvre la tête d'un voile, l'ombre reproduit

³⁵⁹ S.T.C., « Constancy to an Ideal Object », *PW*, p. 778, v. 25-32.

³⁶⁰ Thomas de Quincey, *Suspiria de Profundis*, *op. cit.*, p. 231.

immédiatement ses mouvements. Le narrateur en déduit que le spectre n'est autre que son propre reflet, mais l'apparition conserve une inquiétante étrangeté pré-freudienne³⁶¹ : le spectre de Brocken représente le double inconnu du narrateur et lui rappelle son contrepoint nocturne, celui que de Quincey appelle le « Dark Interpreter », le principe d'interprétation à l'œuvre dans ses rêves. « *As the apparition of the Brocken sometimes is disturbed by storms or by driving showers, so as to dissemble his real origin, in like manner the Interpreter sometimes swerves out of my orbit, and mixes a little with alien natures.* »³⁶². Ici, le spectre de Brocken interroge moins la perception visuelle que la nature des visions produites par le psychisme lors de la veille et du sommeil, ainsi que leur fiabilité.

La figure du double et la mise en cause des visions qu'elle accompagne se retrouvent dans l'un des plus célèbres poèmes de Coleridge, « The Rime of the Ancient Mariner », où les illusions d'optique abondent. Ce n'est sans doute pas une coïncidence si ces mirages se multiplient à partir de la seconde partie du poème, une fois le meurtre de l'albatros accompli. Les feux follets (que Coleridge nomme « ignis fatuus »), les feux de St-Elme ou encore la « Main de Gloire » surgissent devant les yeux médusés du marinier et le conduisent à douter de sa raison : perdu au beau milieu d'une mer inconnue dans les contrées du Nord, où le feu du soleil s'abat sur l'immensité blanche et bleue des blocs de glace et de la mer, le marin coleridgien semble dans les meilleures conditions pour que son œil lui joue des tours. Ainsi, lors de nuits troublées sur le navire, il aperçoit tout autour de ce dernier des feux qui scintillent au beau milieu de l'eau.

About, about, in reel and rout
 The death-fires danced at night;
 The water, like a witch's oils,
 Burnt green, and blue and white.³⁶³

Ici, les « death-fires » contribuent à créer une atmosphère onirique, les couleurs et les éléments se mêlant sous les yeux hallucinés du marinier, dont la soif commence à lui faire perdre la tête. Du point de vue de la métrique, l'iambe crée un rythme enlevé qui se fait le miroir de la danse des feux personnifiés, eux-mêmes mis en valeur par l'usage isolé du spondée (« death-fires ») et l'allitération en « d ». La comparaison entre l'eau marine et les mystérieuses huiles qu'utiliserait une sorcière, renforcée par l'allitération en « w », accentue encore l'impression

³⁶¹ « Das Unheimliche », l'inquiétante étrangeté théorisée par Freud en 1919 dans ses *Essais de psychanalyse appliquée*, correspond à « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » (*Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1976, p. 21) : le mimétisme troublant qui caractérise le spectre du Brocken confronte l'observateur à l'étrangeté de son propre reflet.

³⁶² Thomas de Quincey, *Suspiria de Profundis*, *op. cit.*, p. 233.

³⁶³ S. T. C., « The Rime of the Ancient Mariner », *PW*, I, p. 383, v. 127-130.

d'une vision fantastique. Ces feux follets, attribués au XVIII^e siècle à l'existence de matières phosphorescentes et définis par Isaac Newton comme une « *vapour shining without heat* »³⁶⁴ dans son traité *Opticks* de 1704, furent longtemps associés à des esprits ou à des sortilèges. De même pour le feu de Saint-Elme, phénomène physique dû à certaines conditions météorologiques augmentant l'électricité de l'atmosphère ; il se manifeste par des lueurs apparaissant aux extrémités des mâts des navires certains soirs, que le marinier prend pour des drapeaux enflammés.

The upper air burst into life!
And a hundred fire-flags sheen,
To and fro they were hurried about!
And to and fro, and in and out,
The wan stars danced between.³⁶⁵

La récurrence de la ponctuation expressive, la répétition des adverbes de lieux monosyllabiques (« to », « fro », « in », « out »), qui semble refléter le mouvement de balancier du navire, et la polysyndète favorisent l'impression d'un émerveillement réitéré, comme si le marinier balançait son regard de façon répétée entre les différentes lueurs en haut du navire. La plus intrigante et la plus douloureuse des apparitions demeure celle du vaisseau fantomatique, aperçu au loin par le marinier au début de la troisième partie du poème et auquel il pense devoir son salut, alors même que l'équipage commence à mourir de soif. Ce phénomène optique rappelle fortement le spectre de Brocken puisque le navire illusoire, dansant au loin sur les vagues, n'est autre que l'ombre du bateau perdu en mer, projetée par l'alignement de celui-ci avec le soleil.

When looking westward, I beheld
A something in the sky.

At first it seemed a little speck,
And then it seemed a mist;
It moved and moved, and took at last
A certain shape, I wist. [...]
I bit my arm, I sucked the blood,
And cried, A sail! a sail! [...]

When that strange shape drove suddenly
Betwixt us and the Sun. [...]

The Sun's rim dips; the stars rush out;
At one stride comes the dark;
With far-heard whisper, o'er the sea,

³⁶⁴ Isaac Newton, *op. cit.*, p. 134.

³⁶⁵ S. T. C., « The Rime of the Ancient Mariner », *PW*, I, p. 395, v. 313-317.

Off shot the spectre-bark.³⁶⁶

La répétition du participe passé « seemed » souligne l'incertitude du marinier qui croit discerner la promesse d'un secours et afflige d'autant plus son équipage lorsque la vision disparaît. D'emblée, la perception visuelle est placée sous le signe de l'équivoque, du trouble et du mystère. En témoigne l'accumulation des pronoms indéfinis : l'énallage « A something » indique le manque de visibilité du marinier, et la reprise du pronom indéfini « it », sujet grammatical de verbes eux-mêmes réitérés (« it seemed », « it moved »), ne nous permet guère d'en apprendre davantage sur la nature de l'apparition.

De même que la lumière semble se jouer des yeux hagards du marinier, Coleridge joue avec les attentes du lecteur, nous refusant d'abord toute information précise avant de nous faire croire à la venue d'un navire salvateur. La paronomase « shape » / « ship » prend ici tout son sens, puisque c'est seulement une ombre qui se rapproche des marins désespérés. Pourtant, le narrateur croit discerner une forme de plus en plus précise, comme le montre la gradation des substantifs (« something », « speck », « shape », « sail »), liés par l'allitération en « s ». Là encore, c'est bien l'œil qui joue des tours aux navigateurs ; Coleridge sème plusieurs indices tout au long du récit, faisant allusion à l'œil écarquillé ou halluciné des matelots, qui semble de moins en moins fiable : « *There passed a weary time. Each throat / Was parched, and glazed each eye. A weary time ! a weary time ! / How glazed each weary eye* »³⁶⁷. La première strophe de la troisième partie nous alerte implicitement grâce à l'hypallage signifiante et au déplacement du qualificatif « weary », qui s'attache d'abord à « time », puis à « eye ». En effet, c'est bien l'œil du marinier qui peuple la réalité de fantômes et fait chavirer sa raison. L'article d'Anne Williams, « An I for an Eye : "Spectral Persecution" in *The Rime of the Ancient Mariner* » met l'accent sur la polysémie de l'adjectif « spectral » en anglais pour souligner la proximité du visuel et du fantasmagorique au sein du poème :

What is seen is connected to what is ghostly through *spectral*, for the word's meanings have included « capable of seeing spectres », « having the character of a spectre or phantom », « ghostly, unsubstantial, unreal », and even « produced merely by the action of light on the eye or on a sensitive medium ».³⁶⁸

Les spectres se multiplient sous les yeux écarquillés du marinier : d'abord le bateau, puis ses propres compagnons de bord, morts d'inanition, qui semblent se ranimer une première fois dans

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 385, v. 147-152, 160-161, 175-176 et 199-202.

³⁶⁷ *Ibid.*, v. 143-146.

³⁶⁸ Anne Williams, « An I for an Eye: "Spectral Persecution" in *The Rime of the Ancient Mariner* », *PMLA*, Vol. 108, No. 5, 1993, p. 1123.

son rêve, avant de ressusciter une seconde fois lorsque le marinier croit voir une lumière écarlate reflétée par la rive désormais proche, et qui se confond ici avec la légende de la Main de Gloire. Coleridge a certainement pris connaissance de ce phénomène optique par ses lectures de Joseph Priestley, dont le traité consacré à l'optique³⁶⁹ et les articles publiés dans les *Philosophical Transactions* traitent justement de la Main de Gloire, mais aussi de tous types de folklores impliquant des apparitions lumineuses ou phosphorescentes inexplicées.

And the bay was white with silent light,
Till rising from the same,
Full many shapes, that shadows were,
In crimson colours came.
A little distance from the prow
Those crimson shadows were:
I turned my eyes upon the deck –
Oh, Christ! what saw I there!³⁷⁰

A nouveau, le poète joue avec les attentes du lecteur, qui, comme le marinier, s'attend à une autre forme de déception visuelle. En effet, le vocabulaire choisi par Coleridge reprend exactement celui utilisé précédemment pour décrire le mirage du navire fantasmé au début de la quatrième partie du poème : les « shapes » et les « shadows » rôdent sans que l'on puisse déterminer si elles relèvent ou non du phénomène de réflexion lumineuse. La strophe se conclut sur une double exclamation qui traduit la stupeur du marinier et fait durer une forme de suspense, jusqu'à ce que le lecteur comprenne qu'il s'agit cette fois d'un véritable sauvetage, le narrateur du poème ayant enfin aperçu d'autres marins en chair et en os. Vus de loin, ils sont comparés à des anges : « *This seraph-band, each waved his hand : / It was a heavenly sight ! / They stood as signals to the land, / Each one a lovely light ;* »³⁷¹.

Là encore, Coleridge joue sur l'ambiguïté d'une apparition qui rappelle les nombreux mirages aperçus par les explorateurs en mer. Comme le souligne Janet Sanders Land dans sa thèse, Coleridge intègre ces phénomènes optiques tout en ayant connaissance de leur nature illusoire : « *Creatures that glow, brilliantly colored lights that crackle, and lightning flashes that appear in calm weather were once deemed miracles, but explanations of phosphorescent sea life, the ignis fatuus, the borealis, and St. Elmo's fire had acquainted those of the seventeenth and eighteenth centuries with new laws of nature.* »³⁷². Loin de leur conférer une origine mystique

³⁶⁹ Joseph Priestley, *The History and Present State of Discoveries Relating to Vision, Light and Colours*, Londres, J. Johnson, 1772.

³⁷⁰ S. T. C., « The Rime of the Ancient Mariner », *PW*, I, p. 411, v. 480-487.

³⁷¹ *Ibid.*, v. 492-495.

³⁷² Janet Sanders Land, *op. cit.*, p. 20.

ou surnaturelle, le poète s'intéresse à ces apparitions lumineuses dans le cadre d'un questionnement à la fois philosophique et personnel sur la fiabilité de l'organe visuel. Parmi les phénomènes optiques les plus aisément observables, il en est un qui fit couler beaucoup d'encre chez les deux générations de poètes romantiques anglais : l'arc-en-ciel, aux couleurs chatoyantes et dont l'apparition constitue autant un phénomène optique qu'un spectacle poétique.

I.3.4. Au prisme de l'arc-en-ciel : regards désenchantés ?

L'anecdote est célèbre : au cours d'un mémorable dîner organisé par le peintre Benjamin Robert Haydon, élève de Füssli, le 28 décembre 1817, certaines figures du Romantisme anglais (William Wordsworth, Charles Lamb, John Keats et Thomas Monkhouse) sont invités à souper au pied du gigantesque tableau que leur hôte était sur le point d'achever, intitulé *Christ's Triumphant Entry into Jerusalem*, et dans lequel se dissimulaient des portraits réalistes de Newton, Voltaire et Wordsworth lui-même. Parmi eux, John Keats et Charles Lamb s'accordent pour déplorer la façon dont les progrès scientifiques de l'époque induisent une forme de désenchantement perceptif qui risque à terme de tarir l'inspiration poétique. Là encore, Isaac Newton est le responsable par excellence de ce bouleversement. Keats et Lamb l'accusent d'avoir privé l'arc-en-ciel de sa magie en expliquant le phénomène optique de diffraction lumineuse. Haydon se souvient de la conversation, née des remarques de Charles Lamb à propos de son audacieux tableau :

[Lamb] in a strain of humour beyond description, abused me for putting Newton's head into my picture – "a fellow," said he, "who believed nothing unless it was as clear as the three sides of a triangle". And then he and Keats agreed he had destroyed all the poetry of the rainbow, by reducing it to its prismatic colours. It was impossible to resist him, and we all drank to "Newton's health, and confusion to mathematics." It was delightful to see the good-humour of Wordsworth in giving in to all our frolics without affectation, and laughing as heartily as the best of us.³⁷³

³⁷³ Benjamin Haydon, *The Autobiography and Memoirs of Benjamin Robert Haydon*, Ed. Tom Taylor, Londres, Peter Davis, 1926, I, p. 269.

Si Keats et Lamb s'en prennent à Newton, c'est parce que ses travaux portent atteinte au symbolisme religieux et poétique de l'arc-en-ciel, qui possède à l'origine une connotation biblique importante. Dans la Genèse, il représente en effet l'alliance de Dieu et des croyants, scellée par Noé et ses descendants : « *And God said: « This is the token of the covenant which I make between me and you and every living creature that is with you, for perpetual generations: I do set my bow in the cloud, and it shall be for a token of a covenant between me and the earth ».* »³⁷⁴. Après la découverte de Newton, qui explique le phénomène de l'arc-en-ciel par la diffraction lumineuse résultant de ses propres expériences optiques avec des prismes transparents, il devient plus difficile pour les pasteurs de faire valoir une explication théologique de cette apparition.

Comme le souligne C. J. Wright dans son article « The 'spectrum' of science. The study of optical phenomena and the romantic imagination », certains hommes d'Eglise, comme le théologien écossais Thomas Chalmers, tentent de réconcilier les deux interprétations : « *Significantly, Thomas Chalmers [...] argued that « the rainbow, as a memorial of the Covenant, might not necessarily imply the establishment of any new optical law», but felt impelled to point out that it did generally indicate the departure of rain »*³⁷⁵. Cette ambivalence se retrouve chez les poètes ; le poète écossais Thomas Campbell déplore ainsi la façon dont la science retire le voile de l'enchantement et dessille les yeux du poète admiratif dans « To the Rainbow » :

Can all that optics teach, unfold
Thy form to please me so,
As when I dreamt of gems and gold
Hid in thy radiant bow?

When science from Creation's face
Enchantment's veil withdraws,
What lovely visions
Yield their place
To cold material laws.³⁷⁶

Une fois de plus, le poète en appelle à la perception visuelle pour traduire le bouleversement induit par les avancées scientifiques sur notre rapport au monde. La question rhétorique de la première strophe interroge directement la capacité de l'optique à satisfaire non pas la curiosité, mais la propension à la rêverie du poète, qui associait l'arc-en-ciel au scintillement des pierres

³⁷⁴ The Holy Bible, *op. cit.*, Genesis, 9:12-13.

³⁷⁵ C. J. Wright, *op. cit.*, p. 190.

³⁷⁶ Thomas Campbell, *Blackwood's Edinburg Magazine*, XVIII, 1825, pp. 131-132, cité par C. J. Wright, *op. cit.*, p. 190.

précieuses. L'opposition entre « teach » et « dreamt » souligne le conflit implicite entre deux approches d'un même phénomène météorologique : l'explication physique enseigne certes une meilleure compréhension de ce dernier, mais coupe court à l'émerveillement qui allait de pair avec l'ignorance de son origine. La première hypallage « lovely visions » suggère l'idée d'une illusion bienvenue, chérie par le poète en ce qu'elle nourrissait son imaginaire, là où la seconde, « cold material laws », souligne le caractère abrupt du matérialisme newtonien. Les vers du poème « Lamia », écrit par Keats en 1819, reprennent l'image de l'arc-en-ciel pour déplorer la façon dont la science tue à petit feu le merveilleux de l'existence :

Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel's wings³⁷⁷

A nouveau, l'adjectif « cold » reflète une approche calculatrice, utilitaire et rationnelle à l'égard du phénomène observé. Comme Méduse, capable de figer sa proie d'un simple regard, la philosophie naturelle métamorphose ici l'arc-en-ciel en un faisceau banal de rayons lumineux, et lui fait perdre sa splendeur passée – ce que montre le changement de temps grammatical (du prétérit « was » au présent « we know », qui annonce un avenir morose à travers l'emploi du modal « will »). Pour Keats, l'explication d'un phénomène optique dissipe l'émerveillement qui lui était associé. A l'inverse, le poète James Thomson célèbre la découverte newtonienne et considère l'arc-en-ciel comme d'autant plus admirable depuis qu'il fait l'objet d'une explication scientifique : « *How just, how beautiful the refractive law.* »³⁷⁸.

Entre la poésie pittoresque du premier XVIII^e siècle, emmenée par James Thomson, et la seconde génération romantique incarnée par John Keats, nos trois auteurs représentent une forme de transition philosophique contrastée dans les rapports entre science et poésie. Nous l'avons vu, William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, à l'inverse de William Blake, sont loin d'être hostiles aux avancées scientifiques de leur temps, notamment en ce qui concerne l'optique. Toutefois, ils semblent déjà émettre quelques réserves concernant la possibilité de combiner regards scientifique et poétique. Faut-il choisir la réalité contre l'illusion ? Dans son ouvrage *Coleridge the Visionary*, John Beer analyse ainsi l'ambivalence du poète à l'égard de

³⁷⁷ John Keats, « Lamia », II, p. 431, v. 229-234.

³⁷⁸ James Thomson, «To the Memory of Sir Isaac Newton», *The Complete Poetical Works of James Thomson*, Oxford, Oxford University Press, 1908, p. 440, v. 124.

sa propre curiosité scientifique, qui semble à la fois encourager et empêcher l'écriture. En effet, l'auteur multiplie les expériences et les lectures au point de s'épuiser à la tâche ; en 1799, il confie à son grand amour, Sara Hutchinson : « *I have, at times, experienced such an extinction of Light in my mind, I have been so forsaken by all the forms and colourings of Existence, as if the organs of Life had been dried up ; as if only simple BEING remained, blind and stagnant !* »³⁷⁹. La métaphore d'une lumière éteinte se conjugue à celle de la stérilité poétique ; l'adjectif « blind » illustre le risque encouru par celui qui cherche à percer les mystères de la nature, au point de ne plus savoir la regarder autrement qu'à travers le prisme atrocement terne de la seule réalité objective – constat désolant souligné par l'emploi de la majuscule, qui confère au terme « BEING » un caractère imposant, voire effrayant.

En 1799, lorsque Coleridge écrit à Sara, il est en voyage en Allemagne, où il découvre une philosophie rationaliste autrement plus stricte que celle à laquelle son éducation l'a accoutumé. « *Coleridge soon discovered that, far from fulfilling his vision, his researches were in danger of destroying his own visionary powers* » ; « *The scientific assault on his visionary world was accompanied by a steady waning of his imaginative powers.* »³⁸⁰ commente John Beer, qui choisit à dessein des termes connotant la destruction (« danger », « destroying », « assault ») pour qualifier le combat entre regards scientifiques et poétiques. Plus tard, le poète tente alors de concilier l'imagination visionnaire et l'analyse méthodique, cherchant à subsumer leurs différences pour tenter d'atteindre une forme d'unité perceptive fantasmée. En 1825, il semble avoir échoué et livre un constat amer dans une lettre à son ami James Gillman :

[...] the more we have seen, the less we have to say. In Youth and early Manhood the Mind and Nature are, as it were, two rival Artists, both potent Magicians, and engaged, like the King's Daughter and the rebel Genie in the Arabian Nights' Entertainments, in sharp conflict of Conjunction, each having for its object to turn the other into Canvas to paint on, Clay to mould or Cabinet to contain. For a while the Mind seems to have the better in the contest, and makes of Nature what it likes [...] but alas! alas! that Nature [...]. She is sure to get the better of Lady MIND in the long run and to make her revenge too [...].³⁸¹

La référence aux contes des Mille et une Nuits a son importance : de même que la fille du grand vizir, Shéhérazade, fait preuve de véritables trésors d'inventivité pour conserver la vie, racontant des histoires au sultan qui la menaçait de mort, l'esprit humain semble engagé dans un combat contre l'évidence rationnelle et les lois mathématiques de la nature. On retrouve le vocabulaire de la lutte (« rival », « sharp conflict », « contest », « revenge »), comme si l'esprit

³⁷⁹ S. T. C., Lettre à Mrs. S. T. Coleridge, 12 mars 1799, *CL*, I, p. 470.

³⁸⁰ John Beer, *op. cit.*, p. 269.

³⁸¹ S. T. C., Lettre à James Gillman, 22 octobre 1825, *CL*, V, p. 506.

et la nature étaient engagés dans une compétition pour déterminer lequel des deux possédait la capacité créatrice la plus féconde. La succession de métaphores artistiques, soulignée par l'allitération, atteste une forme de réversibilité théorique entre les deux agents, qui se disputent le rôle de l'artiste : « each having for its object to turn the other into Canvas to paint on, Clay to mould or Cabinet to contain ». Malheureusement, la fin du paragraphe semble consacrer le triomphe d'une nature vengeresse : la double interjection « alas ! » signale le désarroi du poète, qui, en 1825, semble dépourvu de l'énergie créatrice qui l'habitait auparavant.

La vieillesse affecte davantage le regard imaginaire de Coleridge que celui de William Wordsworth, qui figurait parmi les convives de l'« Immortal dinner » du 28 décembre 1817, mais refusa de trinquer avec Keats à sa critique de Newton. En réponse à sa copiste et amie Isabella Fenwick, le poète va même jusqu'à défendre la position radicalement inverse de celle de Keats :

Some are of the opinion that the habit of analysing, decomposing, and anatomizing is inevitably unfavourable to the perception of beauty [...]. We are apt to ascribe to them that insensibility of which they are in truth the effect and not the cause [...]. The beauty in form of a plant or an animal is not made less but more apparent as a whole by more accurate insight into its constituent properties and powers.³⁸²

Wordsworth semble souscrire à l'idée que l'analyse scientifique, loin de désenchanter le monde, lui donne au contraire davantage de profondeur et de relief. Les adjectifs comparatifs (« not made less but more apparent ») soulignent clairement le raisonnement du poète, qui considère que la science favorise une perception plus juste et plus intense des beautés naturelles. Si celles-ci échappent aux détracteurs de la physique, de l'optique ou de la biologie, c'est sans doute parce qu'eux-mêmes font preuve d'une insensibilité néfaste à l'égard des merveilleuses découvertes de la science moderne. Les premières versions du poème « The Ruined Cottage » nous présentent ainsi un narrateur assis auprès de cascades, absorbé par ses réflexions sur la nature de la lumière et le jeu de couleurs produit par son interaction avec l'eau et l'air :

I have heard him say
That at this time he scann'd the laws of light
With a strange pleasure of disquietude
Amid the din of torrents, when they send
From hollow clefts, up to the clearer air
A cloud of mist which in the shining sun

³⁸² W. W., Note au poème « This Lawn, a carpet all alive », *LP*, p. 184.

Varies its rainbow hues.³⁸³

Ici, la curiosité scientifique et le plaisir esthétique ne sont pas opposés mais au contraire alimentés l'un par l'autre. Les nuances de couleurs chatoyantes sont l'objet d'une description née de l'analyse méthodique, ce dont témoigne le verbe « scann'd ». Pourtant, le même Wordsworth écrit dès 1798 le poème « The Tables Turned », où il critique ouvertement l'éducation intellectuelle ou scientifique lorsqu'elle ne s'accompagne pas d'une expérience perceptive et affective du monde.

Sweet is the lore which Nature brings;
Our meddling intellect
Mis-shapes the beauteous forms of things: —
We murder to dissect.

Enough of Science and of Art;
Close up those barren leaves;
Come forth, and bring with you a heart
That watches and receives.³⁸⁴

« We murder to dissect » : le célèbre vers sonne comme une condamnation de l'approche mécaniste de la nature, qui fige le vivant pour analyser le fonctionnement de celle-ci avec une froideur chirurgicale dénuée de toute empathie. A la stérilité d'un tel regard scientifique s'oppose alors la fécondité d'une vision sous le signe de l'émotion et de l'ouverture. L'hypallage est signifiante : ici, ce n'est plus l'œil ou l'esprit, mais le cœur auquel semble échoir la mission de contempler l'environnement. L'opposition entre l'intellect (« meddling intellect ») et le cœur (« a heart / That watches and receives ») redouble implicitement celle entre science et poésie, laquelle correspond justement pour Wordsworth au fameux « *spontaneous overflow of powerful feelings* »³⁸⁵. Pourtant, l'auteur congédie à la fois la « Science » et l'« Art » à la fin de son poème, comme si toute production de l'esprit humain devait être un temps écartée pour celui qui veut faire pleinement l'expérience de la beauté du monde.

Comment comprendre l'ambivalence du rapport de Wordsworth à la science ? Est-il possible de conjuguer regards scientifiques et poétiques ? Pour tenter de répondre à ces questions, il est intéressant d'examiner la relation qu'entretint William Wordsworth avec un autre William, William Rowan Hamilton, dans la dernière partie de sa vie. C'est en 1827 que Wordsworth,

³⁸³ W. W., *The Ruined Cottage, RC & P*, p. 173, v. 5-10.

³⁸⁴ W. W., « The Tables Turned », *LB*, p. 109, v. 25-32.

³⁸⁵ W. W., « Preface to the *Lyrical Ballads* » (1802), *LB*, Appendix III, p. 744.

âgé de cinquante-sept ans, rencontre le jeune mathématicien irlandais, alors qu'il visitait le Lake District. Les deux hommes se lient rapidement d'amitié et si William Rowan Hamilton fait preuve d'une admiration débordante pour son aîné, Wordsworth n'est pas en reste. Le poète va même jusqu'à comparer son nouvel ami à Samuel Taylor Coleridge, les deux hommes représentant « *the two most wonderful men, taking all their endowments together, that he had ever met* »³⁸⁶. Dans son article « William Rowan Hamilton and William Wordsworth : the Poetry of Science », Daniel Brown analyse l'importance symbolique de cette amitié pour comprendre l'évolution du rapport entre poésie et science dans la première moitié du XIX^e siècle en Angleterre : « *Hamilton's friendship with Wordsworth [...] emblemizes a transitional period in British culture, as poetry, beginning its gradual decline in power and prestige with the waning of romanticism, meets with ascendent science* »³⁸⁷. De fait, là où Blake s'éteint en 1827 et Coleridge en 1834, Wordsworth meurt le 23 avril 1850 : il représente le dernier membre de la première génération romantique encore en vie à une époque où la poésie se dissocie de plus en plus ouvertement de la science. Daniel Brown le désigne justement comme un « *original poet-seer in an increasingly scientific age* »³⁸⁸. Hamilton devient le disciple poétique de Wordsworth et lui envoie fréquemment ses poèmes, que son ami lit d'un œil critique. Wordsworth considère en effet que la poésie nécessite qu'on lui consacre tout son temps, de même que la science. Or, le développement de la science positiviste conduit Wordsworth à se défier d'un rapport froid et désincarné à la nature, qu'il critique au livre IV de son poème *The Excursion* :

Enquire of ancient Wisdom; go, demand
Of mighty Nature, if 'twas ever meant
That we should pry far off yet be unraised;
That we should pore, and dwindle as we pore,
Viewing all objects unremittingly
In disconnexion dead and spiritless;
And still dividing, and dividing still,³⁸⁹

Le danger de la science positiviste consiste en ce qu'elle nous fait adopter un regard figé, mécanique et mortifère. Cette vision réfrigérante de la nature oblige à considérer les éléments analysés sous l'angle de la fragmentation, de la séparation et de la division, grands ennemis de

³⁸⁶ Robert Perceval Graves, *Life of William Rowan Hamilton*, Dublin, Hodges et Figgis, 1885, I, p. 269.

³⁸⁷ Daniel Brown, « William Rowan Hamilton and William Wordsworth: the Poetry of Science », *Studies in Romanticism*, 2012, Vol. 51, No. 4, p. 478.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ W. W., *The Excursion*, IV, pp. 156-157, v. 953-959.

la vision unificatrice dont rêve Wordsworth, mais aussi Coleridge. En témoigne l'abondance du préfixe privatif que l'on retrouve dans « disconnexion » et « dividing ». Le chiasme et la polysyndète du dernier vers de ce passage (« And still dividing, and dividing still ») donnent l'impression d'une impasse analytique, comme si le regard et l'esprit tournaient en rond, condamnés à répéter encore et encore le même découpage de ce qu'ils étudient. En août 1829, lorsque Wordsworth rend visite à William Rowan Hamilton en Irlande, ils s'engagent justement dans une controverse à propos d'un extrait de *The Excursion*, où le second reproche au premier de faire peu de cas de la science et de ses innombrables bienfaits. La fille du mathématicien et physicien, Eliza Hamilton, se souvient de la conversation entre les deux amis, rapportée par Robert Perceval Graves dans sa biographie de William Rowan Hamilton. Celui-ci écrit, à propos de Wordsworth:

He then defended himself, with a beautiful mixture of warmth and temperateness, from the accusation of any want of reverence for Science, in the proper sense of the word – Science, that raised the mind to the contemplation of God in works [...]; but as for all other science [...], all science which was a bare collection of facts for their own sake, [...] he thought it *degraded* instead of raising the species. All science which waged war with and wished to extinguish Imagination in the mind of man [...] was, he thought, much worse than useless.³⁹⁰

Cet extrait permet de mieux comprendre l'ambivalence de Wordsworth par rapport à la science au fur et à mesure que celle-ci se perfectionne au XIX^e siècle, dès lors que le poète distingue deux conceptions scientifiques très différentes : la première, agrémentée d'une majuscule, ne se départit pas d'une forme de spiritualité et considère les productions naturelles sous l'angle d'un certain émerveillement, puisque celles-ci illustrent la grandeur de la création divine. La science cherche ici à offrir une meilleure compréhension de l'univers pour favoriser une communion de l'homme avec son environnement. Au contraire, la science positiviste, qui se présente comme une simple « collection of facts for their own sake », n'a pas d'autre finalité que d'accumuler les données de façon mécaniste, dans une logique rationnelle qui met progressivement à mal la puissance imaginative de l'individu.

Bien qu'il n'y ait aucun document permettant d'attester avec certitude le passage de *The Excursion* ayant suscité ce débat, Daniel Brown s'appuie sur la biographie de William Rowan Hamilton rédigée par Thomas Hankins³⁹¹ pour identifier l'extrait de *The Excursion* à l'origine de la controverse entre le physicien et le poète. En accord avec le propos de Wordsworth, ce

³⁹⁰ Robert Perceval Graves, *op. cit.*, p. 313.

³⁹¹ Thomas Hankins, *Sir William Rowan Hamilton*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

passage insiste sur la nécessité d'assigner à l'esprit scientifique d'autres visées que celle du rationalisme étriqué :

Science then
Shall be a precious visitant; and then,
And only then, be worthy of her name:
For then her heat shall kindle; her dull eye,
Dull and inanimate, no more shall hang
Chained to its object in brute slavery;³⁹²

On retrouve ici l'idée que la science doit être digne du prestige et de l'importance qui lui sont conférées, et ne pas se confondre avec une vulgaire compilation de données matérielles ou d'équations mathématiques. A nouveau, l'œil se fait la métonymie d'une dangereuse aliénation aux prétentions de la science positiviste. Cette fois, cependant, le rapport de domination est inversé : là où l'œil se faisait despotique dans le *Prelude*, s'arrogeant des prérogatives immodérées tout en muselant à la fois l'imagination et les autres sens, il devient ici l'esclave de l'objet contemplé, ce dont témoigne le lexique de la sujétion (« hang », « chained », « brute slavery »). Quelques lignes plus haut, Wordsworth accuse même la raison scientifique d'aveugler totalement l'organe visuel, affirmant que le rationalisme invétéré « *Made the eye blind* »³⁹³. Pour que la science puisse travailler de concert avec l'imagination, il convient donc de raviver la puissance perceptive de l'organe visuel, qui semble comme endormi ou anesthésié lorsqu'il est circonscrit à l'analyse mécanique de son environnement. La répétition de l'adjectif « dull » couplée à l'épanorthose insiste assez sur l'impuissance de l'œil assujéti au rationalisme scientifique.

Pour Wordsworth, le regard scientifique ne doit pas être hermétique à la puissance de l'imagination ou de l'émerveillement : au contraire, les deux se nourrissent mutuellement, une fois établie la hiérarchie symbolique entre ces différents regards – la science sert avant tout d'adjuvant, elle éclaire et renforce notre admiration pour la nature, sans se substituer à elle. L'influence du propos de Wordsworth sur William Rowan Hamilton est manifeste dans ses poèmes, notamment « Farewell Verses » ; Daniel Brown souligne en effet la façon dont le physicien fait l'éloge des capacités imaginatives de l'individu et de sa propension à la rêverie poétique : « *through the « startling » light of the imagination, the poet can « gaze again, with raptured eye* » »³⁹⁴ commente Daniel Brown en citant les vers du scientifique. Tout se passe

³⁹² W. W. *The Excursion*, IV, p. 164, v. 1247-1252.

³⁹³ *Ibid.*, p. 161, v. 1148.

³⁹⁴ Daniel Brown, *op. cit.*, p. 497.

comme si la perception visuelle courait le risque d'être drastiquement amoindrie en souscrivant uniquement aux exigences de la science. Pour Rowan Hamilton, grand admirateur de Newton, il ne s'agit aucunement de renier les mérites ou les progrès de la science, mais plutôt de veiller à ce qu'ils ne paralysent pas la capacité imaginative de l'individu. En ce sens, la faculté d'émerveillement rénove et rajeunit la perception visuelle de l'homme de science ; elle lui permet de regarder à la fois autrement et « à nouveau » (« gaze again »), l'adverbe de temps soulignant l'importance de ce renouvellement perceptif.

Selon Daniel Brown, les vers de l'astronome préfigurent ceux du poète américain Ralph Waldo Emerson, qui déplore notamment la froideur du regard de l'ornithologue lorsqu'il rédige son ouvrage : « *the want of sympathy makes his record a dull dictionary* »³⁹⁵. Il n'est pas anodin qu'Emerson utilise précisément le même adjectif que Wordsworth, « dull », pour désigner la morne compilation de la science positiviste. « *All our science lacks a human side* »³⁹⁶ renchérit Emerson. Ainsi, William Wordsworth, William Rowan Hamilton et Ralph Waldo Emerson insistent sur la nécessité de conjuguer la perception visuelle analytique et l'émerveillement perceptif associé à nos capacités imaginatives : « *Science needs, Hamilton believes, to be enhanced by poetic reverie, qualities of imaginative communion and human warmth* »³⁹⁷ conclut Daniel Brown.

Si Wordsworth refuse de cantonner la science à son ambition positiviste, c'est bien parce qu'il estime que celle-ci nous prive de la richesse sans précédent de nos perceptions visuelles, agrandies et accrues par les techniques modernes :

Shall men for whom our age
Unbaffled powers of vision hath prepared,
To explore the world without and world within,
Be joyless as the blind?³⁹⁸

La question rhétorique adressée au lecteur pose une équivalence signifiante entre l'absence de joie associée à une vision étriquée et la vue défectueuse de l'aveugle, ce que souligne la comparaison finale. Pour Wordsworth, comme pour Blake et Coleridge, la redéfinition des prérogatives de l'œil s'accompagne d'une extension de son champ de vision : le « world without » est indissociable du « world within ». Lorsque la paupière se ferme, l'œil s'ouvre paradoxalement à d'autres mondes perceptifs que ceux de la science ou de l'optique. Cette exploration visuelle inédite constitue l'objet de notre deuxième partie.

³⁹⁵ Ralph Waldo Emerson, *The Conduct of Life*, Boston, Ticknor & Fields, 1860, p. 247.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 248.

³⁹⁷ Daniel Brown, *op. cit.*, p. 499.

³⁹⁸ W. W., *The Excursion*, IV, p. 156, v. 940-943.

Chapitre II

Aux frontières du visible

II.1. De la veille au sommeil : l'œil sous la paupière

*Père du doux repos, Sommeil père du songe,
Maintenant que la nuit, d'une grande ombre obscure,
Fait à cet air serein humide couverture,
Viens, Sommeil désiré et dans mes yeux te plonge.*
Pontus de Tyard, « Sonnet »³⁹⁹

[...] *when I close
These lids, I see far fiercer brilliances, —
Skies full of splendid moons, and shooting stars,
And spouting exhalations, diamond fires,
And panting fountains quivering with deep glows!*
John Keats, *Otho the Great*⁴⁰⁰

Chez la première génération romantique, l'œil fait l'objet d'une analyse des différents états de conscience permettant aux poètes d'explorer d'autres environnements que celui du monde diurne. Lorsque la paupière se ferme, l'œil s'ouvre sur un monde intérieur dont le spectacle nourrit une création poétique inédite. Le sommeil devient un champ d'investigation privilégié pour nos trois poètes : Samuel Taylor Coleridge consigne méthodiquement ses rêves et ses cauchemars dans ses *Notebooks* ; William Wordsworth met en scène des rêveries et des songes à valeur métaphorique ; William Blake, quant à lui, fait du rêve une réalité supérieure capable de révéler à l'individu la nature de ses pouvoirs créateurs. Espace de liberté, le rêve échappe parfois à son créateur lorsqu'il se transforme en cauchemar : nous souhaitons montrer que la violence et l'étrangeté des productions oniriques représentent une source d'inquiétude autant que d'inspiration pour Coleridge et Wordsworth, chez qui l'œil clos traduit une forme d'angoisse visuelle – révélatrice d'une angoisse de mort et de destruction, dont nous analyserons les causes et les manifestations. Entre veille et sommeil, la rêverie apparaît enfin comme un espace transitionnel permettant d'exploiter de nouvelles dimensions visuelles.

³⁹⁹ Pontus de Tyard, « Sonnet », *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, 1949, p. 107, v. 1 à 4.

⁴⁰⁰ John Keats, *Otho the Great*, 1819, Acte V, scène V, *The Complete Works of John Keats*, III, Glasgow, Gowans et Gray, 1901, p. 136, v. 43–47.

II.1.1. Le miroir de Morphée : à la poursuite des rêves

L'*Odyssée* d'Homère nous présente l'une des premières descriptions littéraires du rêve, en tant que récit poétique et symbolique. Lorsque Pénélope décrit à son mari Ulysse l'un de ses songes nocturnes, elle lui explique que le rêve, pour parvenir à la conscience, doit traverser deux grilles: la première est faite d'ivoire, la seconde de corne polie. Le matériau de la grille est essentiel car il conditionne la fiabilité du rêve. Selon Pénélope, les rêves qui nous parviennent à travers la porte d'ivoire sont incohérents et vains ; à l'inverse, ceux qui traversent l'entrée de corne recèlent une dimension prophétique :

[...] je sais la vanité des songes et leur obscur langage ! [...] je sais, pour les humains, combien peu s'accomplissent ! Les songes vacillants nous viennent de deux portes ; l'une est fermée de corne; l'autre est fermée d'ivoire; quand un songe nous vient par l'*ivoire* scié, ce n'est que tromperies, simple *ivraie* de paroles; ceux que laisse passer la *corne* bien polie nous *cornent* le succès du mortel qui les voit.⁴⁰¹

Ainsi, l'ambivalence du rêve fait l'objet de conjectures variées dès l'Antiquité. Fascinés par les rêves, les Grecs tentent de classer ou d'interpréter ceux-ci en les fixant par écrit. Deux mille ans avant Sigmund Freud, Artémidore écrit un ouvrage intitulé *The Interpretation of Dreams* (*Oneirocritica* en grec), sorte d'encyclopédie des rêves dans laquelle l'auteur suggère que le rêve est profondément lié à la singularité de l'individu, et que la vie diurne du rêveur affecte fortement ses productions oniriques. Il est également l'un des premiers à postuler l'idée que le rêve fonctionne par associations d'idées, recourant à la métaphore pour exprimer certains messages.

Dans le troisième volume de son *Histoire de la sexualité*, intitulé *Le souci de soi*, Michel Foucault analyse le rôle d'Artémidore et de son essai sur la compréhension occidentale du rêve. Foucault rappelle que dans l'Antiquité, l'interprétation des rêves, à la fois tradition populaire et habitude des milieux cultivés, constituait une pratique quotidienne pour la plupart des citoyens grecs et « *faisait partie des techniques de l'existence* »⁴⁰². Bien que certains savants soient passés maîtres dans l'art d'analyser les songes, il était utile de pouvoir soi-même interpréter ses propres rêves, ce pourquoi Artémidore écrit son manuel à la destination de tout un chacun, afin de faciliter ce travail quotidien. Mais l'auteur grec veut aussi s'opposer aux contempteurs de l'onirocritique par une procédure méthodique et réfléchie. Artémidore distingue notamment deux formes de visions nocturnes : les rêves (*enupnia*) reflètent les affections psychiques et

⁴⁰¹ Homère, *L'Odyssée*, XIX, 530-31, Paris, Gallimard, 1955, p. 818.

⁴⁰² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III : Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 12.

physiques du sujet. A l'inverse, les songes (*oneiroi*) se font le miroir du monde, de ses événements et de ses aléas. Si le rêve se rapporte à l'individu, à son corps et à son esprit, le songe recèle une dimension prophétique ou divine. Ainsi, le rêve semble d'emblée scindé entre deux explications et deux origines : l'une interne, intime et l'autre extérieure à l'individu. Artémidore différencie également les visions nocturnes immédiates, facilement déchiffrables, de celles qui semblent plus rétives à l'interprétation. La méthode du savant grec se fonde sur l'analogie et propose différents types de liens permettant d'établir une relation de cohérence entre deux éléments apparemment disparates. Dès l'Antiquité, le rêve, s'il est correctement compris, permet donc d'améliorer sa connaissance de soi-même et du monde, et participe d'une éthique de vie que définit le « souci de soi » foucaldien.

Le traité d'Artémidore fait l'objet de nombreuses traductions en Angleterre : entre 1606 et 1740, on compte vingt-quatre éditions de l'*Oneirocritica*. Le XVIII^e siècle, en particulier, témoigne d'un regain d'intérêt pour la question du rêve, qui n'est plus seulement l'objet de récits folkloriques ou de superstitions médiévales, mais entre dans le champ d'investigation de la médecine. Les traités médicaux sur le sujet affluent, reprenant ou détaillant le système de classification des rêves pour tenter d'expliquer la diversité de ceux-ci. Le cauchemar, notamment, est désormais associé à une respiration difficile, qui favorise l'apparition d'images effrayantes chez le dormeur.

Dans son essai *Coleridge on dreaming – Romanticism, Dreams and the Medical Imagination*, Jennifer Ford montre que l'intérêt pour le rêve change progressivement de nature : là où durant l'Antiquité et le Moyen-Âge, on s'intéressait d'abord à l'origine (divine ou non) du rêve et à sa finalité, le XVIII^e siècle semble se concentrer davantage sur le processus physiologique en lui-même : « *increasingly, what fascinated those who wrote on the subject was the process of dreaming* »⁴⁰³. L'auteure insiste sur le rôle de la philosophie associationniste, représentée par John Locke, David Hartley et George Berkeley, qui favorise une explication médicale du rêve en le définissant comme une réaction psychique à des stimuli extérieurs. Ainsi, David Hartley considère que les rêves sont conditionnés par la position du dormeur ou par la qualité et l'heure de son dernier repas. John Locke, quant à lui, estime que les rêves sont « *all made up of the waking man's ideas; though for the most part oddly put together* »⁴⁰⁴. Pour les philosophes empiristes, le rêve ne donne guère accès aux profondeurs de la psyché, pas plus qu'il ne nous

⁴⁰³ Jennifer Ford, *Coleridge on Dreaming: Romanticism, Dreams and the Medical Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 14.

⁴⁰⁴ John Locke, *op. cit.*, p. 81.

met en relation avec le divin ; le travail interprétatif qui avait cours depuis l'Antiquité perd de son utilité. « *In all these texts, the emphasis is not on how the dream may be interpreted but rather on understanding the physiological and psychological processes of dreaming phenomena* »⁴⁰⁵ remarque Jennifer Ford.

En effet, l'intérêt pour le rêve est à replacer dans le contexte des avancées de la science et de la biologie à la fin du XVIII^e siècle, qui mettent en évidence l'étroite corrélation entre le corps et l'esprit. Les travaux du physicien écossais John Brown, notamment, se concentrent sur le système nerveux et la notion d'excitabilité. Pour Brown, l'excitabilité est le principe central de tout organisme vivant ; il définit sa capacité à percevoir des stimuli extérieurs et à y réagir. En ce sens, les rêves seraient causés par une excitabilité involontaire, une réaction physiologique du corps et de l'esprit à des éléments extérieurs dont la nature et l'effet varient en fonction de l'état de l'individu. « *Dreams could be explained as illustrations of involuntary excitability, certainly not as instances of divine intervention or of left-over thoughts from a tiring day* »⁴⁰⁶ remarque Jennifer Ford.

Parmi les adeptes de Brown se trouve le physicien Thomas Beddoes, ami de Coleridge. Si celui-ci accorde dans un premier temps beaucoup d'intérêt aux débats contemporains de la physiologie, il ne semble pas satisfait par l'explication mécaniste des rêves qu'offre Brown. Pour Coleridge, l'activité onirique ne peut se résumer à une stimulation sensorielle causée par un élément extérieur, bien qu'elle y contribue. De nos trois auteurs, Coleridge est sans doute le plus préoccupé par la question du rêve, ce que souligne Jennifer Ford à l'entrée de son essai : « *Coleridge was perceived by many of his contemporaries to be an embodiment of this rekindled interest and fascination with dreams and processes of mind. To many of the second generation of Romantic poets, Coleridge was 'a good-natured wizard, very fond of earth, but able to conjure his aetherialities about him in the twinkling of an eye'* »⁴⁰⁷. L'essayiste rapporte ici les propos du poète Leigh Hunt, qui suggère le caractère presque magique du regard déployé dans les poèmes coleridgiens, regard capable d'appréhender l'invisible de l'éther ou du songe. En effet, le rêve occupe une place de choix chez Coleridge, qui aime à débattre de sa nature lors de conversations mondaines ou au cours de certaines conférences⁴⁰⁸. L'auteur explique à ses

⁴⁰⁵ Jennifer Ford, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁰⁸ Jennifer Ford évoque les dîners organisés par Coleridge le jeudi soir et consacrés à l'analyse et à la discussion des rêves racontés par les différents invités : « *At Coleridge's Thursday evening parties, during the years he lived with Dr. and Mrs. John Gillman on the fringes of London in Highgate (1816-34), the dreams of guests would be discussed in detail as well as dreams attributed to the famous and dreams described in novels and treatises* », « *Samuel Taylor Coleridge and the Pains of Sleep* », *History Workshop Journal*, Oxford University Press, No. 48, p. 171.

auditeurs que la position horizontale du corps renforce la réaction de l'esprit aux stimuli sensoriels, en raison d'un afflux plus rapide du sang vers le cerveau. En 1818, lors d'une conférence, il note la façon dont la luminosité et la température affectent le rêveur.

Si Coleridge s'intéresse de près à la question du rêve, il n'est pas certain qu'il soit parvenu à élaborer une théorie interprétative singulière, ce que soulignent plusieurs critiques. Ainsi, Elizabeth Schneider montre dans son ouvrage *Coleridge, Opium, and Kubla Khan* (1953) que la plupart des comparaisons esquissées par l'auteur entre le rêve et l'illusion dramatique proviennent d'Erasmus Darwin ou d'Andrew Baxter. En 1971, Norman Fruman offre une interprétation psychanalytique des rêves coleridgiens dans *Coleridge, the Damaged Archangel* et souligne l'absence de cohérence interprétative de la part du poète. Dans son article « The Meaning of Dreams : Coleridge's Ambivalence », David Miall analyse le rôle des écrivains contemporains de Coleridge sur son rapport au rêve tout en interrogeant l'ambiguïté de ce dernier chez l'auteur, à la fois source de créativité et d'angoisse. Nous souhaitons justement explorer cette ambiguïté en la reliant au rapport éminemment complexe de Coleridge à l'œil et à sa fiabilité, dans le sillage de Jennifer Ford, qui postule l'importance décisive des discours médicaux sur la conception coleridgienne du rêve et de ses significations. Selon Ford, l'imagination et le rêve sont indissociables d'une expérience corporelle qui accorde une place de choix à la maladie et à la souffrance physique. Qu'en est-il de l'œil au sein de cette corrélation ? Contribue-t-il à renforcer les liens entre les stimuli corporels et l'activité psychique du rêveur ? Permet-il au contraire de dépasser l'explication physiologique en favorisant l'expression de l'imagination individuelle par la création d'images singulières, propres à chaque rêveur ? Pour répondre à ces questions, il convient d'analyser les écrits en prose du poète, où l'œil semble établir un lien direct entre l'activité onirique et l'expression poétique.

Dans ses *Notebooks*, le poète consigne ses propres rêves et analyse les rapports entre sa posture, son environnement extérieur et la nature du songe nocturne :

A really important Hint suggested itself to me, as I was falling into my first Sleep – the effect of the posture of the Body, *open mouth* for instance, on first Dreams – & perhaps on all. White Teeth in behind [...] open mouth of a dim face – / My Mind is not vigorous enough to pursue it – but I see, that It leads to a development of the effects of continued Indistinctness of *Impressions* on the Imagination according to laws of Likeness & whatever that may solve itself into.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ S. T. C., *CN*, II, 2064.

Ici, l'explication physiologique a son importance : Coleridge établit un lien direct entre son état physique et le songe qui en résulte, évoquant la bouche ouverte du dormeur ou la position de son corps. L'esprit semble ici impuissant à retranscrire avec précision l'impact de ces états corporels sur la production onirique. Toutefois, l'auteur se distingue des théories de Brown en ce qu'il considère que le rêve entremêle le stimuli sensoriel à la personnalité du rêveur, dont il reflète l'individualité profonde. La production onirique n'est pas uniquement liée à une réaction extérieure qui affecterait de façon identique les dormeurs ; au contraire, elle exhibe au grand jour les profondeurs psychiques de celui qui rêve et se nourrit de son histoire, de ses pensées et de ses émotions, éminemment singulières. Le rêve donne parfois accès à une représentation plus authentique de l'individu et de ses perceptions de la réalité. Puisque le rêve véhicule nécessairement des images, il en appelle donc à la mémoire visuelle de l'individu. Le travail de réagencement inconscient des perceptions visuelles diurnes donne lieu à une création imaginative personnelle qui révèle le dormeur à lui-même.

Ainsi, l'amour de Coleridge pour Sara Hutchinson se manifeste dans un rêve où celle-ci n'est pourtant pas présente : « *in some incomprehensible manner the whole Dream seems to have been – about her ? nay – perhaps, all wild – no form, no... place, no incident, any way connected with her ! – What then? Shall I Dare say, the whole Dream seems to have been Her – She.* »⁴¹⁰. A tel point que lorsque Coleridge regarde Sara durant la journée, il semble presque frustré, cherchant à recouvrir la vision nocturne de son amour au travers de sa perception visuelle diurne, « *seeming to look thro' her and asking for her very Self within or even beyond her apparent Form* »⁴¹¹. La préposition choisie par l'auteur est lourde de sens : au lieu de regarder l'être aimé (ce que traduirait le verbe prépositionnel « to look at »), il insiste sur sa volonté de percer par son regard au travers des apparences, pour avoir accès à l'essence même de l'individu et du sentiment amoureux qu'il fait naître (d'où l'expression « to look thro' »).

Le rêve, loin de se réduire à une production psychique incohérente ou à une réaction physiologique mécanique, permettrait plutôt à l'œil de se porter au-delà des apparences pour donner accès à la vérité subjective de celle-ci : grâce à l'activité onirique, l'organe visuel ne discernerait plus seulement les formes ou les couleurs, mais aussi les émotions ou les pensées, par nature invisibles. Ce pourquoi Coleridge assimile le rêve à une mise en abyme de la vie et de la conscience, le définissant comme « *a life within Life* », « *A consciousness within a*

⁴¹⁰ CN, II, 2600.

⁴¹¹ CN, III, 3370.

consciousness »⁴¹². Si le rêve permet à l'individu de discerner sa propre singularité avec une acuité nouvelle, la poésie en est l'expression consécutive : l'auteur compare ainsi la tragédie *Othello* de Shakespeare à un « *divine Dream* »⁴¹³ et définit la poésie comme un rêve, « *a rationalized dream dealing [...] to manifold Forms our own Feelings, that never perhaps were attached by us consciously to our own personal Selves* »⁴¹⁴.

Cette conjonction du rêve et de la poésie est particulièrement manifeste dans la célèbre préface du poème « *Kubla Khan* ». Le sous-titre, « *A Vision in a Dream* », indique assez la corrélation de la vue et du rêve, laquelle pourrait sembler paradoxale en ce que les yeux du dormeur sont par nature fermés. Il s'agit pour Coleridge de définir une nouvelle dimension de la perception visuelle, où la paupière close permet à l'œil de s'ouvrir sur l'intériorité du sujet et de faire naître des visions qui inspirent puissamment la création poétique. La préface de « *Kubla Khan* » retrace les circonstances qui préludent à cette expérience visuelle inédite. Le degré d'exactitude des faits rapportés par Coleridge prête à débat, d'autant que la préface est écrite dix-huit ans après le poème. Mais c'est justement le besoin d'ajouter un paratexte (romancé ou non) qui attire notre attention. Pourquoi l'auteur a-t-il pris soin de restituer les conditions dans lesquelles ce poème en particulier a vu le jour ?

Dans sa préface, Coleridge nous apprend qu'un soir de l'été 1797, retiré dans une ferme aux confins de la région montagneuse d'Exmoor, il s'est endormi en lisant le récit de voyage rapporté par le clerc britannique Samuel Pulchras, intitulé *Pulchras His Pilgrimage* (publié en 1626). Au cours de cette même soirée, le poète, affligé d'un mal de dents aigu, aurait soulagé la douleur en absorbant quelques gouttes de laudanum. Alors qu'il s'endort sur sa lecture, épuisé, l'auteur voit surgir dans son sommeil une vision poétique splendide, qu'il consigne frénétiquement par écrit dès son réveil. La visite importune d'une mystérieuse « *person on business from Porlock* »⁴¹⁵ interrompt tragiquement sa restitution et le condamne à ne conserver que quelques fragments du récit qu'il avait en tête. Tout au long de sa préface, Coleridge insiste sur la puissance évocatoire des images perçues dans son rêve (le terme est d'ailleurs employé à trois reprises) et semble suggérer la possibilité d'une vision intérieure, où l'œil serait soudain capable de magnifier et de transformer les éléments perçus immédiatement avant le sommeil – en l'occurrence, les lignes de l'ouvrage *Pulchras his Pilgrimage*, qui retrace la destinée de

⁴¹² *CN*, II, 2999.

⁴¹³ *CN*, II, 2086.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ S. T. C., « *Kubla Khan* », Préface, *PW*, I, p. 512.

l'empereur mongol Kubilai Khan, fondateur de la dynastie chinoise des Yuan à la fin du XIII^e siècle.

The Author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses, during which time he has the most vivid confidence, that he could not have composed less than from two to three hundred lines; if that indeed can be called composition in which all the images rose up before him as *things* [...].⁴¹⁶

Ici, Coleridge établit une distinction implicite entre les sens externes, endormis lors du sommeil, et l'existence d'autres facultés qui, elles, s'éveilleraient au contraire durant les trois heures où il était inconscient. Il est possible de considérer que l'auteur anticipe sur la découverte de l'inconscient freudien, suggérant qu'une part de son esprit, indépendante de sa volonté comme de sa conscience, prend le dessus pour élaborer un fabuleux récit – qui aurait fourni la matière de deux à trois cents vers selon l'auteur. Mais c'est précisément en termes visuels que Coleridge décrit ici la nature du songe : l'inconscient coleridgien est d'abord un inconscient de la vue, ce dont témoigne la comparaison sibylline entre les « images » qui surgissent devant ses yeux clos et les « choses » indicibles qu'elles évoquent.

Après avoir été contraint de converser avec le visiteur de Porlock, le poète se lamente de ne parvenir à reconstituer qu'une mince partie de sa vision initiale : « *with the exception of some eight or ten scattered lines and images, all the rest had passed away like the images on the surface of a stream into which a stone has been cast, but, alas ! without the after restoration of the latter !* »⁴¹⁷. La fin de la préface manifeste une angoisse aiguë née de la fragmentation et de la dispersion du songe qui lui était apparu dans son entièreté. Les quelques lignes qui demeurent sont indissociables des « images » qui les ont convoquées. La comparaison du souvenir visuel avec la surface brouillée d'un fleuve où l'on aurait jeté un caillou souligne la fragilité d'une vision qui requiert paradoxalement un œil clos. Une fois ouvert, c'est bien le spectacle de la réalité extérieure (et notamment d'un visiteur importun, devenu tristement célèbre pour avoir interrompu le processus créatif de Coleridge) qui dissipe peu à peu le songe né d'une alliance inédite de l'organe visuel avec les profondeurs psychiques du rêveur. Cette impuissance du poète, qui s'accroche aux quelques lambeaux d'images qui lui restent, contraste avec la toute-puissance de l'empereur Kubla Khan et la magnificence de son empire, dont le poème coleridgien restitue la splendeur irréaliste.

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 511.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 512.

Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.⁴¹⁸

Le poème s'ouvre sur une parole performative à valeur presque magique : le souverain mongol décrète l'établissement de son palais en une région inconnue, où la nature ne semble plus régie par les lois de la physique. L'accumulation des suffixes privatifs semble suggérer que l'homme ne peut pénétrer les confins de cet empire : les cavernes sont « *measureless to man* », la mer, « *sunless* », ne laisse aucune lumière entrer. A la fin de la deuxième strophe, le poète décrit l'alliance impossible du soleil et de la glace au sein du palais : « *It was a miracle of rare device, / A sunny pleasure-dome with caves of ice !* »⁴¹⁹. Les talents architecturaux de Kubla Khan, capable de réconcilier les contraires et de créer un monde oxymorique, fascinent le « je » poétique, qui tente frénétiquement de mesurer du regard les proportions de cet espace onirique, comme en témoigne l'accumulation des adjectifs numéraux : « *So twice five miles of fertile ground / With walls and towers were girdled round* » ; « *Five miles meandering with a mazy motion / Through wood and dale the sacred river ran, / Then reached the caverns measureless to man, / And sank in tumult to a lifeless ocean* »⁴²⁰. Toutefois, le retour des suffixes privatifs souligne que l'œil s'avère vite impuissant à mesurer l'étendue de l'empire rêvé.

Le poème semble ainsi faire cohabiter deux regards : le premier correspond à la perception visuelle diurne, consciente, capable d'effectuer des calculs rationnels pour appréhender une étendue géographique et mise en échec par la démesure somptueuse, presque effrayante de Xanadu. Le second, qui se déploie dans la troisième et dernière strophe du poème, coïncide au contraire avec une perception visuelle nocturne, inconsciente et émancipée de tout réalisme.

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw: [...]
Could I revive within me
Her symphony and song, [...]
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there,
All should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!⁴²¹

La dernière partie du poème constitue une mise en abyme révélatrice des rapports entre le rêve, le regard et l'écriture chez Coleridge. En effet, le poète évoque le désir pressant de se souvenir

⁴¹⁸ *Ibid.*, v. 1-5.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 514, v. 35-36.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 513, v. 6-7 et 25-28.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 514, v. 37-38, 42-43 et 46-50.

d'une vision, exactement comme la préface mettait en scène sa tentative de restituer celle qui préluait au poème tout entier. L'emploi du conditionnel fait de cette ultime strophe une sorte de prière poétique : « Could I revive », « I would build ». Malheureusement, le poète ne possède pas les pouvoirs langagiers de Kubla Khan, pas plus qu'il ne parvient à réconcilier le soleil et la glace. La ponctuation expressive scinde désormais le vers oxymorique, et le point d'expression se substitue à la virgule qui les liait dans la précédente strophe : « *That sunny dome ! those caves of ice !* ».

Que reste-t-il donc à Coleridge une fois son rêve évanoui ? Précisément le souvenir de cette vision interne, la capacité de fixer par écrit et donc de conjurer les pouvoirs du regard nocturne qui lui a fait voir – et créer de toutes pièces – l'empire onirique de Xanadu, ce que révèlent les « flashing eyes » qui deviennent ici l'attribut du poète voyant. Là où Kubla Khan manifestait sa puissance par le verbe, l'auteur, lui, déploie sa propre magnificence poétique grâce à son regard, imaginaire au sens fort dans la mesure où il crée l'image en songe au lieu de la percevoir dans le monde réel. Les critiques ont fréquemment associé ce poème à la prédisposition romantique pour l'irrationnel, l'instinctif et l'inconscient. Nous considérons que sa pérennité spectaculaire tient tout autant à l'exploration des territoires psychiques inconnus qu'à l'ambivalence visuelle instaurée au sein du poème, ce que souligne notamment Alan Richardson dans son essai *British Romanticism and the Science of the Mind*, où il consacre un chapitre entier à Coleridge et au rêve :

The introductory note underscores the poet's "*failure*" to fully engage in the visionary creative activity idealized in its final section [...]. If the prose introduction is read as an integral part of the poem, it becomes difficult to distinguish the wild-eyed poet at the close from the "drugged dreamer" of the introduction: each has beheld a vision inspired by the milk of paradise, and each has seen this vision irretrievably vanish.⁴²²

Selon Richardson, la préface de « Kubla Khan » et sa dernière strophe font chacune signe vers la difficulté du poète à restituer une vision née durant le sommeil. Ainsi, le rêve se présente comme un matériau poétique problématique, évanescent et susceptible d'échapper à son créateur, lancé à la poursuite de sa propre création visuelle. En ce sens, l'œil du rêveur suscite déjà une forme d'angoisse liée à la disparition, à la fuite d'une vision intérieure, « irretrievably vanish[ed] » et dont la restitution poétique supplée seulement en partie à son absence.

⁴²² Alan Richardson, *op. cit.*, p. 92.

Cette ambivalence du rapport romantique au regard né du rêve se retrouve chez Wordsworth. Un épisode du livre V du *Prelude*, connu sous le nom de « The Arab's Dream », restitue en effet les interrogations du poète sur les pouvoirs du regard et de la poésie face à leur possible destruction. Wordsworth s'inspire vraisemblablement du troisième songe de René Descartes, rapporté par le théologien Adrien Baillet dans sa *Vie de Descartes* (1691). S'il n'est pas certain que Wordsworth ait eu directement accès à ce texte, il est fort probable que le rêve lui ait été raconté par son ami Beaupuy en 1792 durant son séjour à Blois ; par ailleurs, Coleridge, fervent lecteur de Descartes entre 1797 et 1803, a également pu discuter de cet épisode avec son ami. En effet, le biographe de Descartes décrit un rêve en grande partie similaire à celui mis en scène dans le *Prelude* :

Un moment après, il eut un troisième songe [...]. Dans ce dernier, il trouva un livre sur sa table, sans savoir qui l'y avait mis. Il l'ouvrit et voyant que c'était un Dictionnaire, il en fut ravi dans l'espérance qu'il pourrait lui être fort utile. Dans le même instant, il se rencontra un autre livre sous sa main [...]. Il trouva que c'était un recueil des Poésies de différents auteurs, intitulé Corpus Poëtarum etc. [...]. Ce qu'il y a de singulier à remarquer, c'est que, doutant si ce qu'il venait de voir était songe ou vision, non seulement il décida en dormant que c'était un songe, mais il en fit encore l'interprétation avant que le sommeil le quittât. Il jugea que le Dictionnaire ne voulait dire autre chose que toutes les Sciences ramassées ensemble, et que le Recueil de Poésies, intitulé Corpus poëtarum, marquait en particulier, et d'une manière plus distincte, la Philosophie et la Sagesse jointes ensemble.⁴²³

Le songe de Descartes, daté du 10 novembre 1619, comporte deux ouvrages radicalement distincts, un dictionnaire et un recueil de poésies. Comme le précise Baillet, Descartes interprète lui-même son rêve, et considère que les livres définissent deux branches de la connaissance, deux regards sur le monde. L'originalité du songe cartésien tient en partie à ce que le rêveur interprète son rêve alors même que celui-ci n'est pas encore achevé, comme si la conscience parvenait à identifier aussi bien la signification du songe que sa nature onirique. Descartes oppose ainsi deux modalités d'expression, scientifique et poétique : la poésie, à la croisée de la philosophie et de la sagesse, ne dépare pas devant la compilation des sciences que représente le dictionnaire, mais constitue une alternative tout aussi féconde pour appréhender l'existence. Wordsworth choisit justement de reprendre la dichotomie cartésienne pour interroger les pouvoirs visionnaires de la poésie. Comme chez Coleridge, l'exercice d'interprétation du rêve est associé à une démarche introspective. Les circonstances rédactionnelles des deux textes sont d'ailleurs assez voisines, car si Coleridge imagine le poème « Kubla Khan » après s'être

⁴²³ Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Descartes*, Paris, Les Belles Lettres, 2022, pp. 107-108.

endormi à la lecture du récit de Samuel Pulchras, c'est en lisant le roman *Don Quichotte*, de Miguel de Cervantès, que l'ami du narrateur s'endort à son tour :

[...] once upon a summer's noon,
While he was sitting in a rocky cave
By the sea-side, perusing, as it chanced,
The famous History of the Errant Knight
Recorded by Cervantes, these same thoughts
Came to him; and to height unusual rose
While listlessly he sate, and having closed
The Book, had turned his eyes towards the Sea.
On Poetry and geometric Truth,
The knowledge that endures, upon these two,
And their high privilege of lasting life,
Exempt from all internal injury,
He mused; upon these chiefly: and at length,
His senses yielding to the sultry air,
Sleep seiz'd him, and he pass'd into a dream.⁴²⁴

Ici, le lecteur interrompt sa lecture pour s'adonner à la réflexion ; il s'interroge en particulier sur la pérennité du savoir humain en prenant pour exemple la poésie et la géométrie. Ses yeux quittent les pages du roman de Cervantès pour se tourner vers la mer, et ce mouvement visuel favorise en retour une méditation contemplative où la perception sensorielle externe cède peu à peu la place à la rêverie, ce dont témoigne le verbe « yielding » et l'allitération en « s », qui nous guide du substantif « senses » et de l'adjectif « sultry » à « sleep ». Le prétérit « pass'd into » assimile la naissance du rêve à un déplacement presque géographique, comme si le lecteur changeait graduellement d'espace au fur et à mesure que son œil, des pages du livre aux vagues maritimes, se refermait progressivement sur lui-même, s'abandonnant à la chaleur étouffante décrite par le poète.

Comme Coleridge, Wordsworth prend soin de spécifier les circonstances qui préludent à l'endormissement pour montrer les correspondances entre le rêve et les perceptions visuelles qui le précèdent. En effet, l'ami du narrateur fait en rêve la rencontre d'un étrange individu, un bédouin arabe. Inspiré du personnage de Cid Hamete Benengeli, le conteur arabe qui aurait falsifié les aventures du Quichotte au grand dam de ce dernier, le bédouin de Wordsworth tient dans ses mains une pierre et un coquillage, qui attirent l'attention du rêveur. Leur symbolique rappelle fortement celle des deux ouvrages imaginés par Descartes :

He saw before him an Arabian Waste,
A Desert; [...]

⁴²⁴ W. W., *PII*, V, p. 164, v. 56-70.

Distress of mind
 Was growing in him when, behold! at once
 To his great joy a Man was at his side,
 Upon a dromedary, mounted high.
 He seem'd an Arab of the Bedouin Tribes,
 A Lance he bore, and underneath one arm
 A Stone; and, in the opposite hand, a Shell
 Of a surpassing brightness.⁴²⁵

Le prétérit « saw » favorise l'ambiguïté : d'emblée, le rêve se présente comme une vision, où l'œil se déploie et se porte à la rencontre d'un espace nouveau. L'injonction « behold ! » associée à la ponctuation expressive signale à la fois la stupéfaction et la joie du narrateur, qui semblait anxieux de se retrouver dans un désert inconnu et découvre à son grand soulagement la présence d'un autre individu, qui lui sert de guide au sein du paysage onirique, et lui explique la signification de ses attributs.

[...] the Arab told him that the Stone,
 To give it in the language of the Dream,
 Was Euclid's Elements; 'and this,' said he,
 'This other,' pointing to the Shell, 'this Book
 Is something of more worth'.⁴²⁶

Comme chez Descartes, l'interprétation du rêve a lieu alors même que le rêveur est toujours plongé dans son sommeil. Là où la pierre représente le traité d'Euclide, le coquillage renferme lui une mystérieuse ode poétique, annonciatrice de l'apocalypse. La symbolique des éléments rejoint donc à la fois celle du songe cartésien et les réflexions liminaires de l'ami du narrateur sur les rapports entre géométrie et poésie. Le rêveur ne semble pas un seul instant étonné de ce que lui raconte son interlocuteur ; la perception visuelle ne vient nullement contredire l'interprétation symbolique des deux éléments de la nature, au contraire. Face à l'imminence du déluge, le bédouin choisit d'enterrer ses possessions afin qu'elles demeurent indemnes. L'eau diluvienne, lancée à la poursuite des voyageurs, est signalée par la présence d'une lumière sur laquelle le conteur arabe ne cesse de se retourner et qui instaure une tension narrative au sein du poème :

I follow'd, and took note
 That he look'd often backward with wild look,
 Grasping his twofold treasure to his side. [...]
 And, looking backwards when he look'd, I saw
 A glittering light, and ask'd him whence it came.
 "It is," said he, "the waters of the deep

⁴²⁵ *Ibid.*, v. 71-81.

⁴²⁶ *Ibid.*, v. 86-90.

Gathering upon us,” [...]»⁴²⁷

Là encore, l’œil ne semble nullement en contradiction avec l’interprétation surnaturelle des éléments qu’il perçoit : l’espace du rêve permet au contraire à l’organe visuel d’étendre sa compréhension des objets de la nature en percevant leur signification symbolique. Ainsi, la pierre et le coquillage recèlent le savoir et la production artistique humaine ; la lumière scintillante qui poursuit les voyageurs annonce le déluge apocalyptique. A nouveau, l’œil manifeste une forme de tension au sein même du rêve : le bédouin et son compagnon ne cessent de regarder en arrière pour mesurer la distance qui les sépare des eaux diluviennes, lesquelles symbolisent une angoisse de mort ou de destruction.

Le récit du rêve fait forte impression sur le narrateur, qui cherche ensuite à retrouver par la vue le personnage imaginaire de l’Arabe : « *Full often, taking from the world of sleep / This Arab Phantom, which my Friend beheld, / This Semi-Quixote, I to him have given / A substance, fancied him a living man* »⁴²⁸. A l’instar de Coleridge, qui cherchait frénétiquement à retrouver le palais de Kubla Khan en le consignait par écrit, Wordsworth élabore une création visuelle issue du rêve (ce que signale le choix du verbe « beheld », où l’on aurait pu attendre « dreamt » ou « imagined ») au sein de la réalité. Ce rêve est l’un des deux seuls rapportés par Wordsworth dans le *Prelude* (l’autre correspond au rêve effrayant qu’il fait lors de son second séjour en France, relaté au livre X).

Il est intéressant de constater que l’identité même du rêveur change selon les éditions du texte : là où le rêve est relaté par un ami du narrateur dans l’édition de 1805, c’est le narrateur lui-même qui en fait l’expérience dans l’édition de 1850, comme s’il s’appropriait finalement le songe d’abord attribué à un tiers. Ainsi, Wordsworth se présente lui-même en pleine lecture, « *seated in a rocky cave/ By the sea-side* », dans la « *stillness of a summer’s noon* ». Si le contexte spatio-temporel semble favorable à l’émergence du rêve, c’est précisément parce que l’œil n’est plus happé par le spectacle d’une réalité foisonnante ou d’un phénomène singulier. Au contraire, il s’étend vers le lointain à partir d’un environnement clos : la caverne et la mer rappellent d’ailleurs les attributs de l’empire de Kubla Khan, des « *caverns measureless to man* » à la « *sunless sea* ». Selon Timothy Bathi, auteur de l’article « *Figures of Interpretation, the Interpretation of Figures : A reading of Wordsworth’s « Dream of the Arab »* »⁴²⁹, c’est

⁴²⁷ *Ibid.*, v.118 et 128-131.

⁴²⁸ *Ibid.*, v. 140-144.

⁴²⁹ Timothy Bathi, « *Figures of Interpretation, the Interpretation of Figures: A reading of Wordsworth’s « Dream of the Arab »* », *Studies in Romanticism*, Vol. 18, John Hopkins University Press, 1979, pp. 601-627.

justement le contraste entre l'espace fermé de la caverne et l'ouverture symbolisée par la mer qui favorise la rêverie et à terme l'endormissement du narrateur, isolé dans un espace-temps où aucune voix ni aucune ombre ne viennent déranger sa contemplation. « *It is as if mind or consciousness had been placed in this cave, and was looking out at the world as if it were a blank page* »⁴³⁰ commente l'auteur. Le rêve se donne donc comme le prolongement naturel d'une tendance de l'œil à créer sa propre image à partir des perceptions visuelles extérieures ; cet assemblage inédit constitue en retour la matière d'une production poétique nourrie d'un nouveau rapport à l'organe visuel, plus intime et intuitif que la perception sensorielle diurne. « *In dreams always there is a power not contended with reproduction, but which absolutely creates or transforms.* »⁴³¹ constate Thomas de Quincey. C'est précisément ce pouvoir de transformation qui occupe William Blake, lequel se distingue des lakistes en ce qu'il se propose d'abolir net la frontière entre rêve et réalité.

II.1.2. Du rêve à la réalité : songes et prophéties chez Blake

William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge mettent en scène les circonstances singulières qui préludent à la naissance du rêve pour interroger le fonctionnement du mécanisme onirique et sa parenté avec la création poétique. La description des songes coïncide avec ce que nous définissons comme une instabilité du regard, l'œil élaborant un récit onirique sans cesse guetté par différentes menaces – destruction, oubli ou absence. William Blake n'est guère préoccupé par la dimension physiologique du rêve ou par sa nature fugitive : chez lui, le songe nocturne ne représente pas une alternative à la réalité, mais le rappel de sa véritable nature, en rapport avec les pouvoirs visionnaires de l'individu.

A l'âge de quatorze ans, le jeune Blake manifeste déjà une prédilection pour le monde nocturne, comme en témoigne le poème « *Mad Song* », publié en 1783 dans le recueil *Poetical Sketches*. Ici, un narrateur inconnu appelle de ses vœux l'arrivée du sommeil pour échapper à la souffrance qui l'accable : « *The wild winds weep, / And the night is a-cold ; / Come hither,*

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 615

⁴³¹ Thomas de Quincey, *Suspiria de Profundis, De Quincey's Writings*, Boston, Ticknor Reeds et Fields, 1850, p. 237.

Sleep, / And my griefs infold »⁴³². Plaintif, il ne parvient pas à s'endormir ; sa lamentation monte jusqu'au ciel et s'entremêle aux gémissements du vent : « *With sorrow fraught / My notes are driven : / They strike the ear of night, / Make weep the eyes of day ; / They make mad the roaring winds, / And with tempests play* »⁴³³. La double personnification du jour et de la nuit attribuée à chacun d'entre eux un organe sensoriel distinct : l'œil larmoyant est du côté du monde diurne, quand l'oreille aiguësée représente au contraire l'apanage de la nuit. Incapable de s'endormir, le narrateur redoute l'arrivée de l'aube et professe sa volonté de se fondre dans l'obscurité nocturne :

Like a fiend in a cloud
 With howling woe,
 After night I do croud,
 And with night will go;
 I turn my back to the east,
 From whence comforts have increas'd;
 For light doth seize my brain
 With frantic pain.⁴³⁴

La comparaison du « je » poétique avec le démon niché dans un nuage atteste la prédilection de Blake pour un imaginaire gothique dès son plus jeune âge. La répétition du substantif « night » et l'emploi du modal « will » témoignent d'une résolution à valeur métaphorique : le sujet poétique, meurtri par la lumière du jour, se détourne de l'est et du soleil levant pour leur préférer le royaume nocturne. Comment expliquer cet engouement de Blake pour la nuit, et que révèle-t-il de son rapport à la vue ? De fait, l'obscurité amoindrit considérablement la qualité des perceptions visuelles, et atténue donc les facultés de l'œil. Or, c'est justement cette mise au repos de l'organe sensoriel que Blake recherche, en ce qu'elle prélude au déploiement d'un autre regard, dont le rêve constitue la manifestation la plus évidente.

Si le narrateur du poème « Mad Song » s'avère dans une situation problématique, c'est parce qu'il se tourne vers l'extérieur au lieu de chercher en lui-même les conditions de sa libération : nul rêve, nulle vision n'habitent sa nuit. Au contraire, Blake propose à travers ses poèmes une véritable théologie de la vision, où le rêve fait figure de récit à valeur mythologique. Dans son essai *Preludes to Vision*, Thomas Vogler analyse ainsi la façon dont les premiers Romantiques anglais, et tout particulièrement William Blake, tentent de redéfinir l'épopée en faisant de l'esprit humain le principal protagoniste de leurs récits poétiques. « *The epic intuits a golden*

⁴³² W. B., « Mad Song », p. 415, v. 1 à 4.

⁴³³ *Ibid.*, v. 11 à 16.

⁴³⁴ *Ibid.*, v. 17 à 24.

age and a fall from that age, and on the basis of this intuition searches for a vision of change, a prophecy of a better future state. The theme, goal and motive of the poet merge in a vision of spiritual regeneration that will lead to a state of permanent enlightenment »⁴³⁵ analyse Vogler, qui voit en Blake le chef de file de ce renouveau de l'épique. En effet, le poète et graveur cherche à agir directement sur le regard de ses lecteurs en esquissant la possibilité de recouvrer les pouvoirs visionnaires perdus – que Blake réinterprète comme le véritable péché originel de l'humanité et la cause de sa déchéance.

Historically, Blake represents the beginnings of a turn from the Christian epic (Dante, Spenser, Milton), to what may best be called the epic of consciousness; Blake is simultaneously poet and theorist of vision, examining in his poetry the basis of poetic or mythical knowledge of the world. His epics attempt to show man awakening to full realization of his creative personality in an apotheosis meant to work a similar change on the reader.⁴³⁶

Une épopée de la conscience (« epic of consciousness »), voilà comment Vogler présente l'entreprise poétique de William Blake : selon l'essayiste, Blake réinterprète la mythologie et la tradition chrétienne à l'aune de sa propre conception des pouvoirs humains, dont la perte et la redécouverte constituent les temps forts de son épopée. Or, l'œil joue un rôle déterminant au sein de ce récit, dans la mesure où sa fermeture, son ouverture, son expansion et son mouvement structurent les étapes de la chute originelle de l'homme dans un univers matérialiste réducteur, mais aussi sa rédemption.

Il n'est pas anodin que l'apothéose finale soit présentée comme un éveil (« awakening ») par Vogler, éveil paradoxal en ce qu'il nécessite souvent que le personnage, prisonnier de sa raison ou de ses sens étriqués, endorme ceux-ci pour accéder à ses pouvoirs visionnaires. D'où le choix par Blake d'écrire certains recueils poétiques sous la forme de prophéties, lesquelles présentent une cosmogonie et une mythologie singulières, un espace-temps entièrement imaginaire dans lequel le lecteur plonge comme dans un rêve. En ce sens, le poète et graveur se distingue radicalement des romantiques et de ses contemporains : la vision nocturne ne suscite aucune angoisse, aucun trouble ; elle constitue au contraire la promesse d'une alternative salvatrice au cloisonnement sensoriel qui définit le rapport au monde diurne.

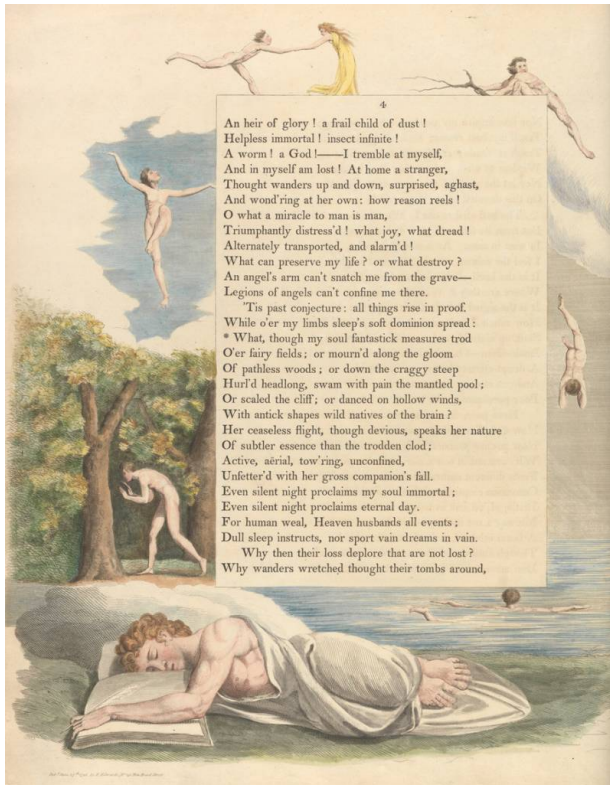
En 1797, Blake illustre le poème *Night Thoughts* d'Edward Young, qui retrace les méditations d'un sujet poétique endeuillé au cours de neuf nuits, chacune consacrée à une thématique différente. Blake n'effectue pas moins de 537 aquarelles et 53 gravures pour cet

⁴³⁵ Thomas A. Vogler, *Preludes to Vision*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 6.

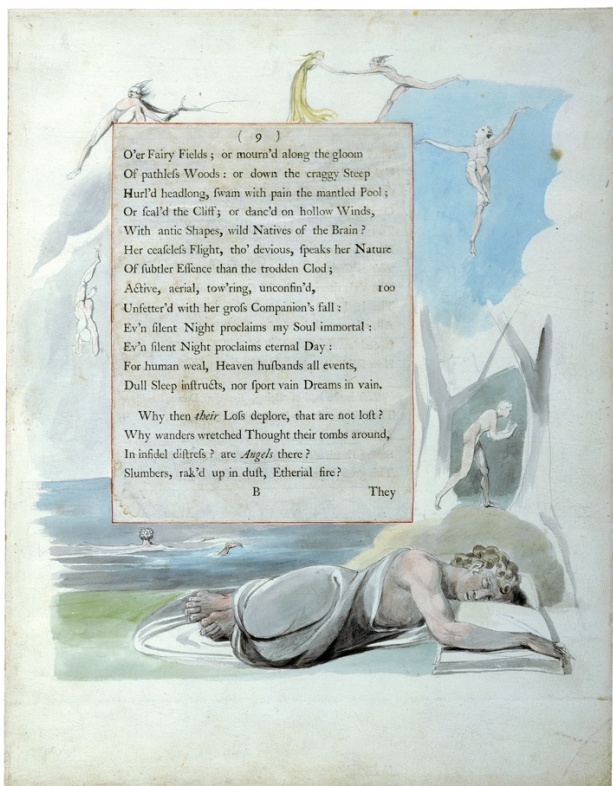
⁴³⁶ *Ibid.*, p. 24.

ouvrage, qui fait la part belle à la nuit et aux productions psychiques auxquelles elle donne naissance. La mise en scène du sommeil et du rêve souscrit à différents codes susceptibles de nous en apprendre davantage sur le rapport de Blake au songe. En effet, plusieurs planches obéissent à une configuration similaire : elles nous présentent un dormeur allongé en bas de la page, d'où montent différents personnages qui correspondent aux réflexions ou aux rêveries de l'individu endormi. Or, ces créations oniriques sont elles-mêmes fréquemment entrelacées au texte d'Edward Young, qui figure au centre de la page à la manière d'une vignette. La disposition du dessin blakien favorise l'association du texte poétique et des rêves, comme si l'un était intimement lié à l'autre. Cet entrelacs de deux dispositifs visuels distincts suscite un agencement spatial et poétique inédit, à l'image du songe, qui crée les conditions d'un regard dédoublé, capable de franchir la frontière entre deux espaces pour mieux les réunir, dans un mouvement de va-et-vient constant entre le texte et l'image, entre Young et son illustrateur, entre rêve et réalité.

La troisième planche du recueil *Night Thoughts* nous présente un jeune homme vêtu de blanc, les yeux fermés, la tête allongée sur ce qui pourrait d'abord apparaître comme un oreiller, situé dans le quart inférieur de la page. A y regarder de plus près, on constate que celui-ci correspond en réalité à un livre ouvert dont les pages vierges servent d'appui-tête au dormeur, qui tient entre les doigts de sa main gauche une plume. Ainsi, le rêveur est d'emblée présenté comme un créateur, une figure de l'auteur – Edward Young ou William Blake lui-même. Cette corrélation étroite entre le rêve et la création littéraire est redoublée par la disposition du texte poétique sur la page, puisqu'il se situe au milieu de différentes figures humaines plus ou moins dénudées, immergées dans une nature tour à tour aquatique, aérienne et végétale. Au centre et à gauche de l'illustration, un homme nu porte ses mains à la rencontre d'un arbre, comme pour tenter d'établir un contact avec celui-ci. Au-dessus de lui, un autre semble danser dans les airs, le regard levé vers un homme et une femme qui surplombent le texte poétique. Ceux-ci se tiennent par la main, engagés dans une sorte de ronde dansante. Les trois figures encadrant la partie droite du texte se suivent dans un mouvement descendant, miroir de l'ascension figurée à gauche : un homme tient dans ses mains une branche, un second plonge vers le lac dans lequel se baigne un troisième, qui tourne le dos au lecteur.



« Night I », *Night Thoughts*, Edward Young, planche 3, aquarelle de William Blake, 1797, Huntington Library, © William Blake Archive.



Illustrations to Edward Young's "Night Thoughts", aquarelle de William Blake, 1795-1797, Huntington Library, © William Blake Archive.

La seconde illustration, esquisse de la planche finale, témoigne du choix des couleurs fixé par Blake : le bleu et le gris prédominent et lient symboliquement le dormeur aux figures échappées de ses songes. Le vers de Young, « *Dull sleep instructs, nor sport vain dreams in vain* »⁴³⁷, figure ici en conclusion de la strophe poétique, et signale la puissance du songe nocturne au sein d'un recueil entièrement consacré à la nuit ; le polyptote « vain » invite à reconsidérer attentivement la valeur du rêve, aisément assimilé à une fantaisie, mais qui correspond chez Young et Blake à une vérité plus profonde qu'il n'y paraît. La légèreté associée aux créatures oniriques, qui semblent flotter en apesanteur et dansent dans un mouvement vertical qui contraste avec l'horizontalité du dormeur, suggère une forme de liberté inédite de l'individu, capable de se mouvoir à sa guise dans le royaume des songes.

Dans son essai *L'air et les songes*, Gaston Bachelard s'interroge ainsi sur les rapports entre l'imagination, la création poétique et l'élément aérien. Son analyse s'appuie notamment sur les écrits de Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke ou encore William Blake. L'introduction de l'essai propose une réflexion sur la symbolique du mouvement ascensionnel qui caractérise l'imagination féconde selon Bachelard : « [...] ces images sont d'une singulière puissance : elles commandent la dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse. [...] toute valorisation est verticalisation »⁴³⁸. Le mouvement vertical des personnages blakiens qui encadrent la page poétique favorise justement l'idée d'un songe en mouvement, opposé à la stase apparente du rêveur. Suspendues dans les airs, ces figures dansent, plongent ou se meuvent en apesanteur, dans une liberté de mouvement totale qui fait écho au « psychisme aérien » libérateur pour Bachelard : « Faut-il souligner en effet que dans le règne de l'imagination l'épithète qui est le plus proche du substantif air, c'est l'épithète libre ? »⁴³⁹. Le dormeur, allongé sur le sol et contraint par les lois de la gravité, entre peu à peu dans un état d'allègement et d'allégresse inédits. Chez Blake, le rêve inverse la dynamique traditionnelle : l'homme ne chute pas dans le sommeil mais monte l'échelle des songes ; l'horizontalité est bientôt remplacée par la verticalité, l'immobilité par le mouvement, la fermeture de l'œil sensoriel par l'ouverture de son contrepoint interne. Selon Bachelard, ce sommeil singulier caractérise justement la création poétique :

L'homme en tant qu'homme ne peut vivre horizontalement ; son repos, son sommeil est le plus souvent une *chute*. Rares sont ceux qui dorment en montant. Ceux-là dorment du sommeil aérien, du sommeil shelleyen, dans l'ivresse d'un poème.⁴⁴⁰

⁴³⁷ Edward Young, « Night I », *op. cit.*, p. 39, v. 105.

⁴³⁸ Gaston Bachelard, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 20.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

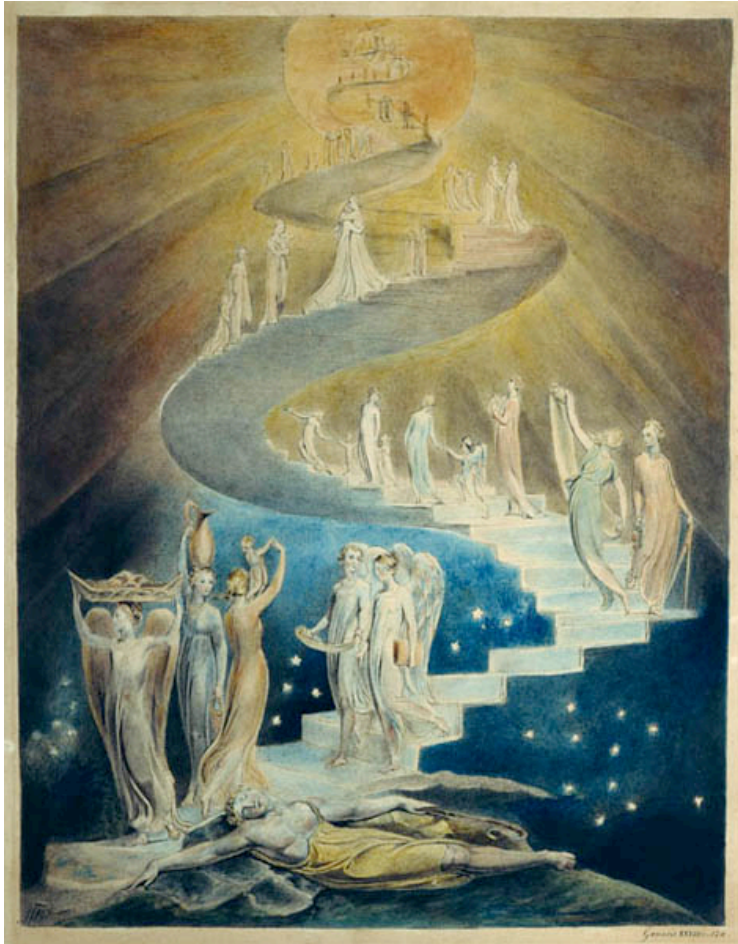
Dormir en montant, voilà qui définit également le sommeil blakien, lequel engage une activité en apparence contradictoire de l'organe visuel, pris dans une dialectique de fermeture et d'ouverture, d'endormissement et d'éveil. « *Cette verticalité n'est pas une vaine métaphore ; c'est un principe d'ordre, une loi de filiation, une échelle le long de laquelle on éprouve les degrés d'une sensibilité spéciale.* »⁴⁴¹ souligne Bachelard.

L'une des plus célèbres gravures blakiennes, « Le songe de Jacob », s'inspire directement du texte biblique pour mettre en scène ce mouvement ascensionnel et créateur initié par le songe à travers l'image de l'échelle. Ici, Blake reprend la parabole esquissée dans La Genèse pour lui attribuer un sens nouveau : « *And Jacob went out from Beersheba, and went toward Haran. And he lighted upon a certain place [...] and he took of the stones of that place, and put them for his pillows, and lay down in that place to sleep. And he dreamed, and behold a ladder set up on the earth, and the top of it reached to heaven: and behold the angels of God ascending and descending on it. And, behold, the Lord stood above it [...].* »⁴⁴² peut-on lire dans La Bible. La gravure blakienne met en scène le rêve visionnaire de Jacob selon une structure similaire à celle des illustrations du recueil d'Edward Young. Le dormeur, en bas de l'aquarelle, occupe une place restreinte. Étendu de tout son long sur le sol, les yeux fermés, il semble presque adossé à l'échelle divine de laquelle montent et descendent des figures aussi bien humaines qu'angéliques (certaines sont pourvues d'ailes, d'autres non). Les yeux ouverts, les bras étendus vers le ciel dans un geste gracieux, ces figures féminines s'amenuisent au fur et à mesure qu'elles rejoignent le soleil divin situé en haut de l'aquarelle, dont la lumière irradie sur toute la moitié supérieure de l'illustration.

Les couleurs choisies par Blake établissent un lien subtil entre Jacob et la divinité solaire : plongé dans des couleurs froides (bleues et vertes), le rêveur est vêtu d'une toge jaune qui fait écho à la chaleur de l'astre vers lequel monte l'échelle, comme pour signifier que Jacob porte en lui la révélation divine qui lui apparaît en songe. L'escalier, quant à lui, illustre justement la dynamique ascensionnelle du rêve qui propulse le dormeur vers le haut. L'échelle représente un lien entre le rêveur et sa véritable nature divine.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴² The Holy Bible, *op. cit.*, Genesis, 28:10-13.



Jacob's dream, William Blake, aquarelle, 1805, British Museum (Londres).

Pour William Blake, le rêve correspond donc à un mouvement imaginatif vertical, salvateur en ce qu'il restitue l'individu à ses propres pouvoirs visionnaires. Sur le modèle du recueil de Young, Blake commence en 1797 l'écriture du poème prophétique inachevé *Vala, or the Four Zoas*, lequel s'étend sur neuf nuits qui marquent les neuf chapitres du recueil. Ce recueil reprend les éléments de la mythologie blakienne esquissée auparavant dans *The Book of Urizen*, *Milton* et *Jerusalem* pour en faire une véritable théodicée du rêve. Le premier titre du recueil, « *VALA, Or the Death and Judgement of the Ancien Man : a DREAM of Nine Nights* », présente le poème tout entier comme un rêve. L'abandon du terme « dream » au profit d'un nouveau titre (« *The Four Zoas : The torments of Love & Jealousy in the Death and Judgement of Albion the Ancient Man* ») suggère un glissement de l'onirique au prophétique, comme si le rêve constituait un prélude, voire une métaphore de la résurrection chez Blake.

Dans l'essai *The Four Zoas : the design of a dream*, Brian Wilkie et Mary Lynn Johnson expliquent la dimension onirique du poème en analysant sa parenté avec la dynamique narrative

du rêve : « *the poem has some affinity with dream narrative* »⁴⁴³. En effet, le caractère déroutant du récit blakien tient à l'adjonction de scènes dont la succession disparate, voire incohérente, fait perdre le fil de la narration et oblige le lecteur à plonger dans une expérience où l'instinct et l'émotion prennent le pas sur l'analyse. « *A powerful dream energizes a strong emotion [...] and we ordinarily understand in some depth of ourselves why the dream has frightened or exhilarated or otherwise moved us before its details have been analyzed or even fully recalled and sorted out. The Four Zoas often works in much the same way [...]. Readers encountering the poem for the first time frequently experience utter bewilderment* »⁴⁴⁴ remarquent les auteurs. Si le livre prophétique propose une expérience de lecture déroutante, c'est parce qu'il reflète l'expérience onirique elle-même, afin de favoriser une altération perceptive essentielle pour Blake : « *One of the radical messages of The Four Zoas is that to look at things in a new way makes all the difference* »⁴⁴⁵.

Le frontispice de *The Four Zoas* illustre cette volonté de subvertir la perspective du lecteur : un homme à moitié agenouillé semble engagé dans une torsion douloureuse vers le haut, son bras gauche au-dessus d'un visage en souffrance dont les yeux semblent à la fois fermés, ouverts et révulsés. Par ailleurs, le corps de l'individu illustre une aberration anatomique : le torse et les bras suggèrent une forme d'abandon presque lascif, une immobilité rappelant celle du sommeil. La figure évoque celle d'un dormeur, qui appuie sa joue contre son bras. Toutefois, la moitié inférieure du corps témoigne d'une tension difficilement compatible avec le sommeil ; la jambe gauche, entièrement pliée, semble incompatible avec le mouvement de la jambe droite, dont la courbe s'oppose à celle du bras gauche, qui sert d'appui-tête au possible rêveur. Sous le dessin, on peut lire l'inscription « *Rest before labour* », laquelle semble en contradiction totale avec la figure humaine, qui n'incarne guère le repos.

Selon Brian Wilkie et Mary Lynn Johnson, cette devise parodie la conception biblique du repos du Créateur après les six jours de création. Blake subvertit l'interprétation chrétienne, qui associe le labeur à la souffrance et le repos à la paix, pour renverser l'acception : le repos, mortifère, est l'euphémisme d'un sommeil mortel qui immobilise Albion durant la majeure partie du poème avant qu'il ne se réveille de cette stase paralysante lors de la dernière nuit. A l'inverse, « *labor* » serait désormais associé à l'éveil et à la possibilité pour l'individu de renouer avec ses facultés créatrices. Wilkie et Johnson considèrent la figure du frontispice

⁴⁴³ Brian Wilkie et Mary Lynn Johnson, *The Four Zoas: the design of a dream*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 2.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, pp. 2-3.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 6.

comme un dormeur attendant de s'éveiller dans son rêve, rêve qui correspond au récit qui va suivre : « [...] *if we imagine ourselves looking at him not from the front but from above we catch an aerial view of a sleeper lying on his unquiet bed. He is radiating light, the Divine Vision, but his eyes are closed to it. Both perspectives on Albion are true: fallen, he is asleep, but his full human potential remains, ready for the awakening that is true self-recognition* »⁴⁴⁶.



The Four Zoas, William Blake, dessin préparatoire au crayon, circa 1801, © William Blake Archive.

Cette tension entre le matériel et l'aérien, entre la veille et le sommeil fait de Blake « *le héros de l'arrachement, l'être qui lève la tête hors de la matière, l'être étrange qui unit deux dynamiques : sortir de terre et s'élancer au ciel* »⁴⁴⁷ selon Bachelard. Lever la tête pour mieux lever le regard hors de la matière, voilà qui explique la torsion symbolique autant que physique du rêveur présent sur le frontispice de *Vala, or the Four Zoas*. Le rêve permet ainsi d'élaborer une nouvelle trajectoire visuelle : l'œil intérieur opère un mouvement libérateur, dont le corps se fait l'écho. Dès la première nuit, le rêve apparaît comme un espace transitionnel qui permet de préserver les capacités imaginatives de l'individu en attendant qu'il s'éveille. Cet espace est incarné par les filles de Beulah, « [who] *follow sleepers in all their Dreams / Creating Spaces*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁴⁴⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 94.

lest they fall into Eternal Death »⁴⁴⁸; elles incarnent une forme d'espoir dans la mythologie blakienne, la promesse d'un renouveau perceptif. « *The laborers awake from their dream in Beulah to find, like Adam, that the dream Is truth; the Zoas really are innocent and regenerate* »⁴⁴⁹ concluent Wilkie et Johnson.

Le rêve, vecteur d'émancipation perceptive, correspond donc à une libération sans précédent du regard, créateur de sa propre réalité. « *Le rêve est une cosmogonie d'un soir. Toutes les nuits, le rêveur recommence le monde.* »⁴⁵⁰ écrit Bachelard. Le rêve, par définition, représente une création psychique qui propose une alternative au monde diurne et offre un espace de liberté, où le rêveur subvertit à sa guise les normes et les codes de la réalité.

La possibilité d'un monde bouleversé ou renouvelé par le rêve se retrouve dans un poème de William Wordsworth, intitulé « *The Pilgrim's Dream* ». A la tombée de la nuit, un jeune pèlerin, fatigué par une journée de marche, demande l'asile au propriétaire d'un château, qui le lui refuse sans ménagement. Le pèlerin s'étend alors dans un champ et contemple d'abord une étoile qui brille dans le ciel, avant de porter son regard sur un ver luisant à ses pieds. Peu après, le voyageur s'endort: « *The murmur of a neighbouring stream / Induced a soft and slumbrous dream, / A pregnant dream, within whose shadowy bounds / He recognised the earth-born Star* »⁴⁵¹. L'hypallage énigmatique « *pregnant dream* » semble suggérer que le songe s'apprête à enfanter une vision ou une image féconde. A quoi le rêve donne-t-il naissance ici ? Précisément à un monde nouveau, où la hiérarchie entre l'étoile et le ver luisant s'inverse, lors d'une scène apocalyptique qui rappelle fortement certains tableaux des *Four Zoas* de Blake. En effet, le rêveur wordsworthien imagine un étrange dialogue entre les deux sources de lumière, l'étoile méprisante se faisant avertir par le ver luisant de ce que son éclat risque d'être rapidement terni par les nuages. L'étoile commence par se rire de la créature, jusqu'à ce que les éléments se déchaînent contre elle : la terre tremble, les rivières remontent le courant en sens inverse et soudain, l'étoile sombre dans le chaos.

Fire raged: and, when the spangled floor
Of ancient ether was no more,
New heavens succeeded, by the dream brought forth:
And all the happy Souls that rode

⁴⁴⁸ W. B., *FZ*, p. 303, v. 97-100.

⁴⁴⁹ Brian Wilkie et Mary Lynn Johnson, *Blake's Four Zoas: the design of a dream*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 229.

⁴⁵⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁵¹ W. W., « *The Pilgrim's Dream* », *Shorter Poems 1807-1820*, Ed. Carl E. Ketcham, Londres, Cornell University Press, 1989, p. 274, v. 17-20.

Transfigured through that fresh abode,
Had heretofore, in humble trust,
Shone meekly 'mid their native dust,
The Glow-worms of the earth!⁴⁵²

Le cataclysme cosmique qui précipite la chute de l'étoile révèle alors la présence de nombreux vers luisants, dont la brillance discrète se déploie dans toute sa splendeur. La cosmogonie miniature présentée par le poète est bien le fruit du rêve, ce que souligne le complément circonstanciel de manière « *by the dream brought forth* ». Le rêve donne ainsi naissance à de « *new heavens* », subvertissant les rapports de pouvoir engagés entre l'étoile et le ver luisant, allégories respectives du riche propriétaire qui avait refusé d'accueillir le pèlerin et de l'humble voyageur lui-même. Si la dimension prophétique du songe n'est guère aussi manifeste chez Wordsworth que chez Blake, les deux poètes voient dans le rêve la possibilité d'une alternative salvatrice, capable de remédier aux failles et aux injustices de la réalité.

L'œil du dormeur, libéré de toute contrainte rationnelle, peut librement esquisser un monde où l'étoile cède la place au vers luisant et où l'individu décuple ses facultés en renouant avec sa propre créativité. Regarder la réalité d'un autre œil, voilà ce que permet le rêve, qui recèle donc la possibilité d'un regard intérieur profondément subversif, capable de contester l'agencement et la hiérarchie de son environnement pour réordonner le monde à sa guise. Toutefois, donner les pleins pouvoirs à l'œil interne n'est pas sans conséquences : le rêve, en tant que production psychique singulière, agrandit certes le champ de vision du dormeur, mais le confronte également à des représentations inédites, susceptibles de l'effrayer par leur caractère incongru ou inconnu. C'est ce basculement du rêve au cauchemar et la façon dont il affecte l'œil romantique qu'il nous faut maintenant interroger.

II.1.3. L'œil coupable ? ou l'assaut des cauchemars

Le rêve définit une nouvelle dimension du regard chez les premiers Romantiques anglais : en même temps que la paupière se ferme, l'œil se tourne vers l'intériorité du sujet et crée de nouvelles combinaisons visuelles à partir de ses émotions, de ses souvenirs, de ses

⁴⁵² *Ibid.*, p. 275, v. 57-64.

lectures et de ses réflexions. En retour, ces assemblages perceptifs inédits inspirent parfois le geste d'écriture et contribuent à situer le rêve du côté de la création, de l'inspiration, de la fécondité. Toutefois, cette activité repose sur un équilibre précaire et met en cause l'autonomie ou l'autorité du rêveur par rapport à sa propre production psychique : loin de maîtriser son rêve, le dormeur laisse au contraire libre cours à celui-ci. L'œil sensoriel, dirigé par la raison, la volonté ou l'habitude lorsqu'il est ouvert, cède ici le pas à un œil dont le champ directionnel n'est plus consciemment déterminé par l'observateur. Cet œil, pour ainsi dire anarchique, émancipé des tutelles qui régissaient son usage diurne, échappe au contrôle du sujet lors du sommeil. Si la prédilection romantique pour l'irrationnel a certes fait couler beaucoup d'encre, elle ne s'accompagne pas moins d'une forme d'angoisse à l'égard des visions parfois cauchemardesques qui résultent de l'endormissement. En ce sens, nous considérons que l'espace onirique déstabilise le mécanisme réflexif qui préside à la mise en scène du regard chez les premiers Romantiques : le cauchemar manifeste une anxiété visuelle, une forme d'aliénation à un regard étranger, que le dormeur ne reconnaît pas.

Nous avons vu que chez Blake, l'étrangeté ou l'incongruité du rêve signalait justement la possibilité d'une libération du regard, dont les pouvoirs créateurs lui sont enfin accessibles lorsque l'œil se ferme. Pour Blake, seule la réalité est de nature cauchemardesque, en ce qu'elle emprisonne les facultés perceptives et imaginatives de l'individu et le conduit à méconnaître sa propre nature. La vision horrifique associée au cauchemar permet au poète de révéler la part d'ombre que recèle le monde diurne, comme en témoigne son tableau « *The Ghost of a Flea* » (1819-20), qui s'inscrit dans la fascination gothique de l'époque pour l'étrange et le fantastique.



The Ghost of a Flea, William Blake, peinture au tempera et or, 1819-1820, Tate Gallery.

La créature vampirique, à mi-chemin entre l'homme et la bête, est ici représentée de profil. A la fois velue et musclée, elle semble absorbée dans la contemplation d'un panier en osier et se purlèche les babines, fascinée à la perspective de boire le sang que contient sans doute le récipient. Le titre du tableau suggère une étrange démesure entre le sujet initial – une simple puce, dont la taille minuscule la rend inoffensive – et la représentation monstrueuse de son fantôme, anthropomorphisé par Blake, qui suggère ainsi la part bestiale de tout individu, assoiffé de sang comme la puce qu'il méprise. Les couleurs sombres, rougeoyantes, les tentures qui encadrent la créature et la présence de quelques étoiles parsemées à l'arrière-plan suggèrent la mise en scène d'une vision nocturne dramatisée, théâtralisée pour les besoins de l'artiste, qui révèle la double mystification du regard associé au monde diurne et à la veille. A en croire l'astronome John Varley⁴⁵³, en compagnie de qui Blake réalise la première esquisse du tableau, le poète et graveur aurait eu la vision soudaine d'une âme humaine emprisonnée dans le corps d'un insecte, condamnée à garder la forme d'une puce en raison de sa soif vampirique de sang humain. Le tableau de Blake joue sur la représentation d'une vision cauchemardesque en faisant de celle-ci la doublure même de la réalité, son contrepoint invisible : il confronte le spectateur à l'étrangeté radicale d'un animal qu'il croyait familier et le conduit à douter de son propre regard comme de sa propre nature. Si le cauchemar gît au cœur du monde diurne pour Blake, il participe d'une déstabilisation de la perception visuelle qui suscite une remise en cause de sa fiabilité.

De nos trois poètes, Samuel Taylor Coleridge est certainement le plus préoccupé par la nature du cauchemar. Plusieurs entrées des *Notebooks* restituent les hypothèses et les interrogations du poète face aux rêves, qui le hantent plutôt qu'ils ne l'inspirent. Le caractère troublant, voire effrayant de certaines productions oniriques conduit Coleridge à imaginer une forme de dissociation perceptive pour attribuer l'origine du cauchemar à une cause (ou un être) extérieurs. Ainsi, une note datée de 1804 postule à propos du rêve : « *does it not act sometimes by suggesting the postures of Objects, of inanimates so that I could see them, of the animate partly so & partly so as they could see me / & would look in on me...* »⁴⁵⁴. Ici, le parallélisme, associé à la répétition de l'infinitif « see » et structuré par l'inversion du sujet et du complément d'objet, fait signe vers la possibilité d'une scission visuelle, puisque le dormeur est sous le regard des objets inanimés qui peuplaient son champ de vision avant qu'il ne bascule dans le sommeil. Le pronom personnel « I » se substitue au mystérieux complément « them » pour

⁴⁵³ John Varley, *Treatise on Zodiacal Physiognomy*, Londres, Longman, 1882.

⁴⁵⁴ S. T. C., *CN*, II, 2073.

suggérer une forme de dépossession problématique : le rêveur n'est plus celui qui regarde, mais celui qui est regardé.

Un an plus tard, Coleridge va plus loin encore. A la suite d'un cauchemar particulièrement saisissant, qu'il consigne dans ses *Notebooks*, il songe à en attribuer la cause à une volonté extérieure, opposée à la sienne et qui exercerait une pression de nature presque physique sur son regard :

It gave the *idea* and *sensation* of actual grasp or touch contrary to *my* will & in apparent consequence of the malignant will of the external Form, actually appearing or (as sometimes happens) believed to exist.⁴⁵⁵

Ici, le cauchemar fait entrer le rêveur en contact avec une force étrangère, une « Form » (la majuscule renforçant le caractère imposant d'un substantif sibyllin). La création psychique qui résulte de cette rencontre ne lui appartient plus, dès lors qu'elle est commandée par une volonté indépendante de la sienne - ce que souligne l'emploi de l'italique « *my* ». L'idée d'un rêveur dépossédé de sa propre conscience n'est pas nouvelle : Coleridge s'inspire vraisemblablement des théories d'Andrew Baxter, qui insistait déjà sur la passivité du dormeur en proie aux cauchemars :

[...] most of those representations, which are offered to the soul in sleep, are not only not produced by it, since it hath no consciousness of any act of the *will* to introduce them; but [...] they are *involuntarily intruded upon it*. It hears, sees, feels objects at that time, not as it would itself, but such as they are made to appear to it [...].⁴⁵⁶

Le choix de l'adverbe « involuntarily », souligné par l'italique, n'est pas anodin : le dormeur abdique sa faculté décisionnelle en même temps qu'il ferme les yeux et s'abandonne à l'influence de forces inconnues, dont l'intrusion inopinée semble pour le moins dérangeante, ce dont témoigne le participe passé « intruded ». Ainsi, Coleridge se plaint à de nombreuses reprises d'un sommeil troublé, dont les visions nocturnes semblent le persécuter : « *Nov. 10th ½ past o'clock, Morning. Awoke after long struggles & with faint screaming from a persecuting Dream [...]. The Sky uncouthly marbled with white vapours, & large black Clouds.* »⁴⁵⁷; « *Novemb. 20th. – Midnight. – O after what a day of distempered Sleeps, out of which I woke, all sense of Time & Circumstance utterly lost / of fever, rheumatic pain, & loads of stomach-*

⁴⁵⁵ *Ibid.*, II, 2468.

⁴⁵⁶ Andrew Baxter, *An enquiry into the Nature of the Human Soul*, Londres, A. Millar, 1745, II, p. 11-13.

⁴⁵⁷ S. T. C., *CN*, I, 1649.

sickness »⁴⁵⁸. Marqué par ses propres cauchemars, le poète propose une définition du cauchemar qu'il distingue sensiblement du rêve. L'entremêlement des images et sensations propres au cauchemar tient à une série d'interruptions du sommeil, durant lesquelles l'œil s'ouvre et se referme imperceptiblement.

The Night-mair is not a mere Dream, but takes place when the waking State of the Brain is recommencing, and most often during a rapid alternation, a twinkling as it were, of sleeping and waking [...] the mind, I say, in this case deceived by past experience attributes the painful sensation received to a correspondent Agent – an assassin, for instance, stabbing at the Side, or a Goblin sitting on the breast, etc - [...] Add to that the Impressions of the Bed, Curtains, Room etc received by the Eye in the half-moments of their opening blend with, and add vividness and appropriate distance to, the Dream Image <which returns> when they close again : and thus we unite the Actual Perceptions, or their Immediate Reliques, with the phantoms of the inward Sense.⁴⁵⁹

La description coleridgienne d'un agent maléfique à l'origine du cauchemar, ressemblant à un « Goblin » accroupi sur le torse du dormeur, évoque le célèbre tableau de Füssli, *The Nightmare*, dont la première version en 1781 représente une jeune femme vêtue de blanc, lascivement allongée sur un lit. Les yeux fermés, elle est surplombée par un incube accroupi sur son ventre, qui dirige son regard vers le spectateur, alors qu'une tête de cheval émerge dans le coin supérieur gauche du tableau, les yeux rivés vers la dormeuse. Le choix de l'animal peut s'expliquer par l'interprétation erronée de l'étymologie du mot « nightmare » – « mare » dérivant non du substantif « mare » (« jument »), mais du terme néerlandais « mare » signifiant « fantôme » et qui renvoie dans le folklore scandinave à un spectre femelle malveillant, prenant plaisir à tourmenter les dormeurs.

Outre le rapport du tableau avec les croyances folkloriques de l'époque, qui attribuent le cauchemar à l'intrusion d'un démon ou d'une sorcière prenant possession du rêveur, et ses diverses interprétations psychanalytiques ultérieures, l'œuvre de Füssli met en scène un jeu de regards croisés : la tête de la jeune femme, renversée, les yeux clos, suggère une forme d'impuissance perceptive redoublée par le fait qu'elle se situe sous le joug d'un autre regard, celui de la jument maléfique (située à sa gauche dans la première version du tableau). Un troisième regard, celui de l'incube, est directement dirigé vers le spectateur, comme pour suggérer que l'organe visuel du démon nous conduit nous-mêmes à nous représenter cette vision cauchemardesque. Dès l'année de sa création, le poète Erasmus Darwin rend hommage

⁴⁵⁸ *Ibid.*, 1674.

⁴⁵⁹ S. T. C., Lecture XII, *Lectures 1808-1819*, S. T. Coleridge's *Collected Works*, Edition de R. A. Foakes, Routledge et Kegan Paul, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 208.

au *Nightmare* de Füssli ; son poème éponyme évoque à travers des couplets héroïques le monstre et la jument nocturne dans une veine gothique.

When on his Night-Mare, thro' the evening fog,
Flits the squab fiend o'er fen, and lake, and bog,
Seeks some love-wilder'd maid, by sleep opprest,
Alights, and grinning, sits upon her breast,
- Such as of late amid the murky sky
Was mark'd by Fuseli's poetic eye [...].⁴⁶⁰

Ici, Darwin imagine le cheminement de l'incube, parcourant la contrée nocturne et ses plaines marécageuses avant qu'il ne vienne assaillir sa victime, dont le sommeil est présenté comme oppressant. La position de l'incube, situé sur le torse de la dormeuse, renvoie pour Darwin à une explication physiologique du cauchemar ; le poète voit dans ce tableau une allégorie de la paralysie du sommeil, causée par une gêne respiratoire ou cardiaque qui occasionne des mouvements de contraction et une sensation d'oppression physique. Darwin rend toutefois hommage au « poetic eye » de Füssli, qui donne naissance au monstre allégorique et à son regard saisissant d'intensité, que le peintre modifie à plusieurs reprises.

En effet, le *Nightmare* semble obséder jusqu'à son créateur : le catalogue scientifique *Tout l'œuvre peint de Füssli* ne compte pas moins de sept variantes du tableau. Ainsi, la version du tableau de 1782 manifeste l'ascendant visuel des créatures démoniaques sur la jeune femme endormie de façon encore plus criante : ici, les yeux de la dormeuse sont à peine dessinés, là où ceux de la jument et de l'incube scintillent d'une lumière jaune malveillante, qui ressort de façon surnaturelle dans la pénombre de la chambre à coucher. L'œil de l'incube semble menacer le spectateur, qui pourrait en venir à se demander s'il ne risque pas de devenir la prochaine victime nocturne de la créature. Le véritable monstre du tableau n'est-il pas alors le regard lui-même ? C'est la question que pose en creux Christian La Cassagnère dans son article « Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique – Essai de poétique inter textuelle »⁴⁶¹ :

Plus que toute autre, en effet, la composition de Füssli semble être ce « piège à regard » que Lacan décrit comme fonction latente de tout tableau, dans le Livre XI du Séminaire : à savoir la multiplicité des points, sur la surface peinte, où peut se situer le regard qui fonctionne comme focalisateur de l'espace pictural et auquel *notre* regard peut s'identifier pour entrer dans le tableau – donc les lieux ou les pièges multiples où peut « se prendre » notre regard dans son désir et son parcours de la surface picturale. *Qui rêve – qui regarde ?* : telle est donc la problématique.⁴⁶²

⁴⁶⁰ Erasmus Darwin, « On Mr Fuseli's "Nightmare", *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure*, Vol. 70, 1782, p. 165.

⁴⁶¹ Christian La Cassagnère, « Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique – Essai de poétique inter textuelle », *Romantisme*, 1985, No. 49, pp. 47-65.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 49.

De façon brillante, Christian La Cassagnère analyse les jeux de miroir et les correspondances visuelles implicites tissées par le tableau entre la figure de la dormeuse et sa propre production onirique : ainsi, la tête renversée de la jeune femme se situe à l'exact opposé de la tête dressée de la jument, toutes deux irradiant d'une même lumière blanche à l'éclat lunaire. Pour l'auteur, il s'agit donc de l'image décomposée d'une seule et même tête féminine, dont le pendant cauchemardesque et fantasmagorique n'est pas une créature chimérique, mais bien son propre double. De même, l'incube central du tableau représente également le miroir d'une autre figure, absente du tableau, mais dont le regard contribue pourtant à le faire vivre : celle du spectateur. En effet, l'œil malveillant du démon plonge directement dans le nôtre, comme pour faire signe vers notre propre voyeurisme, ce que souligne l'auteur :

Cette paire d'yeux de l'incube, c'est en dernier ressort le véritable « piège à regard » où se prend – et s'insère – notre propre regard et où notre regard se trouve picturalement représenté comme pris : le monstre n'est pas celui qu'on pense. Ou plutôt, le monstre c'est *mon regard* au contact de l'objet et le *trouble* de mon regard.⁴⁶³

A partir de l'analyse du tableau de Füssli, La Cassagnère propose un commentaire détaillé de l'imaginaire romantique nocturne centré sur l'ambivalence du désir et de l'angoisse que suscitent la figure féminine, se concentrant sur l'œuvre de Percy Shelley. En ce qui concerne la première génération romantique anglaise, nous pensons que c'est justement la réflexivité du regard mise en scène par Füssli qui sert de matrice à l'expression d'une angoisse de dépossession, à la fois perceptive et psychique. Lorsque l'œil fait retour sur lui-même, il ne parvient pas à se reconnaître dans le miroir onirique trouble où naissent des visions monstrueuses : la réflexivité s'oppose alors à la reconnaissance et le regard fait l'expérience d'une étrangeté radicale qui déstabilise le rapport du rêveur à ses propres visions. Rappelons que l'étymologie du mot « monstre » renvoie au latin « monstrandum », à savoir ce qu'il faut montrer, ce qui est digne d'être exposé à la vue de tous. Le caractère proprement « monstrueux » du regard lié au cauchemar pose la question de la dissociation entre le sujet percevant et la vision qu'il élabore : ce que les premiers Romantiques choisissent de montrer, à partir de leurs écrits sur le rêve et le cauchemar, c'est justement le regard lui-même dans tous ses états.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 54.

Ce trouble visuel, invoqué par La Cassagnère, s'accompagne d'un questionnement identitaire douloureux chez Coleridge. Dans son article « Coleridge and the Pains of Sleep », Jennifer Ford analyse le rapport troublé du poète au sommeil à travers l'absence de contrôle que celui exerce sur sa conscience et son corps lors de la nuit. Si l'inconfort ou la maladie expliquent en partie la naissance du cauchemar coleridgien selon Ford (qui associe fréquemment les rêves désagréables à une détérioration de son état physique), l'œil, lui, obéit à un dérèglement inexplicable qui suscite l'angoisse, voire l'effroi du poète :

the dreamer is
run-down and stared at,
By hideous shapes that cannot be remembered;
Now seeing nothing and imagining nothing;
But only being afraid – stifled with fear!
While every goodly or familiar form
Had a strange power of spreading terror.⁴⁶⁴

Le mode passif reflète l'impuissance du rêveur qui se voit à nouveau dépossédé de son regard créateur, puisque ce sont désormais ses propres créations psychiques qui l'observent. La répétition de l'adverbe indéfini « nothing », sinistre complément d'objet des participes « seeing » et « imagining », atteste quant à elle l'aporie perceptive totale dans laquelle se situe le dormeur. Ce renversement tient à ce que le rêveur ne peut plus se reconnaître dans ses propres productions psychiques : la scission perceptive entraîne alors une scission identitaire, laquelle s'accompagne d'un questionnement à valeur métaphysique chez Coleridge, obnubilé par le problème de l'origine du mal. Le poème « The Pains of Sleep » illustre parfaitement cette fragmentation symbolique de l'individu et met en scène le dilemme douloureux du sujet : est-il responsable de ses propres visions, terrifiants rappels d'une faute inconnue, ou n'a-t-il aucune origine dans la création de spectres qui alièneraient donc aussi bien ses sens et sa conscience ?

[...] yester-night I pray'd aloud
In anguish and in agony
Up-starting from the fiendish crowd
Of shapes and thoughts that tortured me:
A lurid light, a trampling throng
Sense of intolerable wrong
[...] Desire with loathing strangely mixed
On wild or hateful objects fixed.
Fantastic passions! maddening brawl!
And shame and terror over all!
Deeds to be hid which were not hid,
Which all confused I could not know

⁴⁶⁴ S. T. C., *PW*, II, p. 861, v. 12-18.

Whether I suffered, or I did:
 For all seemed guilt, remorse or woe,
 My own or others still the same,
 Life-stifling fear, soul-stifling shame!
 So two nights passed: the night's dismay
 Saddened and stunned the coming day.
 Sleep, the wide blessing, seemed to me
 Distemper's worst calamity.⁴⁶⁵

Le lexique de la torture domine les premiers vers ici : le sujet poétique, « in anguish and in agony », « tortured » se fait assaillir de toutes parts par ses propres rêves, personnifiés à travers l'image de la foule démoniaque (« fiendish crowd ») qui piétine sa tranquillité d'esprit (« a trampling throng »). Peu à peu, le champ lexical de la persécution glisse vers celui de la culpabilité et de la confusion, le sujet cherchant une faute pour expliquer sa punition à la façon des héros kafkaïens. Ici, cependant, l'émotion prédomine : la ponctuation expressive (« Fantastic passions ! maddening brawl ! »), la polysyndète (« And shame and terror over all ! ») ainsi que la répétition du terme « shame » accentuent l'impression d'un désarroi terrible. Si le rêve devait permettre au dormeur de mieux se connaître en explorant les profondeurs de son psychisme, voilà qu'il met en évidence un cortège d'images effrayantes, qui favorisent un étrange mélange de « desire » et de « loathing ». On retrouve ici l'ambivalence du cauchemar tel que nous le présentait déjà Füssli, la jeune femme endormie du *Nightmare* semblant s'abandonner dans une position lascive à l'incube juché sur son torse. C'est toute l'ambivalence du songe cauchemardesque tel que représenté par Coleridge : le poème montre précisément ce que le poète ne veut pas voir, les régions inexplorées de sa propre psyché où l'œil se dirige malgré lui. Ces images nocturnes entachent la clarté du jour, ce que souligne l'allitération à la fin de l'extrait : « the night's dismay / Saddened and stunned the coming day ». A tel point que le sommeil devient le lieu de toutes les terreurs : le sujet poétique n'ose plus fermer l'œil, de peur que celui-ci ne s'ouvre à nouveau sur le royaume horrifique de son inconscient.

And ever when the dream of night
 Renews the phantom to my sight,
 Cold sweat-drops gather on my limbs;
 My ears throb with horrid tumult swims;
 Wild is the tempest of my heart
 And my thick and struggling breath
 Imitates the toil of death.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ S. T. C., *PW*, II, « The Pains of Sleep », p. 754, v. 27-36.

⁴⁶⁶ S. T. C., *PW*, I, « Ode to the Departing Year », pp. 309-310, v. 113-120.

L'angoisse du sommeil redouble ici l'angoisse de mort. L'antithèse entre le sommeil du juste, qui lui apporte le repos, et la nuit agitée du narrateur confus de ce qu'il découvre dans ses songes se retrouve chez Thomas de Quincey, dont les *Confessions of an English Opium Eater* (1821) relatent les conséquences de la consommation d'opium sur le quotidien de l'écrivain, et en particulier sur ses rêves. Divisé en deux parties, le récit autobiographique s'ouvre sur les « Confessions préliminaires » de l'auteur, qui relate brièvement sa jeunesse et nous présente les facteurs psychologiques et émotionnels qui sous-tendent sa future expérience de la drogue – notamment à la fin de son adolescence, durant laquelle il vécut sans domicile à Londres entre 1802 et 1803. Cette introduction aux premières années difficiles de l'auteur contribue en partie à expliquer son sommeil agité : ainsi, les cauchemars du jeune de Quincey commencent avant qu'il ne souffre d'une addiction à l'opium. Après avoir erré dans les rues de Londres, l'auteur se souvient avoir trouvé un abri dans une maison qu'il croyait désaffectée, mais qu'il partage en réalité avec une malheureuse orpheline. Tous deux dorment à même le sol et tentent de se réchauffer mutuellement. Mais le jeune homme ne parvient pas à trouver le sommeil, et s'endort par intervalles, à toute heure du jour et de la nuit : « *I slept much in daytime, and was apt to fall into transient dosings at all hours* »⁴⁶⁷.

D'emblée, l'endormissement est présenté comme un moment de tension, associé à des convulsions et à des spasmes qui privent le sujet de tout repos durable: « *a hideous sensation began to haunt me as soon as I fell into a sleep [...] a sort of twitching [...] this sensation coming on as soon as I began to sleep, and the effort to relieve in constantly awaking me, at length I slept only from exhaustion* »⁴⁶⁸. Pire encore, de Quincey redoute l'arrivée du sommeil exactement comme le sujet coleridgien : « *my sleep distressed me more than my watching* »⁴⁶⁹. Le dormeur subit en effet l'assaut de rêveries cauchemardesques dont l'intensité s'accroît avec l'opium :

There it was, that for years I was persecuted by visions as ugly, and as ghastly phantoms as ever haunted the couch of an Orestes: and in this unhappier than he, that sleep, which comes to all as a respite and a restoration, and to him especially, as a blessed balm for his wounded heart and his haunted brain, visited me as my bitterest scourge.⁴⁷⁰

La comparaison avec le personnage mythologique d'Oreste est lourde de sens. Fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, Oreste venge la mort de son père en tuant sa propre mère et

⁴⁶⁷ Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium Eater, De Quincey's Writings*, Boston, Ticknor Reeds et Fields, 1850, p. 20.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 47.

son amant Égisthe, avant d'être exclu par la cité pour ce meurtre infâme. Il est alors assailli par les Érinyes, divinités persécutrices qui tourmentent les coupables de crimes familiaux, au point qu'Oreste menace de sombrer dans la folie. De Quincey n'hésite pas à affirmer que son sort s'avère encore plus funeste que celui de l'Atride, car Oreste trouvait du moins dans le sommeil un repos qui lui est refusé, et connaissait la cause de son châtement. L'adjectif superlatif « bitterest » témoigne de la douleur insupportable infligée par le cauchemar, fléau nocturne dont le dormeur ne connaît ni l'origine, ni la raison.

Comme chez Coleridge, l'idée d'une culpabilité sans faute vient hanter le rêveur, persécuté par des visions qui font de son sommeil une véritable malédiction. Il n'est pas anodin que le titre choisi par de Quincey présente son récit comme une confession, laquelle vise tout autant à mettre en garde contre la consommation d'opium qu'à nous présenter l'étrange aggravation des maux auxquels le narrateur pensait d'abord remédier par la drogue : « *to come before the public eye* »⁴⁷¹, voilà comment l'auteur justifie l'entreprise littéraire qui le conduit à présenter les monstrueuses visions, au sens fort, nées à la fois de son addiction et de sa propre condition psychique (« *from my birth I was made an intellectual creature* »⁴⁷² précise ainsi l'auteur à l'entrée de son ouvrage).

Or, si de Quincey met en scène l'égarement nocturne d'un regard injecté d'opium, c'est aussi pour donner matière à une réflexion philosophique sur la nature et la complexité de l'esprit humain. Plus qu'un simple journal, les *Confessions of an English Opium Eater* proposent un point de vue singulier sur les méandres de la conscience ; cette analyse requiert précisément chez l'auteur « *such a constitution of the moral faculties, as shall give him an inner eye and power of intuition for the vision and the mysteries of our human nature* »⁴⁷³, une disposition que de Quincey reconnaît à ses prédécesseurs romantiques (« *which our English poets have possessed in the highest degree* »⁴⁷⁴). L'auteur des *Confessions* se fait l'héritier de la démarche réflexive propre à la première génération romantique et puise souvent à leurs sources. De Quincey, qui s'installe en 1809 dans l'ancienne propriété de Wordsworth, Dove Cottage, cite directement *Macbeth* au cours de son récit : « *my dread contest with phantoms and shadowy enemies that oftentimes bade me 'sleep no more !'* »⁴⁷⁵. Le héros shakespearien, tourmenté par

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 48.

son crime, cherche en vain à conjurer le sommeil et les visions qui le hantent : « *Methought I heard a voice cry 'Sleep no more ! / Macbeth does murder sleep, ' »*⁴⁷⁶.

On retrouve exactement la même référence au livre X du *Prelude*, alors que le jeune Wordsworth découvre progressivement le vrai visage de la révolution française : « [...] *in such way I wrought upon myself, / Until I seem'd to hear a voice that cried, / To the whole City, 'Sleep no more. ' »*⁴⁷⁷. Le jeu intertextuel permet ici à l'auteur d'annoncer en creux le dévoiement imminent de la révolution et la violence meurtrière qui s'apprête à l'entacher. Pour le poète, cette désillusion douloureuse se traduit par un sommeil agité qui se prolonge durant des années après son retour de France. Un passage directement adressé à Coleridge décrit les souffrances nocturnes de Wordsworth en des termes très similaires à ceux choisis par son destinataire dans « *The Pains of Sleep* » :

Most melancholy at that time, O friend,
Were my day-thoughts, my dreams were miserable;
Through months, through years, long after the last beat
Of those atrocities (I speak bare truth,
As if to thee alone in private talk)
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.⁴⁷⁸

A nouveau, les rêves douloureux du dormeur semblent déteindre sur son quotidien, qui entraîne lui-même des songes amers : le cercle vicieux décrit par Coleridge se retrouve ici dépeint sur le mode de la conversation intime, voire de la confession, ce que souligne la parenthèse. La polysyndète et l'accumulation (« *And tyranny, and implements of death, / And long orations* ») insistent sur le nombre de visions douloureuses qui semblent harceler le rêveur là encore. Il n'est pas anodin que les cauchemars de Wordsworth mettent en scène des cours martiales où le rêveur s'imagine plaider en vain la cause d'innocents.

Selon Nicholas Roe⁴⁷⁹, cette parodie cauchemardesque de justice renvoie à un épisode particulièrement sombre de la Révolution durant lequel Léonard Bourdon, activiste du club des Jacobins à Paris, bascula soudain dans une quête de vengeance mortifère. Bourdon et Wordsworth avaient de nombreuses connaissances en commun ; le premier incarnait l'idéal de

⁴⁷⁶ William Shakespeare, *Macbeth*, Acte II, scène 2, *Shakespeare - Complete Works*, Londres, Methuen Drama, 2011, p. 781, v. 34-35.

⁴⁷⁷ W. W., *P11*, X, p. 270, v.75-77.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 277, v. 368-377.

⁴⁷⁹ Nicholas Roe, *The Cambridge Companion to Wordsworth*, Ch. XII « Politics, history and the poems », Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 196-212.

liberté et de justice cher au second. Mais lors d'un incident à Orléans en 1793, alors que Bourdon se rendait à un banquet patriotique où il fut agressé par des participants, il se transforma par la suite en procureur haineux et exigea la condamnation à mort de vingt-six patriotes accusés de son « meurtre » - parmi eux, le père d'Annette Vallon, qui parvint à s'échapper. Le procès arbitraire qui s'ensuit conduit à l'exécution des patriotes. La trahison de Bourdon représente un véritable traumatisme pour Wordsworth, qui comprend que les idéaux révolutionnaires masquent chez beaucoup une soif de revanche ou de pouvoir inique. La violence des productions oniriques cauchemardesques incite les premiers Romantiques à privilégier l'exploration d'une région à mi-chemin entre le sommeil et la veille, où l'œil, mi-clos, entremêle la perception visuelle à la méditation contemplative.

II.1.4. Rêves éveillés

« Toute époque de la pensée humaine pourrait se définir, de façon suffisamment profonde, par les relations qu'elle établit entre le rêve et la vie éveillée »⁴⁸⁰ affirme Albert Béguin à l'entrée de son ouvrage *L'Âme romantique et le Rêve*. Cet état intermédiaire entre le rêve et la vie éveillée porte un nom : la rêverie, d'abord assimilée à un défaut d'attention avant que Jean-Jacques Rousseau ne lui confère ses lettres de noblesse avec les *Rêveries du promeneur solitaire* (1776). Chez les premiers Romantiques anglais, cette relation entre les mondes nocturne et diurne se définit à bien des égards comme une relation visuelle, où le regard superpose des éléments de la réalité extérieure à d'autres objets issus de sa mémoire, de son imagination ou de ses lectures. L'œil fonctionne alors à la manière d'un palimpseste sur lequel les perceptions visuelles réelles ou fantasmées s'additionnent, au point de gommer la frontière entre le réel et l'imaginaire.

Plusieurs poèmes wordsworthiens peuvent être considérés comme une défense et illustration de la rêverie. Le long poème « The Ruined Cottage », rédigé pour la première fois en 1797, fait l'objet de nombreuses réécritures jusqu'à ce qu'il figure dans le premier livre du recueil *The Excursion*, publié en 1814. Au fur et à mesure que Wordsworth revient sur le texte initial, qui

⁴⁸⁰ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1937, p. 7.

nous présentait la triste destinée d'une jeune veuve nommée Margaret et de la ferme où elle vivait, il donne de plus en plus d'importance au personnage qui raconte l'histoire de celle-ci, le colporteur rencontré par le narrateur du poème ; si bien que certaines versions du poème « The Ruined Cottage » sont désignées sous le titre « The Pedlar » par Dorothy Wordsworth ou Coleridge dans leurs échanges épistolaires avec l'auteur, jusqu'à ce que le texte devienne un poème indépendant en février 1802. Nous nous référerons ici à la version de 1807, qui rassemble les deux poèmes sous l'égide d'un seul, appelé à devenir le premier livre de *The Excursion*, puisque c'est justement la figure du colporteur et son rapport à la rêverie qui nous occupent. Dans cette version, le poème se structure autour d'une distinction entre la passivité perceptive initiale du narrateur, qui voit dans le rêve un repos ou une fuite, et la rêverie active du colporteur, présentée comme un modèle perceptif par l'auteur avant qu'il ne raconte la tragique histoire de Margaret. Au début du poème, le narrateur se présente ainsi comme un dormeur en difficulté, gêné par la chaleur estivale et le vrombissement des insectes alors qu'il souhaite se reposer à l'ombre d'un arbre :

Pleasant to him who on the soft cool grass
 Extends his careless limbs beside the root
 Of some huge oak whose aged branches make
 A twilight of their own [...] while the dreaming man,
 Half conscious of that soothing melody
 With sidelong eye looks out upon the scene,
 By those impending branches made
 More soft and distant. Other lot was mine.⁴⁸¹

La scène pastorale idéalisée par le narrateur ne lui permet pas de trouver le repos escompté. Selon le critique Reeve Parker, cette ouverture témoigne d'un désir de fuite visuelle qui permettrait au narrateur de s'échapper du monde réel en se réfugiant dans un paradis champêtre factice : le promeneur du début du poème « *yearns for an easier paradise, a vision that virtually shuts its eyes to the troubled world* »⁴⁸². Reprenant sa route, le narrateur arrive bientôt en face d'une ferme abandonnée : « *I found a ruined house, four naked walls / That stared upon each other. [...] I looked round / And near the door I saw an aged Man* »⁴⁸³. Cet homme âgé n'est autre que le colporteur, dont le narrateur avait déjà fait la connaissance quelques jours auparavant. Il semble endormi, si bien que le promeneur y voit la figure du rêveur indolent qu'il louait au début du poème : « *his eyes were shut ; / The shadows of the breezy elms above /*

⁴⁸¹ W. W., « The Ruined Cottage », *RC & P*, p. 42, v. 9-12 et 13-17.

⁴⁸² Reeve Parker, « Finer Distance: The Narrative Art of Wordsworth's *The Wanderer* », *ELH* 39, 1972, p. 97.

⁴⁸³ W. W., « The Ruined Cottage », *op. cit.*, p. 45, v. 30-31 et 35-36.

Dappled his face »⁴⁸⁴. Sa position rappelle en effet celle du dormeur imaginaire décrit par le narrateur quelques lignes plus tôt, puisqu'il se trouve allongé sur un banc, à l'ombre d'un arbre ; ses yeux clos suggèrent qu'il est en train de rêver. Soudain, l'individu se lève et montre du doigt un tournesol qui surplombe le mur, enjoignant le narrateur de grimper celui-ci pour apercevoir ce qui se trouve derrière : « *He rose / And pointing to a sun-flower bade me climb / The [...] wall where that same gaudy flower / Looked out upon the road.* »⁴⁸⁵. Ici, le geste du colporteur semble étonnamment vif pour un homme qui s'éveille ; il incite le narrateur à prêter attention aux éléments de son environnement en signalant sans un mot la présence d'un tournesol. À l'inverse du narrateur, qui ne voit pas ce qui se cache derrière le mur, la fleur, elle, semble dotée de la perception visuelle qui lui fait défaut, ce dont témoigne le choix du verbe prépositionnel « *looked out* » ; cette personnification fait écho à celle des murs de la maison, « *four naked walls / That stared upon each other* ». Il semble que les éléments minéraux et végétaux soient dotés d'un œil symbolique, dont le narrateur est dépourvu.

Si le début du poème fait la part belle à la perception visuelle, c'est sans doute pour suggérer le caractère incomplet de celle du narrateur, qui manque du regard des éléments qu'il ne parvient pas à percevoir. Ainsi, une fois que le narrateur a escaladé le mur et découvert un puits qui lui permet d'étancher sa soif, il revient auprès du colporteur, qui prend la parole et fait d'emblée signe vers le défaut perceptif de son interlocuteur : « *The old Man said, « I see around me here / Things which you cannot see* »⁴⁸⁶. Ses premiers mots, intrigants, préludent au récit de la malheureuse Margaret, ancienne occupante de la petite maison devant laquelle les deux interlocuteurs conversent. À l'évocation de son souvenir, le marchand plonge peu à peu dans une rêverie qui lui permet de renouer avec l'image de la défunte :

You will forgive me, Sir,
But often on this cottage do I muse
As on a picture, till my wiser mind
Sinks, yielding to the foolishness of grief.⁴⁸⁷

La rêverie du colporteur, emprunte de tristesse et de nostalgie, témoigne de sa capacité à entremêler l'absence de Margaret avec le souvenir visuel de sa présence sur les lieux ; ce que le narrateur ne peut voir, c'est précisément la permanence d'une trace, d'un passage humain dont le colporteur préserve la mémoire – non pas simplement en évoquant son souvenir, mais

⁴⁸⁴ *Ibid.*, v. 46-48.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, v. 51-54.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, v. 67-68.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, v. 116-119.

en se plongeant dans la contemplation méditative qui lui fait revivre ses rencontres et ses conversations avec la jeune veuve. Cette rêverie, initiée par le récit, procède d'une sensibilité visuelle particulièrement exacerbée :

Deep feelings had impressed
Great objects on his mind, with portraiture
And colour so distinct
They lay like substances.⁴⁸⁸

Ici, le vocabulaire pictural (« portraiture », « colour ») assimile le souvenir des perceptions visuelles du colporteur à un tableau ou à une gravure ; le participe passé « impressed » insiste sur la pérennité d'une image qui non seulement ne s'efface pas de la mémoire du colporteur, mais réapparaît régulièrement lorsqu'il plonge dans un état méditatif. La vivacité et l'intensité des images perçues par le colporteur dépendent d'une perception visuelle indissociable d'un pouvoir imaginatif singulier, qui entremêle le rêve et la réalité extérieure ; ainsi, le colporteur possède

An *Active* power to fasten images
Upon his brain, and on their pictured lines
Intensely brooded, even till they acquired
The liveliness of dreams.⁴⁸⁹

Ce pouvoir fait forte impression à son tour sur le narrateur, dont la perception visuelle des éléments qui l'entourent s'enrichit et s'accroît au fur et à mesure du récit de son compagnon. L'imagination du colporteur joue un rôle essentiel, puisqu'elle lui permet de se remémorer avec une vivacité peu commune l'histoire de Margaret et de la ferme qui lui appartenait. Mais ce pouvoir de résurrection symbolique est indissociable d'un organe visuel mobile, actif et « occupé », selon les termes mêmes du poète :

He had rehearsed
Her homely tale with such familiar power,
With such a [n active] countenance, an eye
So busy, that the things of which he spake
Now seemed present, and, attention now relaxed,
There was a heartfelt dullness in my veins.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ *Ibid.*, v. 134-137.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, v. 143-146.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, v. 208-213.

L'œil du colporteur opère ici un double mouvement, caractéristique du rêve éveillé wordsworthien : il se déplace à la fois spatialement (du tournesol à la ferme, de la porte au jardin) et temporellement (conjurant le souvenir du temps où la malheureuse Margaret occupait les lieux, d'abord avec son mari, puis seule). D'où sans doute le choix singulier de l'adjectif « busy » pour qualifier l'œil du marchand, dont l'activité est aussi bien réelle, puisque l'organe visuel n'est pas fixe, que métaphorique, dès lors qu'il porte un regard sur le souvenir d'un être disparu. La rêverie du colporteur le conduit même à imaginer le retour de Margaret, tant son image demeure vive aux yeux du marchand :

So familiarly
Do I perceive her manner and her look
And presence, and so deeply do I feel
Her goodness that a vision of the mind,
A momentary trance comes over me
And to myself I seem to muse on one
By sorrow laid asleep, or borne way,
A human being destined to awake
To human life or something very near
To human life, when he shall come again
For whom she suffered.⁴⁹¹

La conclusion du poème incite justement le narrateur – et le lecteur – à adopter une perception visuelle comparable à celle du colporteur.

Be wise and cheerful, and no longer read
The forms of things with an unworthy eye.
She sleeps in the calm earth, and peace is here [...]
So still an image of tranquility,
So calm and still, and looked so beautiful
Amid the uneasy thoughts which filled my mind
That what we feel of sorrow and despair [...]
Appeared an idle dream that could not live
Where meditation was.⁴⁹²

Malgré le caractère pathétique de l'histoire de Margaret, le colporteur refuse de sombrer dans la tristesse et engage son auditeur à ne pas se laisser gagner par le désespoir. Au contraire, le sort de la jeune femme invite à une forme d'apaisement, puisqu'elle est présentée comme reposant en paix ; le champ lexical de la tranquillité (« sleeps », « calm », « peace », « tranquility ») incite le narrateur à adopter une sérénité comparable à celle de Margaret, seule dormeuse du poème – comme le souligne l'euphémisme « She sleeps in the calm earth ». Pour

⁴⁹¹ *Ibid.*, v. 365-376.

⁴⁹² *Ibid.*, v. 510-512, 517-520 et 523-524.

percevoir le calme de la défunte, encore faut-il adopter un regard équilibré et sensible que le colporteur définit implicitement par la négative. En effet, il renvoie dos à dos l'œil inattentif (« unworthy eye ») du narrateur au début du poème et le rêve vain (« idle dream ») qu'il semblait appeler de ses vœux : pour comprendre la véritable nature du lieu où il se trouve, pour percevoir l'histoire qu'il raconte silencieusement et les enseignements que l'on peut en tirer, il convient pour l'œil d'adopter une posture nouvelle. La paupière, ni totalement fermée ni totalement ouverte, se plisse pour faire entrer l'organe visuel dans une rêverie diurne, à la croisée de l'imagination, de la mémoire et de la perception sensorielle. Cette « méditation » active que le colporteur représente s'associe donc à un œil mi-clos, capable de percevoir en même temps l'invisible et le visible, la trace laissée par un être humain et le monde végétal ou minéral dans lequel elle s'inscrit. Dans son ouvrage *Wordsworth's Poetry 1787-1814*, Geoffrey Hartman écrit à propos du colporteur :

He looks *through* the ruined cottage to the passion of Margaret just as when Margaret's garden was beginning to wilder. The result is a spectrum bounded at one side by the apocalyptic imagination and at the other by an alien nature. Their joint symbol is the naked, self-staring ruin [...]. Ultimately poet and pedlar still stare at a ruin which stares at itself.⁴⁹³

La transe méditative dans laquelle le colporteur semble plongé lui permet donc de conférer une signification nouvelle à la ferme en ruines que contemple le narrateur. Hartman souligne la dimension empathique de l'imagination wordsworthienne, qui réconcilie les deux extrêmes du spectre visuel énoncé par le critique, à savoir l'imagination apocalyptique (que nous assimilons à la paupière close, à l'œil totalement déconnecté de la réalité) et la nature étrangère (amas de perceptions visuelles d'un organe coupé de la sensibilité ou de l'empathie). A mi-chemin, le plissé de la paupière mi-close, telle un intercesseur favorable, permet de concilier le souvenir visuel d'une absence et la présence de sa trace invisible au cœur de la ruine.

La rêverie wordsworthienne est de nouveau associée à une rencontre dans le poème « Resolution and Independence », rédigé en mai 1802, où un narrateur morose fait la connaissance d'un vieil homme à la recherche de sangsues qu'il vend au marché. Selon Hartman, le poème s'inspire en grande partie du *Prothalamion* d'Edmund Spenser, publié en 1596. A propos du narrateur, Hartman écrit ainsi:

⁴⁹³ Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814*, Yale, Yale University Press, 1964, p. 140.

He walks out into the country on a beautiful day; he is depressed [...] and comes upon a mysterious sight which restores him. This is the very scheme of Spenser's *Prothalamion* [...]. Behind Spenser's mode there lies the dream-vision converted so calmly yet daringly into a waking vision that dream blends with reality and an autonomous product is created which we rather helplessly defined as "allegory".⁴⁹⁴

La situation semble pourtant bien différente : Spenser compose un chant nuptial à la gloire du double mariage des filles du comte de Worcester, et décrit la rencontre du poète avec un groupe de nymphes, occupées à tresser des guirlandes de fleurs au bord de la Tamise en l'honneur des futures mariées. Toutefois, l'affliction initiale du poète, qui parcourt les rives de la Tamise en proie à de sombres pensées, préfigure celle du narrateur wordsworthien. Dans les deux cas, l'apparition d'un tiers (les nymphes de Spenser ou le vieil homme chez Wordsworth) restaurent chez le poète une forme d'espoir et d'optimisme, sans que l'on sache véritablement si la rencontre est le fruit de son imagination ou non. Dans les deux cas, le rêve éveillé du poète amorce une méditation personnelle sur ses propres émotions et favorise une lucidité nouvelle sur sa condition. Ainsi, le narrateur de Wordsworth semble absorbé dans ses pensées durant sa marche. Son étrange mélancolie contraste avec les beautés de la nature, jusqu'à ce qu'il aperçoive un vieil homme à l'aspect presque fantastique.

When I with these untoward thoughts had striven,
Beside a pool bare to the eye of heaven
I saw a Man before me unawares:
The oldest man he seemed that ever wore grey hairs.

As a huge stone is sometimes seen to lie
Couched on the bald top of an eminence; [...]
Like a sea-beast crawled forth, that on a shelf
Of rock or sand reposes, there to sun itself;

Such seemed this Man, not all alive nor dead,
Nor all asleep—in his extreme old age:⁴⁹⁵

Si les nymphes de Spenser se présentent ouvertement comme des figures mythologiques, le vieillard rencontré par le narrateur de « Resolution and Independence » semble à peine humain : comparé à une pierre immense juchée au sommet d'une éminence, ou encore à un monstre sous-marin, le vieillard se change en une créature inhumaine à l'aspect extraordinaire. L'homme se dérobe à toute description, ce que traduit la multiplication des tournures négatives : « not all alive, nor dead, / Nor all asleep ». Outre son apparence physique, le degré de conscience du vieillard représente un autre mystère, le narrateur précisant qu'il ne semble ni vivant, ni mort,

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁹⁵ W. W., « Resolution and Independence », *P2V*, p. 125, v. 54-59 et 69-72.

ni endormi. Serait-il donc l'objet d'un rêve ? C'est ce que laisse présager la comparaison du narrateur lorsqu'il s'entretient avec le vieillard.

The old Man still stood talking by my side;
But now his voice to me was like a stream
Scarce heard; nor word from word could I divide;
And the whole body of the Man did seem
Like one whom I had met with in a dream;
Or like a man from some far region sent,
To give me human strength, by apt admonishment.⁴⁹⁶

Au fur et à mesure que le poète converse avec son interlocuteur, son attention dérive : il ne parvient plus à distinguer les mots qu'emploie le vieillard, et se laisse bercer par une musique verbale qu'il compare au courant d'un fleuve (possible réminiscence du refrain spenserien « *Sweet Thames run softly, till I end my song* »⁴⁹⁷, qui ponctue chaque strophe du poème *Prothalamion*). La paronomase « stream » / « dream » amène le lecteur à douter de l'existence même du pêcheur de sangsues, qui semble issu de l'imagination du narrateur. Sa présence reconforte peu à peu celui-ci, et l'incite à adopter une persévérance et un courage similaires à ceux du vieil homme, lequel demeure comme un talisman visuel dans l'esprit du narrateur :

In my mind's eye I seemed to see him pace
About the weary moors continually,
Wandering about alone and silently.⁴⁹⁸

L'image du vieillard habite l'esprit du poète, qui joue à nouveau sur l'incertitude perceptive liée à la rêverie, ce dont témoigne l'assonance signifiante qui relie le prétérit « seemed » à l'infinitif « see ». Le présent grammatical et l'adverbe « continually » attestent l'idée d'un renouvellement perpétuel de l'image présentée par le narrateur, une image qu'il cherche à maintenir devant ses yeux parce qu'elle lui procure un réconfort et une force inédites. L'œil de l'esprit invoqué par le poète est précisément celui de la rêverie, à la confluence du songe et de la perception. En effet, l'auteur ne tranche jamais entre les deux, et ne donne guère au lecteur d'explication concernant l'apparition du vieil homme : « *a precarious intermingling of vision and matter-of-fact is all the while maintained* »⁴⁹⁹ constate Hartman. Selon nous, la rêverie offre la possibilité d'un entre-deux visuel salvateur, qui permet au poète d'échapper à l'angoisse

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 128, v. 113-119.

⁴⁹⁷ Edmund Spenser, *Prothalamion*, Londres, J. Windet, 1596, p. 1, v. 18.

⁴⁹⁸ W. W., « Resolution and Independence », *P2V*, p. 129, v. 136-1138.

⁴⁹⁹ Geoffrey Hartman, *op. cit.*, p. 140.

du cauchemar tout en demeurant attentive aux visions intérieures suscitées par ses rencontres ou ses réflexions.

Samuel Taylor Coleridge compte la rêverie au nombre des états de conscience altérés qu'il étudie lui-même pendant plusieurs années. En 1799, alors qu'il visite la famille de Sara Hutchinson, Coleridge consigne dans ses *Notebooks* la façon dont son œil prête plus ou moins attention aux objets qui l'entourent selon que l'observateur se laisse ou non absorber par ses pensées : « *Print of the Blackwall Ox, of Darlington – so spot-sprigged/ Print, how interesting – viewed in all moods, unconsciously distinctly, semiconsciously, with vacant, with swimming eyes – a thing of nature thro' the perpetual action of the Feelings !* »⁵⁰⁰. L'image de la gravure présente différentes caractéristiques, selon le degré d'attention que l'organe visuel lui accorde. Comme on l'a vu, Coleridge était particulièrement angoissé par le caractère cauchemardesque de certaines visions nocturnes, d'autant plus terribles qu'elles apparaissaient indépendamment de la volonté du rêveur. La rêverie, au contraire, lui permet de restaurer une forme de contrôle sur la dimension créatrice de la faculté visuelle. Ainsi, l'une des entrées de ses *Notebooks* relate un épisode de mars 1808 au cours duquel Coleridge s'astreint à former lui-même une vision inédite, en fixant longuement les marques d'un papier peint :

The wall was papered [...] as I gazed the marks on the paper grew not only larger, but far more vivid, all increased & the distance between the bed & wall, & Chest Drawers & Wall became such that a pair of Friends might walk arm in arm in the Interstice – As I gazed at this, I again voluntarily threw myself into introversive Reflections, & again produced the same Enlargement of Shapes and Distances and the same increase of vividness [...]. The power of acting on a *delusion*, according to the Delusion, without dissolving it.⁵⁰¹

Au fur et à mesure que l'œil s'attarde sur les motifs du papier peint, ceux-ci s'élargissent et semblent plus frappants au regard. Cette transformation s'accompagne d'une autre : la distance qui sépare le lit et la commode du mur semble s'accroître démesurément. Intrigué, Coleridge réitère volontairement le phénomène visuel en associant la fixité du regard à la méditation introspective, jusqu'à retrouver la même illusion d'optique. Ici, la rêverie témoigne d'une certaine maîtrise de l'espace intermédiaire entre la perception sensorielle des éléments de l'environnement et leur transformation onirique. Selon Jennifer Ford, c'est bien la dimension active de l'observateur qui caractérise la rêverie :

⁵⁰⁰ S. T. C., *CN*, I, 576.

⁵⁰¹ S. T. C., *CN*, III, 3280.

[...] the act of gazing, coupled with an introversive reflection, creates an entirely different scene. The vision itself is not entirely unconscious or unsolicited: he claims that he « voluntarily threw » himself into it, and that his will was partially able to control what was seen. This ability of half-creating and half-succumbing to a visual delusion is a stunning illustration of the mind's powers in suspension between waking and sleeping.⁵⁰²

La rêverie se définit donc comme un entre-deux : entre la veille et le sommeil, la conscience et l'inconscient, l'activité et la passivité – du regard comme de l'esprit. Cet entre-deux se retrouve dans le poème « Frost at Midnight », où le narrateur, seul avec son nouveau-né un soir d'hiver, observe l'environnement de la chambre au milieu d'un silence presque pesant, où se détache le léger mouvement de la suie dans le foyer de la cheminée. Ce cadre, propice à la rêverie, le conduit à plonger dans ses souvenirs d'enfance, alors qu'il contemplait le dépôt de suie sur la grille de la cheminée avec une attention mêlée de fascination.

But O! how oft,
How oft, at school, with most believing mind,
Presageful, have I gazed upon the bars,
To watch that fluttering *stranger!* and as oft
With unclosed lids, already had I dreamt
Of my sweet birth-place, [...]
So gazed I, till the soothing things, I dreamt,
Lulled me to sleep, and sleep prolonged my dreams!
And so I brooded all the following morn,
Awed by the stern preceptor's face, mine eye
Fixed with mock study on my swimming book:⁵⁰³

Ici, la rêverie du narrateur adulte se donne comme une mise en abyme des rêves éveillés de l'enfant : l'analepse est discrètement suggérée par le changement de strophe ainsi que par la répétition de l'expression « how oft », qui manifeste une forme d'engourdissement langagier. Le narrateur se souvient de la façon dont il contemplait le tournoiement de la suie dans la cheminée entre les barreaux de la grille. La périphrase, l'italique et la ponctuation expressive soulignent le caractère saisissant de cet étrange phénomène, qui semble presque constituer une vision onirique en elle-même. Le champ lexical du sommeil (« dreams », « sleep », « dreamt ») est constamment associé à celui de la vue (« gazed », « watch », « unclosed lids », « eye »). La dimension rassurante et familière de l'image du foyer permet au jeune écolier de renouer en songe avec le foyer familial, dont la vision chaleureuse contraste singulièrement avec l'austère manuel scolaire sous les yeux de l'élève. Chez Coleridge, la rêverie est également associée à l'amour. L'absence de l'être aimé semble en partie conjurée par les pouvoirs

⁵⁰² Jennifer Ford, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁰³ S. T. C., « Frost at Midnight », *PW*, I, pp. 454-455, v. 23-28 et 34-38.

visionnaires de l'œil, qui fabrique ses propres illusions. L'œil mi-clos recrée l'image d'un individu qui peuple l'environnement d'une présence fantasmée, comme dans le poème « A Day Dream » :

My eyes make pictures when they are shut:
I see a fountain large and fair,
A Willow and a ruined Hut,
And thee, and me, and Mary there.⁵⁰⁴

Bien que le destinataire du poème ne soit jamais explicitement mentionné, il s'agit vraisemblablement de William Wordsworth et de sa sœur Mary, tous deux chers à Coleridge. Ici, la rêverie se donne comme un instrument, un outil permettant de plonger le sujet dans un entre-deux qui comble à moitié l'absence en recréant une présence visuelle, dont le caractère déceptif n'est plus menaçant (comme lors des cauchemars) mais au contraire bienveillant et rassurant, dès lors que l'œil crée consciemment le songe ou le fantasme :

The shadows dance upon the wall,
By the still dancing fire-flames made;
And now they slumber, moveless all!
And now they melt to one deep shade!
But not from me shall this mild darkness steal thee:
I dream thee with mine eyes, and at my heart I feel thee!⁵⁰⁵

Au fur et à mesure que la nuit tombe, le poète se refuse à voir sa vision disparaître, et plonge activement dans le sommeil pour retrouver l'image chérie. Ainsi, le verbe « dream » est transitif, et s'accompagne du complément d'objet direct « thee » : grammaticalement et symboliquement, le rêve a donc un objet spécifique qui justifie son élaboration par le rêveur. Et pourtant, le phénomène du rêve, dès lors qu'il n'est plus associé à la rêverie diurne, échappe totalement au contrôle de Coleridge, ce dont il se plaint dans sa correspondance : « *I am unable to solve the problem of my own Dreams ! After many years' watchful notice of the phaenomena of the somnial state, and an elaborate classification of its characteristic distinctions, I remain incapable of explaining any one Figure of all the numberless Personages of this Shadowy world* »⁵⁰⁶. Après un rêve particulièrement vivace, daté de novembre 1827, Coleridge, frappé par le souvenir de ce songe, écrit : « [it] would have required tenfold the imagination of a Dante to have constructed it in the waking state »⁵⁰⁷. Si l'imagination ne semble guère pouvoir

⁵⁰⁴ S. T. C., « A Day-Dream », *PW*, II, p. 1070, v. 1-4.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 1071, v. 25-30.

⁵⁰⁶ S. T. Coleridge, Lettre à J. Blanco White, 28 novembre 1827, *CL*, VI, p. 715.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 714.

rivaliser avec certaines productions oniriques, elle demeure toutefois la voie royale pour dénouer le paradoxe de l'œil romantique, qui cherche à déceler l'invisible.

II.2. A la poursuite de l'invisible : l'œil en expansion

*The poet's eye, in fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream⁵⁰⁸*

*Say, why was man so eminently rais'd
Amid the vast Creation; why ordain'd
Through life and death to dart his piercing eye,
With thoughts beyond the limits of his frame...?
Mark Akenside, Pleasures of the Imagination⁵⁰⁹*

*Je m'habituai à l'hallucination simple.
Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe »⁵¹⁰*

La singularité de l'œil chez les premiers Romantiques anglais tient à ce qu'il ne se contente plus d'observer le monde extérieur, mais se déploie également sur d'autres territoires. Les poètes repoussent les limites du regard et lancent un défi paradoxal à l'organe visuel : appréhender ce qu'il ne peut par essence percevoir, à savoir l'invisible. Pour ce faire, Coleridge, Blake et Wordsworth cherchent à redéfinir les rapports entre l'œil sensoriel et l'œil dit « interne », c'est-à-dire l'œil imaginaire, métaphore de l'esprit créateur. Nous avançons l'idée que l'œil externe et l'œil interne entretiennent un rapport d'interdépendance complexe chez les poètes. Nourri des perceptions visuelles de son contrepoint physique, qu'il ne peut totalement congédier, l'œil de l'imagination s'agrandit et se déploie jusqu'à faire voir de nouveaux royaumes, libérés des lois et des normes du monde matériel. Coleridge encourage cette expansion du regard à travers la consommation d'opium, quand Blake affirme avoir eu des visions hallucinatoires depuis son enfance ; plus mesuré, Wordsworth met toutefois en scène une forme d'ivresse du regard et interroge les rapports entre l'œil et l'esprit dans la création d'hallucinations visuelles. Cette quête d'un œil interne tout-puissant, capable d'appréhender un monde nouveau, comporte cependant un risque : celui de perdre de vue la singularité même du sujet percevant, lorsque l'œil oublie son origine corporelle.

⁵⁰⁸ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Acte V, scène 1, *op. cit.*, p. 908, v. 12-13.

⁵⁰⁹ Mark Akenside, *Pleasures of the Imagination*, Londres, T. Cadell et W. Davies, 1806, p. 19, v. 151-154.

⁵¹⁰ Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 234.

II.2.1. Aux royaumes de l'imaginaire

Par-delà leurs nombreuses différences, William Blake, William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge s'accordent sur un point : l'imagination constitue la faculté essentielle du poète, la valeur cardinale à partir de laquelle se déploie et s'ordonne le monde qu'il restitue dans ses œuvres. Les générations de critiques littéraires se succèdent pour tenter de cerner les contours et les fonctions de la puissance imaginative : en 1949, l'essai de C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, fait de l'imagination la faculté romantique par excellence : « *For Blake, the imagination is nothing less than God as He operates in the human soul [...], for Coleridge the imagination is of first importance because it partakes of the creative activity of God* »⁵¹¹ écrit l'auteur, qui associe l'imagination à une forme de transcendance divine.

A partir des années 1950, les études sur l'imagination romantique se multiplient. Elles s'attachent à discerner ses rapports avec le contexte historique, géographique ou social dans lequel les poètes romantiques évoluent : ainsi de l'ouvrage *Opium and the Romantic Imagination* (1968) d'Alethea Hayter, ou plus récemment des essais *Slavery and the Romantic Imagination* (2002) de Debbie Lee et *Imagination and Science in Romanticism* (2018) de Richard Sha, dans lequel l'auteur analyse les nombreux points communs qui unissent l'imagination à la science. Cependant, Richard Sha ne décrit guère en détails les rapports de l'imagination avec l'optique, alors même que la science de la vue se propose d'étudier les propriétés de l'organe visuel, à l'origine de la faculté imaginative en tant que telle. En effet, l'imagination se définit d'abord comme la capacité de se représenter par l'esprit une image, donc un élément visuel (et non olfactif ou tactile). Étymologiquement, l'imagination renvoie au substantif latin *imaginatio*, qui désigne l'image, la vision. Par extension, la faculté d'imaginer se déporte à l'ensemble des cinq sens (on imagine l'odeur d'un fruit ou la mélodie d'une sonate), et en vient à désigner aussi bien la représentation mentale que la création ou l'invention d'un élément qui n'existe pas au préalable.

Ainsi, l'imagination est souvent présentée comme la plus corporelle des facultés de l'esprit. Distincte de la mémoire ou de l'intelligence, elle est à la fois le prolongement d'une perception sensorielle ou d'une expérience physique et le commencement d'une abstraction mentale, immatérielle de cette même expérience. Comme l'œil, l'imagination oscille entre le matériel et l'abstrait, entre le corps et l'esprit. Lecteur d'Aristote, le philosophe Thomas Hobbes la réduit dans *Léviathan* à une sensation dégradée : « IMAGINATION, therefore, is nothing but

⁵¹¹ C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1949, p. 32.

decaying sense »⁵¹². Dans ses *Méditations métaphysiques*, René Descartes montre également que les visions les plus extravagantes nées de l'imagination se composent d'éléments tirés d'une expérience réelle : elles « ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable »⁵¹³. La faculté imaginative pose donc la question des rapports entre le corps et l'esprit, suggérant la possibilité d'une union féconde en même temps que celle d'une dissociation dangereuse : l'imagination représente-t-elle une faculté indépendante, capable de construire et d'inventer *ex nihilo*, ou découvre-t-elle simplement le réel sous un autre jour ? Révèle-t-elle à l'esprit le monde tel qu'il nous apparaît par l'intermédiaire des sens, ou recrée-t-elle le monde tel qu'il pourrait devenir sous l'impulsion créatrice de l'individu ? Ne restitue-t-elle que les fragments d'une réalité morcelée, ou prétend-t-elle instaurer une harmonie unificatrice entre les éléments représentés ?

C'est justement cette dualité de l'imagination que nous souhaitons interroger en la mettant en rapport avec l'ambivalence de l'œil chez les premiers Romantiques. La complexité de l'imagination en tant que faculté psychique explique sans doute que nos trois auteurs aient, chacun à leur tour, tenté d'en proposer une définition théorique spécifique. Or, ces questionnements épistémologiques rejoignent directement ceux liés à l'organe visuel : à l'imagination qui découvre le monde réel correspond l'œil corporel, l'œil externe dont la paupière ne se clôt jamais. Héritier du matérialisme et de l'empirisme philosophique, cet œil aux prétentions rationnelles fait, nous l'avons vu, l'objet d'une critique assumée de la part de nos trois auteurs, qui refusent naturellement la définition hobbesienne de l'imagination. D'un autre côté, l'imagination en tant que création nouvelle serait associée, elle, à l'œil interne, cet œil de l'esprit qui se libère des tutelles matérialistes pour explorer d'autres domaines que son environnement immédiat, parmi lesquels l'intériorité psychique de l'observateur lui-même. En ce sens, l'imagination se présente comme l'adjuvant principal de l'œil émancipé de sa simple fonction perceptive. L'existence même de l'imagination conditionne la possibilité d'un regard qui ne soit pas inféodé à la réalité, capable d'entremêler aux perceptions sensorielles une dimension créatrice inédite : en d'autres termes, l'imagination est la faculté qui permet à l'œil de prétendre voir l'invisible. En retour, l'organe visuel définit les pouvoirs créateurs de l'imagination, puisque celle-ci crée une combinaison visuelle inédite à partir d'éléments perçus antérieurement. Cette dualité est parfaitement restituée par le critique Meyer Abrams dans son célèbre ouvrage *The Mirror and the Lamp* :

⁵¹² Thomas Hobbes, *Leviathan*, ed. J. C. A. Gaskin, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 11.

⁵¹³ René Descartes, *Œuvres philosophiques*, II, éd. F. Alquié, Paris, Classiques Garnier, 1996, p. 407.

The preoccupation is with a radical opposition in ways of seeing the world, and the need to turn from one way to the other, which is very difficult, but works wonders. Single vision, the reliance on the bodily, physical, vegetable, corporeal, outward eye, which results in a slavery of the mind to merely material objects, a spiritual sleep of death, and a sensual death-in-life – to this way of seeing poets opposed the liberated, creative and resurrective mode of sight « thro' and not with the eye », or of sight by means of the « inward eye », the « intellectual eye », the imaginative eye, or simply the imagination. The shift is from physical optics to what Carlyle in the title of one of his essays called « Spiritual Optics », and what Blake and others often called “Vision”.⁵¹⁴

Il n'est pas anodin que l'auteur choisisse précisément la métaphore visuelle pour définir le mouvement d'intériorisation caractéristique du romantisme : l'accumulation d'adjectifs précédant l' « outward eye » signale assez combien celui-ci se situe du côté du corps. Il semble appartenir lui-même à la réalité extérieure qu'il ambitionne de restituer telle quelle (ambition elle-même chimérique). A l'inverse, l'« inward eye », du côté de l'esprit, permet à l'observateur de renouer avec sa propre individualité : paradoxalement, lorsque l'œil se désincarne, l'individu s'incarne enfin dans toute sa singularité. L'antithèse de la vie et de la mort (« sleep of death », « death-in-life », « resurrective ») suggère à quel point cette démarche, introspective au sens fort, s'avère libératrice. « *A recovery of projection* »⁵¹⁵ : la définition que Northrop Frye offre de l'imagination blakienne s'étend ici à toute la première génération romantique et donne un sens nouveau à la « vision » mentionnée par Abrams au terme de cet extrait.

De nos trois auteurs, Blake adopte le positionnement le plus radical en ce qui concerne l'imagination. Elle représente en effet la seule faculté capable de libérer l'homme de sa condition asservie. Pourquoi imagination et liberté sont-elles intimement liées chez Blake ? Il convient d'abord de se souvenir que selon le poète, l'individu est le créateur de sa propre réalité : il projette sur le monde les couleurs et les formes, les parfums et les sons issus non pas de modèles extérieurs, mais bien de son imagination créatrice, laquelle définit son pouvoir divin. Malheureusement, l'homme a la mémoire courte : la science, la religion et le culte de la raison lui font bientôt oublier qu'il est à l'origine du monde qu'il contemple. Dépossédé de sa création, l'individu doit alors redécouvrir sa véritable nature pour recouvrir ses propres projections. Or, cette découverte prend la forme d'un paradoxe : en fermant la paupière, l'œil s'éveille ; en créant l'image du monde, il le comprend. « *The human imagination is not a state:*

⁵¹⁴ Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism – Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, W. W. Norton & Cie, 1971, p. 377.

⁵¹⁵ Northrop Frye, *A Study of English Romanticism*, New York, Random House, 1968, p. 14.

it is the human existence itself»⁵¹⁶ affirme le poète. Si la faculté imaginative constitue la quintessence de l'existence humaine, c'est parce que l'être humain crée la réalité où il évolue. L'imagination est indissociable d'une démarche introspective : l'homme doit d'abord regarder en lui-même pour pouvoir à nouveau regarder en dehors sans devenir la proie d'illusions mystificatrices. Dans *Jerusalem*, Blake écrit :

In your own bosom you bear your Heaven
And earth, and all you behold; though it appears without it is within,
In your imagination, of which this world of mortality is but a shadow.⁵¹⁷

L'emploi de la seconde personne du singulier favorise l'implication du lecteur, auquel Blake semble s'adresser directement. Il est intéressant de constater que le siège de l'imagination n'est pas l'esprit ici, mais bien le torse et symboliquement le cœur de l'être humain. Blake ne congédie pas la nature corporelle de l'individu au profit d'une supériorité fantasmée de l'esprit, bien au contraire : les adverbes antithétiques « without » / « within » redoublent l'antithèse entre l'illusion (soulignée par le verbe « appears ») et la véritable nature de ce que l'homme contemple (établie par le verbe « is »). Ainsi, tout ce sur quoi l'individu porte son regard (« all you behold ») correspond au spectacle de sa propre intériorité psychique et naît de ses propres pouvoirs créateurs. Là encore, on remarque que l'imagination est évoquée en termes visuels : le verbe « behold » est employé à dessein, de même que le substantif « shadow », aux réminiscences néo-platoniciennes. Au mouvement d'intériorisation salvateur répond alors une projection libératrice de l'individu capable de se reconnaître au sein de sa propre création, ce qu'illustre la célèbre gravure intitulée « Albion rose, or Glad Day », reproduite ci-dessous.

⁵¹⁶ W. B., *M*, p. 132, v. 32.

⁵¹⁷ W. B., *J*, p. 225, v. 17-19.



Albion Rose, or Glad Day, William Blake, aquarelle, 1793-6, British Museum.

La position de ce corps masculin nu rappelle fortement la gravure *Ecce homo* de Léonard de Vinci. Blake semble avoir condensé les deux postures du modèle italien en une : la jambe droite de l'homme représentant Albion libérée correspond en effet aux jambes écartées de son prédécesseur, quand la jambe gauche reproduit la position des jambes réunies, comme si le personnage blakien, doté d'ubiquité, existait de façon simultanée en deux endroits différents. Par ailleurs, chacun de ses membres s'étend vers l'extérieur dans une attitude joyeuse, presque euphorique. La tête haute, les yeux grands ouverts, l'individu affiche une expression sereine et un teint radieux. Enfin, l'arrière-plan ne souscrit à aucune exigence réaliste : cette explosion de couleurs, chaudes pour la plupart, semble émaner du corps de l'homme, situé en plein centre de l'illustration. Ainsi, la figure humaine, en totale harmonie avec son environnement, prolonge par chacun de ses membres une gerbe colorée dont il semble à la fois le centre et le créateur. L'illustration rend hommage aux pouvoirs créateurs de l'imagination humaine et à sa part divine. Elle se présente comme la suite logique des vers de *Jerusalem* : une fois que l'individu prend conscience de ce qu'il abrite en son sein la terre et le ciel tout entiers, il rayonne et laisse resplendir sa puissance de création sur le monde. Or, cette capacité créatrice s'exprime d'abord à travers la vue : l'élaboration d'un nouveau regard en expansion traduit le moment décisif où l'individu prend conscience de sa véritable nature. *L'anagnôrisis* (littéralement l'action de

reconnaître en grec) qui suit le mouvement d'introspection préconisé par Blake est souvent présentée comme une révélation perceptive visuelle.

Dès l'âge de vingt ans, Blake jette les fondements de sa théorie de l'imagination dans une lettre ouverte au révérend Trusler, dont certains extraits évoqués ci-dessus insistent sur la qualité des différences perceptives entre les individus. On se souvient que l'homme d'église, après avoir commandé une série d'illustrations au jeune Blake pour accompagner ses sermons, s'était montré choqué du résultat et avait accusé le graveur de vivre dans les royaumes éthérés de l'esprit. Le poète répond : « *I know that this world is a world of imagination and vision [...]. But to the eyes of the man of imagination, nature is imagination itself [...]. You certainly mistake, when you say that the visions of fancy are not to be found in this world. To me, this world is all one continued vision of fancy or imagination.* »⁵¹⁸. Ici, l'imagination semble indissociable de la vision, qui contribue à définir son pouvoir créateur et unificateur. En effet, Blake refuse de scinder le monde matériel et le monde spirituel à la manière de son commanditaire : au contraire, il défend l'idée d'une continuité naturelle (ce dont témoigne le participe à valeur adjectivale « continued ») et unificatrice (comme le souligne l'adjectif numéral « one »). Grâce à l'imagination, l'œil ne restitue plus une perception fragmentaire ou éclatée du monde, mais semble en mesure de l'embrasser tout entier, d'un seul tenant. Chez Blake, la pluralité change de camp : ce ne sont plus les perceptions qui sont multiples, mais bien les organes perceptifs eux-mêmes, au premier rang desquels l'œil, qui s'intériorise et se démultiplie en même temps. Blake se démarque radicalement des lakistes en ce qu'il considère que l'imagination – et non l'environnement extérieur - fournit la matière même des perceptions sensorielles, en particulier visuelles.

L'une des aquarelles blakiennes illustre à merveille cette expansion visuelle inédite : il s'agit de l'illustration intitulée *Ezekiel's Wheels*, dont le titre fait référence à un épisode biblique tiré du livre d'Ézéchiel. Exilé à Babylone, le prophète Ézéchiel raconte avoir eu une vision de Dieu sous la forme d'un chariot ailé, tiré par quatre chérubins qui correspondent aux quatre évangélistes, dont l'ensemble est désigné sous le nom de « Tétramorphe ». Leur apparence physique déroute d'abord le prophète, car chaque créature possède quatre ailes, quatre visages et quatre pattes.

Now it came to pass in the thirtieth year, in the fourth month, in the fifth day of the month, as I was among the captives by the river of Chebar, that the heavens were opened, and I saw visions of God [...]. Also, out of the midst thereof came the likeness of four living creatures. And this was their appearance; they had the likeness of a man. And every one had four faces, and every

⁵¹⁸ W. B., Lettre au Dr. Trusler, 23 août 1799, p. 702.

one had four wings. [...] And they had the hands of a man under their wings on their four sides; and they four had their faces and their wings.⁵¹⁹

Blake réinterprète cet épisode biblique à l'aune de ses propres expériences visionnaires. Le prophète Ézéchiél joue en effet un rôle important pour l'artiste, qui connaît une période difficile à la fin des années 1790 : « *the closing years of the century found William Blake in his forties a poet who had shattered his harp, a prophet whose wisdom none would buy, and an artist whose humblest bread-winning tool had been laid by* »⁵²⁰ écrit le critique David Erdman. Pour remédier à sa situation financière précaire, Blake quitte Londres pour Felpham en 1800, ayant accepté de travailler à l'illustration des poèmes de William Hayley. Toutefois, la collaboration artistique tourne vite court : Blake ne s'entend pas avec son commanditaire. Il écrit alors à son ami Thomas Butts pour lui faire part de la vision proprement apocalyptique qui s'est révélée à lui durant ce moment de crise, en des termes qui empruntent directement au livre d'Ézéchiél : « *if all the World should set their faces against This, I have orders to set my face like a flint (Ezekiel iiiC, 9v) against their faces & my forehead against their foreheads* »⁵²¹.

Exilé à Felpham comme Ézéchiél à Babylone, Blake sort d'une forme de torpeur visuelle grâce à une série de visions qu'il relate dans sa correspondance avec Thomas Butts. Le poète se présente comme s'éveillant d'un long sommeil (« *three years Slumber on the banks of the Ocean* »⁵²²), de même qu'Ézéchiél errait sur les bords du fleuve Kebar. Dans les deux cas, la vision donne au prophète l'espoir d'un renouveau. Pour Blake, il s'agit d'une renaissance poétique, loin des restrictions et de l'étroitesse de vue de William Hayley. Sous la plume et le pinceau de l'artiste, la vision d'Ézéchiél devient ainsi l'allégorie d'une résurrection libératrice, celle de l'imagination. Elle lui permet de s'éveiller d'un long sommeil et accroît les pouvoirs visionnaires qui le conduisent à composer les poèmes *Milton* et *Jerusalem* une fois de retour à Londres en 1804. L'œil n'est plus simplement l'instrument de la vision, mais le moteur d'une action – en l'occurrence, le geste poétique.

« *Now I a fourfold vision see* »⁵²³ écrit Blake à son correspondant : cette vision quadruplée renvoie directement au Tétramorphe biblique, qui se transforme chez Blake en une célébration des pouvoirs visionnaires imaginatifs. En effet, l'aquarelle intitulée *Ezekiel's Wheels* nous présente un homme allongé tout en bas de l'illustration, les yeux ouverts et les mains tendues vers le ciel : il s'agit d'Ézéchiél. Le prophète est surplombé par une immense figure aux bras

⁵¹⁹ The Holy Bible, *op. cit.*, The Gospel of Ezekiel, 1 :1-8.

⁵²⁰ David Erdman, *Blake: Prophet against Empire*, Princeton, Princeton University Press, 1954, p. 265.

⁵²¹ W. B., Lettre à Thomas Butts, 6 juillet 1803, p. 730.

⁵²² W. B., Lettre à Thomas Butts, 25 avril 1803, p. 728.

⁵²³ W. B., Lettre à Thomas Butts, 22 novembre 1802, p. 722.

étendus et dont les nombreuses ailes se déploient simultanément vers le haut et vers le bas de l'image. Jésus, incarnation des pouvoirs visionnaires de l'humanité, est lui-même en-dessous de son divin Père.



Ezekiel's Wheelsou Ezekiel's Vision of the Whirlwind, William Blake, gravure, 1803-1805, Museum of Fine Arts, Boston.

Les quatre profils des prophètes chrétiens sont dissimulés aux coins de l'image et prolongent les deux moitiés de visages qui encadrent la face du Christ – le poète entremêlant deux intertextes bibliques distincts, l'Ancien et le Nouveau Testament, bien que les prophètes ne se présentent pas sous l'apparence traditionnelle des emblèmes qui leur sont attribués dans ce dernier (le lion, l'ange, le taureau et l'aigle). Toutefois, les ailes et les visages ne sont pas les seuls à se multiplier : au sein même de la roue divine, qui prend la forme d'un tourbillon venteux, des yeux enchâssés dans des écrans en forme d'étoiles se tournent vers la figure centrale. L'organe visuel constelle littéralement le motif circulaire qui entoure le Christ.

Chez Blake, l'apocalypse chrétienne se change donc en apocalypse imaginative : l'expansion visuelle sans précédent de l'individu consacre sa libération, et la vision d'Ézéchiël devient une confirmation des pouvoirs visionnaires échus à l'homme, dont le regard s'étend démesurément

lorsqu'il prend conscience de sa véritable nature. L'imagination est donc à la fois une redécouverte de la faculté visuelle dans toute sa splendeur et une émancipation de celle-ci. De retour à Londres, Blake se réjouit d'avoir recouvert une liberté de penser et de créer indissociable d'un regard lui-même libéré des tutelles de son ancien employeur, ce dont témoigne sa correspondance avec Thomas Butts :

Now I may say to you, what perhaps I should not dare to say to anyone else: That I Can alone carry on my visionary studies in London unannoy'd, & that I may converse with my friends in Eternity, See Visions, Dream Dreams & prophecy [prophecy] and speak parables unobserved & at liberty from the Doubts of other mortals.⁵²⁴

Voir sans être vu, observé ou scruté du regard par ceux qui ne croient pas aux pouvoirs de l'imagination : la définition blakienne de la liberté se donne là encore à comprendre en termes visuels. Pour que le poète puisse coucher sur le papier les visions nées de son regard démultiplié, il faut qu'il se sente à l'abri des regards moralisateurs, réducteurs ou accusateurs, lesquels ravalent l'imagination au rang de simple fantaisie futile. « [U]nobserved & at liberty », l'œil interne est enfin libre de se mouvoir à sa guise.

Coleridge fait également référence à la vision d'Ézéchiel pour définir les prérogatives divines de l'imagination, laquelle rime moins avec liberté qu'avec unité selon lui. Comme Blake, il déplore l'étroitesse de vue qui caractérise le matérialisme et la philosophie mécaniste de son temps, auxquels il oppose la vérité poétique des écrits bibliques :

The histories and political economy of the present and preceding century partake in the general contagion of its mechanic philosophy, and are the *product* of an unenlivened generalized Understanding. In the Scriptures they are the living *educts* of the Imagination; of that reconciling and mediatory power, which incorporating the Reason in Images of the Sense, and organizing (as it were) the flux of the Senses by the permanence and self-circling energies of the Reason, gives birth to a system of symbols [...]. These are the Wheels which Ezekiel beheld, when the hand of the Lord was upon him, and he saw visions of God [...].⁵²⁵

Ici, l'imagination est présentée comme une faculté unificatrice (« that reconciling and mediatory power »), capable d'instaurer une harmonie entre les sens et la raison pour enfanter d'un système symbolique inédit. L'image circulaire de la roue, que l'on retrouve dans l'illustration de William Blake, insiste encore sur l'union et la symbiose que permet l'imagination, force à la fois centrifuge et centripète. Elle gravite autour de l'homme visionnaire

⁵²⁴ W. B., Lettre à Thomas Butts, 25 avril 1803, p. 728.

⁵²⁵ S. T. C., *The Statesman's Manual, Lay Sermons, Collected Works*, VI, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 28-29.

tel que nous le présentait déjà Coleridge à la fin de « Kubla Khan » : « *Weave a circle round him thrice, / And close your eyes with holy dread, / For he on honey-dew hath fed, / And drunk the milk of Paradise.* »⁵²⁶. Toutefois, l'imagination coleridgienne est elle-même double. Sa célèbre distinction, au chapitre XIII de l'essai *Biographia Literaria*, entre imaginations primaire et secondaire, établit un lien direct entre la perception sensorielle et la création poétique ou artistique :

The IMAGINATION then I consider either as primary, or secondary. 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 I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It 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. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead. FANCY, on the contrary, has no other counters to play with but fixities and definites [...] equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association.⁵²⁷

Selon les termes coleridgiens, l'imagination primaire correspond donc à une faculté perceptive : elle collecte des impressions sensorielles du monde extérieur, mais se distingue par sa capacité à percevoir les parties de ce dernier à la fois isolément et comme faisant partie d'un tout. Elle n'est pas volontaire, mais spontanée. A partir des impressions initiales, l'esprit humain, sous l'effet de l'imagination primaire, ordonne et assemble les perceptions reçues pour en former une perception claire et cohérente. Elle est l'apanage de tout un chacun. En revanche, l'imagination secondaire est le propre de l'esprit créateur, et la condition de possibilité principale de toute création artistique. A l'inverse de l'imagination primaire, elle implique un effort conscient, une volonté de la part du sujet, qui ordonne les perceptions sensorielles pour en proposer non seulement un tout harmonieux, mais aussi esthétique et symbolique. L'imagination secondaire confère un sens et un équilibre aux impressions sensorielles ; elle permet de concilier les opposés (l'esprit et le monde, le spirituel et le matériel, le corps et l'âme). Il n'y a pas de différence de nature, mais seulement de degrés entre ces deux imaginations : la première est involontaire, quand la seconde est active. La fantaisie, enfin, ne possède aucun pouvoir unificateur ; elle se contente d'agrèger et de combiner les perceptions sensorielles, « ready-made », sans pour autant leur conférer une quelconque couleur imaginative singulière.

⁵²⁶ S. T. C., « Kubla Khan », *PW*, I, p. 514, v. 51-54.

⁵²⁷ S. T. C., *Biographia Literaria*, Ch. XIII, *Collected Works*, VII, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 304-305.

En ce sens, la dimension passive de la fantaisie la rapproche de la mémoire, que Coleridge prend soin de distinguer de l'imagination créatrice.

Coleridge s'écarte ici de la théorie de David Hume et des empiristes du XVII^e siècle, chez qui l'imagination n'est que la mémoire des perceptions sensorielles. Cette divergence épistémologique s'explique par le désaccord philosophique concernant la finalité assignée à l'imagination, ce que souligne le critique Cairns Craig dans son article « « Kant has not answered Hume » : Empiricism and the Romantic Imagination »⁵²⁸. Selon l'auteur, la définition coleridgienne de l'imagination assigne à celle-ci la mission ambitieuse de nous faire pressentir, par-delà les limites de nos perceptions ordinaires, l'existence de vérités transcendantes, que Coleridge décrit comme « *the translucence of the Eternal through and in the Temporal* »⁵²⁹. Cette formule, employée à propos du symbole, s'applique également à l'imagination en tant que faculté psychique. La métaphore utilisée par le poète associe la découverte d'une image éternelle à la diffusion translucide de la lumière. Le terme « translucence » est riche de significations sur le plan visuel : il définit l'action conjointe de l'œil et de l'esprit dans l'élaboration de l'imagination. En effet, l'objet translucide laisse passer la lumière sans pour autant être transparent, de sorte que l'œil perçoit à la fois le rai lumineux et l'élément qui, tout en lui faisant obstacle, le révèle. Le paradoxe perceptif est souligné par le choix des deux adverbes « through » et « in », comme si le monde temporel représentait en même temps un barrage à surmonter et un indice à déchiffrer. Face à l'objet perçu, l'imagination agit comme un révélateur photographique : elle permet à l'œil interne de discerner progressivement l'image latente sous la perception visuelle première.

La faculté imaginative théorisée par Coleridge représente une puissance subversive, au sens où elle conteste les limites assignées aux sens comme à l'esprit, incitant l'individu à se porter au-devant et au-delà du monde matériel : « *For Coleridge, imagination and memory have to be rigorously distinguished – even if they work, in practice, together – because only imagination can escape the “fixities” of the temporal order in order to reveal the transcendental truths of eternity.* »⁵³⁰ remarque Cairns Craig. De même que chez Blake, l'imagination révèle l'individu à lui-même, elle permet chez Coleridge de dépasser les frontières perceptives du quotidien pour

⁵²⁸ Cairns Craig, « « Kant has not answered Hume » : Empiricism and the Romantic Imagination », *Romantic Empiricism, Poetics and the Philosophy of Common Sense, 1780-1830*, Ed by Gavin Budge, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.

⁵²⁹ S. T. C., *The Stateman's Manual*, in *Lay Sermons*, ed. Kathleen Coburn, Princeton, Princeton Univ Press, 1972, p. 30.

⁵³⁰ Cairns Craig, *op. cit.*, p. 45.

découvrir un royaume nouveau, qui n'est pas sans rappeler le monde des Idées platonicien. Les deux poètes insistent d'ailleurs sur le caractère éternel, impérissable des visions présentées par l'imagination. « *The Nature of Visionary Fancy, or Imagination, is very little known, and the eternal nature and permanence of its ever-existent images is considered as less permanent than the things of vegetative and generative nature* »⁵³¹ écrit Blake, chez qui la fantaisie n'équivaut à l'imagination que lorsqu'elle est précédée de l'adjectif « Visionary ». Si le royaume du visible est voué à la dégradation, celui de l'invisible, au contraire, s'avère indemne de toute détérioration.

William Wordsworth semble également associer l'imagination à un monde distinct, dont l'exploration n'est rendue possible que par l'intériorisation du regard. Les différentes versions du *Prelude*, dont le thème principal est bien la croissance de l'esprit du poète et l'exploration de ses différentes facultés, nous présentent les aventures et les aléas de l'imagination, perdue et retrouvée à la manière du temps proustien. Ainsi, au livre VI du *Prelude*, Wordsworth se remémore un épisode étrangement décevant : le poète traverse les Alpes sans même s'en rendre compte ; une fois parvenu de l'autre côté des montagnes, en Italie, il comprend que le voyage épique qu'il s'imaginait s'est accompli sans qu'il en ait pris conscience. Le fossé entre ses propres projections mentales et la réalité suscite à la fois la curiosité et l'effroi du poète, qui perd ses repères :

Imagination—here the Power so called
Through sad incompetence of human speech,
That awful Power rose from the mind's abyss
Like an unfathered vapour that enwraps,
At once, some lonely traveller. I was lost;⁵³²

L'imagination, ce pouvoir à la majuscule imposante, est ici comparée à un brouillard qui enveloppe le voyageur à son insu ; l'image, inquiétante, souligne le désarroi du narrateur, qui, doublement perdu, confesse son incapacité à retrouver son chemin comme à faire sens de cet épisode (« I was lost »). La distance temporelle qui sépare le marcheur désorienté de l'auteur permet toutefois à celui-ci de reconnaître, quelques années plus tard, la gloire et la puissance de la faculté imaginative.

But to my conscious soul I now can say—
"I recognise thy glory:" in such strength

⁵³¹ W. B., « A Vision of the Last Judgment », p. 555.

⁵³² W. W., *P11*, p. 191, v. 594-598.

Of usurpation, when the light of sense
Goes out, but with a flash that has revealed
The invisible world, doth greatness make abode,
There harbours;⁵³³

Ici, le poète s'adresse directement à son âme, siège du pouvoir imaginaire, lequel éclipse littéralement le monde réel comme le suggère la métaphore filée et le champ lexical de la lumière (« glory », « light », « flash »). Cette substitution ne se fait pas sans violence à en croire le poète, qui assimile la traversée des Alpes à une épreuve autant qu'à un apprentissage – ce que suggèrent les termes « strength / Of usurpation ». Voir l'invisible suppose là encore de se déprendre du visible, donc d'une certaine habitude perceptive. Toutefois, cette expérience visionnaire s'inscrit dans une durée particulièrement brève, ce dont témoigne le choix du substantif « flash », que Wordsworth emploie également au livre V à propos de la création littéraire :

Visionary power
Attends upon the motions of the winds
Embodied in the mystery of words;
There darkness makes abode, and all the host
Of shadowy things do work their changes there
As in a mansion like their proper home.
Even forms and substances are circumfused
By that transparent veil with light divine,
And through the turnings intricate of verse
Present themselves as objects recognised
In flashes, and with a glory scarce their own.⁵³⁴

La double allitération associe phonétiquement les « motions of the winds » aux « mystery of words », lesquels semblent avoir le pouvoir de présenter le monde alentour sous un nouveau jour, révélant la nature divine des objets d'abord perçus comme ordinaires. Comme chez Coleridge, le lexique de la lumière (« darkness », « shadowy », « transparent », « light », « flashes ») est étroitement associé aux pouvoirs de l'imagination. La métaphore du voile transparent qui recouvre l'environnement au travers de la création littéraire rappelle quant à elle la translucidité évoquée par Coleridge pour définir le symbole. Dans les deux cas, l'imagination se situe aux confins du visible, elle représente un défi en même temps qu'une promesse pour l'œil, qui perçoit, sous le voile translucide ou transparent, une qualité nouvelle des objets qui l'entourent et se révèlent à lui par bribes, par éclats. Lorsque ces images suppléent trop

⁵³³ *Ibid.*, v. 600-605.

⁵³⁴ W. W., *PII*, V, p. 177, v. 619-629.

violemment ou trop brusquement aux perceptions externes de la réalité, elles créent un contraste discordant qui dérouté le poète, comme lors de la traversée des Alpes.

A l'inverse, lorsque l'imagination fait totalement défaut au sujet, celui-ci perd la possibilité de ressentir la profondeur et la beauté du monde qui l'entoure et ne le perçoit plus qu'au travers du prisme froid de la raison ou du matérialisme. Les livres XII et XIII de la version du *Prelude* de 1850, intitulés « Imagination, how impaired and restored », mettent justement en scène la défaillance temporaire puis le renouveau de la faculté imaginative chez le poète. On se souvient que Wordsworth, dérouté par la tournure des événements historiques, connaît une crise douloureuse lors de son retour en Angleterre, qui le conduit à se trouver un temps privé des pouvoirs visionnaires qu'il possédait étant enfant. A la fin du livre XIII, toutefois, le poète semble désormais s'être approprié la faculté imaginative qui suscitait d'abord son étonnement, puis sa mélancolie. Dans cet extrait, l'imagination n'est plus présentée comme une vapeur assaillant le marcheur malgré lui, mais plutôt comme une longue vue lui permettant de discerner avec une acuité inédite les contours d'un monde nouveau, dont l'image se superpose à celle de son environnement matériel sans pour autant la faire disparaître.

[...] I remember well
That in life's every day appearances
I seemed about this time to gain clear sight
Of a new world – a world, too, that was fit
To be transmitted, and to other eyes
Made visible [...];
The excellence, pure function, and best power
Both of the object seen, and eye that sees.⁵³⁵

L'emploi de la première personne du singulier (« I remember », « I seemed [...] to gain ») souligne la façon dont le poète redevient le sujet grammatical de sa propre expérience perceptive, laquelle n'est plus subie ou inconsciente mais bien consciemment développée. Comme chez Coleridge et Blake, l'imagination devient une porte d'entrée vers un nouveau monde, lequel ne nécessite pas que l'on quitte celui-ci mais bien qu'on le regarde avec d'autres yeux. Ici, la vue joue à nouveau un rôle décisif, puisqu'elle garantit la possibilité d'une transmission perceptive et poétique. Pour Wordsworth, le défi est double : il s'agit non seulement de rendre visible par le poème ce que l'imagination du poète lui a permis de découvrir, à savoir une fusion harmonieuse de l'objet perçu et du sujet percevant, mais aussi d'influer sur le regard du spectateur, pour modifier en retour la façon dont lui-même perçoit le

⁵³⁵ W. W., *PIII*, XIII, p. 256, v. 367-372 et 377-378.

monde, ce dont témoigne le polyptote (« seen » / « sees »). En ce sens, Wordsworth préfigure la définition de l'œuvre d'art que propose le philosophe allemand Arthur Schopenhauer dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* :

L'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde. Posséder une vision particulière, dégager l'essence des choses qui existe hors de toutes relations : voilà le don inné propre au génie ; être en état de nous faire profiter de ce don et de nous communiquer une telle faculté de vision, voilà la partie acquise et technique de l'art.⁵³⁶

En accord avec Schopenhauer, les premiers Romantiques anglais cherchent bien à nous communiquer par leurs œuvres un regard sur le monde qui fait la part belle à l'imagination à travers une série de visions. L'originalité de Blake, Coleridge et Wordsworth tient à ce qu'ils mettent en scène non seulement la vision mais également son environnement, ses caractéristiques et ses obstacles. L'œil s'observe lui-même et se prend pour objet, y compris et surtout lorsque l'imagination embrase la perception visuelle.

Les trois poètes s'emparent de ce qu'il convient d'appeler le « moment imaginaire », la façon dont l'imagination se met à l'œuvre, pour faire usage de ses pouvoirs : cette réflexivité poétique aboutit ainsi à l'élaboration d'un regard visionnaire. Comment définir la « vision » elle-même ? Moins comme la substitution de l'imagination à la perception que comme la synthèse harmonieuse du visuel (perçu par l'œil corporel, dit « externe ») et du visible (que seul l'œil « interne » de l'imagination peut percevoir). Toute l'ambivalence de cet équilibre tient à ce que l'un des deux yeux menace constamment de supplanter l'autre : « *the ambiguity of the word « vision » appropriately signals the complex manner in which inward beholding blends with outward viewing* »⁵³⁷ écrit Kathleen Lundeen à propos de Wordsworth. Cette tension entre imagination et perception se retrouve également chez Blake et Coleridge. Chacun à leur manière, les trois poètes tentent alors de repousser les limites de leurs facultés perceptives et psychiques pour étendre leur champ de vision – au sens propre comme au sens figuré.

⁵³⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, I, Paris, Ed. Félix Alcan, 1912, p. 435.

⁵³⁷ Kathleen Lundeen, « Wordsworth's Despot Eye », *Pacific Coast Philology*, Penn State University Press, Vol. 54, No. 2, 2019, p. 259.

II.2.2. Altérations et transformations du regard

« *Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence* »⁵³⁸ écrit Maurice Merleau-Ponty. Cette doublure d'invisible est précisément celle que les premiers Romantiques tentent de mettre à jour en élargissant le spectre de leurs représentations. Rendre présent l'absence, rendre visible l'invisible, telle est l'ambition d'une poésie qui interroge la fabrique même du réel à travers la nature des perceptions sensorielles – et tout particulièrement visuelles – que l'on en possède. Explorer le monde revient alors à explorer la façon dont il peut être perçu ; ce pourquoi les poètes s'essaient à diverses expériences permettant d'altérer, d'accroître ou de transformer leur perception visuelle, afin de déployer pleinement l'œil interne de l'imagination créatrice.

Au premier rang de ces tentatives pour modifier le regard, on trouve en effet la consommation de substances narcotiques ou hallucinogènes. Parmi elles, l'opium tient une place de choix. Coleridge en fut un grand consommateur, notamment entre 1801 et 1806, à une époque où la dimension addictive de la drogue est encore largement méconnue. Rappelons que l'opium est un suc épais obtenu par incision des capsules du pavot, qui contient une grande concentration d'alcaloïdes. Célèbre pour ses propriétés psychotropes, l'opium suscite tour à tour une euphorie, une somnolence ou un état hypnotique. Les opiacés, dérivés de l'opium parmi lesquels le laudanum (un mélange d'opium et d'alcool qui représente la forme la plus couramment utilisée au XIX^e siècle) sont parfois administrés par les médecins pour des usages dits récréatifs. La première mention d'une prise d'opium par Coleridge date de 1791, alors qu'il cherche à amoindrir les douleurs des rhumatismes qu'il subit durant ses études à Cambridge. La drogue est présentée comme une substance aux effets peu dangereux pour le poète : « *Opium never used to have any disagreeable effects on me – but it has upon many* »⁵³⁹ écrit Coleridge dans une lettre à son frère George. Pour le poète, la consommation d'opium correspond d'abord à un moyen d'atténuer ou de prévenir des souffrances physiques parfois aiguës.

Dans son essai *Coleridge and the doctors : 1795-1806*, Neil Vickers remarque que Coleridge s'intéresse de près aux effets des drogues et à leurs vertus thérapeutiques, notamment grâce à ses liens avec les médecins Erasmus Darwin et Thomas Beddoes. Le poète trouve également un compagnon d'infortune en la personne de son ami Tom Wedgwood, qui semble atteint d'un mal similaire au sien. Peu à peu, Coleridge s'habitue à consommer régulièrement de l'opium, tout en demeurant vigilant sur les quantités ingérées, ce dont témoigne sa correspondance :

⁵³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 85.

⁵³⁹ S. T. C., Lettre à George Coleridge, 28 novembre 1791, *CL*, I, p. 18.

« *Once in the 24 hours [...] I take half a grain of purified opium, equal to 12 drops of Laudanum – which is not more than an 8th part of what I took at Keswick, exclusively of Beer, Brandy & Tea, which last is undoubtedly a pernicious Stimulant.* »⁵⁴⁰ écrit-il à sa femme. Si les maux de ventre et les terreurs nocturnes qui affligent Coleridge sont à l'origine de ses prises de drogue, il en vient progressivement à s'interroger sur la façon dont celle-ci altère non seulement sa condition physique, mais également psychique. Ainsi, le poète note que son addiction devient de plus en plus difficile à maîtriser : « *For years I had with the bitterest pangs of Self-disapprobation struggled in secret against the habit of taking narcotics* »⁵⁴¹ confesse-t-il à son ami John Prior Estlin. Bien que l'auteur se soit longuement épanché sur les effets négatifs de la drogue, celle-ci est présentée comme un soulagement bienvenu lors de ses crises de douleur : « *I take twenty-five drops of laudanum every five hours, the ease and spirits gained by which have enabled me to write [to] you* »⁵⁴² écrit-il à son éditeur Joseph Cottle. Deux ans plus tard, Coleridge loue les vertus de l'opium auprès de son frère. Se souvenant d'une crise qui atteint d'abord son organe visuel avant de se propager à l'ensemble de son corps (« *[it] affected my eye, my eye my stomach, my stomach my head ; and the consequence was a general fever* »⁵⁴³), le poète célèbre la capacité de la drogue à lui fournir « *a spot of enchantment, a green spot of fountains, & flowers & trees, in the very heart of a waste of Sands !* »⁵⁴⁴.

Certains critiques remettent en cause la puissance imaginative associée à l'opium, allant parfois à l'encontre des écrits de Coleridge lui-même : ainsi, Molly Lefebure insiste dans son essai *Samuel Taylor Coleridge : A Bondage of Opium* sur les effets destructeur de l'opium, qui ruine la santé et les talents poétiques de l'auteur du même coup. Neil Vickers, quant à lui, s'oppose à Jennifer Ford et à son ouvrage *Coleridge on Dreaming*, insistant sur l'idée que la drogue demeurait subordonnée à un usage thérapeutique chez le poète. Avec Louise Foxcroft, auteure de *The Making of Addiction : The « Use and Abuse » of Opium in Nineteenth-Century Britain*, nous pensons au contraire que Coleridge était parfaitement conscient des propriétés créatrices de la drogue, qu'il a parfois consciemment employée à cet escient. Louise Foxcroft écrit :

⁵⁴⁰ S. T. C., Lettre à Mrs. S. T. Coleridge, 16 novembre 1800, *CL*, III, p. 36.

⁵⁴¹ S. T. C., Lettre à John Prior Estlin, 3 décembre 1808, *CL*, III, p. 127.

⁵⁴² Hanson, *The Life of S. T. Coleridge: The Early Years*, Londres, G. Allen & Unwin, 1938, p. 132.

⁵⁴³ H. J. Jackson, *Samuel Taylor Coleridge*, Oxford, Oxford Paperbacks, 1985, p. 38.

⁵⁴⁴ S. T. C., Lettre à John Thelwall, 19 novembre 1796, *CL*, I, p. 260.

But the poet had a far more perceptive eye on opium than this and understood its action as an agent of the imagination, anticipating the twentieth-century medical view that the effect of a drug will depend as much on the psychological make-up and the environment of the user as upon the properties of the substance.⁵⁴⁵

L'opium, « agent » de l'imagination, est ici présenté comme un adjuvant essentiel pour le poète, qui l'emploie consciemment et à dessein : « perceptive eye » que celui qui sait comment accroître ses pouvoirs sans pour autant les surestimer. L'opium participe ainsi d'une démarche réflexive concernant l'organe visuel chez Coleridge, qui cherche à dépasser les limites assignées à ce dernier. Les circonstances de rédaction du fameux poème « Kubla Khan : A Vision in Dream » attestent la façon dont Coleridge lui-même met en scène la drogue comme un adjuvant poétique, une source d'inspiration à laquelle il fait ouvertement référence dans sa préface : « *In the summer of the year 1797, the Author, then in ill health, had retired to a lonely farm house [...]. In consequence of a slight indisposition, an anodyne had been prescribed, from the effects of which he fell asleep in his chair [...]. The Author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses* »⁵⁴⁶. L'opium joue un rôle non négligeable dans la genèse du poème, ce que Coleridge indique sur le manuscrit original : « *This fragment with a good deal more, not recoverable, composed, in a sort of Reverie brought on by two grains of Opium taken to check a disentry* »⁵⁴⁷.

La prise d'opium a donc partie liée avec une volonté d'étendre ou d'accroître les pouvoirs perceptifs de l'individu. C'est précisément cette exploration aventureuse que Sharon Ruston désigne sous le terme « high romanticism », qu'elle définit comme « *the act of expanding, elevating, and extending one's vision beyond the quotidian to reach a higher truth* »⁵⁴⁸ dans son article « « High » Romanticism : Literature and Drugs ». « *In this, opium takes its place alongside other attempts to intensify perception and transcend ordinary consciousness* »⁵⁴⁹ précise-t-elle. En effet, Sharon Ruston replace la consommation d'opium dans le contexte plus large des expériences effectuées à l'époque par certains hommes de science sur l'esprit. Elle prend pour exemple le cas de Humphry Davy, qui n'hésite pas à inhaler

⁵⁴⁵ Louise Foxcroft, *The Making of Addiction: The « Use and Abuse » of Opium in Nineteenth-Century Britain*, Londres, Routledge, 2007, p. 32.

⁵⁴⁶ S. T. C., « Kubla Khan », Préface, *PW*, I, p. 512.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ Sharon Ruston, « « High » Romanticism: Literature and Drugs », *Oxford Handbook of British Romanticism*, Ed. David Duff, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 341.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

régulièrement du protoxyde d'azote et consigne les effets du gaz hilarant, lequel crée chez lui un « *intermediate state between sleeping and waking* » peuplé de « *vivid and agreeable dreams* »⁵⁵⁰. On se souvient que Coleridge et Wordsworth firent plusieurs fois l'expérience du gaz hilarant en compagnie de leur ami Humphry Davy. Le chimiste note également l'ambivalence d'une altération de ses facultés mentales qui suscite tour à tour l'euphorie et la mélancolie, l'énergie et la torpeur : « *I was unable to determine [at this early stage] whether the operation was stimulant or depressing* »⁵⁵¹. Quels que soient les effets suscités par l'inhalation du gaz, Davy prend soin de les consigner dans ses carnets avec rigueur.

Son analyse approfondie des propriétés du gaz hilarant inspire probablement Thomas de Quincey, le consommateur par excellence d'opium au XIX^e siècle. Ami de Coleridge et admirateur de Wordsworth, de Quincey se procure pour la première fois de l'opium en 1804, pour remédier aux maux atroces de ses rhumatismes. Fasciné par les sensations que lui procure la drogue, il en consomme de plus en plus régulièrement, jusqu'à ce que les effets secondaires de sa dépendance deviennent eux-mêmes insupportables. Dans ses *Confessions*, il propose un regard inédit sur la consommation de stupéfiants, s'inscrivant en faux contre les médecins de son temps pour livrer sa propre interprétation des pouvoirs et des dangers de l'opium. Sharon Ruston s'intéresse de près aux ouvrages de l'auteur, qui compile ses observations avec une précision et une minutie scientifiques pour distinguer deux usages opposés de la drogue, comme Coleridge avant lui. Dans le premier cas, l'opium possède une vertu apaisante et permet de soulager les douleurs physiques ou les troubles du sommeil. Dans le second, au contraire, il stimule les perceptions sensorielles et l'imagination du consommateur : « *the primary effects of opium are always, and in the highest degree, to excite and stimulate the system* »⁵⁵² note De Quincey, qui s'inspire en grande partie de la théorie de l'excitabilité nerveuse formulée par le médecin Thomas Brown.

Par ailleurs, de Quincey met un point d'honneur à distinguer l'effet de l'opium et celui de l'alcool : là où le vin n'offre qu'un enivrement abrutissant, qui ôte à l'individu toute sa vivacité d'esprit et le dérobe à lui-même, les opiacés lui permettraient au contraire d'accroître ses facultés sensorielles et psychiques : « *Wine robs a man of his self-possession : opium greatly invigorates it* »⁵⁵³. L'auteur va jusqu'à affirmer que l'alcool réveille la part bestiale en l'homme, quand l'opium lui révèle sa part divine. Cette distinction éclaire la façon dont la drogue devient

⁵⁵⁰ Humphry Davy, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 309.

⁵⁵² Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 55.

en partie l'adjuvant des pouvoirs créateurs de l'individu, indissociables d'une perception visuelle en expansion : elle lui permet d'ouvrir son œil interne et donne accès au nouveau monde de l'imagination. La métaphore de l'explorateur se retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises sous la plume de de Quincey, qui se targue d'être le « *first discoverer of some of these terrae incognitae* »⁵⁵⁴. Or, la faculté convoquée par de Quincey pour illustrer cette opposition est précisément la vue : « *The first notice I had of any important change going on in this part of my physical economy, was from the re-awakening of a state of eye generally incident to childhood* »⁵⁵⁵.

Que signifie cette comparaison entre l'œil du mangeur d'opium et celui de l'enfant ? De Quincey nous donne la réponse un peu plus loin : « *I know not whether my reader is aware that many children, perhaps most, often have a power of painting, as it were, upon the darkness, all sorts of phantoms; in some, that power is simply a mechanic affection of the eye ; others have a voluntary, or a semi-voluntary power to dismiss or to summon them* »⁵⁵⁶. A en croire l'auteur, l'enfant présente la capacité de convoquer des apparitions, ici présentées comme des fantômes, mais dont le caractère inquiétant est supplanté par le contrôle que l'enfant exerce sur ces images, qu'il choisit librement de faire ou non advenir. La comparaison avec l'activité du peintre est signifiante : ces représentations mentales issues de l'esprit juvénile possèdent une dimension artistique ; elles rappellent la façon dont l'artiste recrée sur sa toile l'image mentale, laquelle demeure virtuelle tant qu'elle n'est pas couchée sur un support matériel.

Sous l'influence de l'opium, le sujet peut également faire apparaître des images à sa guise ; de Quincey se félicite ainsi d'avoir « *almost as unlimited a command over apparitions as a Roman centurion over his soldiers* »⁵⁵⁷. L'expansion du regard se traduit également par un rapprochement nouveau des mondes de la veille et du sommeil : « *[a] creative state of the eye increased, a sympathy seemed to arise between the waking and the dreaming states of the brain in one point* »⁵⁵⁸. Les hallucinations nocturnes du consommateur d'opium, parfois effrayantes ou insolites, lui donnent également la possibilité de voyager dans le temps et dans l'espace pour accéder à de nouveaux modes de représentations.

Cette connaissance singulière liée à la perception visuelle est définie par Elizabeth Fay sous le terme « hallucinogenesis ». Dans son article « *Hallucinogenesis : De Quincey's mind trips* »,

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 96.

l'auteure souligne la façon dont les hallucinations issues de la consommation de drogue remettent en cause les perceptions du rêveur :

Epistemological and visionary knowledges self-contradict in this uncertain landscape resulting in fleeting – sometimes layered – moments of insight I am calling “hallucinogenesis”. These are the moments of intense almost-knowing resulting from particularly powerful opium dreams. Such dreams, as solitary and isolating as prophetic vision, operate in De Quincey’s world like a palimpsest [...].⁵⁵⁹

L'altération des facultés perceptives par la prise d'opiacées conduit ainsi à une forme de contradiction entre deux modalités de connaissance, épistémologique et visionnaire. On retrouve ici l'ambivalence qui présidait à la définition de l'imagination et à ses rapports avec l'organe visuel. A force de chercher à étendre son champ de vision, l'œil court le risque de se contredire lui-même, ce que reflète l'expression « almost-knowing » employée par Elizabeth Fay, qui ajoute: « *To see what is not there is a form of hallucinogenesis, the translation for what meets the eye into otherly knowledge without empirical evidence* »⁵⁶⁰. Du visuel à l'invisible, l'œil rompt progressivement tout contact avec la réalité et s'émancipe du matérialisme au point de s'en détourner totalement. Tout le défi consiste alors pour les poètes à ne pas verser dans une confusion perceptive trop prononcée entre ce que l'œil voit et ce qu'il croit, ou souhaite voir.

Dans son essai *The milk of paradise: The effect of opium visions on the works of De Quincey, Crabbe, Francis Thomson and Coleridge*, Meyer Abrams compare l'opium à un voyage sensoriel qui étend démesurément le champ perceptif de l'individu : « *The great gift of opium to these men was access to a new world as different from this as Mars may be; and one which ordinary mortals, hindered by terrestrial conceptions, can never, from mere description, quite comprehend* ».⁵⁶¹ A propos de Thomas de Quincey, il écrit : « *For he saw not only a sanctuary, but a new sphere opened to his imagination in the glowing splendors it built upon the bosom of darkness, out of the fantastic imagery of the brain* »⁵⁶². Ainsi, l'opium devient une voie privilégiée de ce « *long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens* » par lequel « *le poète se fait voyant* »⁵⁶³ selon Arthur Rimbaud. Si Coleridge ne

⁵⁵⁹ Elizabeth Fay, « Hallucinogenesis: De Quincey’s mind trips », *Studies in Romanticism*, Vol. 49, No. 2, 2010, p. 293.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 309.

⁵⁶¹ M. H. Abrams, *The milk of paradise: The effect of opium visions on the works of De Quincey, Crabbe, Francis Thomson and Coleridge*, New York, Octagon Books, 1971, p. 4.

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 344.

cesse de se plaindre des effets négatifs de l’opium sur son sommeil et sa santé, il semble préférer la drogue à l’alcool lorsqu’il s’agit de stimuler ses propres perceptions sensorielles. Bien qu’il n’ait jamais décrit les visions issues de ses prises d’opium avec la même précision que de Quincey, certaines entrées de son journal retracent une série d’hallucinations éveillées et de juxtapositions d’images foisonnantes qui illustrent les effets de la drogue sur son regard. Abrams cite notamment un extrait des *Notebooks*, rédigé par Coleridge et daté de l’automne 1795 :

a dusky light — a purple *flash*
crystalline splendor — light blue —
Green lightnings —
in that eternal and delirious (misery)
wrath fires—
inward desolations
a horror of great darkness
great things — on the ocean
counterfeit infinity —⁵⁶⁴

L’usage constant de la parataxe, l’absence de majuscule, de phrases construites ou de verbes et l’accumulation des groupes nominaux donnent l’impression d’une écriture hachée, incohérente et presque hallucinée. En effet, il est intéressant de constater que le poète se réfère ici uniquement à des éléments visuels : les couleurs se multiplient (« purple », « light blue », « green ») et la lumière se décline sous toutes ses formes (« dusky light », « crystalline splendor », « lightnings », « great darkness »), comme si l’œil du spectateur observait un spectacle irréel, soumis à des changements et à des contrastes violents. Le choix des adjectifs (« inward », « delirious ») incite à croire que Coleridge décrit un paysage mental, suscitant des émotions fortes, entre l’admiration des beautés splendides et la crainte ou l’effroi face aux abîmes perçus, ce dont témoigne la répétition de l’adjectif « great », mais aussi l’antithèse entre la « splendor » initiale et les « desolations » qui suivent. Par ailleurs, ce court extrait illustre une perception distordue de l’espace et du temps caractéristique des impressions éprouvées par le consommateur d’opium : le délire visuel décrit par l’auteur est présenté comme « eternal », tandis que l’océan s’étend à perte de vue, donnant l’illusion d’une « counterfeit eternity ». L’absence de limites spatio-temporelles offre alors la possibilité d’un spectacle visuel unique dont la contemplation nourrit la créativité.

Au moment où Coleridge écrit ces quelques lignes, sa correspondance témoigne de fréquentes références à ses prises d’opium, comme le souligne Abrams : « *The significant thing is that in*

⁵⁶⁴ S. T. C., *CN*, I, 273.

Coleridge's letters of those months, we discover more frequent references to his recourse to opium than he ever made again within the same length of time. It is fairly clear that the disorder of these pages is due to extravagances induced by a combination of drugs and physical pain, and that at least the passage I have quoted is an excerpt from an opium vision itself »⁵⁶⁵ commente l'auteur. Un poème de Coleridge, plus abouti et connu sous le nom de « Apologia pro vita sua », témoigne dans sa première version d'une composition vraisemblablement due à l'opium pour le critique. L'ébauche du texte définitif, datée de 1800, est préfacée d'une courte remarque de Coleridge dans ses *Notebooks*, alors qu'il admire la vue depuis sa demeure de Keswick : « *It is eleven o'clock at night. See that conical volcano of coal, half-an-inch high, ejaculating its inverted cone of smoke – the smoke in what a furious mood – this way, that way, and what a noise !* »⁵⁶⁶. L'auteur consigne avec enthousiasme son observation nocturne d'un lointain volcan de charbon produisant une spirale de fumée dans sa cheminée. Sous l'influence probable de l'opium, l'image lui inspire le début d'un poème intitulé « On the Poet's Eye » :

The poet's eye in his tipsy hour
 Hath a magnifying power
 Or rather ~~he diverts his eyes~~/his soul emancipates his eyes
 Of the accidents of size
 In unctuous cones of kindling Coal
 Or smoke from his Pipe's bole
 His eyes can see
 Phantoms of sublimity.⁵⁶⁷

Là encore, le poète fait la part belle à la perception visuelle et à l'expansion extraordinaire de son regard. La métonymie « the poet's eye » semble suggérer que l'œil est bien le siège d'une transformation perceptive inédite, laquelle lui donne accès à de nouvelles fonctions, ce dont témoigne le lexique du pouvoir (« magnifying power », « can see »). L'hypallage « tipsy hour » souligne le rôle essentiel d'une substance extérieure capable d'altérer les facultés sensorielles du sujet. « *Coleridge certainly was referring to opium not alcohol* »⁵⁶⁸ commente Meyer Abrams à propos de la première version du poème. Le voici tel qu'il fut publié dans la revue *Blackwood's Magazine* en janvier 1822 :

The poet in his lone yet genial hour
 Gives to his eyes a magnifying power:
 Or rather he emancipates his eyes
 From the black shapeless accidents of size—

⁵⁶⁵ M. H. Abrams, *op. cit.* pp. 29-30.

⁵⁶⁶ S. T. C., *CN*, I, 791.

⁵⁶⁷ S. T. C., « On the Poet's Eye », *PW*, II, pp. 639-640, v. 1-8.

⁵⁶⁸ M. H. Abrams, *op. cit.* pp. 77-78.

In unctuous cones of kindling coal,
Or smoke upwreathing from the pipe's trim bole,
His gifted ken can see
Phantoms of sublimity.⁵⁶⁹

Lors de la parution du poème, Coleridge choisit en effet de remplacer l'expression « tipsy hour » par « genial hour », comme s'il souhaitait passer sous silence l'effet de l'opium sur son psychisme. Par ailleurs, la métonymie initiale disparaît également. Le poète devient le sujet grammatical principal des verbes d'action (« gives », « emancipates »), comme pour affirmer la permanence d'un certain contrôle sur ses facultés. Enfin, l'œil n'est plus la source des spectres sublimes : c'est désormais l'entendement (« ken ») qui se substitue au regard créateur mentionné dans la première version du poème (« his eyes »), comme si le poète souhaitait congédier définitivement la dimension corporelle de l'organe visuel. Dans les deux cas, cependant, Coleridge conserve le verbe « emancipates », insistant sur une forme de libération qui permet à l'auteur de voir surgir au sein du foyer un tourbillon d'images enchanteresses : l'œil, totalement dépris d'une perception uniquement réaliste, réduite à mesurer la taille ou la forme des bouts de charbons, contribue désormais à créer une autre vision qu'il superpose à celle de son environnement extérieur. Sous l'effet de l'opium, l'œil imaginaire vient compléter, accroître ou bouleverser les perceptions issues de l'œil corporel.

Wordsworth et Blake, au contraire, ne recourent jamais aux opiacés pour accroître l'étendue de leurs facultés. Mais là où le second semble naturellement capable de voir ce que l'opium fait découvrir à ses consommateurs, le premier s'avère plus hostile à l'altération sensorielle produite par la drogue, ce dont témoigne la dégradation progressive de ses rapports avec Coleridge. L'état de santé du poète préoccupe Wordsworth au fur et à mesure que celui-ci se détériore et il s'inquiète de l'ébriété de son ami. Ainsi, lorsqu'en 1810, Basil Montagu accueille Coleridge à Londres, il lui rapporte que Wordsworth lui avait fortement déconseillé d'inviter Coleridge chez lui, se référant à lui comme à une « *absolute nuisance* » et un « *rotten drunkard* »⁵⁷⁰. Mortifié, Coleridge quitte le domicile de son hôte ; les propos humiliants de Wordsworth consacrèrent une rupture qui dura deux ans.

Chez Wordsworth, à la différence de Coleridge et Blake, c'est principalement la nature qui représente une source d'ivresse capable de révéler à l'individu l'étendue de ses pouvoirs visionnaires. L'emploi du terme « drink » se retrouve à plusieurs reprises sous la plume du poète pour désigner cet enivrement perceptif singulier. Au livre II de la version finale du

⁵⁶⁹ S. T. C., « Apologia pro vita sua », *PW*, II, p. 345, v. 1-8.

⁵⁷⁰ S. T. C., Lettre à William Wordsworth, 4 mai 1812, *CL*, III, p. 400.

Prelude, le poète décrit la façon dont l'enfant développe peu à peu ses facultés psychiques au contact d'une mère aimante :

[...] blest the Babe,
Nursed in his Mothers' arms, who sinks to sleep
Rocked on his Mother's breast; who with his soul
Drinks in the feelings of his Mother's eye!
For him, in one dear Presence, there exists
A virtue which irradiates and exalts
Objects through widest intercourse of sense.⁵⁷¹

Le vocabulaire employé par Wordsworth n'est pas sans rappeler la façon dont le mangeur d'opium voit son rapport à l'environnement bouleversé par la consommation des opiacés : l'enfant, s'abreuvant littéralement à la source d'un regard chargé d'amour maternel, possède une faculté d'émerveillement qui fait irradier son environnement extérieur. L'expression « widest intercourse of sense » signale également la façon dont ses perceptions se renforcent et s'accroissent au contact du monde. Plus tard, lorsque le jeune Wordsworth arpente la campagne de nuit, il se souvient avoir absorbé les sons et les images du paysage avec la même admiration extatique :

I would walk alone, under the quiet stars, [...]
Beneath some rock, listening to notes that are
The ghostly language of the ancient earth,
Or make their dim abode in distant winds.
Thence did I drink the visionary power.⁵⁷²

Là encore, le choix du verbe « drink » suggère un enivrement perceptif qui n'a guère partie liée avec la consommation de stupéfiants ou d'alcool, mais provient au contraire de la simple contemplation d'une nature capable de bouleverser, d'agrandir, voire d'étourdir les perceptions sensorielles de l'observateur. Ainsi, Wordsworth décrit une extension visuelle à rebours de celle que connaissent Coleridge et de Quincey : là où ces derniers ingèrent une substance qui étend leur champ de vision, le poète du *Prelude* est d'abord bouleversé par un spectacle visuel qui en retour affecte ses facultés perceptives.

Pour Wordsworth, l'extase visuelle et la création poétique ne procèdent guère d'une exploration des royaumes de l'opium, mais bien d'une sensibilité à l'environnement réel, peuplé de créatures et régi par une nature elles-mêmes extraordinaires. En témoigne l'ouverture du long poème narratif *Peter Bell* : le poète s'engage dans une expédition astrale avec un navire

⁵⁷¹ W. W., *PIII*, II, p. 54, v. 234-240.

⁵⁷² *Ibid.*, v. 303-304 et 309-312.

singulier, « a little Boat, / In shape a very crescent-moon »⁵⁷³. Dotée de la faculté de parole, l'embarcation, qui n'a rien à envier au bateau ivre rimbaldien, incite le poète à explorer les confins de l'univers.

"Haste! and above Siberian snows
We'll sport amid the boreal morning;
Will mingle with her lustres gliding
Among the stars, the stars now hiding,
And now the stars adorning. [...]

Or we'll into the realm of Faery,
Among the lovely shades of things;
The shadowy forms of mountains bare,
And streams, and bowers, and ladies fair,
The shades of palaces and kings!⁵⁷⁴

L'injonction initiale du navire personnifié incite son capitaine à se hâter vers des contrées inexplorées, parsemées d'étoiles qui semblent prêtes à jouer avec le voyageur stellaire : la répétition de l'adverbe « now », les participes présents « hiding » et « adorning » suggèrent en effet l'image d'un scintillement intermittent, comme si les astres jouaient à cache-cache avec le poète sur son embarcation. Deux strophes plus loin, celle-ci lui représente les beautés d'un monde féerique (« the realm of Faery ») ; le champ lexical du merveilleux (« faery », « ladies fair », « palaces », « kings ») et la polysyndète des derniers vers attestent l'idée d'une profusion de personnages qui semblent tout droit sortis d'un conte. Les « shades of palaces and kings » rappellent le « shadowy dome » du palais de Kubla Khan dépeint par Coleridge. Symboliquement, le voyage proposé par l'embarcation à son propriétaire multiplie les hallucinations visuelles et évoque une expérience perceptive familière des consommateurs d'opium. Le narrateur du poème, lui, refuse cette escapade, qu'il considère comme une tentation dangereuse : « *Temptation lurks among your words ; / But, while these pleasures you're pursuing / Without impediment or let, / No wonder if you quite forget / What on the earth is doing* »⁵⁷⁵. L'oubli, l'évasion hors du monde sont moins libérateurs qu'aliénants ici. « *N'importe où ! pourvu que ce soit hors du monde* »⁵⁷⁶ implore l'âme désespérée du sujet baudelairien ; il n'en va pas de même pour Wordsworth, chez qui l'ici-bas offre bien assez d'expériences fascinantes et extatiques à lui seul. Ainsi, le poète décline l'invitation de son bateau et refuse de le diriger vers des cieux inconnus, auxquels il préfère la planète terre :

⁵⁷³ W. W., *Peter Bell*, Ed. John E. Jordan, Londres, Cornell University Press, 1985, p. 45, v. 6-7.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, pp. 51-53, v. 96-100 et 106-110.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 53, v. 121-125.

⁵⁷⁶ Charles Baudelaire, « Anywhere out of the world », *Petits poèmes en prose, Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 209.

Then back to Earth, the dear green Earth: -
Whole ages if I here should roam,
The world for my remarks and me
Would not a whit the better be;
I've left my heart at home.

See! there she is, the matchless Earth!
There spreads the famed Pacific Ocean!
Old Andes thrusts yon craggy spear
Through the grey clouds; the Alps are here,
Like waters in commotion!⁵⁷⁷

Résignée, l'embarcation met le cap sur la terre et le poète se réjouit de retrouver son pays natal. L'injonction « See ! » et la ponctuation expressive témoignent d'un enthousiasme débordant de la part du voyageur une fois qu'il aperçoit de nouveau les Andes, l'Océan pacifique et les Alpes. Par ailleurs, le poète se réjouit de retrouver ses amis, auxquels il veut conter l'histoire de Peter Bell : « [...] *Breath fail'd me as I spake – but soon [...] Did I, to cover my confusion / Begin the promised tale* »⁵⁷⁸. Une fois l'introduction du poème achevée, le narrateur commence en effet le récit des aventures de Peter Bell, un marchand ambulante au cœur dur, insensible aux beautés de la nature ou au sort de ses congénères. Sa vie prend toutefois un tournant inattendu lorsqu'il perd son chemin et trouve un cadavre noyé dans une rivière. D'étranges visions accaparent soudain sa vue. L'œil, chargé d'une force nouvelle, se convertit en un organe aux pouvoirs magiques sous l'influence d'esprits extérieurs ou intérieurs.

II.2.3. « Ce fut comme une apparition » : hallucinations hypnotiques

Les premiers Romantiques anglais témoignent chacun à leur manière d'un intérêt prononcé pour les arts et sciences occultes, qui connaissent une popularité croissante au tournant du XIX^e siècle. Étymologiquement, le mot « occultisme », du latin « occultus » (« caché », secret »), renvoie à la connaissance de ce qui demeure caché au sein de la nature. A l'inverse de la science moderne, qui décrit principalement l'univers visible, la science occulte

⁵⁷⁷ W. W., *Peter Bell*, p. 49, v. 51-60.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 59, v. 191 et 194-195.

se rapporte à l'invisible. Afin de percer les mystères de la nature ou de l'esprit, l'occultisme se propose d'altérer ou d'étendre le champ de conscience de l'individu en favorisant de nouvelles manières d'appréhender le monde extérieur. La représentation poétique du phénomène hallucinatoire devient la voie privilégiée d'une expansion visuelle à la fois dangereuse et féconde : l'œil, investi de pouvoirs proprement magiques, influence le comportement, la personnalité et la destinée de l'individu.

L'existence d'esprits invisibles, dont l'influence se manifeste sur le comportement ou la perception des individus, intéresse particulièrement Wordsworth et Coleridge, qui débattent à plusieurs reprises de la nature du *daimon* antique, tel que nous le présente Platon dans ses dialogues. A la différence du mauvais génie ou du démon chrétien, le *daimon* correspond à une divinité d'origine inconnue, neutre d'un point de vue moral et qui suscite chez l'individu des pensées ou des émotions spécifiques. « *The myth of the daemons seems to be centered on explaining the expansion of consciousness and intensifying of awareness that occur in human beings in unusual circumstances.* »⁵⁷⁹ note Charles Patterson dans son article « *The Daemonic in Peter Bell* ». Le poème de Wordsworth fait en effet intervenir des esprits invisibles dont l'intrusion perturbe les perceptions et les pensées du colporteur. Ces agents surnaturels altèrent la vision de Peter Bell, qui voit son environnement se modifier imperceptiblement sous ses yeux étonnés. Alors que le marchand cherche son chemin, il croise sur sa route un âne particulièrement rétif et le fouette jusqu'au sang pour tenter de le faire avancer. Peu à peu, les perceptions visuelles de Peter s'altèrent :

The moon uneasy looked and dimmer,
The broad blue heavens appeared to glimmer,
And the rocks staggered all around⁵⁸⁰

Peter Bell découvre une rivière dans laquelle surnage un cadavre. Le malheureux marchand met du temps à identifier ce qu'il a sous les yeux : « *Is it the moon's distorted face ? The ghost-like image of a cloud ? / Is it a gallows there portrayed ? / Is Peter of himself afraid ? / Is it a coffin, - or a shroud,* »⁵⁸¹. L'accumulation des interrogations témoigne d'une confusion visuelle qui suscite chez le colporteur un affolement progressif. Une fois le cadavre identifié, Peter demeure pétrifié, comme hypnotisé par un maléfice, incapable de détourner le regard de l'affreuse vision : « *He looks, he cannot choose but look ; / Like someone reading in a book – / A book*

⁵⁷⁹ Charles I. Patterson, « *The Daemonic in Peter Bell* », *The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 8, No. 2, 1977, pp. 139-146.

⁵⁸⁰ W. W., *Peter Bell*, p. 83, v. 483-485.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 89, v. 541-545.

that is enchanted »⁵⁸². La comparaison avec un grimoire magique place d'emblée la scène sous le signe du surnaturel. Frappé de stupeur, Peter Bell ne parvient plus à se fier à ses sens : « *He looks, he ponders, looks again ; / He sees a motion – hears a groan ; / His eyes will burst – his heart will break* »⁵⁸³. La première partie du poème s'achève sur l'image d'un Peter Bell en transe, éperdu, ne sachant plus à quel œil se vouer. Plus loin, le narrateur de l'histoire s'adresse directement aux esprits invisibles et leur attribue la responsabilité des perceptions visuelles distordues de Peter :

Dread Spirits.' To confound the meek
Why wander from your course so far,
Disordering colour, form, and stature.' —
Let good men feel the soul of nature,
And see things as they are.

Yet, Potent Spirits.' well I know,
How ye, that play with soul and sense,
Are not unused to trouble friends
Of goodness, for most gracious ends
— And this I speak in reverence⁵⁸⁴

Les deux strophes aboutissent à deux conclusions opposées : dans la première, le narrateur reproche aux esprits de semer la pagaille dans le champ visuel du promeneur, « *Disordering colour, form, and stature* ». Il prie les mystérieux daïmon de laisser les hommes en paix, pour leur permettre de contempler le monde tel qu'il se présente au commun des mortels (« *see things as they are* »). Toutefois, le narrateur revient bientôt sur cette première demande, ce dont témoigne l'adverbe adversatif « *Yet* » en tête de strophe. En effet, il est des cas où la distorsion visuelle opérée par les esprits s'avère au contraire salvatrice, comme en témoigne l'exemple de Peter Bell.

Une étrange conversion s'opère peu à peu chez le protagoniste : d'abord insensible à son environnement, le marchand apprend progressivement à ressentir de l'empathie pour les créatures vivantes alentour, au premier rang desquelles l'âne qu'il maltraitait violemment. Là encore, ce sont les yeux de l'animal qui interpellent Peter et lui font prendre conscience de la façon dont il convient d'agir : « *Such life is in the Ass's eyes* »⁵⁸⁵, remarque le colporteur, qui suit ce qu'il croit être la volonté de l'âne en emmenant avec lui le cadavre du noyé, qui n'est autre que l'ancien propriétaire de l'animal. Au fur et à mesure que Peter Bell avance sur sa

⁵⁸² *Ibid.*, p. 91, v. 563-565.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 93, v. 571-575.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp. 119-120, v. 811-820.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 97, v. 611.

route, le paysage se métamorphose ; la nature et la culture s'entremêlent dans un tableau aux réminiscences gothiques :

The rocks that tower on either side
Build up a wild fantastic scene;
Temples like those among the Hindoos,
And mosques, and spires, and abbey windows,
And castles all with ivy green!

And, while the Ass pursues his way,
Along this solitary dell,
As pensively his steps advance,
The mosques and spires change countenance
And look at Peter Bell!⁵⁸⁶

La syllepse du premier vers favorise une forme de confusion entre les éléments minéraux et les constructions humaines : les rochers se dressent désormais comme des tours qui encadrent la « wild fantastic scene ». L'apposition des deux adjectifs suggère un paysage onirique, irréel, où se déploient soudain toutes sortes de temples voués à différents cultes, ce que soulignent l'accumulation et la polysyndète. Les temples hindous, les flèches gothiques des clochers et les mosquées, entremêlés de lierre, défilent sous les yeux du colporteur. La seconde strophe, quant à elle, confère une dimension véritablement fantastique à la scène : la personnification des sanctuaires religieux, qui se voient attribués un visage (« countenance »), crée une inversion des rapports perceptifs suggérés dans la première strophe. Ce sont désormais les mosquées et les églises qui regardent Peter Bell, la ponctuation expressive soulignant l'étonnement du narrateur. Dans la troisième partie du poème, le colporteur est alors victime d'une hallucination qui lui donne des sueurs froides. En passant près d'une taverne, Peter Bell se remémore en effet le souvenir d'une jeune fille qui s'était éprise de lui, « *A sweet and playful Highland girl* »⁵⁸⁷ dont il avait brisé le cœur par son comportement volage. Hanté par le remords, Peter Bell croit soudain la voir apparaître au beau milieu de la lande :

And now the Spirits of the Mind
Are busy with poor Peter Bell;
Upon the rights of visual sense
Usurping, with a prevalence
More terrible than magic spell.

[...]
He sees an unsubstantial creature,

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 111, v. 726-735.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 131, v. 938.

His very self in form and feature,
Not four yards from the broad highway:

And stretched beneath the furze he sees
The Highland girl - it is no other; [...]

The sweat pours down from Peter's face,
So grievous is his heart's contrition;
With agony his eye-balls ache
While he beholds by the furze-brake
This miserable vision!⁵⁸⁸

L'apparition terrifiante du fantôme de la jeune fille est d'emblée présentée par le narrateur comme le fruit d'une influence extérieure : le daïmon, dont l'influence sur le marchand nous a été présentée comme bénéfique, agit directement sur la perception visuelle de Peter Bell, altérée et distordue comme sous l'effet d'un philtre magique plus puissant que bien des sortilèges, ce dont témoigne la comparaison « More terrible than a magic spell ». Le vocabulaire juridique (« Usurping », « rights ») suggère une forme de contrôle excessif, une domination inédite des esprits sur l'organe visuel du malheureux colporteur, repoussant les limites de ses facultés visuelles pour provoquer une prise de conscience salvatrice. Un mal perceptif pour un bien spirituel, en somme. Peter Bell discerne alors les contours d'une créature par définition invisible, comme le souligne l'adjectif « unsubstantial ». L'extension des pouvoirs visuels du marchand s'avère particulièrement douloureuse : l'œil souffre le martyr (« With agony his eye-balls ache ») lorsqu'il contemple le spectre de la jeune femme, sans que le narrateur précise si cette souffrance est d'ordre physique ou psychique.

L'hallucination de Peter Bell marque une étape décisive dans le processus de remise en cause personnelle qui aboutit finalement à sa repentance. Sous l'effet du daïmon, l'œil se contorsionne et se métamorphose pour avoir accès à l'invisible, jusqu'à ce que l'observateur tire de ces visions fantastiques un enseignement moral qui l'amène à adopter un comportement plus altruiste, attentif précisément à ce qu'il dédaignait du regard auparavant. En transformant la perception visuelle de Peter Bell, les esprits agissent également sur son cœur : « *His heart is opening more and more* »⁵⁸⁹ constate le narrateur lorsque Peter arrive auprès de la femme du noyé et lui apprend la mort de son mari. Le fils de ce dernier accourt et se réjouit de retrouver l'âne qu'il avait perdu. Peter Bell, ému de leurs retrouvailles, ressent désormais une empathie et une joie nouvelles. « *This Peter sees, while in the shade / He stood beside the cottage-*

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 135, v. 966-970, 973-977 et 981-985.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 145, v. 1102.

door ; »⁵⁹⁰ constate le narrateur, avant de conclure : « *And Peter Bell, who, till that night, / Had been the wildest of his clan, / Forsook his crimes, renounced his folly, / And, after ten months' melancholy, / Became a good and honest man* »⁵⁹¹. Chez Wordsworth, le fantastique sert un apologue à valeur didactique : les visions, puis les hallucinations de Peter Bell bouleversent en profondeur son rapport au monde et à ses semblables.

Coleridge, quant à lui, témoigne d'un intérêt prononcé pour l'ésotérisme, notamment à travers l'étude de la mythologie égyptienne et indoue. Dans son ouvrage *Coleridge the Visionary*, John Beer considère l'année 1795 comme un tournant à partir duquel Coleridge semble de plus en plus préoccupé par la métaphysique et les sciences occultes, comme le montrent ses divers emprunts à la bibliothèque de Bristol ou à ses amis : « *Between 1796 and 1798, he asked Lamb to obtain Plutarch and Porphyry for him ; borrowed Hyde's Latin treatise on ancient Persian religion ; read the first volume of Maurice's History of Hindostan ; borrowed a Latin volume of Apuleius which included the myth of Cupid and Psyche and much neoplatonic philosophy ; and grappled with Brucker's Historia Critica Philosophiae* »⁵⁹². Sa correspondance présente de nombreuses références aux divinités païennes : « *I should much wish, like the Indian Vishna, to float about along an infinite ocean cradled in the flower of the Lotos, & wake once in a million years for a few minutes – just to know that I was going to sleep a million years more* »⁵⁹³ écrit-il en octobre 1797. La fascination de Coleridge pour les mythologies antiques s'accompagne de références bibliques : toutes deux nourrissent une interrogation philosophique sur l'origine du mal et le poids de la culpabilité. Comme chez Wordsworth, l'hallucination signale généralement une prise de conscience nouvelle de la faute commise par le sujet et préfigure sa repentance. Ainsi, le premier manuscrit de *Wanderings of Cain*, rédigé en 1797, décrit la terrible vision de Caïn, coupable d'avoir tué son frère Abel :

He falls down in a trance— when he awakes he sees a luminous body coming before him. It stands before him an orb of fire [...]. The Fire gradually shapes itself, retaining its luminous appearance, into the lineaments of a man. A dialogue between the fiery shape and Cain, in which the being presses upon him the enormity of his guilt and that he must make some expiation to the true deity, who is a severe God, and persuades him to burn out his eyes.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 151, v. 1166-1167.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 153, v. 1181-1185.

⁵⁹² John Beer, *Coleridge the Visionary*, Londres, Chatto et Windus, 1959, p. 100.

⁵⁹³ S. T. C., Lettre à John Thelwall, 14 octobre 1797, *CL*, I, p. 350.

Ici, Caïn s'afflige son propre châtement : l'orbe de feu qui apparaît devant ses yeux exorbités n'est autre que sa conscience torturée par le souvenir du meurtre de son frère. L'emploi de substantifs indéfinis (« a luminous body », « fiery shape », « the being ») empêche en effet Caïn et le lecteur d'assigner une quelconque identité au spectre, qui semble issu de sa propre imagination. Or, la punition infligée par l'apparition est justement d'ordre visuel, puisque celle-ci commande à Caïn de se brûler les yeux. « *L'œil était dans la tombe et regardait Caïn* »⁵⁹⁴ écrit Hugo en 1885. Le regard insoutenable du spectre est le miroir de celui que Caïn porte sur lui-même. L'esprit de Caïn est hanté par une culpabilité qui s'extériorise sous la forme d'une vision chimérique, exactement comme le marinier de Coleridge, tourmenté par son geste meurtrier après avoir abattu l'albatros sur son navire. Le poème « *The Rime of the Ancient Mariner* » confère une puissance surnaturelle à l'œil, qui se charge de forces démoniaques. Le texte met en scène un jeu de regards croisés, emboîtés dans la narration du marin. Celui-ci fascine et effraie son auditeur par son œil iridescent, qui devient presque une métonymie du personnage. Dès les premiers vers, le jeune convive sur le point d'assister au mariage de son ami est frappé par l'œil du marin :

It is an ancient Mariner,
And he stoppeth one of three.
'By thy long grey beard and glittering eye,
Now wherefore stopp'st thou me?

[...] He holds him with his glittering eye –
The Wedding-Guest stood still,
And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.⁵⁹⁵

Le début du poème, *in medias res*, ne donne aucune indication sur l'origine ou l'identité du marin. « Ce fut comme une apparition »⁵⁹⁶ : le marin, qui ne possède d'ailleurs pas de nom, surgit de nulle part et intercepte immédiatement l'homme sur sa route, à tel point qu'il semble lui-même issu de l'imagination du narrateur. L'adjectif « glittering », que l'on peut traduire par « scintillant » ou « brillant » en français, signale d'emblée la force lumineuse de l'œil du marinier et suggère une forme de pouvoir insolite lié à son regard. C'est justement par son organe visuel que l'étrange individu capte l'attention du convive et l'immobilise, ce dont témoigne le choix des verbes « stopp'st » et « holds ». L'œil du marin cloue littéralement sa

⁵⁹⁴ Victor Hugo, « La Conscience », *La Légende des siècles, Œuvres complètes*, V, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 577.

⁵⁹⁵ S. T. C., « The Rime of the Ancient Mariner », *PW*, I, p. 372, v. 1-4 et 13-16.

⁵⁹⁶ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 1952, p. 36.

proie sur place, comme le souligne la double allitération (« stood still »), et le fait entrer dans une forme de transe qui s'assimile à une régression au stade infantile, illustrée par la comparaison « like a three years' child ».

De même, le poème nous fait progressivement entrer dans une forme d'hypnose par la répétition constante et la musicalité des vers. La narration du marin se déploie comme un sortilège, qui maintient le convive et le lecteur sous sa coupe grâce à cet œil magnétique : « *And thus spake on that ancient man, / The bright-eyed Mariner.* »⁵⁹⁷. Le refrain ponctue plusieurs fois le récit, lequel effraie l'auditeur : « *I fear thee, ancient Mariner ! / I fear thee and thy glittering eye,* »⁵⁹⁸. Au fur et à mesure de son récit, le marin dévoile en effet le terrible sort de son équipage : après avoir abattu gratuitement l'albatros qui planait au-dessus de son navire, le marin voit ses camarades mourir d'inanition, le bateau demeurant soudain immobile sur la mer. « *I had done a hellish thing* » se repent le narrateur, qui se remémore les regards vitreux des matelots : « *A weary time ! a weary time ! / How glazed each weary eye* »⁵⁹⁹.

Par un jeu de mise en abyme, Coleridge prête à son personnage le même effroi que celui du convive. Si celui-ci demeure subjugué par l'œil du marin, l'homme fait lui-même les frais des sorts que lui jettent les yeux des matelots, accablés par la faim et la soif. Victime de ses propres hallucinations, le marin croit d'abord voir apparaître une voile à l'horizon, mais le mirage se dissipe bientôt, et ses compagnons le haïssent d'autant plus de leur avoir donné de faux espoirs. Sous l'œil de la lune, ils le maudissent alors du regard :

One after one, by the star-dogged Moon,
Too quick for groan or sigh,
Each turned his face with a ghastly pang,
And cursed me with his eye.⁶⁰⁰

Les yeux maléfiques des matelots entourent le marinier et semblent lui jeter un sortilège qui le condamne à demeurer en vie, quand tous succombent progressivement à la chaleur et à la soif. Le caractère magique de ces regards ensorceleurs tient à ce qu'ils perdurent par-delà la mort ; les yeux ouverts des cadavres hantent le malheureux survivant, qui ne sait plus où donner de l'œil pour éviter ceux de ses anciens compagnons :

I looked upon the rotting sea,
And drew my eyes away;

⁵⁹⁷ S. T. C. « The Rime of the Ancient Mariner », *PW*, I, p. 372, v. 19-20.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 378, v. 91-92.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 385, v. 145-146.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 389, v. 212-215.

I looked upon the rotting deck,
And there the dead men lay.

I looked to heaven, and tried to pray; [...]

I closed my lids, and kept them close,
And the balls like pulses beat;
For the sky and the sea, and the sea and the sky
Lay dead like a load on my weary eye,
And the dead were at my feet.

The cold sweat melted from their limbs,
Nor rot nor reek did they:
The look with which they looked on me
Had never passed away.⁶⁰¹

La répétition anaphorique « I looked » témoigne d'une forme de frénésie visuelle, le narrateur cherchant par tous les moyens à éviter la vision cauchemardesque de ses camarades morts sur le ponton, tentant de leur substituer une vue moins horrifique. En désespoir de cause, il ferme alors les yeux : le dérèglement de l'organe visuel se lit dans la métaphore du cœur, l'œil du marinier semblant animé de pulsations cardiaques, comme pour se rappeler à lui en dépit de sa volonté. Le chiasme (« the sky and the sea, and the sea and the sky ») souligne le désarroi du marinier, prisonnier d'une vision qui s'étend à l'ensemble du paysage, ce dont témoigne l'hypallage qui assimile le ciel et la mer à des cadavres pesants sur ses yeux. La malédiction visuelle fait son effet. Où qu'il porte son regard, le marin rencontre le même spectacle et semble donc totalement impuissant face à cet œil implacable qui demeure pourtant le sien. A l'anxiété visuelle, née d'une incapacité à contrôler l'œil interne, se substitue désormais l'effroi, suscité par l'impossibilité de ne pas voir, de faire taire le regard. Le narrateur se désespère alors de ne pas trouver la mort, qui seule parviendrait à lui fermer les yeux :

An orphan's curse would drag to hell
A spirit from on high;
But oh! more horrible than that
Is the curse in a dead man's eye!
Seven days, seven nights, I saw that curse,
And yet I could not die.⁶⁰²

La comparaison, l'interjection et la ponctuation expressive illustrent le désespoir du narrateur face à la terrible malédiction des matelots, dont le regard semble paradoxalement le condamner à demeurer en vie. Le malheureux marin compte les jours et les nuits passés à regarder malgré

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 391, v. 240-244 et 248-256.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 393, v. 257-262.

lui les cadavres qui jonchent le navire. Le châtimeur du marinier, comme celui de Caïn, est de nature visuelle : des deux malédictions invoquées, la pire est celle du mort, en ce qu'elle empêche justement le narrateur de trouver le repos éternel. En proie aux pires hallucinations, le pénitent finit toutefois par être secouru. Les navigateurs sont eux-mêmes impressionnés par l'œil du marin, qui brille d'un éclat surnaturel, chargé de ses visions horribles : « *His great bright eye most silently / Up to the Moon is cast* »⁶⁰³ remarque l'un d'eux. Même une fois embarqué sur le nouveau navire, cependant, le souvenir de ses camarades continue de le hanter :

All stood together on the deck,
For a charnel-dungeon fitter:
All fixed on me their stony eyes,
That in the Moon did glitter.

The pang, the curse, with which they died,
Had never passed away:
I could not draw my eyes from theirs,
Nor turn them up to pray.⁶⁰⁴

L'œil de pierre des marins rappelle le sortilège de Méduse, capable de pétrifier sa proie d'un simple regard. Tout comme le convive demeurerait subjugué par l'organe visuel du conteur, ce dernier ne parvient pas à détacher son regard des yeux mortifères de ses anciens compagnons : « I could not draw my eyes from theirs ». L'œil ensorceleur du narrateur est lui-même ensorcelé par la malédiction éternelle de son équipage, qui lui interdit toute rédemption et l'empêche de diriger son regard. Affolé, éperdu, l'œil est à la fois victime et bourreau dans la « Rime of the Ancient Mariner » : agent de la culpabilité qui ronge le marin, instrument de vengeance des matelots sacrifiés.

A la différence de Coleridge et de Wordsworth, qui prêtent aux personnages de leurs poèmes les visions chimériques issues d'un regard en expansion, William Blake fait lui-même l'expérience de diverses hallucinations au caractère mystique. Blake s'intéresse de près au mysticisme, ce dont témoignent ses nombreuses lectures. Son ami Frederick Tatham se souvient des « *books well-tuned and dirtied by his graving hands, in Latin, Greek, Hebrew, French, and Italian, besides a large collection of works of the mystical writers, Jacob Boehme, Swedenborg, and others* »⁶⁰⁵. Les nombreuses annotations de Blake sur son exemplaire du *Siris* de Berkeley, mais aussi sa lecture de *The Divine Pyramander*, traduit par John Everard, illustrent un intérêt

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 405, v. 416-417.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, v. 434-441.

⁶⁰⁵ Cité par Leonard Trawick, « Blake's Empirical Occult », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, Vol. 8, No. 2, 1977, p. 189.

prononcé pour le mysticisme, l'hermétisme et l'ensemble des doctrines ésotériques. En revanche, il n'emploie guère le terme « occultisme » pour se référer à ses œuvres. Comme le souligne Leonard Trawick dans son article « Blake's Empirical Occult », le poète et graveur se défie des connotations obscurantistes liées aux sciences occultes : « *The words « occult » and « mystic » etymologically imply an obscurity which Blake consistently rejects – his characteristic word is vision, which implies openness and direct experience* »⁶⁰⁶. Il refuse également l'idée d'une séparation hiérarchique entre le monde matériel et le monde spirituel. En ce sens, Blake s'oppose à toute doctrine qui encouragerait à nous déprendre de nos sens : c'est au contraire par un approfondissement sans précédent de nos perceptions sensorielles que l'individu peut comprendre les secrets que la nature lui dissimule. « *Blake approaches the eternal realm not by escaping the sense world, but by perceiving it more intensely* »⁶⁰⁷ remarque Trawick.

Toutefois, Blake partage avec les adeptes de l'occultisme l'idée que la nature représente un voile entre l'individu et le monde en tant que miroir de sa propre individualité, un voile qu'il convient de lever pour accéder à la vérité de nos perceptions. Comme les adeptes de l'occultisme, Blake considère ainsi qu'il faut repousser les limites de nos sens pour accroître notre champ de vision, ce que souligne justement Peter Fisher dans son ouvrage *The Valley of Vision, Blake as Prophet and Revolutionary* :

Man's possibilities for Blake lie in developing his powers of perception and not in identifying himself with what he has already observed. If he allows himself to think that his particular degree of perception is unalterable, so it becomes, and he descends from the state of Generation into "meer Nature or Hell".⁶⁰⁸

Par ailleurs, William Blake lui-même fait l'expérience de nombreuses visions hallucinatoires tout au long de son existence. La première remonte à l'enfance, alors qu'il n'a encore que huit ou dix ans, comme le rapporte Richard Holmes dans son ouvrage sur la biographie de Blake par Gilchrist :

On Peckham Rye (by Dulwich Hill) it is, as he will in after years relate, that while quite a child, of eight or ten perhaps, he has his 'first vision'. Sauntering along, the boy looks up and sees a tree filled with angels, bright angelic wings bespangling every bough like stars. Returned home he relates the incident, and only through his mother's intercession escapes a thrashing from his honest father, for telling a lie. Another time, one summer morn, he sees the hay-makers at work, and amid them angelic figures walking. If these traits of childish years be remembered, they

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁰⁸ Peter Fisher, *The Valley of Vision, Blake as Prophet and Revolutionary*, Toronto, University of Toronto Press, 1961, p. 109.

will help to elucidate the visits from the spiritual world of later years, in which the grown man believed as unaffectedly as ever had the boy of ten.⁶⁰⁹

Il est intéressant de remarquer que les premières visions de Blake ne sont pas source d'angoisse ou de frayeur, bien au contraire. L'apparition des figures angéliques au sein des arbres ou au détour d'un champ suscite davantage l'émerveillement du jeune garçon que la crainte ou l'incompréhension. Il n'en va pas de même pour ses parents : le père menace de corriger sévèrement son fils et l'accuse de mentir. Très tôt, le jeune Blake comprend ainsi que ses hallucinations ne peuvent être appréciées à leur juste valeur par la plupart de ses semblables. Dans sa biographie *Life of William Blake*, Mona Wilson décrit également une vision christique du jeune Blake au sein de Westminster Abbey : « [he–] saw Christ and his Apostles among the tombs, and he both saw a great procession of monks and priests, choristers and censer-bearers, and heard their chant »⁶¹⁰. Plus tard, le poète se souvient également avoir vu le fantôme de son frère décédé. Dans sa correspondance avec Thomas Butts, Blake décrit des visions proprement mystiques lors de son séjour à Felpham :

Over Sea, over Land
My Eyes did Expand
Into regions of air
Away from all Care,
Into regions of fire
Remote from Desire
The Light of the Morning
Heaven's Mountains adorning [...]
Amaz'd and in fear
I each particle gazed,
Astonish'd, Amazed;
For each was a Man
Human-form'd.⁶¹¹

L'expansion visuelle démesurée décrite par Blake le conduit à découvrir dans chaque particule de lumière et de matière une forme humaine. Les participes passés («Amaz'd», employé à deux reprises et «Astonish'd») témoignent de la fascination mêlée de stupeur de l'observateur, qui décrit bien ici une expérience hallucinatoire. Deux ans plus tard, Blake relate un autre épisode durant lequel il semble faire l'épreuve d'un dédoublement visuel. Dans sa lettre du 22 novembre 1802 à Thomas Butts, il décrit ainsi un environnement champêtre peuplé de « *Fairy elves / And little devils* » alors qu'il arpente la campagne. Les anges, « *God himself* », son père et ses frères

⁶⁰⁹ Richard Holmes, *Gilchrist on Blake*, Londres, Harper Perennial, 2011, p. 21.

⁶¹⁰ Mona Wilson, *The Life of William Blake*, Londres, The Nonesuch Press, 1927, p. 14.

⁶¹¹ W. B., Lettre à Thomas Butts, 2 octobre 1800, p. 712.

Robert et John, tous deux décédés, semblent veiller sur lui depuis les airs, « *hovering upon the wind* ». Son regard se porte sur un chardon, qui semble révéler la présence d'un vieillard : « *With my inward Eye 'tis an old Man grey / With my outward a Thistle across my way* ». Plus tard, il décrit à nouveau ce dédoublement visuel, cette fois à partir du soleil, lequel lui révèle la présence de son propre héros, Los : « *Then Los appeared in all his power* » ; « *Twas outward a Sun : inward Los in his might* ». Au terme de ces visions mystiques, Blake semble en mesure de renouveler sa foi en ses propres pouvoirs créateurs, et conclut :

Now I a fourfold vision see [...]
And three fold in soft Beulah's night
And twofold Always. May God us keep
From Single vision and Newtons sleep.⁶¹²

L'histoire ne dit pas si Blake a réellement fait l'expérience de toutes les hallucinations dont il fait mention au cours de son existence : « *Blake no doubt relished startling people a little, and he did not mind being considered eccentric ; but he obviously did see the spirits – with his intellectual eye. In fact he probably experienced eidetic vision – that is, unusually vivid mental images.* »⁶¹³ souligne Trawick. Ces épisodes fournissent la matière d'une création poétique qui consacre l'expansion d'une vision, double, puis quadruple, jusqu'à devenir capable d'embrasser l'univers tout entier en un regard, comme le titan Orc des *Four Zoas* :

His eyes, the lights of his large soul, contract or else expand;
Contracted they behold the secrets of the infinite mountains,
The veins of gold & silver & the hidden things of Vala,
Whatever grows from its pure bud or breathes a fragrant soul;
Expanded they behold the terrors of the Sun & Moon,
The Elemental Planets & the Orbs of eccentric fire.⁶¹⁴

Le mouvement d'expansion et de contraction des yeux d'Orc le conduit à percevoir par-delà les limites assignées au regard humain. A l'échelle microscopique comme macroscopique, le regard du titan favorise une perception littéralement démesurée du monde, si bien qu'il perce les mystères des montagnes et des astres. Cet œil proprement magique conduit alors à envisager la possibilité d'une vision imaginative toute-puissante, capable d'embrasser d'un seul coup d'œil le monde et le moi avec la même suprématie.

⁶¹² *Ibid.*, p. 722.

⁶¹³ Leonard Trawick, *op. cit.*, p. 167.

⁶¹⁴ W. B., *FZ*, V, p. 341, v. 121-26.

II.2.4. L'œil du soleil ou l'impossible vision

Chez les premiers Romantiques anglais, l'œil interne semble en mesure de révéler l'invisible. Ses pouvoirs, accrus par la consommation de l'opium ou par l'exploration de différents états de conscience, en font un guide privilégié pour pénétrer les mystères de l'univers. Chacun à leur façon, William Wordsworth, William Blake et Samuel Taylor Coleridge en viennent à imaginer la possibilité d'un regard performatif, capable de concilier les contraires et de fusionner les opposés dans un tout harmonieux par son seul déploiement. Si l'œil de l'esprit parvient à appréhender ce qui demeure imperceptible à l'œil corporel, doit-il totalement se déprendre du monde matériel pour accéder à une forme de transcendance ? De même que l'œil physique devait s'affranchir des tutelles de la raison empirique, l'œil interne pourrait s'émanciper de la perception sensorielle pour embrasser l'univers tout entier d'un seul regard. Ce positionnement extrême, que l'on pourrait qualifier d'idéalisme visionnaire, signifierait que l'imagination deviendrait suffisamment puissante pour atteindre, à elle seule, un monde simplement entrevu par les sens. Les premiers Romantiques auraient-ils troqué un despotisme visuel pour un autre, congédiant la tyrannie de l'œil sensoriel pour mieux accorder les pleins pouvoirs à l'œil de l'esprit ?

L'ambition totalisante d'une vision unificatrice préoccupe grandement Coleridge, qui réfléchit tout au long de sa vie à la dialectique du fragment et de l'ensemble, de la partie et du tout. « *I adduce the high spiritual instinct of the human being impelling us to seek unity by harmonious adjustment* »⁶¹⁵ écrit-il dans sa *Biographia Literaria*. John Beer souligne la spécificité de la quête coleridgienne dans son essai *Coleridge the Visionary*: « *he was not content with a poetry based purely on individual experience: he looked, on the contrary, for an all-embracing vision which should encompass all things in heaven and earth, reconciling the truths of science with those of religion* »⁶¹⁶. Tirailé entre le regard scientifique et poétique, entre la vérité de la raison et celle de la foi, entre le matérialisme empiriste et l'idéalisme, Coleridge ne cesse de s'interroger sur la manière dont l'homme pourrait appréhender d'un même mouvement le monde dans toute sa complexité et sous toutes ses formes. Ce rêve d'une « all-embracing vision » est présent dès 1797, comme le montre un extrait de sa correspondance avec John Thelwall :

⁶¹⁵ S. T. C., *BL*, II, p. 72.

⁶¹⁶ John Beer, *op. cit.*, p. 25.

I can *at times* feel strongly the beauties you describe in themselves, and for themselves – but more frequently all things appear little [...]. I can contemplate nothing but parts, and parts are all little! – My mind feels as if it ached to behold and know something great – something one and indivisible – and it is only in the faith of this that rocks or waterfalls, mountains or caverns give me the sense of sublimity or majesty! – But in this faith all things counterfeit infinity!⁶¹⁷

Coleridge décrit ici la frustration issue de son incapacité à appréhender le monde dans sa totalité, c'est-à-dire aussi bien à travers la matérialité de l'environnement extérieur (que représente l'évocation des « rocks », « waterfalls », « mountains » et « caverns ») que par l'intuition d'une puissance divine ou d'un principe transcendant ayant présidé à la création naturelle. Le poète signale les limites d'un regard visionnaire qui semble fonctionner par intermittence, ce que souligne l'italique, insistant sur le complément circonstanciel « at times ». L'antithèse entre les « parts » qui compose la réalité et le rêve d'un tout imperceptible à l'œil nu fait naître une forme de souffrance chez l'observateur, déçu de ses propres manques, comme en témoigne le participe passé « ached ». L'infinitif « behold » et le sujet « mind » suggèrent que la possibilité de dépasser la vision fragmentaire du monde incombe bien à l'œil de l'esprit, qui cherche à se déployer pour appréhender, derrière le fourmillement du visible, l'invisible grandiose. L'adverbe « But » atteste toutefois une forme d'échec, puisque la croyance en une unité supérieure conduit à envisager l'univers matériel comme une contrefaçon davantage qu'un miroir. Plutôt que de voir au travers du visible, l'œil interne devrait-il totalement s'en abstraire ? C'est ce que semble suggérer le poète dans un autre extrait de sa correspondance, où il évoque sa capacité à faire abstraction des objets sous son regard pour y transfuser sa propre conscience :

[...] for from my very childhood I have been accustomed to abstract and as it were unrealize whatever of more than common interest my eyes dwelt on; and then by a sort of transfusion and transmission of my consciousness to identify myself with the Object.⁶¹⁸

L'emploi du verbe « unrealize » n'est pas innocent : le préfixe privatif souligne la singularité d'une démarche réflexive qui consiste à s'abstraire de la réalité pour en faire le royaume d'un esprit subjectif, qui s'incarne littéralement dans les éléments perçus par la vue, seul sens convoqué ici (« my eyes dwelt on »). L'idéalisme coleridgien consisterait à faire abstraction totale des objets extérieurs pour les investir de sa propre subjectivité.

Si le sujet se détourne peu à peu des éléments matériels pour tenter d'établir une communion d'ordre spirituel avec le monde extérieur, c'est bien parce que la matérialité est vouée au déclin,

⁶¹⁷ S. T. C., Lettre à John Thelwall, 14 octobre 1797, *CL*, I, p. 349.

⁶¹⁸ S. T. C., Lettre de novembre 1819, destinataire inconnu, *CL*, IV, pp. 974-5.

à la corrosion et à la disparition, quand l'esprit, au contraire, demeure indemne face aux assauts du temps. La quête d'une permanence transcendante conduit donc l'œil interne à congédier progressivement l'œil sensoriel pour se tourner vers une réalité qui lui est par essence inconnue. La contemplation des objets de la nature cède ainsi la place à une réflexion d'ordre métaphysique où l'univers n'est plus perçu, mais déchiffré, comme en témoigne le célèbre fragment des *Notebooks* rédigé par Coleridge lors de son voyage à Malte, en 1805 :

In looking at objects of Nature while I am thinking, as at yonder moon dim - glimmering thro' the dewy window-pane, I seem rather to be seeking, as it were asking, a symbolical language for something within me that already and forever exists, than observing anything new. Even when that latter is the case, yet still I have always an obscure feeling, as if that new phaenomenon were the dim Awakening of a forgotten or hidden Truth of my inner Nature / It is still interesting as a Word, a Symbol! It is jaiö, the Creator ! and the Evolver !⁶¹⁹

Cet extrait illustre bien le glissement épistémologique opéré par le poète face au monde. Les participes présents associés à l'œil physique (« looking », « observing ») sont concurrencés par ceux qui décrivent une activité psychique ou spirituelle (« thinking », « seeking », « asking »). La perception visuelle est remplacée par l'intuition, le pressentiment obscur mais vivace (« obscure feeling ») de l'existence d'une correspondance spirituelle entre la conscience de l'observateur et la véritable nature du monde, son origine divine. Les adverbes de temps « already » et « forever » signalent également la volonté de se tourner vers une réalité intemporelle, supérieure aux phénomènes naturels transitoires. L'influence philosophique de Platon, mais aussi de Berkeley se fait ici sentir. « *My dear dear Poole ! Plato and Aristotle were great & astonishing Geniuses* »⁶²⁰ s'exclame Coleridge, fervent lecteur des philosophes grecs, mais aussi de George Berkeley, qui tente de réconcilier empirisme et idéalisme. Dans *Siris*, Berkeley professe ainsi sa volonté de se tourner vers les « *divine Ideas [...] abstracted from all things corporeal, sensible and imaginable* »⁶²¹. Tout en observant la réalité dans son infinie complexité, Coleridge cherche à s'en abstraire et l'influence de l'immatérialisme berkeleyen se fait sentir sous sa plume.

Cette tension inhérente au positionnement philosophique de Coleridge se lit également dans l'évolution de l'écriture des *Notebooks*, comme le montre brillamment Kimberley Page-Jones dans son ouvrage *Énergie et mélancolie : les entrelacs de l'écriture dans les Notebooks de S. T. Coleridge*. Les carnets coleridgiens mettent en scène un poète qui tente de concilier

⁶¹⁹ S. T. C., *CN*, II, 2546.

⁶²⁰ S. T. C., Lettre à Thomas Poole, 13 février 1801, *CL*, II, p. 675.

⁶²¹ George Berkeley, *Siris*, Dublin, W. Innys et C. Hitch, 1747, p. 162.

deux attitudes perceptives distinctes, « *tantôt immergé dans le sensible, tantôt s'efforçant de le surplomber pour accéder à une contemplation au-delà du monde des formes* »⁶²² selon l'essayiste. Si les deux premiers volumes des *Notebooks*, écrits entre 1794 et 1807, témoignent d'une observation enthousiaste et minutieuse à la fois du réel dans toute sa multiplicité, le troisième volume revêt une dimension plus introspective : après avoir décrit le foisonnement de l'environnement extérieur, l'écriture se replie sur des paysages intérieurs et explore l'intimité du poète.

L'œil interne se voit alors investi d'une nouvelle mission. Il ne cherche plus à déceler l'unité à partir du sensible, mais bien au-delà de celui-ci : « *Ce que l'œil doit percevoir au-delà du monde des apparences est cette vaste Pensée divine que Coleridge nomme le Logos* »⁶²³ analyse Kimberley Page-Jones. Dans cette quête vers l'appréhension du divin, l'œil interne doit s'émanciper totalement du sensible, ce qui conduit Coleridge à postuler la nécessité pour l'esprit de se libérer non seulement de l'œil physique, mais aussi, ce qui peut paraître surprenant, de l'imagination elle-même : « *a long and arduous discipline gradually desensualizing the mind, and emancipating it first from the tyranny of the Eye, and then of the Imagination may elevate the natural man* »⁶²⁴. La formule semble étonnante si l'on considère que l'imagination représente, sous la plume de Coleridge, la faculté créatrice par excellence. Serait-elle devenue une entrave au fantasme d'une vision unifiée ? L'imagination dévoile en effet la profondeur du monde sensible, elle le fait apparaître dans toute son intensité ; mais à en croire Kimberley Page-Jones, cette profondeur est inextricablement liée à la multiplicité et à l'instabilité chez Coleridge. Elle menace donc la possibilité d'une unité. La désensualisation de l'œil interne trouve son paroxysme dans l'image d'un œil surplombant, solaire, que représente la figure d'Icare chez le philosophe et historien Michel de Certeau, cité par l'essayiste dans son ouvrage sur Coleridge :

Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de Dieu.⁶²⁵

Selon Michel de Certeau, Icare parvient à déchiffrer le monde en le mettant à distance ; prenant son envol, le héros s'éloigne d'une réalité matérielle ensorceleuse et se libère de la perception

⁶²² Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 151.

⁶²³ *Ibid.*, p. 250.

⁶²⁴ S. T. C., « On the importance of metaphysics », *Shorter Works and Fragments*, II, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 900.

⁶²⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 140.

sensorielle. Il se révèle capable de « lire » le texte divin que constitue l'univers, adoptant justement le « regard de Dieu » ou l'œil du soleil. Mais ce même Icare connaît une fin tragique pour avoir approché de trop près l'astre flamboyant : « [...] *mes yeux consumés ne voient / Que des souvenirs de soleils.* »⁶²⁶ se lamente l'Icare de Baudelaire. En refusant de se situer au sein du monde, l'observateur voit se dérober la possibilité d'un point de vue singulier qui circonscrit les limites de son regard, mais représente également la condition de son existence. Le risque entraîné par cette posture cognitive est alors celui d'une dissolution du « moi », qui, pour avoir tenté d'embrasser l'univers d'un seul regard, abdique son identité.

Nous considérons que c'est justement l'oubli de la dimension corporelle inhérente à l'organe visuel et constitutive de sa singularité qui conduit à l'échec du regard chez les poètes. En refusant d'adopter un point de vue singulier, le sujet se perd lui-même de vue. Or, cette perception totalisante fantasmée oblige l'œil interne à s'ériger en maître, investi d'une mission particulièrement complexe en ce qu'elle renie le regard subjectif du poète, pour lui préférer le rêve d'une vision totale.

Ainsi, la quête de l'unité chère à Coleridge ne semble guère trouver son aboutissement dans la consécration de l'œil interne : lorsque l'herméneutique se substitue à la perception, l'œil interne s'échine à déchiffrer le langage divin sans parvenir à atteindre une vision surplombante et unifiante. « *Les fragments poétisent le sens de l'absence et l'impossibilité de déceler dans le sensible la trace hiéroglyphique du divin* »⁶²⁷ écrit Kimberley Page-Jones. En effet, les carnets de Coleridge eux-mêmes témoignent d'une écriture fragmentaire, laquelle retranscrit une constellation de pensées et de visions fugitives plutôt que d'élaborer un système philosophique ou métaphysique unifié. Aux mille perceptions visuelles d'un monde irrémédiablement multiple répondent les pensées elles-mêmes fragmentées d'un esprit qui ne parvient pas à réconcilier ses propres représentations contradictoires. Autrement dit, l'œil interne semble soumis à la même condition que l'œil externe, ce que souligne l'essayiste : « *L'état affectif paralyse l'esprit et, comme par une dissociation du regard et de l'esprit, le « je » ne peut qu'assister de façon passive [...] à ces armées de pensées qui rejaillissent de manière inconsciente* »⁶²⁸. Coleridge se retrouve pris au piège d'une contradiction qui fait l'objet d'une analyse approfondie de la part de Seamus Perry dans son

⁶²⁶ Charles Baudelaire, « Plaintes d'un Icare », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 128, v. 7-8.

⁶²⁷ Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 205.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 77.

ouvrage *Coleridge and the Uses of Division*. « *Coleridge is entirely aware of his own visionary division* »⁶²⁹; « *Coleridge is unhappily in love with plurality, or a pluralist in spite of himself* »⁶³⁰ écrit Perry, qui résume ainsi le paradoxe philosophique du poète:

Coleridgean failure is the fruit of a genuine, irresolvable division in possible apprehensions of reality, a division between 'the two master-movements & impulses of man, the gratification of the Love of Variety with the grat. of the Love of Uniformity' (*Notebooks*, II:2516). There is at work a persistent opposition of intellectual and imaginative commitments, between the appeals of unity and the discernment of differences, between things considered as a part of some whole and things regarded and enjoyed in their own right.⁶³¹

L'antithèse entre la variété et l'uniformité, entre la différence et l'unité, entre la partie et le tout structure la pensée de Coleridge en même temps qu'elle marque son inachèvement. Dans sa tentative pour saisir le monde de façon harmonieuse, l'esprit se scinde lui-même entre deux attitudes irréconciliables que Perry désigne sous les termes d'« intellectual and imaginative commitments », et dont l'affrontement conduit parfois le poète à une douloureuse aporie.

Un désaccord similaire oppose les poètes William Wordsworth et William Blake. Tous deux sont à la recherche d'un mode de vision capable de faire voir à l'homme sa véritable nature, en le réconciliant avec le monde extérieur. Blake et Wordsworth veulent en effet abolir la frontière qui sépare le sujet percevant et l'objet perçu : pour eux, l'œil interne devient une passerelle, un pont entre deux réalités, l'une interne, l'autre externe. Dans son essai *Preludes to Vision*, le critique Thomas A. Vogler émet l'hypothèse que la première génération romantique propose une redéfinition du genre épique, en présentant l'aventure non plus d'une armée ou d'un royaume, mais d'un esprit. De l'épique au lyrique, Blake et Wordsworth tentent tous deux de raconter dans leurs œuvres la façon dont l'homme recouvre symboliquement la vue : « *Both poets are concerned with the same problem of achieving a state of consciousness or mode of vision that would be a sustaining basis for the creation of an epic vision of man to succeed Milton's Paradise Lost. [...] Both find it impossible to separate the thing contemplated and the contemplating Mind.* »⁶³². L'héritage de Milton a son importance : l'image biblique de la chute, l'expulsion hors du paradis se retrouvent aussi bien chez Blake, pour qui l'homme divin est temporairement déchu lorsqu'il perd son génie visionnaire, que chez Wordsworth, qui

⁶²⁹ Seamus Perry, *Coleridge and the Uses of Division*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 36.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 23.

⁶³² Thomas A. Vogler, *op. cit.*, pp. 60-61.

met en scène les moments de crise perceptive et métaphysique durant lesquels l'imagination semble avoir déserté le sujet poétique.

Au paradis miltonien se substitue désormais le pouvoir visionnaire : « Vision lost and regained », voilà qui pourrait résumer l'entreprise poétique des deux William, chez qui la perception fragmentaire et mortifère du monde s'explique par une « *inadequate sensibility or perceptive power, a weakness that could be overcome only through discovery and cultivation of a proper mode of vision* »⁶³³ selon Vogler. La même ambition d'unité et d'harmonie qui animait Coleridge donne toutefois lieu à des positionnements différents concernant les moyens employés pour y parvenir.

Si William Blake admire les talents de Wordsworth, il lui reproche toutefois de s'être arrêté à mi-chemin sur l'itinéraire qui permettrait à l'homme de recouvrer ses pouvoirs visionnaires. « *Wordsworth was, after all, less of a seer and more of an observer* »⁶³⁴ écrit-il. Que reproche Blake à Wordsworth ? Précisément de n'avoir pas su dépasser la contemplation du monde extérieur pour se concentrer sur l'acte perceptif lui-même, indépendamment de l'objet perçu. Pour Blake, Wordsworth accorde à la Nature un privilège indu, et tente de concilier le sujet avec le monde sans se rendre compte que le sujet est lui-même le monde. Le panorama des objets naturels dans lequel Wordsworth croit déceler une correspondance harmonieuse avec son esprit s'avère trompeur : loin d'agrandir le champ de vision de l'individu, il le limite. Blake manifeste son indignation dans les multiples annotations qu'il rédige concernant la préface de *The Excursion* (1814) et l'édition de 1815 des *Poems* de Wordsworth. Il s'insurge contre le positionnement philosophique de son contemporain, refusant l'idée que l'esprit serait une partie du tout cosmique représenté par le monde naturel : « *You shall not bring me down to believe such fitting & fitted I know better & Please your Lordship* »⁶³⁵ assène Blake avec véhémence. Selon lui, la logique métonymique choisie par Wordsworth méconnaît le rôle véritable de l'imagination : celle-ci ne doit pas simplement s'identifier au voile de la Nature, mais bien le soulever. L'erreur de Wordsworth consiste à attribuer trop d'indépendance au monde (matériel ou naturel) en lui conférant une existence autonome, quand c'est au contraire l'esprit humain qui doit affirmer sa liberté totale à l'égard de la réalité extérieure.

« *I see in Wordsworth the Natural Man rising up against the Spiritual Man Continually* »⁶³⁶ commente également Blake, qui semble identifier chez Wordsworth une tension, un combat

⁶³³ *Ibid.*, p. 61.

⁶³⁴ Peter Fisher, *The Valley of Vision, Blake as Prophet and Revolutionary*, Toronto, University of Toronto Press, 1961, p. 139.

⁶³⁵ W. B., « Annotations to Wordsworth's Preface to *The Excursion* », p. 667.

⁶³⁶ W. B., « Annotations to Wordsworth's *Poems* », p. 665.

entre deux postures philosophiques qui ne sont pas sans rappeler ceux de Coleridge. Plutôt que d’embrasser pleinement la toute-puissance de l’esprit, Wordsworth se raccroche à l’illusion d’une nature extérieure à laquelle l’esprit tente en vain de se concilier. Or, cette confusion philosophique a des conséquences désastreuses non seulement sur le rapport du sujet à la nature, mais aussi et surtout sur la façon dont il envisage sa propre subjectivité, ce que souligne Laura Quinney dans son essai *William Blake on Self and Soul* :

For Blake, the deepest and most dangerous effect of empiricism was its distortion of psychic experience, or the « I's » experience of its relation not only to the world but also to itself. At stake is not simply the status of nature or of man in nature, but the condition and character of subjectivity. The version of experience adumbrated in empiricism (according to Blake) and extrapolated, or given force and life (in Wordsworth), dissolves the confidence and integrity of consciousness: The “I,” the mind, consciousness, or self, experiences itself as solitary, belated, and besieged; it finds that it has awoken in an object world that existed before it, and whose reality is greater than its own.⁶³⁷

A en croire Blake, Wordsworth ne parvient pas à s’émanciper véritablement de la tutelle empiriste : il en résulte une forme de dissociation cognitive douloureuse pour le sujet, qui cherche encore la possibilité d’une union chimérique avec la nature et fait l’expérience d’une étrangeté radicale. Le moi et le monde s’avèrent inconciliables, ce qui affecte la perception que le sujet a de lui-même. D’où le sentiment d’isolement qui afflige le « moi » wordsworthien, « solitary, belated, and besieged ».

Pour dépasser l’aliénation irréductible du sujet au monde, Blake choisit d’accorder les pleins pouvoirs à l’œil de l’esprit, refusant de considérer l’existence de la réalité autrement qu’à travers le prisme de l’imagination. « *Mental Things are alone Real ; what is call'd Corporeal, Nobody knows of its dwelling place : it is in Fallacy, and its existence an imposture. Where is the existence out of mind or thought? Where is it but in the mind of a fool?* »⁶³⁸ écrit Blake dans *A Vision of the Last Judgment*. L’idéalisme blakien représente une solution à la scission perceptive que traduit Wordsworth dans certains poèmes. Ce tiraillement est également perceptible dans l’évolution du *Prelude* : les premiers livres mettent en scène le dialogue parfois orageux entre le sujet et le monde extérieur, quand la conclusion du poème semble confirmer la prééminence de l’œil interne sur la réalité. Le déploiement de l’œil interne semble parfois encouragé et parfois empêché par la présence de la nature. Wordsworth, en effet, refuse la suprématie totale de l’esprit sur le monde. Il se fait l’héritier de Francis Bacon, qui écrit dès

⁶³⁷ Laura Quinney, *William Blake on Self and Soul*, Cambridge, Harvard University Press, 2010, p. 69.

⁶³⁸ W. B., « *A Vision of the Last Judgment* », p. 565.

1620: « *God forbid that we should give out a dream of our own imagination for a pattern of the world* »⁶³⁹.

Pourtant, Blake lui-même semble parfois aux prises avec le rêve d'unité et d'harmonie auquel seule l'imagination donnerait vie. La supériorité totale de l'œil interne sur les autres facultés sensorielles ou psychiques est présentée comme un moment de grâce et non comme un état de fait dans *Milton* :

There is a Moment in each Day that Satan cannot find
Nor can his Watch Fiends find it, but the Industrious find
This Moment & it multiply. & when it once is found
It renovates every Moment of the Day if rightly placed.⁶⁴⁰

Cet extrait célèbre la possibilité d'une révélation métaphysique qui conduirait l'individu à recouvrir ses pouvoirs et accorderait les pleins pouvoirs à l'œil interne. Toutefois, celle-ci est présentée comme un moment isolé, à part, une sorte de répit propice à la rénovation perceptive de l'individu. La clause hypothétique finale « *if rightly placed* » suggère que cet instant révélateur ne garantit nullement la prolongation d'un tel état de grâce dans le temps : « *revelation is limited to moments, and although they are powerful, there is no guarantee that one will discover them or know how to place them rightly* »⁶⁴¹ écrit Laura Quinney, qui établit un lien direct entre Coleridge, Blake et Wordsworth à partir du terme « *renovate* ». « *The word « renovate » is startlingly Wordsworthian and Coleridgean. It shows Blake's essential connection to mainstream Romanticism: he too meditates on the nature of despair and the means of recovery* »⁶⁴² poursuit l'auteure, qui prend pour exemple un poème de Blake intitulé « *The Smile* ». Celui-ci témoigne d'une tension entre la multiplicité douloureuse du monde et le rêve d'unité qui rappelle les interrogations de Coleridge :

There is a Smile of Love
And there is a Smile of Deceit
And there is a Smile of Smiles
In which these two Smiles meet

And there is a Frown of Hate
And there is a Frown of disdain

⁶³⁹ Francis Bacon, *The Great Instauration*, New York, Doubleday, [1620], 1937, p. 27.

⁶⁴⁰ W. B., *M*, p. 136, v. 42-45.

⁶⁴¹ Laura Quinney, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁶⁴² *Ibid.*

And there is a Frown of Frowns
Which you strive to forget in vain

For it sticks in the Hearts deep Core
And it sticks in the deep Back bone
And no Smile that ever was smild
But only one Smile alone

That betwixt the Cradle & Grave
It only once Smild can be
But when it once is Smild
There's an end to all Misery.⁶⁴³

Les deux premières strophes du poème présentent une liste des différentes émotions qui caractérisent l'être humain, entre sourires et froncements de sourcils. La répétition anaphorique de l'expression « there is » nous présente une palette de réactions émotionnelles qui ancrent l'individu du côté de la multiplicité, de la fragmentation sensorielle et affective. La dernière strophe offre cependant la promesse d'un sourire unique, symbole d'une vision elle-même unifiée du monde. Pourtant, son évocation finale n'éclipse pas totalement le souvenir des sourires et des mines renfrognées évoqués dans les strophes précédentes. « The Smile » suggère en creux le risque d'une scission identitaire, issue d'une tentative avortée pour appréhender l'unité du monde. Le critique Thomas Frosch rapproche ainsi Blake de Wordsworth et Coleridge sur ce point: « *Blake's first epic tells on a mythic and historical plane the same story that the 'crisis' poems of Wordsworth and Coleridge do on an individual level, that of a crippling dejection and an inability to create, now in civilization itself* »⁶⁴⁴. Ce moment de crise à la fois perceptive et métaphysique entraîne alors la possibilité d'une dissociation dangereuse entre l'ambition restauratrice de l'œil interne et la subjectivité de l'individu, incapable de se dépendre totalement de la multiplicité du monde auquel il appartient. Le poète ne voit plus « eye to I » : l'œil, interne comme externe, court le risque d'entrer dans une impasse.

⁶⁴³ W. B., « The Smile », pp. 482-483, v. 1-16.

⁶⁴⁴ Cité par Laura Quinney, *William Blake on Self and Soul*, Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 89.

II.3. Angles morts, regards détournés

*Une pente insensible
Va du monde réel à la sphère invisible ;
La spirale est profonde et va s'élargissant,
Et pour avoir touché quelque énigme fatale,
De ce voyage obscur souvent on revient pâle !
Victor Hugo, Feuilles d'automne⁶⁴⁵*

*I saw / Too far into the sea.
John Keats, « Epistle to J. H. Reynolds »⁶⁴⁶*

La consécration de l'œil imaginaire ne permet pas aux premiers Romantiques d'atteindre durablement l'idéal d'une vision totale. Au contraire, leurs poèmes témoignent parfois d'une difficulté à regarder la réalité en face : le point de vue adopté par chaque auteur, nécessairement subjectif, le conduit à manquer du regard certains aspects du monde qu'il contemple. L'œil se détourne d'une image qui le dérouté ou le dérange ; l'imagination et la mémoire, sélectives, recréent une vision partielle des événements ou des paysages. Ce sont ces angles morts de la vision romantique, où l'œil semble pris en défaut, qu'il nous faut maintenant interroger. Ainsi, Wordsworth s'engage à plusieurs reprises dans une forme de réécriture visuelle de la réalité de son époque. Coleridge fait preuve d'une lassitude perceptive qui le conduit à une stase douloureuse et place son regard sous le signe de la mélancolie. Blake met en scène les dangers d'un œil narcissique, trop occupé à se contempler lui-même pour voir le monde. L'angoisse de la cécité, présente chez Wordsworth et Coleridge, amène enfin à analyser le rôle de la figure de l'aveugle chez nos trois poètes.

⁶⁴⁵ Victor Hugo, « La pente de la rêverie », *Feuilles d'automne, Œuvres complètes*, IV, Paris Robert Laffont, 1985, p. 631.

⁶⁴⁶ John Keats, « Epistle to J. H. Reynolds », *Keats's Poetry and Prose*, New York, Norton Critical Edition, 2009, p. 136, v. 93-94.

II.3.1. Wordsworth et la réécriture visuelle

Chez William Wordsworth, la réécriture est un processus créatif essentiel : l'auteur ne cesse de réécrire ses poèmes, ajoutant, modifiant ou supprimant des pans entiers de ses textes pour leur conférer un sens nouveau. Le *Prelude*, édité à trois reprises (1799, 1805 et 1850), mais aussi « The Ruined Cottage » (remanié entre 1797 et 1814) offrent deux exemples de cette révision constante à l'œuvre chez l'auteur. Le phénomène de réécriture ne se limite toutefois pas au cadre littéraire : Wordsworth pose un regard sélectif sur les lieux ou les événements qu'il décrit, choisissant parfois d'omettre ou d'exagérer certains aspects de son sujet pour étayer son propos.

L'un de ses plus célèbres poèmes, « Tintern Abbey », met en scène une forme de révision personnelle bien particulière, puisque le poète revient sur les lieux qu'il avait arpentés quelques années plus tôt. Le titre complet, « *Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye, during a tour, July 13th 1798* », nous offre plusieurs informations concernant le cadre géographique et le contexte historique dans lesquels le poète rédige son texte. A première vue, le titre laisse présager une description de paysage similaire à celles que l'on trouve dans la poésie pittoresque du XVIII^e siècle. L'adverbe « above » nous renseigne déjà sur la position de l'auteur, qui observe l'environnement depuis un promontoire lui permettant d'adopter un point de vue surplombant. Le lieu choisi n'est pas non plus anodin : l'abbaye de Tintern, dans la vallée de la Wye, était fort appréciée des peintres et artistes romantiques. William Gilpin s'y rend à plusieurs reprises, de même que J. M. Turner. Wordsworth retrouve d'ailleurs l'endroit à l'occasion d'une excursion touristique. Enfin, la date à laquelle le poème est composé est plus signifiante qu'il n'y paraît : le 13 juillet, veille de la fête de la fédération en France, fait planer le souvenir d'une liesse momentanée, dont Wordsworth lui-même avait découvert l'ampleur lors de son premier séjour outre-Manche, en 1790. A l'inverse, l'année mentionnée, 1798, sonne le glas de toute réjouissance révolutionnaire : cela fait maintenant cinq ans que l'Angleterre a déclaré la guerre à la France, dont les idéaux de liberté et d'égalité se sont effondrés lors de la Terreur ; cinq ans jour pour jour que le révolutionnaire Marat a été assassiné par Charlotte Corday, et cinq ans que Wordsworth a découvert pour la première fois le site historique sur lequel il retourne à présent. « *Five years have passed* » : le premier vers de « Tintern Abbey » passe sous silence la douloureuse ellipse temporelle durant laquelle Wordsworth voit ses espoirs de renouveau réduits à néant. On a déjà évoqué le désarroi extrême et la souffrance de l'auteur face aux bouleversements historiques de la fin du XVIII^e siècle. Ceux-ci s'avèrent essentiels pour

comprendre la façon dont Wordsworth établit dans ce poème un point de vue sélectif, choisissant délibérément d'éviter du regard certaines réalités dérangeantes, certains rappels troublants de souvenirs qu'il préférerait oublier. A l'époque où le poète revient contempler l'abbaye de Tintern, celle-ci sert de refuge aux mendiants et aux miséreux, mais aussi aux radicaux en faveur de la Révolution française. Pourtant, Wordsworth n'en fait guère mention dans son poème, ce qui suscite l'étonnement de la biographe Mary Moorman, laquelle écrit dans son ouvrage *Wordsworth's Early Years* :

It is a curious fact that nowhere in the poem does Wordsworth mention Tintern Abbey itself, though we know that he must have admired it [...]. Gilpin describes its condition; the grass in the ruins was kept mown, but it was a dwelling-place of beggars and the wretchedly poor. The river was then full of shipping, carrying coal and timber from the Forest of Dean. This also Wordsworth does not mention [...].⁶⁴⁷

Le paysage esquissé par Mary Moorman contraste singulièrement avec celui de « Tintern Abbey » : outre l'abbaye elle-même, dont l'auteure souligne qu'elle n'est jamais décrite dans un poème qui porte pourtant son nom, les mendiants qui peuplent le lieu de culte sont également passés sous silence, tout comme les chargements de bois et de charbon, rappels d'une révolution industrielle en plein essor à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre. Ainsi, le poème écrit par Wordsworth rompt avec toute exigence de réalisme et fait sciemment l'impasse sur les éléments susceptibles de nuire au tableau impressionniste que représente « Tintern Abbey ». L'auteur semble occulter peu à peu le monde extérieur pour en faire le reflet de ses propres réflexions, de ses doutes et de ses espoirs. Comment la description d'un monument extérieur se change-t-elle alors en paysage intérieur, et pourquoi ? Que nous apprend « Tintern Abbey » de la sélectivité et de la subjectivité visuelles chez Wordsworth ?

On s'inspire ici en grande partie du commentaire qu'en propose Marjorie Levinson dans le chapitre de son essai *Wordsworth's Great Period Poems : Four Essays*. Intitulé « Insight and Oversight : reading « Tintern Abbey » »⁶⁴⁸, l'analyse convoque d'emblée deux regards distincts, voire opposés, au sens propre comme au sens figuré. Les préfixes « in » et « over » définissent deux visions contraires, deux mouvements contradictoires de l'œil. Le terme « insight » peut se traduire par « aperçu » autant que par « vision », « introspection » ou encore « connaissance ». Il correspond à l'idéal wordsworthien d'un regard pénétrant, capable de déceler au travers des apparences la véritable nature des éléments alentour pour capter leur

⁶⁴⁷ Mary Moorman, *Wordsworth's Early Years*, Londres, Oxford University Press, 1957, pp. 402-403.

⁶⁴⁸ Marjorie Levinson, *Wordsworth's Great Period Poems: Four Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

puissance émotionnelle et mémorielle. Wordsworth fait d'ailleurs l'apologie de cet œil lucide au sein même du poème :

Until, the breath of this corporal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.⁶⁴⁹

L'antithèse entre le corps endormi et l'esprit éveillé signale la prééminence de l'œil interne, capable de transfigurer le paysage aperçu lorsque l'œil corporel est réduit au silence. La répétition du substantif « power » évoque le déploiement progressif d'une forme d'émerveillement perceptif inédit devant l'harmonie instaurée, ou plutôt restaurée entre le sujet et son environnement : le passage du mode passif (« an eye made ») au mode actif (« we see ») souligne l'évolution heureuse du regard perçant, garant d'une perception plus authentique et plus signifiante du monde, « insightful » en ce qu'il parvient à pénétrer « into the life of things ». Toutefois, l'hypallage « an eye made quiet » interroge les conditions de possibilité de ce regard cher à Wordsworth, qui semble museler son œil corporel au point de passer sous silence les perceptions visuelles qui lui sont transmises.

A l'« insight » idéal répond alors l'« oversight », dont la polysémie en fait un terme complexe à définir. Le substantif « oversight » définit d'abord un regard surplombant, capable d'embrasser l'ensemble de son environnement ; il connote la surveillance et la vigilance visuelles. Cependant, il s'associe également à l'oubli, la négligence qui conduit à manquer certains éléments ou à les perdre de vue : paradoxalement, l'infinitif « to oversee » signifie à la fois superviser, encadrer, contrôler et oublier. En ce sens, le poème « Tintern Abbey » met en scène une poétique du regard ambiguë : l'œil pénétrant, capable de plonger dans les profondeurs de l'intériorité subjective pour y déceler des correspondances significatives avec le monde extérieur, s'avère à la fois puissant et partial. En se tournant vers l'intimité du sujet, il se détourne du paysage : il élabore un cadre visuel déterminé qui l'oblige à une forme d'aveuglement choisi. Choisi, ou subi ? L'éloge de l'œil interne ne serait-il pas un aveu d'impuissance à considérer le monde externe dans toute sa dureté et sa laideur ?

Le choix de contempler un paysage intérieur correspondrait alors à un mouvement de fuite visuelle, l'œil ne pouvant se résoudre à regarder la réalité en face. Nous affirmons l'idée que

⁶⁴⁹ W. W., « Tintern Abbey », *LB*, p. 117, v. 44-49.

« Tintern Abbey » est un poème révélateur du cadrage arbitraire effectué par l'œil humain – en l'occurrence, celui de Wordsworth. Nous cherchons à montrer que ce cadre découpé par le regard est parfois plus révélateur par ce qu'il laisse à la marge (en l'occurrence, les bouleversements historiques, techniques et sociaux de l'Angleterre rurale) que par ce qu'il choisit de mettre en valeur (le rapport affectif du poète à l'espace qu'il décrit). Il nous semble que ce que le poète choisit de ne pas regarder ou de ne pas voir, nous apprend encore davantage sur la singularité et la subjectivité de ce même regard qu'il cherche à exhiber autrement. Marjorie Levinson souligne l'étroite corrélation entre l'environnement perçu et la spécificité du regard posé sur lui :

What the poet sees is, of course, conditioned by how he sees, but we should add that the equation is reversible: what he sees *determines* how he sees, as do the when and the whence of his seeing.⁶⁵⁰

L'équation visuelle proposée par l'essayiste établit un lien de causalité directe entre la façon dont le poète considère son environnement et l'environnement lui-même, en inversant le rapport traditionnel entre l'observateur et le monde observé : c'est désormais l'extérieur qui conditionne non seulement la nature du regard élaboré par le sujet, mais aussi son étendue. D'emblée, l'auteure présente la topographie du poème comme « *strangely elusive* »⁶⁵¹ et s'interroge sur le contraste entre le titre de celui-ci, éminemment descriptif, et l'absence de description véritable : « *Why would a writer call attention to a famous ruin and then studiously ignore it, as it were repudiating its material and historical facticity ?* »⁶⁵².

Pour répondre à cette question, l'essayiste se penche sur les événements biographiques et historiques qui ponctuent la vie du poète entre 1793 et 1798 : elle rappelle la façon dont Wordsworth et Coleridge, profondément déçus par l'échec des idéaux révolutionnaires et la violence du conflit opposant la France à l'Angleterre, font face à une désillusion politique douloureuse. L'année 1798 marque notamment le début de la révolte irlandaise ainsi que la première exécution pour trahison en Angleterre. Dans ce contexte historique trouble, Wordsworth cherche à dépasser un présent difficile en convoquant un passé capable de raviver l'espoir d'un avenir meilleur. Le poème et son sujet deviennent les dépositaires de ses souvenirs, la source où puiser la confiance et le courage de poursuivre l'écriture.

⁶⁵⁰ Marjorie Levinson, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 15.

L'abbaye de Tintern, où Wordsworth s'est déjà rendu, représente la gardienne d'une mémoire salvatrice ; sa description ne se cantonne pas à une scène pastorale idéalisée : « *Though absence long, / These forms of beauty have not been to me, / As is a landscape to a blind man's eye* »⁶⁵³ affirme le poète, qui revendique une acuité visuelle singulière et se prémunit vigoureusement contre toute accusation d'aveuglement. Mais la comparaison peut également signaler une forme de mauvaise conscience, comme si Wordsworth tentait de se défendre face à l'idée d'une omission qui structure pourtant le poème tout entier, comme le souligne Marjorie Levinson :

When one reconstructs the picture of the *place* [...], one learns that the narrator achieves his penetrating vision through the exercise of a selective blindness. By narrowing and skewing his field of vision, Wordsworth manages to "see into the life of things". At the same time and quite casually, so it seems, he excludes from his field certain conflictual sights and meanings – roughly, the *life* of things.⁶⁵⁴

Ici, l'essayiste montre bien la nature paradoxale du regard défini par Wordsworth dans son poème : alors même que le poète revendique l'exercice d'un œil pénétrant, capable de voir au travers des apparences, il choisit pourtant d'ignorer ces mêmes apparences et propose une reconstruction visuelle de la scène qui se déploie sous ses yeux. L'expression « selective blindness » employée par Marjorie Levinson illustre parfaitement la démarche subjective du poète qui laisse de côté toute une part du paysage perçu pour y projeter ses propres émotions, incompatibles avec la description réaliste d'un environnement où les ruines de l'abbaye, éminemment romantiques, jouxtent les bateaux chargés de charbon et les miséreux en quête d'un abri. Pour comparer le tableau dépeint par Wordsworth à la réalité, Levinson convoque ainsi un autre poème rédigé à la même époque, qui décrit l'abbaye de Tintern et le village adjacent :

Here now no bell calls Monks to morning prayer,
Daws only chaunt their early matins here;
Black forges smoke, and noisy hammers beat,
Where sooty Cyclops puffing, drink and sweat;
[...] Here smelting furnaces like Aetna roar,
And force the latent iron from the ore [...]
Such is the state of Abbey at this day,
For sloth, affrighted, fled with monks away [...].⁶⁵⁵

⁶⁵³ W. W., « Tintern Abbey », p. 117, v. 23-25.

⁶⁵⁴ Marjorie Levinson, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁶⁵⁵ Cité par Marjorie Levinson, *op. cit.*, pp. 29.

L'image des ruines désertées par les moines et envahies par la fumée des forges contraste singulièrement avec le tableau harmonieux présenté par Wordsworth. Ici, le village de Tintern correspond à une véritable fournaise où le martèlement des outils et la sueur des ouvriers tranchent avec la désolation de l'abbaye à l'abandon. Pour appuyer son propos, Levinson cite également un compte-rendu des guides de tourisme rédigés à l'époque, notamment celui de William Gilpin, que Wordsworth avait emporté avec lui lors de sa visite et dans lequel on peut lire :

But where the building [Tintern Abbey] ever so beautiful, encompassed as it is with shabby houses, it could make no appearance from the river [...]. Among other things in this scene of desolation, the poverty and wretchedness of the inhabitants are remarkable. They occupy little huts, raised among the ruins of the monastery and seem to have no employment but begging. The country around Tintern Abbey hath been described as a solitary, tranquil scene: but its immediate environs only are meant. Within half a mile of it are carried on great iron-works; which introduce noise and bustle into these regions of tranquility [...].⁶⁵⁶

Là encore, le contraste entre la beauté du monument religieux et la misère des abris de fortune érigés par les mendiants alentour est saisissant. Comme dans le poème précédent, le bruit des forges en activité vient perturber la tranquillité de la scène. Or, cette désacralisation de l'abbaye et de la nature décrites par Gilpin s'avère incompatible avec la fonction que leur assigne Wordsworth dans son poème, où il choisit de les passer sous silence.

Il nous semble que le poète lutte alors contre une forme de dépossession visuelle et émotionnelle : le spectacle de l'abbaye à l'abandon et de la révolution industrielle en marche contredit sa propre vision d'une nature harmonieuse et fraternelle, seule capable de le consoler de sa désillusion politique. Les fermes et les forêts sont progressivement remplacées par les forges, mais le poète consigne pourtant son souvenir d'un lieu idéalisé pour le préserver sinon de la disparition, du moins de l'oubli. « « *Tintern Abbey* » originates in a will to preserve something Wordsworth knows is already lost »⁶⁵⁷ remarque Marjorie Levinson. L'adjectif indéfini laisse en suspens la nature même de ce que Wordsworth cherche à préserver et qui correspond justement selon nous à une vision réconfortante, que le poète recrée à travers l'écriture.

En ce sens, « *Tintern Abbey* » se donne à lire comme un monument, un tombeau littéraire, substituant à l'abbaye dévastée l'image de la puissance émotionnelle et mémorielle qu'elle conserve chez le poète : « *The farms are there in 1798, but Wordsworth sees them with an eye that compares, interprets, and predicts, and the resultant picture betrays its sources in memory*

⁶⁵⁶ William Gilpin, *Observations on the River Wye*, 1792, cité par Marjorie Levinson, *op. cit.* p. 31.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

and apprehension and desire. Hence its astonishing elegiac beauty »⁶⁵⁸ poursuit l'essayiste, qui pointe le rôle décisif de l'organe visuel dans cette reconstruction poétique. « Tintern Abbey », trahison du réel, met en scène le mensonge consenti du regard :

Therefore am I still
A lover of the meadows and the woods
And mountains; and of all that we behold
From this green earth; of all the mighty world
Of eye, and ear,—both what they half create,
And what perceive; well pleased to recognise
In nature and the language of the sense
The anchor of my purest thoughts, the nurse,
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being.⁶⁵⁹

Ici, Wordsworth fait l'apologie d'une nature qui congédie totalement la dimension historique et sociale du paysage invoqué par le titre de son poème : elle est à la fois la gardienne et la guide du poète, l'allitération insistant sur le rôle décisif attribué à la perception sensorielle des éléments naturels. L'accumulation et la polysyndète initiales (« the meadows and the woods/ And mountains ») témoigne d'un effet de surenchère, tandis que le regard surplombant se manifeste dans la répétition de l'adverbe « all ». La fameuse partition attribuée aux organes visuels et auditifs (« both what they half create / And what perceive ») instaure un équilibre douteux entre perception et création sensorielles, le poète revendiquant une égalité parfaite entre la dimension réceptive et la dimension active des sens, alors même que son œil recrée ici un environnement bien différent de celui où il se trouve véritablement.

Marjorie Levinson rappelle que la version initiale du poème opposait au contraire l'ouïe à la création : « *The early version of « ...what they half create / And what perceive » ran « half-heard and half-created ».* This comparison confirms for us the narrator's governing association of auditory stimuli with perception of what is (the given material world), and of vision with creative formulation (intellectual life). »⁶⁶⁰. Ainsi, l'œil est le garant de la subjectivité perceptive, quand l'oreille s'assimile au rappel malvenu d'une réalité sinon objective, du moins inter-subjective. Il est possible de plisser la paupière ou de détourner le regard ; l'oreille se laisse moins aisément congédier.

Or, c'est justement en congédiant l'aspect social de la scène que le poète parvient à établir sa vision du paysage : « *The success or failure of the visionary poem turns on its ability to hide its*

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ W. W., « Tintern Abbey », p. 119, v. 103-112.

⁶⁶⁰ Marjorie Levinson, *op. cit.*, p. 38.

omission of the historical. It must present culture as Nature and Nature as a landscape framed but not altered »⁶⁶¹ souligne Levinson. Wordsworth établit une stratégie discursive dès les premières lignes du poème en éloignant notre attention des environs pour se concentrer sur l'histoire de sa propre subjectivité. L'abbaye de Tintern est progressivement extraite de son contexte historique et géographique ; elle devient un univers autonome, clos, sans référent, ce dont témoigne l'usage des adjectifs comparatifs et superlatifs, lesquels ne mentionnent jamais l'élément comparé, mais seulement le comparant : « *the poem constructs a reality that is self-contained and perspicuous without reference to the observed scene or to the observer [...]. Wordsworth obscures both the scene before his eyes and the circumstances defining/disturbing the particular observer of that scene* »⁶⁶² note Marjorie Levinson.

En effet, l'évolution du poème atteste une forme d'obscurcissement progressif du paysage : si les lignes 1 à 22 évoquent l'environnement en des termes abstraits, les lignes 22 à 48 opèrent un mouvement de négation et de régression perceptive. La scène présentée au début du poème se dissout progressivement et se voit remplacée par une description à caractère introspectif, une rêverie qui se déploie dans la deuxième partie du poème, lignes 49 à 111. La dernière partie du poème parachève le mouvement d'intériorisation et conclut sur la perspective d'une transmission visuelle et visionnaire à travers l'invocation de Dorothy Wordsworth, la sœur du poète, elle-même réduite à une projection du sujet poétique, une sorte de double assigné à une fonction d'identification permettant au poète de faire perdurer sa subjectivité par-delà la mort. « Tintern Abbey » témoigne d'une anxiété à l'égard des bouleversements induits par le passage du temps, qui s'exprime selon nous dans la mise en scène poétique d'un regard détourné. L'œil du poète fuit le rappel d'un présent dérangeant, en désaccord avec ses souvenirs ou ses espoirs : « *Wordsworth's anxiety about sensory and particularly visual tyranny seems a displacement of the greater terror, the tyranny of fact* »⁶⁶³ souligne Marjorie Levinson, avant de conclure :

The Abbey is precisely what gets looked over and overlooked, as does the significance of 13, 14 July 1798, 1793, 1790, and the actual appearance of the banks of the Wye. The inward vision for which the poem is properly renowned is produced by the controlled constriction of object-related social vision.⁶⁶⁴

L'auteure souligne le paradoxe d'un poème au titre déceptif, puisque l'abbaye de Tintern n'est jamais véritablement décrite : l'effacement des circonstances géographiques et historiques qui

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 41.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 55.

président à l'écriture du poème conditionnent la profondeur salvatrice de la mémoire louée par Wordsworth ; elle a pour contrepartie une vigilance toute particulière à l'égard des éléments qui pourraient modifier ou perturber l'éloge d'un regard dont Wordsworth calibre scrupuleusement la direction, ce que souligne l'expression « controlled constriction ».

Le regard sélectif élaboré dans « Tintern Abbey » permet donc à Wordsworth de sauvegarder une vision réconfortante, dans laquelle il puise une certaine foi en la puissance et la pérennité du geste poétique. Mais ce biais subjectif fait également l'objet d'une remise en cause dans d'autres poèmes, où l'auteur fustige son propre aveuglement. Les livres X et XI du *Prelude*, consacrés aux séjours de Wordsworth en France, témoignent d'un égarement perceptif important : l'œil, sous l'effet d'un enthousiasme juvénile débridé, peuple les campagnes françaises de visions chevaleresques et romantiques qui tranchent avec la pauvreté de ses habitants. Lors de son premier voyage en France, Wordsworth se souvient ainsi de la rapidité avec laquelle son imagination s'enflamme :

Imagination, potent to enflame
At times with virtuous wrath and noble scorn,
[...] And on these spots with many gleams
I looked of chivalrous delight.⁶⁶⁵

L'impétuosité du jeune poète, prompt à se représenter les figures chevaleresques issues de son imagination ou de ses lectures, contribue à forger des images fictives bien différentes des scènes aperçues dans les campagnes françaises. L'emploi du terme « delight » souligne le plaisir que Wordsworth prend à s'imaginer de glorieux personnages, plus attrayants et plus nobles que certains des individus sur sa route. Animé par ses propres rêveries, le jeune poète semble confondre l'Histoire et la littérature, ce dont témoigne la strophe suivante :

Almost indifferent, even the Historian's Tale
Prizing but little otherwise than I priz'd
Tales of the Poets, as it made my heart
Beat high and fill'd my fancy with fair forms,
Old Heroes and their sufferings and their deeds;⁶⁶⁶

Le polyptote (« prizing » / « priz'd ») insiste sur la confusion symbolique entre récits historiques et poétiques, comme si le narrateur du *Prelude* cherchait à retrouver en France les figures héroïques qui peuplaient ses lectures d'adolescent. L'allitération en « f » souligne la puissance imaginative du poète qui transpose des personnages fictifs dans la réalité autrement

⁶⁶⁵ W. W., *PII*, livre IX, p. 244, v. 497-498 et 502-503.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 237, v. 207-211.

plus prosaïque de la France révolutionnaire. C'est son ami Michel Beaupuy qui lui fait ouvrir les yeux sur celle-ci, en pointant du doigt la figure bien réelle d'une petite fille affamée :

And when we chanced
One day to meet a hunger-bitten girl
Who crept along fitting her languid self
Unto a heifer's motion—
[...] and at the sight my friend
In agitation said, « Tis against that
Which we are fighting».⁶⁶⁷

L'image de l'enfant épuisée par la famine tranche avec l'imaginaire romanesque précédemment évoqué : la formule de Beaupuy, retranscrite au discours direct (un processus grammatical peu fréquent dans le *Prelude*), oblige le narrateur à regarder en face la réalité dramatique des troubles sociaux qui préludent justement à la Révolution, loin des assemblées éloquentes et des emportements juvéniles. Toutefois, le narrateur ne s'attarde pas sur la description des mendiants qui arpentent les rues et les routes de campagne ; au contraire, il se projette immédiatement dans le fantasme d'une vision écrite au conditionnel, appelant de ses vœux le spectacle d'une paix et d'une harmonie sociale rêvées :

[...] we should see the earth
Unthwarted in her wish to recompense
The industrious, and the lowly Child of Toil [...]
Should see the People having a strong hand
In making their own Laws, whence better days
To all mankind.⁶⁶⁸

La répétition du modal « should » apposé à l'infinitif « see » témoigne de la volonté du poète de contempler une image qui se dérobe à ses yeux : ce que le narrateur du *Prelude* voit contraste avec ce qu'il souhaiterait voir, créant une forme de dissociation dangereuse entre la réalité et le rêve, à tel point que l'auteur se reproche de n'avoir pas su dessiller les yeux sur les dérives de la Révolution française, ébloui par ses propres aspirations idéalistes.

Au cadrage arbitraire s'ajoute donc l'emploi métaphorique de filtres qui s'interposent entre le regard de l'observateur et le monde qu'il contemple. Dans son article « Wordsworth's Despotic Eye », Kathleen Lundeen examine la nature des filtres visuels qui caractérisent la perception wordsworthienne, notamment dans le *Prelude*: « *In his epic Wordsworth explores*

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 244-245, v. 511-514 et 518-520.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, v. 524-526 et 532-534.

the complexity of seeing, in light of the density of filters through which we access the world »⁶⁶⁹. Elle s'interroge en particulier sur la façon dont les œuvres d'art et la littérature façonnent le regard du poète, au point de l'égarer ou même de le déformer. « *When we see the world through the medium of art, does that enable or subvert the moral witnessing of crises?* »⁶⁷⁰ se demande Lundeen. A première vue, il semble que Wordsworth défende la capacité des œuvres artistiques à éveiller la sensibilité perceptive et l'empathie du sujet, dont l'œil nécessite une éducation intellectuelle et esthétique: « *the untutored eye, he discovers, is itself a careless mediator between the world and consciousness, which does not awaken moral sensibility in the viewer* »⁶⁷¹. Ainsi, lorsque le jeune poète évoque le spectacle de la Bastille pour la première fois, il compare celle-ci à un tableau de Charles Le Brun :

[...] 'tis most certain, that these various sights,
 However potent their first shock, with me
 Appeared to recompense the traveler's pains
 Less than the painted Magdalene of Le Brun.⁶⁷²

La comparaison entre le spectacle de la réalité révolutionnaire et le chef d'œuvre pictural tourne en faveur du second, ce dont témoigne le comparatif « Less », mis en valeur au début du vers. S'ensuit une description saisissante de la Madeleine représentée sur la toile : « *A Beauty exquisitely wrought, with hair / Dishevelled, gleaming eyes, and rueful cheek / Pale and bedropped with everflowing tears* »⁶⁷³. L'œuvre d'art semble prendre la place de la description réaliste attendue au moment où Wordsworth évoque la Bastille ; de même, lorsque le jeune poète évoque l'apparition d'une petite fille affamée, il s'empresse de digresser en évoquant d'abord le fantasme d'une France prospère et juste, avant de narrer la longue histoire de Julia et Vaudracour. Kathleen Lundeen souligne ainsi la façon dont le regard esthétique risque non seulement de concurrencer, mais aussi de supplanter le regard réaliste dans le *Prelude* :

As *The Prelude* illustrates, the danger in the artistic rendering of any situation is that the aesthetic may unwittingly act as an anesthetic.⁶⁷⁴

⁶⁶⁹ Kathleen Lundeen, « Wordsworth's Despot Eye », *Pacific Coast Philology*, Penn State University Press, Vol 54, No. 2, 2019, p. 253.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 254.

⁶⁷² W. W., *PIII*, IX, p. 181, v. 74-77.

⁶⁷³ *Ibid.*, v. 78-80.

⁶⁷⁴ Kathleen Lundeen, *op. cit.*, p. 260.

La paronomase (« aesthetic » / « anesthetic ») souligne en effet toute l'ambiguïté du filtre esthétique qui n'agit parfois plus comme un catalyseur de la sensibilité du sujet, mais plutôt comme un analgésique. L'œil se détourne alors du spectacle du monde pour lui préférer celui de l'art. La réécriture visuelle court le risque de déboucher sur un embellissement fallacieux de la réalité pour mieux fuir la laideur, la dissonance ou l'absurdité de celle-ci au profit d'une représentation à caractère plus plaisant. Si Wordsworth met en scène une forme d'omission visuelle qui trahit sa propre subjectivité, Coleridge fait l'épreuve d'un regard teinté de mélancolie, dont le mouvement se fige parfois douloureusement.

II.3.2. Coleridge, ou le regard du mélancolique

Comme Icare, dont les ailes se consomment au contact du soleil, Coleridge semble avoir les yeux qui brûlent à force de scruter l'invisible. A plusieurs reprises, le poète se plaint dans ses *Notebooks* des conséquences physiques de ses expériences, qui le poussent parfois à l'épuisement. Coleridge est animé d'une curiosité frénétique qui inquiète son entourage, notamment Wordsworth: « *At Wordsworth's advice or rather fervent intreaty I have intermitted the pursuit – the intensity of thought, & the multitude of minute experiments with Light & Figure, have made me so nervous & feverish, that I cannot sleep as long as I ought & have been used to do [...]* »⁶⁷⁵ se souvient le poète, qui évoque ici la façon dont son ami l'oblige à prendre quelques heures de repos, malgré sa volonté de poursuivre ses expériences optiques. L'auteur décrit l'agitation qui accompagne celles-ci, mais aussi la fatigue visuelle et nerveuse qui s'ensuit :

[18 March] Wednesday – Afternoon. Abed – nervous – had noticed the prismatic colours reflected transmitted from the Tumbler – Wordsworth came – I talked with him – he left me alone – I shut my eyes – beauteous spectra of two colors, orange and violet – then of green, which immediately changed to Peagreen, & then actually *grew* to my eye into a beautiful moss, the same as is on the mantle-piece at Grasmere. – abstract Ideas – & unconscious Links!⁶⁷⁶

Cette entrée des carnets coleridgiens illustre la fébrilité du poète : la parataxe et la multiplication des tirets créent un rythme haché, lequel reflète les tensions de l'écrivain, qui se rend

⁶⁷⁵ S. T. C., Lettre à Thomas Poole, 16 mars 1801, *CL*, II, p. 707.

⁶⁷⁶ S. T. C., *CN*, I, 925.

littéralement malade à force de vouloir percer les mystères de la vue. Au fur et à mesure que Coleridge cherche à comprendre les lois de l'optique tout en interrogeant la possibilité d'une correspondance secrète entre le monde matériel, visible et son pendant invisible, il semble user progressivement son regard. A force de se mouvoir, l'œil s'épuise. Le poète note la détérioration physique de ses yeux et souffre parfois d'inflammation oculaire : « *they are so blood-red, that I should make a very good Personification of Murder* »⁶⁷⁷ écrit-il ironiquement dans ses *Notebooks*. Ses problèmes oculaires s'accompagnent d'une santé fragile, qui se dégrade violemment en janvier 1801 et oblige Coleridge à demeurer enfermé à Greta Hall durant trois mois, observant les changements météorologiques et le paysage champêtre depuis les fenêtres de sa chambre. Pour combattre la souffrance physique, le poète a de plus en plus fréquemment recours à l'opium. Malgré les visites des Wordsworth ou de Sara Hutchinson, l'isolement et la maladie le conduisent à douter de ses capacités poétiques, ce dont témoigne une lettre du 25 mars 1801 adressée à William Godwin, dans laquelle Coleridge se plaint de ne plus trouver dans la contemplation de la nature un quelconque réconfort :

In my long Illness I had compelled into hours of Delight many a sleepless, painful hour of Darkness by chasing down metaphysical Game [...]. You would not know me! - all sounds of similitude keep at such a distance from each other in my mind, that I have *forgotten* how to make a rhyme – I look at the Mountains (that visible God Almighty that looks in at all my windows) I look at the Mountains only for the Curves of their outlines; the Stars, as I behold them, form themselves into Triangles [...] – and my hands are scarred with scratches from a Cat, whose back I was rubbing in the Dark in order to see whether the sparks were refrangible by a Prism. The Poet is dead in me – my imagination (or rather the Somewhat that had been imaginative) lies, like a Cold Snuff on the circular Rim of a Brass Candlestick, without even a stink of Tallow to remind you that it was once cloathed and mitred with Flame.⁶⁷⁸

Au terme de trois mois de réclusion, le poète semble avoir perdu confiance en lui et ne se reconnaît plus. L'emploi de l'italique, qui met en valeur le participe passé « *forgotten* », souligne sa difficulté à trouver l'inspiration : la rime lui échappe, tout comme la beauté du paysage qu'il contemple depuis sa fenêtre. Le champ lexical de la géométrie (« *Curves* », « *outlines* », « *Triangles* ») témoigne de la façon dont le poète appréhende désormais le monde extérieur, réduit à un enchevêtrement de lignes et de formes impersonnelles. Cette impersonnalité froide se retrouve dans la façon dont Coleridge évoque l'imagination, désormais présentée comme « *the Somewhat that had been imaginative* ». L'énallage et l'adjectif indéfini témoignent d'une forme d'incompréhension de la part du poète à l'égard de sa propre faculté,

⁶⁷⁷ S. T. C., *CN*, I, pp. 647-9.

⁶⁷⁸ S.T.C., Lettre à William Godwin, 25 mars 1801, *CL*, II, pp. 713-14.

tandis que le plus-que-parfait atteste la disparition de sa puissance imaginative. Le regard scientifique s'est substitué au regard poétique, ce dont témoigne la référence au chat, dont Coleridge caresse le dos pour tenter de comprendre le mécanisme de l'électricité statique. La conclusion, un brin dramatique, illustre toutefois l'angoisse de l'écrivain : « The Poet is dead in me ». Ses doutes font à nouveau surface lorsqu'il revient à Londres quelques mois plus tard. Coleridge traverse alors une période difficile durant laquelle il doit faire face à son addiction à l'opium, mais aussi à l'incertitude de son avenir poétique, qui coïncide avec l'émergence d'une rivalité tacite entre lui et son ami Wordsworth. Sa vie familiale est également agitée par le conflit intérieur qui le ronge entre son mariage avec Sarah Fricker et son amour pour Sara Hutchinson. Non sans un certain sens de la dramatisation, Coleridge se peint en mélancolique indolent, selon des termes qui ne sont pas sans rappeler la condition d'Oblomov, le héros d'Ivan Gontcharov, connu pour son apathie congénitale :

You appear to me not to have understood the nature of my body & mind. Partly from ill-health, & partly from an unhealthy & reverie-like vividness of Thoughts, & (pardon the pedantry of the phrase) a diminished Impressibility from Things, my ideas, wishes, & feelings are to a diseased degree disconnected from motion & action. In plain and natural English, I am a dreaming & therefore an indolent man. I am a Starling self-incaged, & always in the Mould, & my whole Note is, Tomorrow, & tomorrow, & tomorrow.⁶⁷⁹

Le poète semble particulièrement conscient non seulement de sa propre inertie, mais aussi de l'appauvrissement de ses perceptions, lesquelles ne suscitent plus la même ardeur poétique que par le passé. Cette « diminished Impressibility from Things » entraîne une remise en cause de la capacité du poète à agir comme à écrire : le geste poétique est mis à mal par l'absence de réaction sensorielle ou émotionnelle du sujet. Les adjectifs employés (« diminished », « diseased », « disconnected ») témoignent d'une dissociation nouvelle entre le poète et ses propres aspirations, ce qui le conduit à une dangereuse procrastination illustrée par la répétition et la polysyndète au terme du paragraphe. La métaphore de l'étourneau en cage, qui ne cesse de muer sans jamais pouvoir se libérer ou s'envoler, traduit bien la sensation d'enfermement de l'auteur, laquelle n'est plus géographique comme lors de sa réclusion, mais psychique.

La lassitude exprimée par Coleridge dans ses carnets le conduit à écrire les tourments d'une mélancolie née de la dissociation croissante entre sensation et perception, relatée dans le poème « Dejection : an Ode », où il se plaint de ne plus éprouver aucune émotion devant la

⁶⁷⁹ S. T. C., Lettre à William Godwin, 22 janvier 1802, *Ibid.*, p. 782.

beauté du monde. Composé en 1802, le poème prend d'abord la forme d'une lettre adressée à Sara Hutchinson, que Coleridge rejoint en mars, ayant appris qu'elle était souffrante. Une entrée des *Notebooks* à la même époque indique la volonté de Coleridge d'écrire « *A Poem on the endeavor to emancipate the soul from day-dreams & note the different attempts & the vain ones* »⁶⁸⁰. Si la première version du texte, achevée en avril, traduit un amour passionné et désespéré à la fois pour Sara, la version finale, plus sobre et plus courte, éditée en septembre, se concentre sur le désarroi du poète confronté à la perte de ses pouvoirs visionnaires.

Dans son ouvrage *Coleridge : early visions*, Richard Holmes considère ce changement thématique comme le signe d'une division interne elle-même douloureuse : « *Both versions carry their central themes with absolute conviction ; but the split between the two suggests an agonising division of spiritual life, almost a kind of schizophrenia* »⁶⁸¹. Le poème initial, « Letter to Sara Hutchinson » abonde en références autobiographiques ; l'exaltation du poète alterne avec la description poignante d'un amour impossible. « Dejection : an Ode », au contraire, met en scène de façon plus impersonnelle la désillusion poétique d'un être aux prises avec sa propre impuissance créatrice et perceptive. Cette ode pindarique se veut une réponse à l'ode composée par Wordsworth, « Ode : Intimations of Immortality ». Wordsworth s'inspire lui-même d'un poème rédigé par Coleridge, intitulé « The Mad Monk », où le poète esquissait déjà la tristesse pernicieuse qui le conduit à faire preuve d'indifférence face au paysage qu'il admirait autrefois :

There was a time when earth, and sea, and skies,
The bright green vale, and forest's dark recess,
With all things, lay before mine eyes
In steady loveliness:
But now I feel, on earth's uneasy scene,
Such sorrows as will never cease;⁶⁸²

C'est bien le regard du poète qui trahit l'altération de son rapport au monde : le passé, défini par la perception affective et sensible des paysages naturels, tranche avec un présent caractérisé par le mal-être, mis en valeur par l'anaphore (« I feel, on earth's uneasy scene »). Wordsworth reprend presque mot à mot les vers du poème de Coleridge et épouse la structure temporelle choisie par son ami : « *There was a time when meadow, grove, and stream, / The earth, and every common sight, / To me did seem / Apparelled in celestial light, [...] The things which I*

⁶⁸⁰ S. T. C., *CN*, I, 1153.

⁶⁸¹ Richard Holmes, *Coleridge: early visions*, Londres, Penguin Books, 1989, p. 318.

⁶⁸² S. T. C., « The Mad Monk », *PW*, II, p. 645, v. 9-14.

have seen I now can see no more. »⁶⁸³. La première strophe décrit la mélancolie du poète à travers l'absence de tout enthousiasme face aux beautés de la nature, qui lui procuraient auparavant la joie ou l'espoir. Mais l'ode wordsworthienne fait de ce constat amer un point de départ : le nadir de la création est une étape à partir de laquelle le poète réaffirme son geste poétique en faisant à nouveau sien le regard de l'enfant : « *I again am strong* »⁶⁸⁴ écrit Wordsworth. Nul renouveau dans « *Dejection : an Ode* » : pour Coleridge, les illusions sont bel et bien perdues. A l'inverse de Wordsworth, qui attribue à la nature la capacité de restaurer ses pouvoirs poétiques, Coleridge souligne au contraire l'impuissance de celle-ci à lui venir en aide. Les premiers vers de l'ode décrivent ainsi le calme qui précède la tempête (et non celui qui lui succède) : la lune est baignée d'une lumière fantomatique, et le souffle du vent laisse pressentir l'approche d'un ouragan dont le poète espère qu'il viendrait revigorer ses sens. Le début de la deuxième strophe contraste avec ce paysage animé. Plongé dans la torpeur et la tristesse, le sujet poétique se dissocie de son environnement :

A grief without a pang, void, dark, and drear,
A stifled, drowsy, unimpassioned grief,
Which finds no natural outlet, no relief,
In word, or sigh, or tear —⁶⁸⁵

L'énumération adjectivale qui s'étend sur deux vers donne le sentiment d'un chagrin étouffant, qui n'a plus la force ou la vigueur du chagrin amoureux esquissé dans la première version du poème, et dont l'expression poétique ne procure aucun apaisement. Le chiasme syntaxique fait du « grief » le point de départ comme le point d'arrivée du cheminement poétique. La prolifération des adjectifs tranche avec l'absence de verbe d'action : le sujet semble tout entier engoncé dans une stase douloureuse, incapable d'effectuer un quelconque mouvement pour s'extraire de sa torpeur mélancolique. Celle-ci s'avère d'autant plus accablante qu'elle contamine le regard du sujet. En effet, la deuxième strophe du poème témoigne d'une impuissance nouvelle de l'observateur face au spectacle d'un soleil couchant qui n'éveille plus ni l'admiration, ni l'inspiration poétique :

All this long eve, so balmy and serene,
Have I been gazing on the western sky,
And its peculiar tint of yellow green:
And still I gaze—and with how blank an eye!

⁶⁸³ W. W., « *Ode* », *P2V*, p. 271, v.1 à 6.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 272, v. 24.

⁶⁸⁵ S. T. C., « *Dejection an Ode* », *PW*, II, p. 698, v. 21-24.

And those thin clouds above, in flakes and bars,
 That give away their motion to the stars;
 Those stars, that glide behind them or between,
 Now sparkling, now bedimmed, but always seen:
 Yon crescent Moon, as fixed as if it grew
 In its own cloudless, starless lake of blue;
 I see them all so excellently fair,
 I see, not feel, how beautiful they are!⁶⁸⁶

Le poète entre dans une léthargie affective qui l'empêche de ressentir la joie, l'émerveillement, l'étonnement ou la crainte suscités par ses propres perceptions visuelles. Cette paralysie des facultés émotionnelles est associée à une sollicitation abusive du regard, qui semble dépourvu de son acuité passée. Le polyptote (« Have I been gazing » / « I gaze ») souligne pourtant l'acharnement de l'observateur, qui contemple sans sourciller le crépuscule, tandis que le passage du present perfect continu au présent de l'indicatif atteste une volonté de maintenir son regard fixé sur le ciel. « And still I gaze » : le choix de l'adverbe de temps « still » n'est pas anodin, puisqu'il peut également se lire comme un adjectif. Le sujet observe encore et toujours le chatoiement des couleurs crépusculaires, mais il semble figé dans une immobilité visuelle douteuse. La syllepse de sens semble confirmée par l'incise qui suit immédiatement : « – and with how blank an eye ! ». L'emploi du tiret, la tournure emphatique et la ponctuation expressive soulignent la déception du poète, confronté à sa propre impuissance perceptive. L'adjectif « blank » connote un œil vide, incapable d'absorber la splendeur de l'environnement sur lequel il porte son regard. Le champ lexical du ciel (« sky », « clouds », « stars », « crescent Moon ») et la multiplicité des adverbes de lieu (« above », « behind », « between ») favorisent une description détaillée du spectacle aperçu par le poète, qui insiste là encore sur sa capacité à maintenir un regard fixe sur son environnement : les étoiles sont « always seen », de même que la lune semble fixée dans le ciel.

Pourtant, la conclusion de la strophe expose l'incapacité du poète à ressentir les émotions que pourrait lui procurer la splendeur du crépuscule : « I see them all so excellently fair, / I see, not feel, how beautiful they are ! ». L'anaphore insiste sur la fixité du regard de l'observateur, tandis que l'épanorthose introduit une distinction entre la puissance d'un œil omniprésent et l'impuissance d'un cœur et d'un esprit à faire signifier les perceptions visuelles elles-mêmes.

Dans son ouvrage *Energie et mélancolie : les entrelacs de l'écriture dans les Notebooks de S. T. Coleridge*, Kimberley Page-Jones considère le poème « Dejection : an Ode » comme révélateur d'une crise perceptive douloureuse : « Voir la beauté sans la ressentir signe le

⁶⁸⁶ *Ibid.*, v. 27-38.

tragique du regard chez Coleridge »⁶⁸⁷ écrit l'essayiste. Cette tragédie visuelle est précisément celle de la stase qui succède aux mouvements incessants de l'œil qui se portait à la rencontre du monde. L'usure, la lassitude semblent à présent accabler l'organe visuel au point que celui-ci se fige dans une immobilité morbide, caractéristique de l'acédie. Kimberley Page-Jones souligne en effet la façon dont le regard se fait mélancolique chez Coleridge et se réfère à plusieurs écrits monacaux pour illustrer les conséquences de l'humeur noire sur la vue. « *Le malade qu'obsède l'acédie garde les yeux fixés sur la fenêtre, et son imagination lui dépeint un visiteur fictif* »⁶⁸⁸ écrit Saint Nil dans son traité *De octo spiritibus malitiae*. Evagre Le Pontique remarque la même fixité visuelle dans son ouvrage *Traité pratique ou le Moine* : « *L'œil de celui qui est dans l'acédie regarde fixement les fenêtres, et son esprit se représente les visiteurs. La porte a grincé, il bondit !* »⁶⁸⁹. On retrouve cette stase désespérée dans le poème « *Frost at Midnight* », où Coleridge se souvient des jours de son enfance passés en compagnie d'un précepteur morose :

And so I brooded all the following morn,
 Awed by the stern preceptor's face, mine eye
 Fixed with mock study on my swimming book:
 Save if the door half opened, and I snatched
 A hasty glance, and still my heart leaped up,
 For still I hoped to see the *stranger's* face,
 Townsman, or aunt, or sister more beloved,
 My play-mate when we both were clothed alike!⁶⁹⁰

La fixité morbide de l'œil, rivé sur le manuel, contraste avec le mouvement soudain de l'organe visuel lorsqu'il se tourne vers la porte, espérant l'arrivée d'un visiteur imaginaire. La porte, de même que la fenêtre, représente un cadre déceptif, la promesse d'une échappée vers l'ailleurs qui n'advient pas. Or, la fenêtre occupe également une place importante dans les écrits en prose de Coleridge, qui décrit souvent la façon dont il se tourne vers celle de son bureau pour observer le monde ou plonger dans ses réflexions : « *Often when in a deep study I have walked to the window and remained there looking without seeing* »⁶⁹¹ écrit-il à son mécène Josiah Wedgewood en 1800. L'association des deux participes présents (« *looking without seeing* »), séparés par l'adverbe, traduit la singularité d'un œil dysfonctionnel, qui regarde dans le vide. Le cadre subjectif découpé par la fenêtre instaure une séparation entre le sujet et l'objet observé.

⁶⁸⁷ Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁸⁸ Cité par Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 267.

⁶⁸⁹ Evagre Le Pontique, *Traité pratique ou le Moine*, cité par Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 268.

⁶⁹⁰ S. T. C., « *Frost at Midnight* », *PW*, p. 455, v. 36-43.

⁶⁹¹ S. T. C., Lettre à Josiah Wedgewood, 1er novembre 1800, *CL*, I, p. 644.

Le poète n'est plus immergé dans le monde, mais à l'écart de celui-ci, comme le souligne Kimberley Page-Jones :

Le corps n'est plus ce qui s'interpose entre le sensible et le sujet, et qui permet une expérience déambulatoire et charnelle de l'espace. La vitre ou le hublot viennent s'y substituer, en tant qu'écran, repoussant le sensible dans le domaine du purement visuel. A Greta Hall et à Malte, derrière l'écran de la fenêtre, le poète fait l'expérience de la solitude, de la stase, et, dès lors, de l'intériorité.⁶⁹²

Ainsi, le cadre arbitraire découpé par la vitre ou le hublot isole le sujet et le prive de la sensibilité organique qui était auparavant associée à la perception. Les émotions, l'engagement affectif de l'observateur sont empêchés par l'écran qui filtre le sensible pour le réduire à un spectacle « purement visuel ». La contemplation ne débouche plus sur l'inspiration, mais sur une introspection douloureuse qui incite en retour le poète à demeurer dans cet immobilisme solitaire. Le fossé entre la perception de la réalité extérieure et l'intériorité du sujet percevant se creuse, à tel point que celui-ci risque de sombrer dans le solipsisme : « *I seem to exist, as it were, almost wholly within myself, in thoughts rather than in things* »⁶⁹³ écrit Coleridge dans sa correspondance.

Enfermé dans ses propres pensées, le sujet semble alors condamné à ne plus percevoir du monde qu'une collection d'images insipides qui, loin de le tirer de sa torpeur, accroissent encore le sentiment de sa propre solitude : « *l'excès de pensées généré par une aspiration vouée à l'insatisfaction permanente enferme le sujet dans un monde de représentations illusoires* »⁶⁹⁴ écrit Kimberley Page-Jones. La perception visuelle du sujet frappé d'acédie se caractérise donc par une impuissance, une incapacité à faire coïncider la représentation extérieure du monde et l'intériorité du sujet. L'illusion, la déception visuelle viennent confirmer le décalage immuable entre le moi et le réel. Un fragment des *Notebooks* témoigne du désarroi de Coleridge face aux faux-semblants, qu'il désigne sous le terme « seems » :

October, 1802. Hartley at Mr. Clarkson's sent for a Candle – the Seems made him miserable – what do you mean, my Love! – The Seems – the seems – what seems to be & is not – Men & faces & I do not (know) what, ugly, & sometimes pretty & then turn ugly, & they seem when my eyes are ~~shut~~ open, & worse when they are shut – & the Candle cures the seems.⁶⁹⁵

⁶⁹² Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 236.

⁶⁹³ S. T. C., Lettre à Mrs. S. T. Coleridge, 8 novembre 1802, *CL*, II, p. 880.

⁶⁹⁴ Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 263.

⁶⁹⁵ S. T. C., *CN*, I, 1253.

Or, cette dissociation entre le monde contemplé et l'observateur est l'apanage du mélancolique, dont Coleridge offre un exemple éclatant dans « Dejection : an Ode », notamment dans la troisième strophe du poème :

My genial spirits fail;
And what can these avail
To lift the smothering weight from off my breast?
It were a vain endeavour,
Though I should gaze for ever
On that green light that lingers in the west:
I may not hope from outward forms to win
The passion and the life, whose fountains are within.⁶⁹⁶

Ici, le poète met en évidence l'impuissance totale de l'organe visuel à ressusciter l'espoir (illustré par l'image d'une lumière verte à l'horizon sur laquelle se fixerait le regard) ou l'énergie du sujet, dont l'inspiration s'est tarie. Le poids qui accable l'observateur ne peut être conjuré par le spectacle de la nature, aussi grandiose soit-il. L'aveu d'échec formulé par Coleridge dans « Dejection : an Ode » correspond au divorce de l'œil externe (réduit à n'être plus que la simple chambre d'enregistrement perceptive des philosophes empiristes) et de l'œil interne, qui semble irrémédiablement braqué sur l'observateur, ses doutes et ses angoisses. Cette scission perceptive tragique conduit à l'isolement et à l'immobilisme, que Coleridge décrivait déjà avec une certaine angoisse au début du poème « This Lime-Tree Bower my Prison », composé en 1797 :

Well, they are gone, and here must I remain,
This lime-tree bower my prison! I have lost
Beauties and feelings, such as would have been
Most sweet to my remembrance even when age
Had dimm'd mine eyes to blindness! They, meanwhile,
Friends, whom I never more may meet again,
On springy heath, along the hill-top edge,
Wander in gladness, and wind down, perchance,
To that still roaring dell, of which I told;⁶⁹⁷

Délaissé par les Wordsworth et par sa femme Sarah, partis en excursion, le poète se désole de devoir demeurer en retrait sans pouvoir les accompagner. Mais la joyeuse compagnie lui manque toutefois moins que la perspective de pouvoir contempler les paysages dont il a lui-

⁶⁹⁶ S. T. C., « Dejection an Ode », *PW*, II, p. 699, v. 39-46.

⁶⁹⁷ S. T. C. « This Lime-Tree Bower my Prison », *PW*, I, p. 351, v. 1-9.

même fait l'éloge auprès de ses compagnons. A nouveau, la stase visuelle redouble et renforce la solitude du poète, condamné à une immobilité physique et perceptive. Si le sujet de « This Lime-Tree Bower my Prison » semble trouver la promesse d'un réconfort en suppléant aux défauts de sa perception physique par l'imagination, celle-ci semble lui manquer lorsqu'il contemple, quelques années plus tard, un ciel caractérisé par le vide et le silence : « *We all look up to the blue Sky for comfort, but nothing appears there – nothing comforts, nothing answers us – & so we die* »⁶⁹⁸. Cette entrée particulièrement sombre des *Notebooks* consacre l'échec suprême de l'œil mélancolique, qui trouve dans l'univers le miroir de sa propre vacuité. L'expérience douloureuse du vide, de la stase physique et psychique condamne le regard à une impasse qui fait naître la tentation du silence, seule manière pour le poète de s'accorder à nouveau au monde.

II.3.3. Blake, Narcisse et Méduse

Si les lakistes mettent en scène le doute issu d'une crise perceptive douloureuse, William Blake ne cesse de réitérer sa foi en l'expansion démesurée des sens et la nécessité d'accorder les pleins pouvoirs à l'œil interne de l'individu, en tant que symbole de son imagination créatrice. Toutefois, le poète et graveur illustre les aléas d'un regard qui peut perdre de vue ses propres pouvoirs, notamment lorsque le sujet se contemple lui-même, à la manière de Narcisse, le héros mythologique dont la triste aventure, rapportée au livre III des *Métamorphoses* d'Ovide, nous met en garde face aux dangers de la vanité. Le Narcisse de Blake a pour nom Urizen. Composé en 1794, *The First Book of Urizen* subvertit à la fois la Genèse biblique et le grand-œuvre de Milton, *Paradise Lost* : Blake livre sa propre interprétation de la création du cosmos ; les sept jours de la création divine deviennent les sept âges marquant l'emprisonnement graduel de l'homme au sein d'un monde cloisonné, perceptible uniquement grâce aux cinq sens, selon la volonté du tyrannique Urizen. Il marque également un tournant dans l'œuvre blakienne : plus sombre que les livres prophétiques *America* et *Europe*, il reflète la désillusion du poète face aux bouleversements historiques liés à la Terreur et à l'élaboration d'une politique répressive du gouvernement britannique. Blake, fervent défenseur des idéaux

⁶⁹⁸ S. T. C., *CN*, III, 4214.

révolutionnaires, semble se détourner de son optimisme passé pour adopter un regard plus critique encore sur l'évolution historique de son époque.

Ce changement se lit dans sa propre écriture : le personnage d'Urizen n'est plus seulement l'incarnation d'une rationalité mortifère, mais aussi l'architecte de sa propre déchéance, comme le souligne l'éditeur W. H. Stevenson : « *Urizen, still shown as the tyrannical author of the earth's darkness, has become a tragic tyrant, architect of his own downfall* »⁶⁹⁹. En effet, Blake subvertit le récit biblique pour offrir sa propre interprétation de la genèse : en lieu et place du chaos qui prélude à la création du monde, le poète imagine à l'inverse un univers de joie et d'harmonie où une série d'entités, les « Éternels », évoluent en toute liberté. L'un d'entre eux, cependant, semble insatisfait de cette liberté sans bornes et cherche à asseoir son contrôle sur l'univers en le réduisant à une réalité faite de limites et de lois, de cadres et de restrictions. Le premier chapitre du poème, *in medias res*, s'ouvre sur une interrogation désespérée de la part du narrateur, qui décrit la façon dont Urizen a déployé ses pouvoirs néfastes dans l'ombre :

Lo, a shadow of horror is risen
In Eternity. Unknown, unprolific,
Self-closed, all-repelling. What demon
Hath formed this abominable void,
This soul-shuddering vacuum? Some said,
"It is Urizen". But unknown, abstracted,
Brooding secret, the dark power hid.

Times on times he divided and measured
Space by space in his ninefold darkness,
Unseen, unknown. Changes appeared
In his desolate mountains, rifted furious
By the black winds of perturbation.

For he strove in battles dire,
In unseen conflictions with shapes, [...].

Dark revolving in silent activity,
Unseen in tormenting passions,
An activity unknown and horrible,
A self-contemplating shadow,
In enormous labours occupied.⁷⁰⁰

Les premiers vers du *First Book of Urizen* nous présentent un personnage inquiétant, tapi dans l'ombre, défini par sa duplicité et son égocentrisme. Le préfixe privatif « un- » se retrouve sans cesse dans les adjectifs qui caractérisent Urizen : « unknown », « unprolific », « unseen ». Le

⁶⁹⁹ W. H. Stevenson, *Blake, the Complete Poems*, Londres, Routledge, 2007, p. 253.

⁷⁰⁰ W. B., *BU*, pp. 70-71, v. 1-14 et 18-22.

futur despote de la rationalité avance masqué et déploie ses pouvoirs à l'insu des Éternels, qui ne perçoivent guère son geste avant qu'il ne soit trop tard. La répétition du participe passé « unseen », présent à chaque strophe, illustre la façon dont Urizen se dérobe à la vue pour élaborer sa création mortifère. Il agit littéralement dans l'ombre et semble faire corps avec l'obscurité d'où naît son monde, à tel point qu'il est lui-même présenté comme « A self-contemplating shadow ».

Pourquoi Urizen a-t-il voulu substituer un univers de souffrance et de limites à la radieuse cosmogonie de la vie éternelle ? Si Blake n'offre guère d'explication pour justifier le geste de son personnage, le participe présent à valeur adjectivale nous donne une indication précieuse pour comprendre le motif qui préside à la démarche d'Urizen : il s'est pris au piège de son reflet. Absorbé dans sa propre contemplation, il s'est progressivement entiché de lui-même jusqu'à se détourner du monde, au point de vouloir lui substituer une réalité tout entière à son image. Dès la première strophe de son poème, Blake présente ainsi Urizen comme un être vaniteux, nombriliste, préoccupé uniquement de sa propre condition : « self-closed », « all-repelling », Urizen s'est enfermé dans un amour-propre démesuré qui le conduit à renier tout ce qui n'est pas lui. Dans son essai *Blake's Visionary Universe*, John Beer s'interroge sur la façon dont Blake réinterprète le mythe du péché originel. Selon l'auteur, l'expulsion de l'humanité hors du paradis équivaut pour Blake à la perte de ses pouvoirs visionnaires. « *Lost Vision is the clue to most of Blake's reading of traditional symbolism and narrative – it is the « Fall within the Fall ». But how did this loss of Vision itself take place ?* »⁷⁰¹ s'interroge John Beer. A en croire le critique, l'humanité est justement punie par là où elle a péché : en tournant son regard sur elle-même au point de tomber amoureuse de sa propre image. Une fois engagé dans une spirale narcissique où l'œil devient à lui-même son miroir, l'individu se détourne de son imagination créatrice, laquelle s'amenuise jusqu'à ce que les sens se cloisonnent. John Beer cite à l'appui un extrait des écrits en prose de Blake, où le poète fustige l'amour-propre démesuré d'une humanité fascinée par son image : « *alas in Cities where the man whose face is not a mask unto his heart Pride made a Goddess. Fair or Image rather till knowledge animated it. 'twas Calld Self-love* »⁷⁰². Cet amour-propre démesuré fait également l'objet d'une critique véhémement de la part d'Oothoon, la malheureuse vierge enchaînée par son prétendant Theotormon dans le poème *Visions of the Daughters of Albion* :

⁷⁰¹ John Beer, *Blake's Visionary Universe*, Manchester, Manchester University Press, 1969, p. 38.

⁷⁰² W.B., *Further Sketches*, p. 448.

Can that be Love, that drinks another as a sponge drinks water?
 That clouds with jealousy his nights, with weepings all the day,
 To spin a web of age around him, grey and hoary! dark!
 Till his eyes sicken at the fruit that hangs before his sight.
 Such is self-love that envies all! a creeping skeleton
 With lamplike eyes watching around the frozen marriage bed.⁷⁰³

L'amour et le désir sexuel libérateurs d'Oothoon s'opposent au narcissisme mortifère des enfants d'Urizen, qui créent leurs propres ténèbres et s'aveuglent dans celles-ci : à l'inverse de l'amour véritable, qui ouvre l'individu à son entourage et constitue une force centrifuge, l'amour-propre est régi par un mouvement centripète, ce dont témoigne l'image de la toile qu'Urizen tisse « around him », à lui-même son propre centre. Or, ce narcissisme invétéré fait naître une vision étriquée du monde et contamine littéralement le regard : les yeux du narcissique sont malades (ce que souligne l'emploi du verbe « sicken »). La métaphore du squelette au regard inanimé (« lamplike eyes ») atteste le danger d'une perception visuelle moribonde, qui détruit toute forme d'imagination ou d'empathie.

Il semble donc possible d'établir une corrélation directe entre le comportement d'Urizen et celui de Narcisse, puisque tous deux précipitent leur perte en devenant amoureux de leur reflet. « *The first sin is the sin of Narcissus* »⁷⁰⁴ remarque John Beer, qui cite également la description par Milton d'Ève. Dans *Paradise Lost*, celle-ci contemple avec délectation sa propre image reflétée par un lac alors qu'elle vient d'être créée par Dieu. L'épisode inspire bien des poètes. Ainsi, Edward Young se réfère à l'oeuvre de John Milton dans son poème *Night Thoughts* : « *Like Milton's Eve, when gazing on the Lake, / Man makes the matchless Image, man admires* »⁷⁰⁵. Pour illustrer ces vers, Blake représente Ève nue, accroupie au bord d'un lac. Courbée, le regard dirigé vers le bas, son attitude rappelle celle de Newton dans la gravure éponyme. Les mains jointes, Ève semble prier, mais ses yeux ouverts et fixés sur son reflet incitent à douter de la divinité invoquée par la jeune femme, à elle-même sa propre déesse. Avec une certaine ironie, Blake rapproche le personnage biblique du fou qui cherche à attraper les étoiles en ayant aperçu leur reflet dans la rivière, illustrant le vers de Thomas Young « *Then, like an Idiot gazing on the Brook* »⁷⁰⁶ : la vanité d'Ève, éprise de son propre reflet, trouve son pendant dans la bêtise de l'empiriste, qui croit pouvoir découvrir les secrets de la nature à travers l'image que celle-ci lui renvoie du monde.

⁷⁰³ W.B., *VDA*, p. 50, v. 17-22.

⁷⁰⁴ John Beer, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁰⁵ Edward Young, *Night Thoughts*, VI, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 160, v. 435.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 159, v. 397.



Illustrations to Edward Young's "Night Thoughts", aquarelles de William Blake, 1795-1797, Huntington Library, © William Blake Archive.

En figeant leur regard dans leur reflet, Ève, Narcisse et enfin Urizen se condamnent à instaurer une séparation entre leur image adorée et le reste du monde. Cette scission perceptive prélude à la mort de l'imagination, en ce que celle-ci n'est compatible qu'avec une vision unifiée et harmonieuse englobant le monde et l'individu dans leur totalité. C'est ainsi que naissent les spectres, ces projections du sujet divisé qui commence à s'émanciper du monde perçu pour s'isoler de lui et le concevoir par fragments, comme l'explique John Beer :

The unified personality is unified by the vision which is allowed to shine through it; self-love is equivalent to the setting up of an inward barrier. It creates a new force, the selfhood, which stands between the vision and its free expression. As the selfhood begins to assume a life of its own, appropriating to its own use the energies of the individual, it becomes, in Blake's terminology, the « spectre »; the imagination which remains is called the « emanation ».⁷⁰⁷

La terminologie blakienne s'inscrit dans cette logique de séparation qui conduit les individus à se dissocier de leur propre image. Cette scission naît du regard narcissique, que Blake dénonce en ce qu'il préside à la division et à la confusion perceptive aliénant l'individu : le péché originel n'est plus la curiosité, mais bien le narcissisme. En ce sens, la création du monde par Urizen consacre le principe de division comme matrice de son nouvel univers, ce que relève l'éditeur W. H. Stevenson : « *The Creation in Urizen cannot be the act of a benevolent being ; sin lies, not in disobedience, but in the despotic command itself. At the beginning of his myth, B. traces this despotism to Urizen's primeval selfishness and self-withdrawal [...] which is*

⁷⁰⁷ John Beer, *op. cit.*, p. 39.

expanded to show that from this self-centred separation of souls spring all other evils, including Los's jealousy. »⁷⁰⁸. En effet, tout le problème du comportement d'Urizen vient de ce qu'il entraîne une réaction en chaînes, d'autres entités modélisant malgré elles leur regard sur le sien. Ainsi, Los, envoyé par les Éternels pour veiller sur Urizen, semble lui-même influencé par l'égoïsme mortifère de son ennemi, comme le souligne l'éditeur : « *The immortals set Los to watch him in his chaotic state, and to save what he can, but, wearily, Los forgets the infinite life (268-69), and he too becomes self-centred. A series of divisive changes follow (ch. V), as his being fragments into male (Los) and female (Enitharmon); the child Orc is born, but jealousy binds him in its Chain (chs. vi-vii) and the Fall is complete.* »⁷⁰⁹. Le mouvement de division perceptive se propage et contamine Los à son tour, si bien qu'il voit ses facultés s'amoinrir et se cloisonner :

In harrowing fear rolling round;
His nervous brain shot branches
Round the branches of his heart.
On high into two little orbs
And fixed in two little caves
Hiding carefully from the wind,
His Eyes beheld the deep,
[...]
From beneath his orbs of vision
Shot spiring out and petrified
As they grew.⁷¹⁰

La création des organes visuels se fait dans la douleur : elle correspond à une scission violente qui établit la partition du regard, ce dont témoigne la répétition de l'adjectif numéral « two ». John Beer souligne l'importance de l'aliénation visuelle, étape décisive vers le cloisonnement des sens: « *Thirdly, his nervous brain shoots branches round the branches of the heart and creates two little orbs sheltered in caverns – his eyes. And now in succession the other senses are created [...].* »⁷¹¹. L'altération des facultés visuelles de l'individu prélude à celle des autres sens. Les yeux étriqués de Los semblent alors incapables de contempler le monde : d'emblée, l'œil est présenté comme pétrifié, atteint d'une stupeur qui le conduit à regarder dans le vide. Le mal dont souffre Los n'est pas sans rappeler celui qui accable Coleridge : l'œil, frappé d'impuissance, fixe le vide en même temps qu'il est lui-même vidé de ses pouvoirs. La

⁷⁰⁸ W. H. Stevenson, *op. cit.*, p. 254.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ W. B., *BU*, p. 76, v. 10-16 et 22-24.

⁷¹¹ John Beer, *op. cit.*, p. 84.

neuvième gravure du *First Book of Urizen* illustre tout particulièrement ce regard éteint, hagard, comme si Los était aveuglé par sa propre souffrance :



The First Book of Urizen, William Blake, aquarelle, copy G, 1818, Collection of the Library of Congress.

Entouré de flammes qui trouvent leur prolongement dans sa chevelure ondulée et orangée, Los apparaît ici prostré, les genoux à terre, les bras croisés autour de la tête. Ses mains enserrant ses oreilles, comme si le personnage cherchait à se protéger d'un vacarme insupportable. Sa bouche grande ouverte laisse entrevoir une langue rentrée, tandis que son visage est creusé par des sillons de larmes. Ses yeux écarquillés attirent immédiatement l'attention : ils fixent un objet invisible, hors de la gravure. L'expression de son visage trahit la souffrance et la stupeur la plus totale : Los semble comme emprisonné à l'intérieur de lui-même, sous le joug d'une vision qui le domine et l'asservit, celle d'Urizen et du chaos qu'il a enfanté.

Comme Méduse, dont la chevelure de serpents et les yeux dilatés pétrifient tout mortel qui croise son regard, ou encore le basilic, ce reptile au regard mortel, dont la légende veut qu'il soit né du sang de Méduse lorsque Persée lui trancha la tête, Urizen pétrifie sa proie et la condamne à une fixité mortifère. Los est fasciné par Urizen, au sens propre : le verbe « fasciner », du latin « fascinare », signifie étymologiquement le fait de jeter un sort, un charme, qu'il soit ou non maléfique. La fascination a partie liée avec une forme d'admiration, lorsqu'un

objet ou un être subjugué le regard et retient l'attention. Mais elle peut également désigner le contrôle établi par un tiers sur la perception visuelle et le psychisme d'un individu. La fascination devient alors un pouvoir hypnotique, une capacité à maîtriser ou immobiliser sa proie par la fixité du regard, comme chez certains animaux. Il nous semble que le regard emprisonné de Los préfigure la définition de la fascination par Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* :

Ce qui nous fascine, nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne sa nature « sensible », abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire, ne se révèle plus à nous et cependant s'affirme dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace. La scission, de possibilité de voir qu'elle était, se fige, au sein même du regard, en impossibilité. Le regard trouve ainsi dans ce qui le rend possible la puissance qui le neutralise, qui ne le suspend ni ne l'arrête, mais au contraire l'empêche d'en jamais finir, le coupe de tout commencement, fait de lui une lueur neutre égarée qui ne s'éteint pas, qui n'éclaire pas, le cercle, refermé sur soi, du regard.⁷¹²

Selon l'auteur, la fascination est d'abord une privation, ce dont témoigne le choix des verbes (« enlève », « abandonne », « se retire ») : elle ôte au sujet sa capacité d'analyse, sa sensibilité perceptive et psychique, sa faculté de raisonnement. L'objet de fascination captive le sujet et le dérobe à lui-même, au point d'asservir son regard tout entier. La « possibilité de voir » se change en « impossibilité » de ne pas voir : le sujet n'est pas aveuglé par l'obscurité ou l'absence de lumière, mais bien par la présence inaltérable d'une réalité à laquelle ses yeux demeurent désormais rivés. Le regard se change alors en une « lueur neutre égarée », qui semble incapable de choisir sa direction ou son faisceau d'éclairage. Le « cercle, refermé sur soi, du regard » correspond tout à fait à la tragédie perceptive mise en scène par Blake à travers le personnage d'Urizen, puis de Los lorsqu'il tombe sous sa coupe : Urizen referme son regard sur lui-même, de même que Los cède à la fascination du cosmos chaotique créé par son ennemi. Cette description par Blanchot du pouvoir fascinant de l'image sur l'œil humain s'inscrit dans le premier chapitre de son essai, intitulé « La solitude essentielle » : selon lui, le regard fasciné condamne l'observateur à la solitude.

La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité qui se fait voir, qui persévère – toujours et toujours – dans une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle.⁷¹³

⁷¹² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968, p. 23.

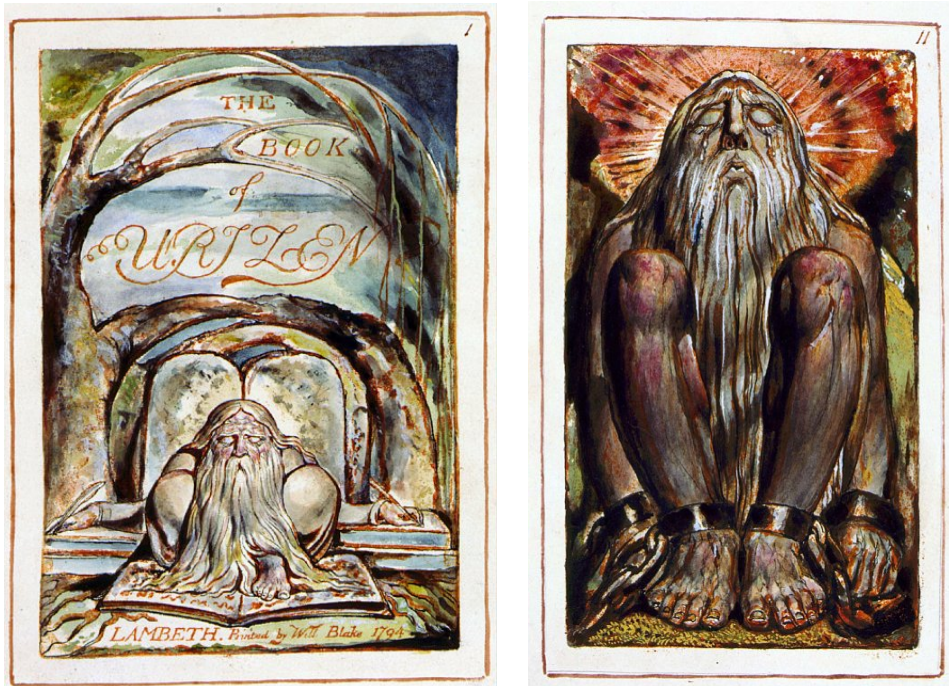
⁷¹³ *Ibid.*

Pourquoi la fascination est-elle l'apanage du solitaire ? Parce qu'elle enserme son regard dans un rapport d'aliénation pure à l'objet et l'oblige à ignorer tout ce qui n'est pas lui. L'analogie de Blanchot entre le regard fasciné et le « regard mort » n'est pas anodine : le solipsisme dans lequel plonge l'observateur médusé conduit à la dégradation radicale de ses facultés perceptives, notamment visuelles, au point qu'il ne peut plus diriger son œil vers aucune autre cible. Condamné au ressassement, l'œil s'immobilise et se voit frappé d'une rigidité cadavérique. Nous considérons que ce « regard devenu le fantôme d'une vision éternelle » correspond justement à l'enfer perceptif des personnages blakiens, capturés dans les rets d'Urizen, condamnés à n'être que les « spectres » d'eux-mêmes. L'humanité déchue confond alors la réalité du monde (issue de sa propre imagination créatrice) et l'apparence fascinante d'un univers régi par des normes et des lois iniques. Blanchot tire une conclusion tout à fait semblable à celle de Blake sur les méfaits de la fascination :

Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination.⁷¹⁴

La fascination de Los fait écho à celle d'Urizen, lui-même emprisonné dans sa propre image. Les représentations d'Urizen évoquent le « regard mort » défini par Blanchot : les yeux d'Urizen, sans iris ni pupilles, semblent emplis du vide qu'ils ont eux-mêmes créé. Le frontispice du poème et l'illustration ci-dessous nous présentent ainsi un personnage au regard inhumain, particulièrement effrayant :

⁷¹⁴ *Ibid.*



Page de garde du poème *The First Book of Urizen*, William Blake, Object 1, Plate 1 et *The First Book of Urizen*, Object 11, Plate 22, aquarelles, 1794, Collection of the Library of Congress.

Les deux planches mettent en évidence la dénaturation du regard d'Urizen, dont les yeux semblent totalement révolvés, ne laissant apparaître que la sclérotique (membrane blanche opaque qui entoure l'iris). « *How blank an eye !* »⁷¹⁵ : l'expression de Coleridge conviendrait assez bien au regard du personnage blakien, maladif et mortifère à la fois, qui altère son environnement en écrivant les lois d'un monde cloisonné. Ainsi, le frontispice du *First Book of Urizen* nous présente un paysage en décomposition : l'arbre à l'arrière-plan semble se courber vers la terre, ses branches ploient de façon inquiétante et forment un étrange tabernacle pour les tables de la loi situées derrière Urizen, inspirées des Dix Commandements dictés à Moïse par l'Éternel. Sous le signe de la division et du narcissisme mortifère, Urizen se situe à l'intersection des deux tables de la loi et semble lui-même écrire sur deux supports distincts. Le despote, qui revêt l'apparence physique caricaturale d'un prophète à la longue barbe blanche, n'obéit cependant à aucune divinité : ce prêcheur isolé, juché sur un livre ouvert, tient dans chaque main une plume et un stylo et s'apprête à réécrire les lois de l'univers pour le faire à son image. La longue barbe d'Urizen semble en effet traverser les pages du livre sur lequel il est accroupi pour se mêler aux racines de l'arbre, comme si l'image du prophète infiltrait littéralement le cosmos. Les couleurs choisies par Blake, froides, préfigurent la création d'un univers glacial, morne, à l'effigie du personnage recroquevillé sur lui-même.

⁷¹⁵ S. T. C., « Dejection an Ode », *PW*, II, p. 698, v. 30.

A la différence de Los ou d'Albion, Urizen n'est jamais représenté debout, mais toujours assis ou agenouillé, dans une posture de repli sur soi qui trahit son égocentrisme. La seconde gravure illustre la même position : Urizen, désormais enchaîné, lève son regard vide vers le haut, comme pour interroger le ciel sur son sort. Des larmes jaillissent de ses yeux ; même après avoir asservi l'univers à sa volonté, le prêtre du rationalisme demeure hanté par la souffrance, accablé de devoir sans cesse maintenir son contrôle sur l'univers qu'il a créé.

Selon John Beer, l'échec d'Urizen tient à ce qu'il refuse d'admettre la nature changeante du monde: « *He cannot see that all things are constantly renewed and that permanence, paradoxically, is the only thing that kills* »⁷¹⁶. Comme Urizen, qui crée un monde à son image pour pouvoir s'y contempler, les créatures nées de ce chaos perceptif s'identifient uniquement à ce qu'elles voient : « *Wherever he wanders, a web stretches out, created by the sorrows of his soul [...]. In all human beings who dwell beneath this net the limiting of the senses is repeated, not now as a binding but a shrinking. Becoming what they behold, their perceptions shrink until they do not even perceive the woven hypocrisy of Urizen's net* »⁷¹⁷. L'image du filet, souvent employée par Blake, constitue l'emblème de la perception visuelle dégradée : elle représente la division, à travers la multiplicité des mailles qui enserrant le monde, mais aussi l'immobilité, l'emprisonnement au sein d'un univers cloîtré par les sens. Ainsi, le filet représente l'arme principale d'Urizen dans *The Four Zoas* :

[...] & many a net is netted; many a net
 Spread & many a Spirit caught; innumerable the nets
 Innumerable the gins & traps; [...]
 Trigon & cubes divide the elements in finite bonds
 Multitudes without number work incessant [...].⁷¹⁸

La répétition et le parallélisme insistent sur le déploiement des multiples filets qui se resserrent autour des Esprits jusqu'à les enfermer dans le cosmos d'Urizen. Le piège se referme et l'humanité, incarnée par Albion, se recroqueville sur sa propre image exactement comme le tyran :

Rising upon his couch of death Albion beheld his sons;
 Turning his eyes outward to self, losing the Divine Vision,
 Albion called Urizen and said: Behold these sickening spheres! [...]
 Take thou possession! take this sceptre! go forth in my might.

⁷¹⁶ John Beer, *op. cit.*, p. 81.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁷¹⁸ W. B., *FZ*, II, p. 319, v. 16-18, 11-12.

For I am weary, & must sleep in the dark sleep of death [...].⁷¹⁹

A nouveau, le regard d'Albion se retourne sur lui-même et ce mouvement visuel la conduit à perdre de vue la « Divine Vision » de ses propres pouvoirs créateurs, qu'elle cède à Urizen dans un geste de reddition. Albion se condamne au sommeil de la mort, qui succède à la fascination mortifère de Los dans le livre d'Urizen. Celui-ci se proclame alors démiurge de l'univers ; amoureux de lui-même, Urizen sombre dans l'*hybris* : « *Am I not God ?* » said Urizen, / « *Who is equal to me ?* »⁷²⁰.

La toute-puissance d'Urizen, caractérisé par ses « *all-piercing eyes* »⁷²¹, a pour conséquence l'aliénation des autres facultés humaines, représentées par les différentes émanations spectrales. Chacune d'entre elles se caractérise par une perception visuelle amoindrie, voire inexistante : l'œil devient l'expression de la souffrance et de l'impuissance chez tous les personnages de *The Four Zoas*. Ainsi, Enion est présentée comme aveugle (« *Enion blind & age-bent wandered* »⁷²²) ; Tharmas voit ses yeux se transformer en méduses (« *my eyes into sea jellies/ Floating upon the tide wander bubbling and bubbling/ Uttering my lamentations and begetting little monsters* »⁷²³) ; Los sent ses paupières se dissoudre (« *his fiery eyelids/ Faded* »⁷²⁴) et son regard se rigidifier (« *he looked : With stony eyes on Urizen* »⁷²⁵) ; Vala pressent que sa vue lui échappe (« *his frail eyes were faded* »⁷²⁶). Les lamentations fusent et les pleurs coulent en abondance tout au long du poème. Les yeux sont noyés de larmes : l'œil est placé sous le signe de la dilution, voire de la dissolution. Ainsi de Tharmas (« *Doubting stood Tharmas in the solemn darkness ; his dim eyes / Swam in red tears* »⁷²⁷) ou d'Enitharmon dont le regard demeure « *Astonishd, filled with tears* »⁷²⁸. Certains tentent toutefois de se rebeller face à la tyrannie d'Urizen, comme Orc, dont la rage préfigure l'apocalypse finale de la neuvième nuit. Là encore, cependant, Orc demeure enchaîné à Urizen et sa tentative pour se libérer de son ennemi échoue. Dans son article « *Unbound from wrath : Orc and Blake's crisis of vision in « The Four Zoas »* », Christopher Hobson souligne la façon

⁷¹⁹ *Ibid.*, II, p. 313, v. 6.

⁷²⁰ *Ibid.*, III, p. 328, v. 19.

⁷²¹ *Ibid.*, V, p. 344, v. 17.

⁷²² *Ibid.*, II, p. 313, v. 16.

⁷²³ *Ibid.*, III, p. 330, v. 24-26.

⁷²⁴ *Ibid.*, V, p. 340, v. 21-22.

⁷²⁵ *Ibid.*, IV, p. 338, v. 31.

⁷²⁶ *Ibid.*, VII, p. 358, v. 18.

⁷²⁷ *Ibid.*, IV, p. 332, v. 21.

⁷²⁸ *Ibid.*, VII, p. 360, v. 1.

dont la vision et sa remise en cause constituent un thème central du poème prophétique *The Four Zoas* :

[...] what appears in *The Four Zoas* is not simply vision, but a crisis of vision as well. Politically it is the crisis of maintaining a revolutionary outlook when the social movements originally seen as embodying it have collapsed; artistically, the crisis of showing a renovation of human existence without a complete symbolism for doing so.⁷²⁹

Selon Christopher Hobson, la façon dont certains personnages de *The Four Zoas*, notamment Orc et Los, se débattent pour recouvrir la vue et se libérer d'Urizen reflète le combat poétique de William Blake lui-même. Si le poème prophétique permet à l'auteur d'exposer ses vues politiques et de critiquer les dérives autoritaires du gouvernement britannique tout en se prémunissant contre la censure, il recouvre également une ambition métaphysique. Blake cherche en effet à ouvrir les yeux de l'humanité sans pour autant préciser de façon concrète les moyens ou l'agent qui lui permettraient d'y parvenir au sein même du monde qu'il récuse : « *What Blake does in this poem is to hold in full view the necessity of a re-formation of humanity on every level – social, sexual, mental – while struggling to conceive an agency to carry it out* »⁷³⁰ écrit Christopher Hobson. Les tourments et les dangers d'un regard en difficulté, tourné sur lui-même ou rivé sur un objet de fascination mensongère, conduisent à envisager la fonction dévolue à une figure jusqu'ici absente : celle de l'aveugle.

II.3.4. Le barde et l'aveugle

La figure de l'aveugle représente l'aboutissement de la réflexivité visuelle chez les premiers Romantiques anglais. En effet, le non-voyant interroge la possibilité d'une connaissance et d'une sensibilité totalement coupées de la perception visuelle et subvertit ainsi la notion même de vision. Privé de ses yeux, l'aveugle semble développer des capacités inconnues des autres hommes et présente plusieurs similarités avec le génie artistique, en ce que tous deux envisagent le monde sous un rapport inédit.

⁷²⁹ Christopher Hobson, « Unbound from wrath: Orc and Blake's crisis of vision in « The Four Zoas », *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 33, No 4, Rice University, 1993, p. 2.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 11.

L'association de l'aveugle et du poète n'est pas nouvelle : la légende veut qu'Homère ait été aveugle, comme certains de ses personnages - l'aède Démodocos qui chante la guerre de Troie dans *L'Odyssee* ou le devin Tirésias. Homère suggère que la cécité est un sacrifice en contrepartie duquel le conteur trouve l'inspiration poétique : Démodocos affirme que la Muse lui a inspiré son chant (« *privé de la vue, il avait reçu d'elle le chant mélodieux* »⁷³¹). Âgé de quarante ans, John Milton perd complètement l'usage de ses facultés visuelles et doit faire appel à plusieurs assistants, parmi lesquels le poète Andrew Marvell, pour continuer à écrire. En 1762, la publication de l'épopée *Fingal* par James Macpherson met en scène le barde écossais Ossian, aveugle et porteur d'une harpe. Au XVIII^e siècle, la poétesse Ann Batten Cristall associe dans ses *Poetical Sketches* la cécité à l'existence d'une lumière intérieure de nature divine, qui fait de l'aveugle un être béni des dieux. Le poème « A Fragment : The Blind Man » met en scène un prêtre non-voyant, qui associe son handicap à une élection divine : « *that God which robbed my eyes of sight / Darts through my mind a ray of sacred light [...]* »⁷³². Ces exemples illustrent l'ambiguïté de la figure de l'aveugle, qui semble s'émanciper du monde matériel pour entrer en contact avec l'invisible, ce que souligne l'historien de l'art Mosche Barasch dans son ouvrage *Blindness : The History of a Mental Image in Western Thought* :

On the one hand, he is the unfortunate creature, deprived of what is often considered man's most precious gift [...]. On the other hand, he is endowed, however vaguely, with an ability given to no other human being – to be in direct communication with a deity. He dwells in two worlds, or hovers between them.⁷³³

La façon même dont Barasch formule sa remarque suggère l'idée d'un échange symbolique : l'aveugle perd le sens de la vue pour gagner le pouvoir de communiquer avec les esprits, les dieux, les muses ou l'au-delà. Jumeau secret du barde, l'aveugle serait donc l'incarnation de l'œil interne loué par les premiers Romantiques, la manifestation la plus éclatante d'un regard capable de voir ce que d'autres ne peuvent appréhender, eux-mêmes éblouis par le monde matériel.

Toutefois, Blake, Coleridge et Wordsworth témoignent d'une approche plus complexe de la notion d'aveuglement ; ils dépassent le topos de l'aveugle voyant pour témoigner d'une inquiétude à la fois personnelle et poétique concernant la mise en danger de la faculté visuelle. Pour mieux comprendre la complexité de cette figure chez les premiers Romantiques anglais,

⁷³¹ Homère, *op. cit.*, VIII, 63-64, p. 651.

⁷³² Ann Batten Cristall, « A Fragment: The Blind Man », *Poetical Sketches*, Londres, J. Johnson, 1795, p. 115, v. 4-5.

⁷³³ Moshe Barasch, *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*, Routledge, Londres, 2001, p. 3.

il convient d'interroger le contexte épistémocritique et artistique dans lequel ils s'inscrivent. En effet, la cécité fait l'objet de nombreux débats philosophiques et épistémologiques au XVIII^e siècle : John Locke reprend à son compte le célèbre problème de William Molyneux, qui s'interrogeait sur la façon dont un aveugle de naissance appréhenderait le monde s'il recouvrait la vue. La *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, publiée par Denis Diderot en 1749, émet une interrogation similaire, tout en ajoutant à la notion de cécité une connotation religieuse qui vaudra à son auteur d'être emprisonné.

Lecteurs de Locke, Wordsworth et Coleridge s'intéressent de près à ces questions et semblent témoigner d'une inquiétude profonde à l'idée de perdre la vue. A partir de 1805, Wordsworth souffre régulièrement d'une inflammation de l'œil appelée trachome, une maladie infectieuse de l'œil causée par la bactérie *Chlamydia trachomatis*. Le trachome, responsable de cécité ou de déficiences visuelles sévères, oblige Wordsworth à suspendre régulièrement ses travaux d'écrivain ou ses lectures jusqu'à sa mort. Elle lui cause de nombreux troubles au quotidien, si bien que le poète doit porter des verres teintés et se fait surnommer « *the blind poet* »⁷³⁴ par sa fille Dora. Le 24 juillet 1820, le poète fait référence à cette inflammation douloureuse du regard dans une lettre adressée au professeur William Rowan Hamilton pour le remercier de ses soins : « *I have been very long in your debt. An inflammation in my eyes cut me off from writing and reading, so that I deem it still prudent to employ an Amanuensis* »⁷³⁵. Wordsworth se remémore l'origine de cette maladie dans ses commentaires au poème « *A little onward lend thy guiding hand* » :

The complaint in my eyes which gave occasion to this address to my daughter first showed itself as a consequence of inflammation, caught at the top of Kirkstone, [sic] when I was over-heated by having carried up the ascent my eldest son, a lusty infant. Frequently has the disease recurred since, leaving the eyes in a state which has often prevented my reading for months, and makes me at this day incapable of bearing without injury any strong light by day or night.⁷³⁶

Dans sa correspondance, Wordsworth évoque à plusieurs reprises les troubles visuels importants qui l'empêchent d'exercer librement ses activités littéraires ; ainsi, une lettre datée du 10 janvier 1830 à son ami Charles Lamb précise que le poète est incapable de lire plus de trois minutes d'affilée :

⁷³⁴ Cf. l'ouvrage d'Alan Bewell, *Wordsworth and the Enlightenment: Nature, Man, and Society*, New Haven, Yale University Press, 1989 ou celui de Heather Tilley, *Blindness and Writing: From Wordsworth to Gissing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

⁷³⁵ W. W., Lettre à William Rowan Hamilton, 24 juillet 1820, *WL*, II, p. 623.

⁷³⁶ W. W., Note au poème « *A little onward lend thy guiding hand* », *SP*, p. 223.

[...] on account of the smallness of the print, deferred doing so till longer days would allow me to read without candle-light, which I have long since given up. But, alas! when the days lengthened, my eyesight departed, and for many months I could not read three minutes at a time. You will be sorry to hear that this infirmity still hangs about me, and almost cuts me off from reading altogether.⁷³⁷

Wordsworth se tourne alors vers sa sœur Dorothy, qui lui fait la lecture. Parfois contraint de demeurer dans l'obscurité pendant plusieurs jours sur avis médical, le poète se morfond de ne pas pouvoir lire ou écrire à sa guise. Cette condition physique difficile explique en partie la présence de personnages atteints de cécité dans l'œuvre de Wordsworth : « *The topic of blindness figures in some of Wordsworth's most important poems, and is associated with central developments in his thought.* »⁷³⁸ remarque Edward Larissy dans son ouvrage *The Blind and Blindness in Literature*. L'essayiste cite notamment le personnage de Herbert dans la pièce de théâtre *The Borderers*, l'enfant aveugle du poème « *The Blind Highland Boy* » ou encore la figure du mendiant aveugle présentée au livre VII du *Prelude*. Consacré à la ville de Londres, le livre VII met en scène la foire annuelle à laquelle se rend Wordsworth. On a vu que le spectacle des saltimbanques, des colporteurs et des spectateurs conduisait le narrateur à éprouver une forme d'angoisse visuelle. Le chaos urbain dans lequel plonge Wordsworth suscite une perception fragmentaire, morcelée du réel, au milieu de laquelle l'apparition de l'aveugle se détache soudain par sa singularité radicale :

And once, far-travell'd in such mood, beyond
The reach of common indications, lost
Amid the moving pageant, 'twas my chance
Abruptly to be smitten with the view
Of a blind Beggar, who, with upright face,
Stood propp'd against a Wall, upon his Chest
Wearing a written paper, to explain
The story of the Man, and who he was.⁷³⁹

L'instant où le narrateur aperçoit le mendiant est présenté comme un moment insolite, durant lequel la vue du miséreux s'impose de façon presque brutale au marcheur : l'adverbe « abruptly » et le participe passé « smitten » témoignent d'une certaine violence visuelle, comme si le narrateur subissait un choc. La tournure passive indique d'ailleurs son absence de contrôle sur la situation. Il est intéressant de constater que le mendiant lui-même n'est pas le complément d'agent du verbe : l'expression « the view / Of a blind Beggar » relègue celui-ci

⁷³⁷ W. W., Lettre à Charles Lamb, 10 janvier 1830, *WL*, V, p. 194.

⁷³⁸ Edward Larissy, *The Blind and Blindness in Literature*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2007, p. 20.

⁷³⁹ W. W., *PII*, VII, p. 208, v. 608-615.

au rang grammatical de simple génitif, comme si la vue du personnage aveugle était plus importante que le mendiant lui-même. L'ambiguïté plane sur la nature du génitif, qui peut être aussi bien objectif (le narrateur est frappé par l'apparition de l'aveugle) que subjectif (le narrateur est impressionné par le regard de l'aveugle lui-même), si bien que l'aveugle semble en partie doté d'une capacité à voir, quand bien même défaillante. Toutefois, l'attention du narrateur est retenue moins par l'apparence du mendiant ou par son comportement que par la pancarte qui retrace son histoire.

My mind did at this spectacle turn round
 As with the might of waters, and it seem'd
 To me that in this Label was a type,
 Or emblem, of the utmost that we know,
 Both of ourselves and of the universe;
 And, on the shape of the unmoving man,
 His fixèd face and sightless eyes, I look'd
 As if admonish'd from another world.⁷⁴⁰

Ici, l'aveugle n'est ni le messager des dieux, ni le barde élu par les muses, mais seulement un vagabond dont l'écriteau définit son identité aux yeux d'autrui. En ce sens, il représente un double du narrateur, dont le geste d'écriture comporte également une forte dimension autobiographique dans le *Prelude* : la rencontre avec l'aveugle n'est pas une révélation, mais une interrogation sur la possibilité pour l'homme de se connaître, de comprendre la vision qu'il a de lui-même et celle que les autres ont de lui. Il ne signale pas l'étendue des pouvoirs visionnaires, mais leurs limites. « [...] *the real interest of the « blind Beggar » lies in its refusal of its own textual logic. For Wordsworth ends up not with the knowledge of self and other we are led to expect, but merely with the knowledge of the limitation of human knowledge* »⁷⁴¹ écrit Géraldine Friedman dans son article « History in the Background of Wordsworth's « Blind Beggar » ». En effet, le narrateur ne peut qu'esquisser des suppositions sur la façon dont l'aveugle appréhende le monde, sans jamais parvenir à s'identifier pleinement à sa condition : le mendiant suscite l'empathie en même temps qu'il lui impose une frontière. Selon l'auteure, l'aveugle renvoie le narrateur à sa quête herméneutique et introspective. L'assonance reliant les mots « sightless eyes » et le pronom personnel « I » établit un lien direct entre le « je » poétique et l'œil du non-voyant. Or, cette identification s'avère problématique car le narrateur ne peut se reconnaître dans un double incapable de lui renvoyer son regard :

⁷⁴⁰ *Ibid.*, v. 616-623.

⁷⁴¹ Géraldine Friedman, « History in the Background of Wordsworth's « Blind Beggar » », *ELH*, Johns Hopkins University Press, Vol. 56, No. 1, 1989, p. 127.

Géraldine Friedman y voit une forme de subversion textuelle, « *the dislocation of the self-reflexive model of autobiography in a passage where the specular double is precisely a figure incapable of reciprocal vision.* »⁷⁴².

Il n'est pas anodin que l'aveugle apparaisse au milieu d'une foire : le mendiant se détache d'abord par sa singularité, mais sa pancarte connote une étrange déshumanisation, comme s'il exhibait son histoire à la manière d'un colporteur, qui vanterait les mérites ou le prix de son produit. L'écriteau semble réduire le mendiant à n'être qu'une attraction supplémentaire, d'autant que la figure de l'aveugle est souvent présente dans les balades et les récits folkloriques de l'époque. Edward Larissy évoque notamment « *the story of the Blind Beggar of Bethnal Green, a figure from a popular ballad such as might have been sold or sung at Bartholomew Fair, or any number of other places* »⁷⁴³ et dont Wordsworth a sans doute eu connaissance. Ainsi, l'aveugle rencontré par le narrateur au livre VII du *Prelude* représente un palimpseste des figures littéraires affligées de cécité et des textes qui les convoquent, interrogeant le rapport du poète à sa propre écriture, à la frontière entre la description d'un univers visuel (où prend place le mendiant lui-même) et l'appréhension de l'invisible. Le mendiant et sa pancarte participent donc d'un jeu intertextuel qui interroge à la fois la démarche littéraire du poète et la nature de ses connaissances, entre vision et aveuglement.

On retrouve un dispositif narratif similaire dans le poème « *The Blind Highland Boy* ». Le sous-titre, « *A tale told by the fire-side* », signale d'emblée la nature littéraire du récit à venir, entre apologue et conte pour enfants. Le narrateur, anonyme, s'adresse à sa progéniture en lui recommandant d'écouter l'histoire du petit garçon aveugle, habitant des montagnes : « *There ! take your seat, and let me see / That you can listen quietly ; / And, as I promised, I will tell / That strange adventure which befel / A poor blind Highland Boy.* »⁷⁴⁴. La description du garçon, aveugle de naissance, en fait un exemple de vertu :

He ne'er had seen one earthly sight;
The sun, the day; the stars, the night;
Or tree, or butterfly, or flower,
Or fish in stream, or bird in bower,
Or woman, man, or child.

And yet he neither drooped nor pined,
Nor had a melancholy mind;
For God took pity on the Boy,

⁷⁴² *Ibid.*, p. 140.

⁷⁴³ Edward Larissy, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁴⁴ W. W., « *The Blind Highland Boy* », *P2V*, p. 221, v. 6-10.

And was his friend; and gave him joy
Of which we nothing know.⁷⁴⁵

Les deux strophes fonctionnent de façon antithétique : la première, constituée d'une longue énumération, insiste sur la condition pathétique de l'enfant, à qui le spectacle du monde est interdit. La seconde strophe, à l'inverse, fait valoir le comportement exemplaire du garçon qui ne semble nullement abattu par son handicap, mais y trouve au contraire une joie sans pareil, dans la mesure où elle le rapproche de Dieu. L'aveugle sert de contrepoint aux enfants qui écoutent le récit : les sentiments du garçon sont inconnus de ceux qui ont conservé la vue, ce que souligne le dernier vers « Of which we nothing know ». Cependant, les auditeurs peuvent s'identifier au héros du conte à travers la fascination que le « Highland boy » manifeste pour les récits des marins, qui reviennent de la mer pour raconter leurs aventures aux villageois. La dimension métalittéraire du poème établit un lien direct entre l'aveugle et la fiction, entre la cécité et le langage. En effet, l'enfant se nourrit des récits de ses aînés au point de vouloir épouser le destin de ses héros. A l'âge de dix ans, le jeune garçon n'y tient plus ; il se remémore la légende d'un enfant qui serait parvenu à voguer sur un coquillage et décide de partir à son tour conquérir l'océan :

While there he sate, alone and blind,
That Story flashed upon his mind; —
A bold thought roused him, and he took
The Shell from out its secret nook,
And bore it in his arms.⁷⁴⁶

Le choix du verbe « flash », associé au champ lexical de la vue, joue sur l'ambiguïté d'une cécité qui permet pourtant au garçon de se représenter mentalement la destinée d'un navigateur fabuleux. Comme dans l'épisode du mendiant londonien, le récit littéraire se substitue à la perception visuelle. Le verbe « took » et le substantif « nook », mis en valeur à la fin du vers, esquissent la présence auditive fantomatique d'un « look » interdit au garçon aveugle, qui parvient pourtant à suivre les traces de son prédécesseur légendaire. Cependant, la marée monte et le malheureux réchappe de peu à la noyade : sa mère, affolée, se réjouit de le retrouver en vie. L'enfant, d'abord déçu de n'avoir pu réaliser son rêve, finit par accepter de vivre sur la terre ferme avec sa famille. « The Blind Highland Boy » et le livre VII du *Prelude* représentent deux exemples de la façon dont Wordsworth attribue à la notion de cécité une fonction

⁷⁴⁵ *Ibid.*, pp. 221-222, v. 16-25.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 223, v. 60-64.

réflexive, lui permettant d'interroger son rapport à la perception, mais aussi à la fiction et au langage.

Chez William Blake, la figure de l'aveugle comporte une dimension polémique, mais aussi ludique et métalittéraire. Ainsi, le cyclope de l'*Odyssée*, aveuglé par l'industriel Ulysse au moment où il s'échappe de sa caverne, représente une image particulièrement appréciée de l'auteur, comme le souligne John Beer dans son essai *Blake's Visionary Universe* :

The Cyclops with his one eye would look suspiciously like a creature of single vision; the blinded Cyclops hurling rocks after the boat would suggest the final destructiveness of hardened vision [...].⁷⁴⁷

La figure du cyclope évoque en effet l'étroitesse de vue caractéristique des ennemis blakiens, au premier rang desquels les empiristes, mais aussi les conservateurs et la politique répressive du gouvernement britannique au lendemain de la Révolution française. La dureté de certaines mesures et l'intransigeance des rationalistes sont représentées par l'œil unique, dont le regard se durcit jusqu'à l'obstruction complète – ce que souligne Beer à travers les expressions « hardened vision » ou « the hardening of vision ». La cécité a valeur métaphorique chez Blake : elle ne recèle aucun pouvoir caché, mais manifeste au contraire le caractère obtus et ignorant de ceux qui prétendent établir un contrôle direct sur leurs semblables.

Ainsi, le poème « Blind Man's Buff », paru dans le recueil *Poetical Sketches*, met en scène une partie de colin-maillard où les joueurs ne cessent de flirter les uns avec les autres, sans jamais exprimer ouvertement leur désir, mis en évidence par les sous-entendus à caractère sexuel (comme dans le vers « *The lasses prick the lads with pins* »⁷⁴⁸). Au cours de ce jeu supposément innocent, l'aveugle ne cesse de changer de visage selon que le bandeau recouvre les yeux de Will, Roger ou Dick ; la violence fait soudain irruption lorsque l'un des protagonistes en profite pour faire tomber le joueur aux yeux recouverts. La conclusion de Blake, ironique, suggère que les participants du colin-maillard sont à l'image des citoyens britanniques, gouvernés par un ensemble de règles et de lois qui répriment leurs pulsions et favorisent la bassesse comme l'hypocrisie.

Such are the fortunes of the game,
And those who play should stop the same
By wholesome laws; such as all those

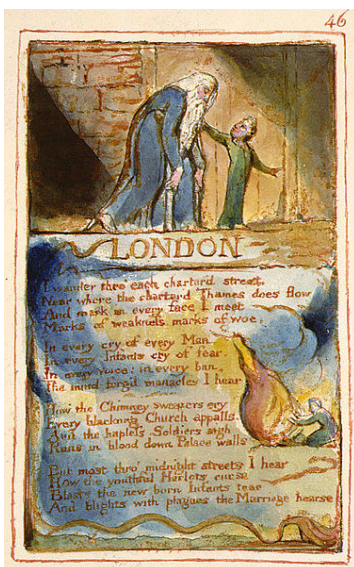
⁷⁴⁷ John Beer, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁴⁸ W. B., « Blind Man's Buff », *Miscellaneous Poems*, p. 422, v. 12.

Who on the blinded man impose
 Stand in his stead; as, long a-gone,
 When men were first a nation grown,
 Lawless they liv'd, till wantonness
 And liberty began t' increase,
 And one man lay in another's way;
 Then laws were made to keep fair play.⁷⁴⁹

L'expression « fair play » témoigne de l'ironie de l'auteur, qui considère que les citoyens acceptent de s'aveugler sans jamais remettre en cause les règles d'un jeu qui leur ôte toute liberté. L'aveuglement consenti des joueurs reflète ironiquement celui des concitoyens de Blake, qui acceptent d'imposer de terribles restrictions à leurs perceptions sensorielles comme à leurs facultés intellectuelles, ce que suggère le comparatif « as », qui établit une relation d'équivalence presque comique entre les joueurs fictifs et leurs pendants bien réels.

L'aveugle vieillit dans « London », publié en 1794 dans le recueil *Songs of Experience*, qui personnifie la capitale sous les traits d'un vieil homme aveugle, guidé par un enfant. Le poème décrit uniquement les sons entendus par le narrateur dans Londres, laquelle semble plongée dans une cacophonie infernale ; l'acrostiche de la troisième strophe permet de reconstituer le verbe « Hear », comme si l'ouïe avait totalement oblitéré la vue au sein de la ville. « *I see London blind and age bent begging thro' the Streets / Of Babylon, led by a child, his tears run down his beard !* »⁷⁵⁰ écrit Blake dans *Jerusalem*.



London, Songs of Innocence, William Blake, aquarelle, 1795, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

⁷⁴⁹ *Ibid.* p. 423, v. 61-70.

⁷⁵⁰ W. B., *J*, p. 243, v. 11-12.

La planche du poème « London » illustre parfaitement le cloisonnement sensoriel qui conduit à la mort de la perception visuelle pour Blake : l’aveugle et l’enfant, situés en haut de l’illustration, marchent vers une destination inconnue, que l’enfant semble indiquer du doigt au vieillard épuisé. Le poème, lui, est situé dans la partie inférieure de la planche, radicalement séparé de l’illustration par un trait.

L’aveuglement comporte ainsi une connotation sociale et politique qui se retrouve dans la figure du tyran Tiriël, principal protagoniste du poème éponyme, qui préfigure à bien des égards la création d’Urizen. Publié en 1789, *Tiriël* retrace la triste malédiction qui accable de génération en génération la famille de Tiriël : fils de Har, lui-même père de l’humanité, Tiriël est décrit comme un vieillard à la barbe effilochée, « *blind as the orbless skull among the stones* »⁷⁵¹. Son père, Har, impose ses commandements à ses enfants, qui refusent de lui obéir et le quittent. Tiriël reproduit le comportement paternel en édictant à son tour une série de lois pour établir son contrôle sur l’humanité. Affligé de cécité, il semble pourtant rongé par sa propre incapacité à percevoir et à se mouvoir librement : « *he wanders without eyes* »⁷⁵² écrit Blake. Tiriël est un marginal, un paria dont la condition tragique rappelle celle d’Œdipe. Sa simple vue effraie les enfants de Har : « *Soon as the blind wanderer enter'd the pleasant gardens of Har, / They ran weeping, like frightened infants, for refuge in Mnetha's arms. / The blind man felt his way, and cried: "Peace to these open doors! / Let no one fear, for poor blind Tiriël hurts none but himself".* »⁷⁵³. Ainsi, lorsque Tiriël regagne son foyer, il semble avoir honte de son apparence et de ses actions passées ; la nourrice de Har, Mnetha (dont le nom évoque la muse Mnémosyne, gardienne de la mémoire) lui demande de raconter son histoire :

Mnetha said: "Come in, aged wanderer! tell us of thy name.
Why shouldest thou conceal thyself from those of thine own flesh?"

I am not of this region, said Tiriël dissemblingly.
I am an aged wanderer, once father of a race
Far in the North; but they were wicked, and were all destroy'd,
And I their father sent an outcast. I have told you all.
Ask me no more, I pray, for grief hath seal'd my precious sight.⁷⁵⁴

Tiriël semble comprendre trop tard la malédiction que son père a fait peser sur lui, le condamnant à la cécité : il s’est lui-même perdu de vue, engagé dans une répétition malsaine

⁷⁵¹ W. B., *Tiriël*, p. 277, v. 27.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 278, v. 25.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 277, v. 10-13.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 278, v. 41-47.

du schéma d'aliénation édicté par son aîné. De même qu'il a trahi son père, ses propres enfants se sont rebellés : tyran déchu, Tiriel erre sans parvenir à comprendre sa condition. La cécité devient la métaphore d'une méconnaissance de soi et de sa lignée, exactement comme pour Œdipe. En ce sens, Blake fait de l'aveugle un contre-modèle perceptif, un être dont la fragilité et l'ignorance l'obligent à s'affubler d'ocillères qui se plaquent progressivement sur ses yeux au point d'oblitérer totalement sa vision de lui-même et du monde.

La cécité recouvre une ambivalence importante chez Samuel Taylor Coleridge, qui fait part de ses angoisses à l'idée de perdre la vue dans sa correspondance et ses *Notebooks*. Paradoxalement, l'aveuglement traduit l'incapacité non seulement de l'œil, mais aussi de l'esprit à déceler l'invisible. Ainsi, l'extrait suivant témoigne d'une anxiété toute coleridgienne à l'idée que les couleurs, les lumières et les formes échappent désormais à son œil, usé par ses recherches incessantes :

I have, at times, experienced such an extinction of Light in my mind, I have been so forsaken by all the forms and colourings of Existence, as if the organs of Life had been dried up; as if only simple BEING remained, blind and stagnant!⁷⁵⁵

Non sans un certain sens de la dramatisation, le poète exprime ici sa conception d'une cécité symbolique, étroitement liée au déclin d'un œil dont la sollicitation abusive le contraint désormais à l'impuissance. L'emploi de la majuscule met en valeur le substantif « BEING », qui semble ici dépouillé de tous ses attraits, perçu avec la froideur méthodique d'un matérialiste. L'association des adjectifs « blind » et « stagnant » renforce l'idée d'une stase délétère caractéristique du regard mélancolique. La figure de l'aveugle a donc partie liée avec une forme de renoncement visuel chez Coleridge : l'œil, persécuté par les formes matérielles et abandonné par la lumière divine, abdique et se fait le miroir d'une réalité morne.

Toutefois, le poète semble également indiquer que la cécité visuelle ne saurait empêcher d'appréhender la nature spirituelle du monde, entièrement invisible à l'œil nu. Le court poème « Written During a Temporary Blindness in the Year 1799 » évoque la condition douloureuse de l'enfant aveugle, avant de souligner la permanence d'une vie spirituelle imperceptible :

O what a life is the eye! what a strange and inscrutable essence!
Him, that is utterly blind, nor glimpses the fire that warms him;
Him that never beheld the swelling breast of his mother;
Him that smiled in his gladness as a babe that smiles in its slumber;

⁷⁵⁵ S. T. C., Lettre à Mrs. S.T. Coleridge, 10 mars 1799, *CL*, I, p. 470.

Even for him it exists! It moves and stirs in its prison!
Lives with a separate life: and — “Is it a spirit!” he murmurs:
“Sure, it has thoughts of its own, and to see is only a language!”⁷⁵⁶

La double exclamation initiale et l’interjection traduisent l’emphase du locuteur, subjugué par le mystère de l’œil, qui ne peut se prendre pour objet. L’adjectif « inscrutable », au sens propre comme au sens figuré, suggère que l’œil échappe à la fois à son propre regard et au champ des connaissances humaines. La répétition anaphorique du pronom personnel « Him » insiste sur l’exemple à valeur pathétique d’un individu affligé de cécité, incapable de voir le feu qui le réchauffe ou le sein maternel qui le reconforte. Cependant, même l’enfant aveugle semble capable de sourire, ce que souligne le polypote (« smiled » / « smiles ») et la comparaison au quatrième vers. La ponctuation expressive et le pronom indéfini « it » au vers suivant indiquent l’existence d’un élément intangible, mystérieux, totalement indépendant de la perception visuelle, ce qu’illustre l’expression « separate life ». Or, cet élément est identifié par le locuteur comme un « spirit » autonome, qui renvoie la vue à une simple modalité de compréhension de l’existence : « to see is only a language ! ». Le caractère sibyllin de cette ultime exclamation rappelle l’association wordsworthienne entre vision et fiction, tout en suggérant la possibilité pour l’aveugle de trouver ailleurs que dans la vue la matière d’une communion spirituelle avec le monde.

Quelques années plus tard, le poème « Limbo » approfondit l’idée d’une joie inhérente à l’aveugle. Coleridge décrit en effet l’étrange vision onirique d’un vieillard tournant son œil mort vers la lune, comme s’il pouvait encore en capter les rayons :

An old man with a steady look sublime,
That stops his earthly task to watch the skies;
But he is blind – a statue hath such eyes; –
Yet having moonward turn’d his face by chance,
Gazes the orb with moon-like countenance, [...]
He gazes still, - his eyeless face all eye; –
As 'twere an organ full of silent Sight,
His whole Face seemeth to rejoice in Light!⁷⁵⁷

Le poète joue sur l’ambiguïté concernant le degré d’aveuglement du vieil homme, qui semble d’abord en pleine possession de ses facultés visuelles dans la mesure où il arrête sa tâche pour contempler le ciel – le verbe « watch » soulignant qu’il s’agit bien d’un mouvement visuel.

⁷⁵⁶ S. T. C., « Written During a Temporary Blindness in the Year 1799 », *PW*, I, p. 316, v. 1 à 7.

⁷⁵⁷ S. T. C., « Limbo », *PW*, II, p. 883, v. 10-14 et 16-18.

L'adverbe adversatif « But » au vers suivant contredit ouvertement l'idée que le vieillard puisse observer le ciel : « But he is blind ». Pourtant, le polyptote (« eyeless » / « eye ») et la répétition du verbe « gaze » signalent le renversement presque fantastique d'un œil capable de fixer la lune. L'emploi transitif du verbe gaze (« Gazes the orb ») joue là encore sur l'ambivalence sémantique et syntaxique de la description, l'absence de préposition illustrant l'étrangeté du regard fixe de l'aveugle.

Une singulière inversion semble alors s'opérer entre le globe astral et l'œil, doté d'une « moon-like countenance », reflet de la lune qu'il contemple sans la voir. Malgré son handicap visuel, le vieil homme donne l'impression d'apprécier particulièrement la lumière de la lune, ce que soulignent l'infinitif « rejoice » et la ponctuation expressive. La cécité du personnage, loin de le condamner à la morosité ou à la souffrance, semble au contraire métamorphoser son œil en un étrange organe, « full of silent Sight » – la synesthésie évoquant la possibilité d'un transfert sensoriel qui permettrait à l'œil de parler, de se taire ou d'écouter le monde. Edward Larissy souligne justement l'importance de ces correspondances sensorielles dans le rapport des premiers Romantiques à la notion de cécité : « *one of the central claims of our book is that Romantic-period writing strongly emphasizes the aural compensations from which the blind may benefit* »⁷⁵⁸. Selon lui, l'aveuglement irait de pair avec une hypersensibilité auditive qui viendrait compenser la perte de la vue. Cette compensation symbolique semble toutefois se jouer ailleurs : de même que Wordsworth emploie la figure de l'aveugle pour interroger son rapport à l'écriture et à la fiction, Coleridge associe ici le vieillard à une statue, nimbée d'une aura fantastique en ce qu'elle semble progressivement se transformer sous l'effet de la lune en un globe céleste. L'aveugle, figure liminaire, se situe au seuil de deux mondes, deux visions et deux compréhensions de l'univers, puisqu'il représente la manifestation visible de ce qui échappe au regard, l'incarnation de l'invisible. Mais il symbolise également le lieu de toutes les suppositions, de toutes les hypothèses et de toutes les projections de l'imagination pour tenter de percer le mystère de sa condition.

Ainsi, la notion de cécité accompagne la démarche réflexive de nos poètes et préfigure la modernité de leur regard, comme le souligne Edward Larissy : « *So the figure of the blind is an index not of a decline from inwardness to externality (though that danger is certainly noted) but of an exchange, involving both gain and loss, of ancient for modern inwardness.* »⁷⁵⁹. En effet, la figure de l'aveugle illustre le paradoxe d'une vision consciente de ses lacunes et de ses

⁷⁵⁸ Edward Larissy, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

limites. Elle coïncide avec une interrogation sur les diverses formes d'aveuglement qui conduisent l'individu à manquer du regard ce qu'il ne veut ou ne peut voir, en même temps qu'elle souligne le risque d'une usure progressive des facultés visuelles, sollicitées pour appréhender à la fois les lois du visible et les beautés de l'invisible.

En dernière instance, il semble que ce soit justement la conscience de ses limites qui permettent à la première génération romantique d'explorer pleinement les potentialités du regard, non plus seulement dans le monde réel, mais dans tous les mondes virtuels auxquels l'œil de l'imagination est susceptible de donner naissance. Cette perspective nous conduit à explorer la possibilité d'une vision non plus seulement interne ou externe, mais indirecte, médiée par le truchement d'instruments techniques, par les filtres de la mémoire ou encore par l'œuvre d'art.

Chapitre III

L'art du regard

III.1. Machines à voir : virtualités et modernité du regard

Le poète est un kaléidoscope.
Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord*⁷⁶⁰

L'œil romantique se caractérise par une mise en rapport constante de la réalité et de l'imagination. Cette association fait écho à la multiplication des dispositifs techniques (panorama, fantasmagorie, kaléidoscope) et scéniques, lesquels inaugurent l'ère d'une culture visuelle de masse au tournant du XIX^e siècle : les devantures des imprimeurs, les théâtres, les galeries d'art et les spectacles de rue captivent le regard et lui assignent une fonction ludique nouvelle, jouant sur une confusion plus ou moins explicite entre fiction et réalité. Blake, Wordsworth et Coleridge s'inscrivent dans cette ère du divertissement visuel tout en subvertissant les techniques illusionnistes, refusant le rôle de simple spectateur attribué à l'œil pour en faire un acteur à part entière du jeu auquel il participe : Blake et Wordsworth s'inspirent du panorama pour explorer la possibilité d'un œil mobile, quand Coleridge pose un regard ironique et critique sur les fantasmagories et l'imaginaire gothique des romans en vogue. Nous avançons l'idée que les premiers Romantiques anglais anticipent sur notre époque en exhibant la facticité et la plasticité de l'image, interrogeant la nature même de l'acte visuel avec une modernité qui préfigure les questionnements initiés par la réalité virtuelle au milieu du XX^e siècle. Nous verrons que la notion même de virtualité est centrale pour comprendre la façon dont la première génération romantique met en scène la perception visuelle et ses potentialités créatrices.

⁷⁶⁰ Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord : notes 1930-1936, Œuvres complètes*, Paris, Garnier Flammarion, 2010, II, p. 686.

III.1.1. Techniques visuelles : kaléidoscopes et panoramas

La production poétique des premiers Romantiques anglais et la prééminence de la réflexivité visuelle au sein de leurs œuvres coïncident avec le déploiement d'une culture visuelle de la modernité, où prévalent désormais l'autonomie et la subjectivité du regard. La remise en question du paradigme de la chambre noire, mais aussi les progrès de l'optique tant physique que physiologique bouleversent le rapport à la vue durant les dernières décennies du XVIII^e siècle. La découverte de la persistance rétinienne (laquelle révèle qu'une succession rapide d'images consécutives persiste sur la rétine), en particulier, permet de concevoir la perception visuelle sans la relier nécessairement à un référent extérieur. Le champ visuel apparaît alors comme une surface d'inscription sur laquelle il devient possible de produire toute une gamme d'effets.

Si l'œil n'est plus l'allié sensoriel privilégié de la raison et de la connaissance, dès lors que les avancées scientifiques remettent en cause sa fiabilité, il s'émancipe du même coup de ses prétentions cognitives : ce que l'œil perd en crédibilité, il le gagne en créativité. Jonathan Crary voit dans le tournant du XIX^e siècle l'ère de l'abstraction visionnaire et souligne l'importance décisive de ce changement de paradigme dans le rapport à la vue : « *les conceptions les plus marquantes de l'observateur au début du XIX^e siècle s'articulent au premier chef à des modèles de la vision subjective, par opposition au déni de la subjectivité qui caractérise le discours sur la vision aux XVII^e et XVIII^e siècles* » ; « *La vision n'est alors plus subordonnée à une image extérieure du vrai ou du juste, et l'œil ne sert pas davantage à fonder l'existence d'un « monde réel* » »⁷⁶¹. Subjectivité contre objectivité, telle est l'opposition qui structure le discours sur la vue selon Crary. Nous choisissons de modifier légèrement les bornes chronologiques fixées par l'auteur, dans la mesure où la prééminence nouvelle d'une vision subjective apparaît en réalité dès la fin du XVIII^e siècle. Delphine Gleizes et Denis Reynaud considèrent dans leur ouvrage *Machines à voir – Pour une histoire du regard instrumenté* que la fin du XVIII^e siècle marque un changement de paradigme historique à la fois épistémologique et mécanique, à travers le foisonnement de dispositifs inédits qui contribuent à remettre en cause les modèles classiques de la vision. Ainsi, les XVIII^e et XIX^e siècles « *donnent l'impression d'une accélération, d'une*

⁷⁶¹ Jonathan Crary, *op. cit.*, pp. 199-200.

multiplication soudaine d'appareils et de dispositifs qui modifient radicalement et sans retour la façon dont l'on avait jusqu'alors perçu et reproduit la réalité »⁷⁶².

Cette autonomie de la vue favorise en effet le développement d'un rapport non plus seulement scientifique, mais également ludique au regard et à ses failles. A partir des années 1780, artistes et artisans mettent au point une série d'appareils et d'instruments optiques nouveaux. Destinés au départ à l'observation scientifique, ils sont bientôt convertis en divertissements populaires. Ainsi, le 19 juin 1787, le peintre britannique Robert Barker fait breveter l'invention du panorama (du grec « pan », « tout » et « horama », « spectacle »). Cette peinture à 360 degrés de grande dimension, développée sur le mur intérieur d'une rotonde et donnant l'illusion de la réalité par des effets de perspective et de trompe-l'œil, s'accompagne souvent d'un dispositif immersif composé d'une estrade, d'un système d'éclairage et d'un faux premier plan. La première rotonde créée par Robert Barker est présentée à Leicester Square, à Londres. Quelques années plus tard, Louis Daguerre met au point le diorama, un dispositif illusionniste conçu comme un divertissement théâtral, d'abord utilisé en 1803 pour la création de grands tableaux animés de jeux de lumière, avant de constituer l'objet d'une exposition à Paris en 1822.

Au même moment, une foule d'appareils nouveaux voit le jour : le kaléidoscope (formé des racines grecques « kalos », « eidos » et « skopein » qui signifient respectivement « beauté », « image » et « regard »), mis au point en 1815 par David Brewster, puis le thaumatrope (du grec « thauma », « prodige » et « tropion », « tourner »), d'abord vulgarisé à Londres par le docteur John Paris en 1825, ou encore le phénakistiscope (du grec « phenax – akos », « trompeur », et « skopein », « regarder, examiner »), conçu par le belge Joseph Plateau en 1832. Il est intéressant de constater que les noms mêmes de ces inventions exhibent leur caractère illusionniste : la vision se fait ouvertement, sciemment trompeuse, dans le but de créer une alternative ludique ou artistique à la perception visuelle traditionnelle.

Certains de ces jouets optiques reposent sur l'illusion d'un mouvement continu entre des images fixes, produite par la persistance rétinienne. Le thaumatrope consiste par exemple en un disque muni de chaque côté d'une ficelle et présentant un dessin distinct sur chaque face, de sorte qu'en le faisant tourner rapidement, les deux dessins se confondent pour ne former qu'une seule et même image. John Paris propose une explication scientifique de son dispositif :

L'œil voit un objet parce que l'image de cet objet se dessine sur la rétine, ou sur le nerf optique situé dans le fond de l'œil ; l'expérience a montré que l'impression ainsi transmise à l'esprit

⁷⁶² Delphine Gleizes et Denis Reynaud, *Machines à voir – Pour une histoire du regard instrumenté*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017, p. 15.

de dure environ un huitième de seconde après la disparition de l'image. [...] Le thaumatrope [...] dépend du même principe optique : l'impression créée sur la rétine par l'image représentée sur une face de la carte ne s'efface pas avant que celle qui est peinte sur l'autre face ne se présente à l'œil ; en conséquence, on voit les deux faces en même temps.⁷⁶³

Si le mécanisme présidant à l'élaboration du thaumatrope est connu de longue date, il reçoit pour la première fois une explication scientifique, directement associée à la création d'un objet de divertissement populaire. Comme le souligne Jonathan Crary, le thaumatrope « *témoigne sans équivoque de la nature artificielle et hallucinatoire de son image, ainsi que du hiatus entre l'acte de perception et l'objet perçu.* »⁷⁶⁴. C'est justement dans ce hiatus, cet écart entre l'acte perceptif et l'objet que naît la possibilité d'envisager la perception visuelle de façon autonome, sous un angle ludique et créatif. Il en va de même pour le phénakistiscope : ce disque divisé en portions égales comporte de petites ouvertures fendues derrière lesquelles plusieurs illustrations représentent une figure engagée dans différents mouvements. Lorsque le spectateur place le disque devant un miroir et le fait tourner rapidement tout en demeurant immobile, il peut voir une succession d'images qui donnent l'illusion d'un mouvement continu de la figure peinte. En Angleterre, d'autres voies expérimentales pour produire l'illusion du mouvement se dessinent, jouant notamment sur la lumière et sur les transparences de l'écran. Dès 1781, le peintre strasbourgeois Philippe Jacques de Loutherbourg donne les spectacles en plusieurs tableaux de son *Eidophysikon*, « spectacle de la nature ». Ancêtre du diorama de Daguerre, il rencontre un vif succès outre-Manche. L'*Eidophysikon* prétend créer un spectacle total en introduisant le temps dans l'image, ce par la gradation mesurée des effets de lumière et la superposition des taffetas peints. La scène miniature de ce théâtre sans acteurs est vue par un petit nombre de spectateurs assis dans le noir à travers une fenêtre de huit pieds sur six.

La première génération des poètes romantiques anglais fait directement l'expérience de ces nouveaux dispositifs. Jeune adulte, William Wordsworth parcourt les rues de Londres et découvre les spectacles visuels mis au point par Philippe Jacques de Loutherbourg ou par Robert Barker. Dans son ouvrage *The hidden Wordsworth*, Kenneth Johnston insiste sur l'importance de ces attractions dans la façon dont le poète élabore son regard sur la capitale : « [...] *Wordsworth came into the heart of his urban delights. First, directly opposite Somerset House and the Savoy, he saw Exeter's Change, the location of the menagerie he describes in VII. 246-47, and of Philippe de Loutherbourg's Eidophysikon («moving-image machine»).* [...] »

⁷⁶³ John A. Paris, cité par Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 160.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 161.

*It also housed Robert Barker's « Panorama ». »⁷⁶⁵. Le poète fait directement référence au spectacle élaboré par de Louthembourg au livre VII du *Prelude*, intitulé « Residence in London » :*

Whether the painter, fashioning a work
To Nature's circumambient scenery,
And with his greedy pencil taking in
A whole horizon on all sides, with power,
Like that of angels or commissioned spirits,
Plant us upon some lofty pinnacle,
Or in a ship on waters, with a world
Of life, and life-like mockery, to east,
To west, beneath, behind us, and before;⁷⁶⁶

L'adjectif « circumambient » réfère à la forme circulaire qui caractérise la rotonde où l'on peut admirer le panorama de Barker. L'adjectif « whole » et l'adverbe « all » témoignent de la volonté du peintre d'offrir une vision à 360 degrés du spectacle naturel, englobant tous les aspects et toutes les formes de la scène représentée. La description du panorama est fortement ambivalente chez Wordsworth : le peintre cherche à concurrencer le spectacle de la nature en maniant un « greedy pencil », comme s'il voulait s'approprier les splendeurs de l'environnement extérieur. Non sans un certain sarcasme, Wordsworth semble désapprouver le tableau d'une nature qui se présente davantage comme un artifice que comme une véritable œuvre d'art.

Cependant, il ne manque pas de souligner la puissance évocatoire du panorama : la comparaison « Like that of angels or commissioned spirits » suggère la possibilité pour le spectateur d'être transporté vers les hauteurs, « upon some lofty pinnacle », pour admirer une vue panoramique qui le conduit à découvrir un tableau inédit de la ville ou de la nature. « [T]o east, / To west, beneath, behind us » : l'accumulation et la parataxe traduisent les mouvements successifs du regard qui voyage aux quatre coins de la réalité, ce que souligne la mention des points cardinaux. Le panorama offre un mouvement visuel inédit au spectateur, qui peut aussi bien se retrouver sur le haut d'une éminence que sur un navire au milieu des flots. Ce monde nouveau est toutefois placé sous le signe de l'illusion : « a world / Of life, and life-like mockery ». L'enjambement et l'assonance contribuent à créer un effet déceptif ; l'univers représenté par le panorama est à la fois vivant et figé. L'ambivalence de l'auteur se lit dans le choix de la

⁷⁶⁵ Kenneth Johnston, *The hidden Wordsworth*, New York, W.W. Norton & Co, 1998, p. 251.

⁷⁶⁶ W. W., *PII*, VII, p. 200, v. 256-264.

préposition « and », qui accole la vie foisonnante représentée par le panorama (« life ») et la parodie factice de cette même vie (« life-like mockery »).

Dans son article « Wordsworth, Panoramas, and the Prospect of London », Ross King s'interroge sur l'illusion de réalité produite par ce nouveau dispositif et sur le rapport qu'entretient Wordsworth avec lui. Il rappelle tout d'abord que le panorama s'inscrit dans une généalogie d'appareils et d'inventions optiques élaborées dans un but ludique ou artistique : « *In technique and presentation panoramas bore resemblance to the many visual machines and optical devices invented during the end of the eighteenth century and early decades of the nineteenth. They owed debts of conceptual influence to the « Eidophusikon » [...] and were themselves direct ancestors of the Dioramas [...] »*⁷⁶⁷. Si le panorama ressemble à plusieurs appareils exploitant la persistance rétinienne ou la subjectivité de la vision, il se distingue toutefois par sa volonté d'abolir les frontières entre le sujet et l'objet représenté : « *the purpose of the panorama [...] was to cast the viewer into the midst of an event depicted as realistically as possible.* »⁷⁶⁸ remarque Ross King. A la différence du tableau ou du décor théâtral, qui demeurent séparés du spectateur par la présence d'un cadre ou d'une estrade, le panorama crée les conditions d'une immersion au sein même de l'œuvre. Ross King cite les propos de Robert Barker lui-même à propos de son invention :

Because it omits a frame or border it effaces the traditional specular relationship between image and original such that one is not clearly distinguishable from the other. Barker points to this blurring of visual margins when he claims that his panorama displayed a view “the same as if on the spot” and that his new technique is “unlimiting the bounds of the Art of Painting”.⁷⁶⁹

Le panorama interroge ainsi la frontière qui sépare traditionnellement le spectacle du spectateur. Son hyper-réalisme conduit à éprouver l'illusion d'une réalité plus vraie que nature, puisque l'observateur déploie son regard sur une étendue bien plus vaste que celle à laquelle il peut prétendre dans la vie quotidienne. Ross King reprend justement les propos de Wilcox sur cette surenchère de réalisme : « *Not just realism but ultra-realism was needed for panorama painting. The spectator had to be fooled into imagining that what he was looking at was not mere paint applied to canvas but reality itself* »⁷⁷⁰. En Angleterre, cette nouvelle conception de la représentation divise. Certains artistes et écrivains s'insurgent contre cette contrefaçon

⁷⁶⁷ Ross King, « Wordsworth, Panoramas, and the Prospect of London », *Studies in Romanticism*, Johns Hopkins University Press, Vol. 32, No. 1, 1993, pp. 59-60.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁷⁰ *Ibid.*

démessurée de la réalité, n’y voyant aucune autre ambition que celle du plus pauvre mimétisme. Joshua Reynolds, ami de Coleridge et de Wordsworth, condamne cette esthétique de l’illusion et dénonce dans la revue *The Idler* les prétentions d’œuvres au rendu « *merely mechanical* ». A l’inverse, Shaftesbury affirme : « *[the] pleasing illusion or deceit [is] the sole use and beauty of the spectacle* »⁷⁷¹.

Quel est le positionnement adopté par Wordsworth face à cet hyper-réalisme illusoire ? Plusieurs critiques, dont Ross King, considèrent que le livre VII du *Prelude* témoigne d’une forme de rejet à l’égard du panorama et des techniques visuelles déceptrices qui instaurent un rapport trompeur au regard. Dans un premier temps, Wordsworth semble en effet condamner ces représentations, qui singent le réel plutôt que de le révéler ou de le magnifier : « *those mimic sights that ape / The absolute presence of reality, / Expressing, as in mirror, sea and land, / And what earth is, and what she hath to show* »⁷⁷². Toutefois, nous affirmons que le panorama, d’abord considéré par le poète avec un œil soupçonneux, contribue néanmoins à définir son regard et son ambition poétique. En effet, l’expérience visuelle proposée par Robert Barker ou par Philippe Jacques de Loutherbourg nourrit les réflexions du poète sur le rapport entre l’œil et l’œuvre d’art, entre l’illusion et le réel, lesquelles se lisent en retour dans ses propres écrits. Nous considérons que le panorama, d’abord décrié par Wordsworth, offre à la fois un contrepoint, une alternative et un modèle au poème.

Avec Jennifer Jones, auteure de l’article « Absorbing Hesitation : Wordsworth and the Theory of the Panorama », nous choisissons ainsi de formuler l’hypothèse selon laquelle le panorama suscite au livre VII du *Prelude* une forme d’interrogation poétique plutôt qu’une condamnation univoque. En effet, si Wordsworth refuse l’hégémonie d’un œil qui réduirait les autres sens et l’imagination au rang de simples auxiliaires, il apparaît toutefois intrigué par l’expérience immersive que propose le panorama. Selon Jennifer Jones, la description de ce nouveau dispositif visuel constitue un mélange de rejet et de fascination : « *this passage is constituted by an irresolvable mixture of disgust and admiration* »⁷⁷³. La suite immédiate de l’extrait consacré au panorama témoigne d’une curiosité admirative de la part du narrateur face à la multiplicité des scènes représentées dans la rotonde :

Or more mechanic artist represent
By scale exact, in model, wood or clay,
From shading colours also borrowing help,

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁷² W. W., *PII*, VII, p. 200, v. 258-261.

⁷⁷³ Jennifer Jones, « Absorbing Hesitation: Wordsworth and the Theory of the Panorama », *Studies in Romanticism*, Johns Hopkins University Press, Vol. 45, No. 3, 2006, p. 373.

Some miniature of famous spots and things, —
 Domestic or the boast of foreign realms;
 The Firth of Forth, and Edinburgh throned
 On crags, fit empress of that mountain land;
 St Peter's Church; or, more aspiring aim,
 In microscopic vision, Rome itself;
 Or else, perhaps, some rural haunt, — the Falls
 Of Tivoli; and, high upon that steep,
 The Temple of the Sibyl! every tree
 Through all the landscape, tuft, stone, scratch minute,
 And every cottage, lurking in the rocks —
 All that the traveller sees when he is there.⁷⁷⁴

Le passage est tout entier construit sur une gradation : les miniatures évoquées au début de l'extrait cèdent rapidement la place à l'évocation de lieux historiques. « Edinburgh throned / On crags » fait certainement référence au premier panorama de Barker, d'abord exposé à Haymarket à Londres en 1789, intitulé « Mr. Barker's interesting and novel view of the city and castle of Edinburgh ». « St. Peter's Church » renvoie sans doute au deuxième panorama, représenté à Leicester Square en juin 1791, intitulé « London from the Roof of the Albion Mills ». Toutefois, l'énumération des spectacles panoramiques ne s'arrête pas aux frontières de l'Angleterre : Wordsworth évoque également la représentation de « Rome itself », les célèbres jardins et cascades de « Tivoli » ou encore son « Temple of the Sibyl ! ». La ponctuation expressive atteste une forme d'admiration face à l'extrême précision du panorama, qui se lit dans la répétition de l'adverbe « every » (« every tree », « every cottage »), secondé par l'adverbe « all » dans le vers conclusif : « All that the traveller sees when he is there ». Ainsi, le panorama est présenté comme un voyage visuel inédit, qui permet à l'observateur de se mouvoir dans différents pays sans même se déplacer.

Or, cette immersion du regard à la fois englobant et englobé dans le spectacle du monde se retrouve sous la plume de Wordsworth lui-même, qui semble presque concurrencer le dispositif optique du panorama dans son sonnet « Composed on Westminster Bridge, Septembre 3, 1802 » :

Earth has not any thing to show more fair:
 Dull would he be of soul who could pass by
 A sight so touching in its majesty:
 This City now doth, like a garment, wear
 The beauty of the morning; silent, bare,
 Ships, towers, domes, theatres, and temples lie
 Open unto the fields, and to the sky;

⁷⁷⁴ W. W., *PII*, VII, p. 200, v. 265-280.

All bright and glittering in the smokeless air.⁷⁷⁵

Le vocabulaire choisi par le poète est révélateur de l'influence du panorama sur sa propre représentation de la capitale. En effet, le début *in medias res* du poème rappelle étrangement les vers du *Prelude* où Wordsworth présente le panorama comme le spectacle de « what earth is, and what she hath to show »⁷⁷⁶. Le choix du verbe « show » n'est pas anodin ici : l'infinitif assimile le paysage perçu par le poète à un spectacle digne d'attention et d'admiration, exactement comme le dispositif de Barker. « Il est cinq heures, Londres s'éveille » semble nous dire le poète, qui décrit la ville habillée dans sa robe de jour : « This City now doth, like a garment, wear / The beauty of the morning ». A nouveau, la comparaison vestimentaire suggère l'idée d'un habillage flatteur, comme si la capitale revêtait son plus beau costume pour le plus grand plaisir d'un observateur, qui semble se changer en spectateur admiratif. L'accumulation des différents bâtiments et l'emploi du pluriel soulignent la multiplicité des éléments perçus d'un même coup par l'œil du poète : les navires, les théâtres et les églises défilent sous ses yeux, rappelant là encore la vision panoramique offerte par le dispositif de Barker. Si les deux premiers quatrains semblent purement descriptifs, les deux tercets suivants mêlent toutefois le spectacle du monde à l'émotion du poète :

Never did sun more beautifully steep
In his first splendour, valley, rock, or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at his own sweet will:
Dear God! the very houses seem asleep;
And all that mighty heart is lying still!⁷⁷⁷

La répétition de l'adverbe de négation « never », mis en valeur au début des vers 9 et 11, martèle la splendeur du paysage qui ne saurait rivaliser avec aucune autre représentation de celui-ci, comme si le poète suggérait en creux la prééminence du verbe poétique sur la création picturale. En effet, le poème va plus loin que le panorama en ce qu'il entrecroise la beauté du soleil éclatant ou le chatolement de la rivière et le sentiment de sérénité que le spectacle inspire à son observateur, si bien que le vers final « All that mighty heart is lying still ! », laisse planer le doute sur le possesseur de ce cœur grandiose – Londres, cœur battant de l'Angleterre, devient la métonymie du cœur du poète lui-même.

⁷⁷⁵ W. W., « Composed on Westminster Bridge, September 3, 1802 », *P2V*, p. 147, v. 1-8.

⁷⁷⁶ W. W., *PII*, VII, p. 200, v. 251.

⁷⁷⁷ W. W., « Composed on Westminster Bridge, September 3, 1802 », *P2V*, p. 147, v. 9-14.

L'esthétique visuelle du panorama influence également William Blake, qui la subvertit ouvertement dans certains de ses poèmes. Comme Wordsworth, le poète et graveur évoque à plusieurs reprises la ville de Londres, dont les frontières s'étendent démesurément sous sa plume : « *London coverd the whole Earth. England encompassd the Nations: / And all the Nations of the Earth were seen in the Cities of Albion* »⁷⁷⁸ écrit-il dans *Jerusalem*. Là où le panorama conçu par Robert Barker se présente comme une représentation mimétique d'une ville ou d'un monument, les vues panoramiques de Blake se déploient au-delà de toute exigence réaliste. Ainsi, le poème *Milton* nous présente le panorama cosmique d'une humanité entravée :

The Sky is an immortal Tent built by the Sons of Los
 And every Space that a Man views around his dwelling-place:
 Standing on his own roof, or in his garden on a mount
 Of twenty-five cubits in height, such space is his Universe;
 And on its verge the Sun rises & sets. the Clouds bow
 To meet the flat Earth & the Sea in such an orderd Space:
 The Starry heavens reach no further but here bend and set
 On all sides & the two Poles turn on their valves of gold:
 And if he moves his dwelling-place, his heavens also move.
 Where'er he goes & all his neighbourhood bewail his loss:
 Such are the Spaces called Earth & such its dimension.⁷⁷⁹

La mesure de l'espace est précisément ce qui réduit le panorama à n'être qu'un enclos pour l'imagination selon Blake : l'œil, loin de se libérer pour amorcer un voyage perceptif à la mesure de ses moyens, se trouve pris en étau, contraint à voguer au sein d'un espace limité. Le mouvement cosmique décrit ici souligne la pauvreté d'un univers où les éléments, à la fois contractés et comprimés, semblent obéir à une chorégraphie millimétrée. Les verbes employés dans cet extrait connotent tous l'idée d'un mouvement descendant : « the Clouds bow », « The Starry heavens [...] bend and set / On all sides ».

Tout le problème du panorama vient de ce qu'il présuppose une forme de constance perceptive chez son observateur, ce que souligne Peter Otto dans son ouvrage *Multiplying Worlds* : « *The panorama operates on the assumption that the observer's perceptual organs will not change : if the panorama's optical environment remains constant, the optical information it makes available to the spectator will be received in predictable ways.* »⁷⁸⁰. Or, c'est justement cette prévisibilité qui condamne l'œil du spectateur à opérer un mouvement lui-même uniforme et l'empêche d'acquérir une véritable liberté. Le panorama sert de métaphore à Blake en ce qu'il

⁷⁷⁸ W. B., *J*, pp. 234-235, v. 22-23.

⁷⁷⁹ W. B., *M*, p. 127, v. 4-14.

⁷⁸⁰ Peter Otto, *Multiplying Worlds: Romanticism, Modernity, and the Emergence of Virtual Reality*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 196.

illustre non pas une illusion de réalité, mais bien la nature illusoire de la réalité elle-même. La structure circulaire de la rotonde se retrouve dans la conception blakienne du monde gouverné par Urizen, assimilé à un œuf, « *the egg form'd world of Los* »⁷⁸¹, et dont la forme se lit dans la lettre O au centre du nom même de Los. Une illustration du *Book of Los* représente ainsi une calligraphie singulière du nom du personnage éponyme : au centre du O, un personnage aux yeux clos et à la longue barbe fait songer au tyrannique Urizen. La lettre O dans laquelle repose le faux prophète est elle-même juchée sur une éminence en dessous de laquelle deux figures allongées tournent leur regard vers l'étrange bulle qui les surplombe, comme le montre la reproduction de l'illustration ci-dessous :



The Book of Los, William Blake, dessin, copy A, plate 3, 1795, © Trustees of the British Museum.

Peter Otto établit un parallèle direct entre la représentation du monde oval où siège Urizen et le panorama inventé par Barker : « *This representation of the actual as a virtual world (« the mundane egg »), with Urizen held aloft on an observation platform at its centre, recalls the immersive illusions of Barker's panorama, and its uncanny ability to conjure a three-dimensional virtual reality [...] »*⁷⁸². Selon nous, le panorama sert moins de divertissement que de révélateur chez Blake : il met en lumière la façon dont l'œil humain, assujéti à une illusion, en vient à confondre celle-ci avec la réalité. Si Blake reprend l'esthétique du panorama, c'est pour mieux exhiber au grand jour la nature illusoire du spectacle visuel, dès lors que celui-ci reproduit un monde lui-même factice. A une époque où se développe une culture visuelle de masse et où la vision devient le terrain de jeu de toutes sortes d'appareils optiques, les premiers

⁷⁸¹ W. B., *M*, p. 134, v. 33.

⁷⁸² Peter Otto, *op. cit.*, p. 207.

Romantiques anglais subvertissent ces visions artificielles pour y puiser la matière d'une création poétique qui met en scène la manipulation de l'œil. Le spectateur n'est plus le dupe de son propre regard, il choisit au contraire de se prêter au jeu : c'est parce qu'il peut prendre conscience du caractère factice de ce qu'il contemple qu'il y trouve un plaisir esthétique.

III.1.2. Fantastiques fantasmagories

Si le panorama représente aux spectateurs une version plus vraie que nature d'un milieu urbain ou naturel connu, cherchant à concurrencer la réalité par un effet de réalisme saisissant, d'autres dispositifs optiques explorent l'envers de ce décor diurne et policé. La lanterne magique et la fantasmagorie, particulièrement populaires au tournant du XIX^e siècle, dessinent les contours d'un monde où l'œil se plaît à découvrir toutes sortes de visions chimériques. A la profusion de détails et à la lumière répondent les formes évanescentes et l'obscurité, à l'exigence de réalisme la liberté du fantastique. « *Where the panorama is iconic of a desubstantialization of the real, the phantasmagoria is iconic of a substantialization of the unreal.* »⁷⁸³ résume Peter Otto, qui rappelle dans son ouvrage *Multiplying Worlds* l'origine de la fantasmagorie et son étroite corrélation avec le goût pour l'esthétique gothique.

En effet, la fantasmagorie (du latin « *fantasma* », « fantôme ») renvoie étymologiquement aux spectacles qui mettent en scène l'apparition de spectres ou d'images surnaturelles dans une salle obscure. Avant 1750, la fantasmagorie désigne ainsi l'une des applications possibles de la lanterne magique, ancêtre des appareils de projections. Le premier prototype est réalisé par Christian Huygens en 1659 ; on parle alors de « lanterne de peur » ou de « lanterne thaumaturgique », mais aussi de « cassette des illusions » pour désigner cet appareil singulier, formé de trois éléments – une source lumineuse, une plaque de verre peinte et une lentille convergente. La lanterne magique fonctionne sur le principe de la chambre noire, à la différence que la lumière comme les images projetées sont désormais des éléments artificiels.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les spectacles surnaturels permis par la lanterne magique acquièrent une popularité croissante : Johann Georg Schrepfer, en Allemagne, Paul de

⁷⁸³ Peter Otto, *op. cit.*, p. 121.

Philipsthal en Autriche ou encore Etienne-Gaspard Robert, dit Robertson, en Belgique multiplient les séances de projection qui suscitent l'enchantement ou l'effroi des spectateurs, médusés devant les apparitions fantomatiques et démoniaques se succédant sous leurs yeux ébahis. En octobre 1801, la première représentation officielle de la fantasmagorie créée par Paul de Philipsthal a lieu au Lyceum Theatre de Londres et connaît un succès sans précédent.

Au même moment, la fiction gothique occupe le devant de la scène littéraire en Angleterre : suite à la publication du premier roman gothique *The Castle of Otranto*, par Horace Walpole, en 1764, un florilège d'auteurs – parmi lesquels Clara Reeve, William Thomas Beckford, Matthew Lewis ou encore Ann Radcliff, qui publie le célèbre *The Mysteries of Udolpho* en 1794 – propose des fictions romanesques qui font la part belle aux manoirs lugubres, aux fantômes et aux crimes. Ces romans, comme les spectacles fantasmagoriques, engagent l'observateur dans un rapport ambivalent à son propre regard ; entre raison et imagination, le spectateur et le lecteur contribuent à la création d'un univers dont ils connaissent pertinemment la nature fictive. La force de la réalité se heurte à l'élaboration de l'illusion ; chaque diapositive de la lanterne magique, comme chaque page du livre, nécessite d'être remplacée ou tournée et exhibe temporairement la nature artificielle du dispositif, comme le souligne Peter Otto :

[...] the phantasmagoria, like gothic fiction, is deeply self-reflexive, structured by 'an ironic movement that doubles and divides' each performance. On the one hand, the audience knows, and the showman repeatedly confirms, that the phantasmagoria's ghosts are optical illusions. On the other hand, the association of the phantasmagoria with the magic lantern, night, and ghosts evokes the role of imagination and passion in the construction of experience.⁷⁸⁴

Ici, l'auteur met en évidence la duplicité du mouvement perceptif et cognitif de l'assistance : la fantasmagorie est présentée comme une illusion d'optique et le prestidigitateur ne cherche nullement à faire oublier son caractère factice. Toutefois, la magie opère dans la mesure où l'assistance accepte de se prêter au jeu et de contribuer à investir les images projetées de leurs propres imagination et émotions. La fantasmagorie et le roman gothique impliquent donc une réflexivité visuelle similaire à celle des premiers Romantiques anglais : l'œil n'est plus engagé dans un rapport de connaissance du réel ou d'introspection intime, mais bien dégagé de toute exigence. Le regard ludique est un regard réflexif, qui trouve dans la conscience du décalage entre la réalité et la fiction un plaisir esthétique.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 109.

Cette prise de conscience du caractère trompeur de la perception visuelle et son rôle dans l'expérience esthétique ne sont pas sans rappeler la façon dont Coleridge théorise la notion de « willing suspension of disbelief », au chapitre XIV de la *Biographia Literaria* :

In this idea originated the plan of the “Lyrical Ballads”; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth on the other hand 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; an inexhaustible treasure, but for which in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand.⁷⁸⁵

Cet extrait capital met d'abord en lumière la partition qui préside à la rédaction des *Lyrical Ballads* et le rôle dévolu à Coleridge dans la composition du recueil. Le poète choisit à dessein des « persons and characters supernatural, or at least romantic » dont il trace les contours en élaborant un savant mélange de vraisemblance et de fiction, dans le but de susciter à la fois l'identification et la curiosité de son lecteur. La notion de suspension de l'incrédulité s'applique ici au contexte narratif des poèmes rédigés par Coleridge dans les *Lyrical Ballads*, dont certains mettent en scène des figures spectrales ou surnaturelles, qui contrastent avec les sujets plus réalistes choisis par Wordsworth, auquel le poète se réfère explicitement et dont la démarche ne diffère guère de celle de Coleridge, en ce qu'il suscite chez ses lecteurs « a feeling analogous to the supernatural ». Coleridge fait voir la vraisemblance du fantastique, Wordsworth l'étrangeté du réel.

En ce sens, les deux auteurs se rejoignent quant à la nature même de leur entreprise poétique : ils cherchent à modifier en profondeur la façon dont leur lecteur perçoit, conçoit et ressent le monde en l'extirpant de cette « lethargy of custom » qui anesthésie ses facultés et endort sa sensibilité. Les poètes veulent rendre le lecteur à son regard, restituer l'intensité et l'acuité de l'œil, de l'oreille et du cœur. Pour susciter la curiosité, l'empathie, l'enthousiasme ou l'étonnement, Wordsworth et Coleridge s'emploient ainsi à une forme de défamiliarisation perceptive, essentielle dans la mesure où elle conduit en retour à une suspension libre et consentie de l'incrédulité. Le lecteur, averti, se déleste temporairement de toute exigence réaliste et consent à l'élaboration d'une vision surnaturelle au sens fort : il n'est pas le dupe de l'auteur, mais son complice. Or, cette conception du rôle actif dévolu au lecteur et à son regard s'élabore chez Coleridge en opposition à la relative passivité du spectateur des fantasmagories

⁷⁸⁵ S. T. C., *BL*, Ch. XIV, II, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 6-7.

ou du lecteur des fictions gothiques, à qui l'on prête une nature impressionnable. Nous choisissons de mettre en rapport cette suspension de l'incrédulité avec le comportement de l'œil lui-même lorsqu'il est confronté au spectacle des fantasmagories, dans la mesure où Coleridge encourage le lecteur comme le spectateur à adopter un regard conscient de la nature fictive de ce qu'il contemple, sans pour autant dévaloriser l'œuvre. Coleridge oppose les images qui peuplent les rêves du dormeur et celles que l'on admire au cours d'une représentation théâtrale :

First, from the exclusion of all outward impressions on our senses the images in sleep become proportionally more vivid than they can be when the organs of Sense are in their active state. Secondly, in sleep the sensations, and with these the Emotions & Passions which they counterfeit, are the causes of our Dream-images, while in our waking hours our emotions are the effects of the images presented to us — (apparitions so detectible). Lastly, in sleep we pass at once by a sudden collapse into this suspension of Will and the Comparative power: whereas in an interesting Play, read or represented, we are brought up to this point, as far as it is requisite or desirable gradually, by the Art of the Poet and the Actors, and with the consent and positive Aidance of our own Will. We chuse to be deceived.⁷⁸⁶

Le poète met en cause l'activité du rêveur comparée à celle du spectateur : si les images associées au rêve sont particulièrement vives, c'est parce qu'elles se nourrissent directement des émotions de l'individu, inversant la logique qui prévaut lorsque celui-ci est éveillé. Au cours du rêve, ce n'est plus le spectacle de l'environnement qui suscite des impressions et des sentiments. Au contraire, les sentiments constituent désormais une vision à part entière, d'autant plus saisissante que le rêveur semble abdiquer toute forme de contrôle sur les représentations créées par son psychisme. Cette « suspension of Will and the Comparative power » conditionne la puissance des images nées du rêve. Comment l'œuvre d'art peut-elle rivaliser avec la création onirique ? Précisément en ce qu'elle sollicite à nouveau cette suspension de la volonté, laquelle n'est plus subie mais choisie par le spectateur, ce que souligne la fin du paragraphe (« by the Art of the Poet and the Actors, and with the consent and positive Aidance of our own Will »). La conjonction de coordination « and » met sur un plan d'égalité la création artistique et la bonne volonté du spectateur : toutes deux sont à la fois nécessaires et dépendantes l'une de l'autre ; leur association conditionne la possibilité d'une expérience esthétique authentique. D'où la conclusion coleridgienne en forme de maxime : « We chuse to be deceived ». Le mode actif (« we chuse ») précède et inclut le mode passif (« to be deceived »).

Un poème inachevé de Coleridge illustre tout particulièrement l'étroite corrélation entre la suspension de l'incrédulité et le regard : il s'agit de « Christabel », rédigé entre 1797 et 1800.

⁷⁸⁶ S. T. C., « 1819-19 Lectures on Shakespeare – Lecture 1 », in *Lectures 1808-1819*, II, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 266.

Composé de deux parties, il raconte l'histoire de la belle Christabel, orpheline de mère et dont le père, Sir Leonine, possède un immense château. Une nuit, Christabel s'éveille d'un songe et parcourt la forêt entourant le domaine paternel ; elle y trouve la mystérieuse Géraldine, qui affirme avoir été enlevée puis abandonnée par des bandits. Géraldine la recueille chez elle et partage sa couche avec son étrange invitée, qui semble lui lancer un maléfice et la condamne au mutisme. Le lendemain, Sir Leonine rencontre la protégée de sa fille et ne perçoit pas sa nature malfaisante, malgré l'avertissement d'un chevalier, qui lui conte un rêve prophétique. L'histoire ne dit pas si Christabel parvient finalement à se libérer du sortilège de Géraldine, à la fois femme et démon.

Le plus long poème de Coleridge emprunte à l'esthétique de la fantasmagorie et à celle du roman gothique tout en la subvertissant. En effet, Coleridge manifeste un grand intérêt pour la fiction gothique et son univers macabre. Toutefois, il semble parfois lassé des mécanismes quelque peu grossiers employés par certains auteurs, ce dont témoigne une entrée de ses *Notebooks* écrite après avoir lu les œuvres du romancier Matthew Gregory Lewis, connu pour son roman gothique *The Monk* et son drame musical *The Castle Spectre* :

I have just read *The Castle Spectre* [...] a flat, flabby, unimaginitive Bombast [...]. This is all! Passion-Horror! agonizing pangs of Conscience! Dreams full of hell, serpents and skeletons! [...]. Its situations are all borrowd [...]. The whole plot, machinery, and incidents are borrowed; The play is a mere patchwork of plagiarisms.⁷⁸⁷

La ponctuation expressive et les adjectifs péjoratifs (« flat », « unimaginitive ») indiquent l'agacement de l'auteur à l'égard des fictions gothiques qui multiplient les clichés du genre sans aucune inventivité. Selon Coleridge, les œuvres de Matthew Gregory Lewis pèchent par leur manque criant d'originalité : l'intrigue, les personnages et les situations sont déjà connus du lecteur et se bornent à reproduire un ensemble de stéréotypes superficiels. Le poète se présente lui-même comme étant «weary of the terrible»: «*all the tribe of Horror and Mystery have crowded on me – even to surfeiting*».⁷⁸⁸ On retrouve une critique similaire à propos du célèbre roman d'Ann Radcliff, *The Mysteries of Udolpho*, dont Coleridge affirme qu'il comporte «*too much of sameness: the pine and larch trees wave, and the full moon pours its lustre through almost every chapter*»⁷⁸⁹. L'emprunt et la redondance représentent les principaux travers des fictions gothiques qui se pastichent les unes les autres, soumettant aux lecteurs des copies

⁷⁸⁷ S. T. C., Lettre du 23 janvier 1798 à William Wordsworth, *CL*, I, pp. 378-379.

⁷⁸⁸ S. T. C., Lettre du 16 mars 1797 à William Lisle Bowles, *CL*, I, p. 318.

⁷⁸⁹ S. T. C., cité par Edward Dramin, « « Amid Jagged Shadows »: Christabel and the Gothic Tradition », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, Vol. 13, No. 4, 1982, p. 222.

conformes d'un standard qui perd ainsi toute son originalité. Alors que ces ouvrages prétendent enflammer l'imagination, Coleridge reproche au contraire à leurs auteurs de ne guère en faire preuve. De même que Wordsworth et Blake subvertissent l'esthétique du panorama pour proposer une vision alternative à ce regard faussement exhaustif, Coleridge reprend à son compte les codes de la fantasmagorie et du gothique pour mieux les subvertir. Le sonnet « On a Ruined House in a Romantic Country », paru en 1797, illustre déjà la façon dont Coleridge tourne en dérision certains éléments de l'esthétique gothique, notamment le paysage nocturne et la romance maudite entre une demoiselle en détresse et son insipide chevalier :

[...] Did ye not see her gleaming thro' the glade?
 Belike, 'twas she, the maiden all forlorn.
 What though she milks no cow with crumpled horn,
 Yet *aye* she haunts the dale where *erst* she stray'd;
 And *aye* beside her stalks her amorous knight! [...]
 His hindward charms gleam an unearthly white;
 As when thro' broken clouds at night's high noon
 Peeps in fair fragments forth the full-orb'd harvest-moon!⁷⁹⁰

L'adresse directe au lecteur et la caractérisation parodique des amants fantomatiques présentent une scène où le comique prend le pas sur le dramatique. L'ajout de l'adverbe « all » devant l'adjectif « forlorn » produit un effet de surenchère : la jeune femme est nécessairement éplorée, de même que son chevalier servant ne cesse de la suivre comme un animal domestique (ce que souligne le choix du verbe « stalks »). Coleridge lui-même souligne dans sa *Biographia Literaria* la façon dont le sonnet parodie « *the indiscriminate use of elaborate swelling language and imagery* »⁷⁹¹. Le texte fut d'ailleurs publié sous le pseudonyme de Nehemiah Higginbottom, comme si l'auteur optait pour une identité artificielle à l'image de son œuvre. « Christabel », en revanche, reprend les codes de l'esthétique gothique non seulement pour les parodier, mais aussi dans le but de concurrencer cette esthétique en proposant une alternative poétique qui met en cause les rapports entre illusion et réalité. Les premières lignes du poème « Christabel » nous présentent ainsi une scène éminemment gothique : minuit sonne, un château médiéval anglais se détache sur le paysage, les chouettes hululent de concert.

'Tis the middle of night by the castle clock,
 And the owls have awakened the crowing cock;
 Tu—whit! Tu—whoo!
 And hark, again! the crowing cock,
 How drowsily it crew.

⁷⁹⁰ S. T. C., « On a Ruined House in a Romantic Country », *PW*, I, p. 357, v. 5-9 et 12-14.

⁷⁹¹ S. T. C., *BL*, Ch. IV, I, p. 87.

Sir Leoline, the Baron rich,
 Hath a toothless mastiff bitch;
 From her kennel beneath the rock
 She maketh answer to the clock,
 Four for the quarters, and twelve for the hour;
 Ever and aye, by shine and shower,
 Sixteen short howls, not over loud;
 Some say, she sees my lady's shroud.⁷⁹²

Si l'ouverture de « Christabel » rassemble les éléments caractéristiques du « gothic novel », les différents bruits qui animent le tableau produisent une étrange cacophonie, moins effrayante qu'amusante. En effet, l'horloge du château sonne les douze coups de minuit en même temps que les hiboux réveillent le coq – selon une inversion comique, puisque celui-ci est traditionnellement le premier à signaler l'apparition du jour. Par ailleurs, le dogue femelle du propriétaire s'emploie à aboyer méthodiquement en réponse à l'horloge, avec une ponctualité invraisemblable : « She maketh answer to the clock / Four for the quarters, and twelve for the hour ». Les bruits animaux et mécaniques subvertissent d'emblée la scène et sapent son potentiel dramatique ; par le biais de l'ouïe, l'auteur détourne l'œil du lecteur de son objet initial pour l'amener à considérer sous un autre jour le *topos* gothique du manoir hanté. Toutefois, Coleridge laisse planer le doute sur le caractère fantastique du lieu : le dernier vers, « Some say, she sees my lady's shroud », introduit une interrogation concernant l'identité du locuteur anonyme et la nature de l'apparition fugitive (« my lady's shroud »). La deuxième strophe du poème renouvelle cette ambivalence :

Is the night chilly and dark?
 The night is chilly, but not dark.
 The thin gray cloud is spread on high,
 It covers but not hides the sky.
 The moon is behind, and at the full;
 And yet she looks both small and dull.⁷⁹³

La question initiale interpelle directement le lecteur, comme pour lui faire prendre conscience des stéréotypes visuels attendus. La réponse, mise en valeur par le parallélisme, souligne avec ironie le parti pris coleridgien de s'émanciper du cliché : la nuit est fraîche, mais elle n'est pas noire. De même, la pleine lune, lieu commun de l'esthétique gothique, est présentée comme « small and dull », cachée derrière un mince nuage qui n'a rien de menaçant. Dans son article « Amid Jagged Shadows » : Christabel and the Gothic Tradition », Edward Dramin souligne

⁷⁹² S. T. C., « Christabel », *PW*, I, p. 483, v. 1-13.

⁷⁹³ *Ibid.*, v. 14-19.

la dimension ironique de cette ouverture, comme si Coleridge définissait son propre tableau nocturne en reprenant certains éléments de la tradition littéraire pour mieux les subvertir :

The question-answer sequence juxtaposes the typical Gothic setting (evoked by the question) against Coleridge's original scene (provided in the answer). [...] The question-answer sequence thus rejects conventional Gothic imagery. [...] In its originality the night scene of *Christabel* rebukes the « sameness » of Gothic nature descriptions.⁷⁹⁴

Dramin expose ici la façon dont Coleridge se démarque des éléments associés à l'esthétique gothique tout en s'inscrivant dans cette veine : l'ouverture de « Christabel » comporte certes une dimension parodique, mais elle indique également la volonté du poète de proposer une version originale du tableau nocturne qui prélude à l'étrange histoire de Christabel. En ce sens, Coleridge cherche moins à faire rire le lecteur qu'à affûter son regard, l'engageant à se déprendre des lieux communs en les identifiant comme tels pour accéder à une représentation plus singulière et plus intense. Plutôt qu'une énième description d'un manoir hanté éclairé par la pleine lune, le poète favorise une interrogation à valeur métalittéraire sur les codes et les clichés du genre gothique. La dimension réflexive du texte permet de désamorcer l'esprit de sérieux ou la solennité empesée des descriptions romanesques que Coleridge parodie. L'auteur fait justement preuve d'une certaine distance à l'égard de son héroïne, comme le montre un extrait de sa correspondance: « *A good laugh is a good thing; and I should be sorry, by making a wry face, to transfer it from my Lady Christabel to myself* »⁷⁹⁵.

Le personnage de Christabel est d'ailleurs ambigu : à première vue, Christabel, « *The lovely lady* »⁷⁹⁶, incarne l'innocence, laquelle se lit dans ses grands yeux bleus (« *her eyes so blue* »⁷⁹⁷ ; « *eyes so innocent and blue* »⁷⁹⁸). Toutefois, Christabel manifeste une curiosité exacerbée : elle n'hésite pas à se promener seule de nuit, en forêt et semble fascinée par la maléfique Géraldine, au point de l'inviter à partager sa couche. Bien que Christabel rêve d'un chevalier servant (« *She had dreams all yesternight / Of her own betrothed knight ;* »⁷⁹⁹), elle agit elle-même en galant gentilhomme, se portant au secours de la malheureuse Géraldine, transie de froid et de peur derrière un chêne, attendant qu'on vienne la délivrer. Plus encore, elle n'hésite pas à la conduire jusqu'à sa chambre et à lui faire partager son intimité, ce pourquoi plusieurs analyses de « Christabel » y voient une peinture du désir sexuel, à la fois trouble et

⁷⁹⁴ Edward Dramin, « «Amid Jagged Shadows»: Christabel and the Gothic Tradition », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, Vol. 13, No. 4, 1982, pp. 222-223.

⁷⁹⁵ S. T. C., Lettre à William Blackwood, 30 juin 1819, *CL*, IV, p. 944.

⁷⁹⁶ S. T. C., « Christabel », *PW*, I, p. 484, v. 23.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 490, v. 215.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 502, v. 612.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 484, v. 28.

irrépressible, de la jeune héroïne. « *Christabel actively courts Geraldine and invites, leads, and even carries her over the threshold as if she were her bride [...]* »⁸⁰⁰ remarque ainsi Anya Taylor dans son article « « Christabel » and the Phantom Soul ». Géraldine elle-même interroge les stéréotypes des personnages associés à la fiction gothique : elle se présente d'abord comme une demoiselle en détresse, assaillie par des bandits, avant de déployer sa malveillance à l'égard de Christabel, adoptant un comportement qui rappelle celui du « Gothic villain ».

Poème de la liminalité, « Christabel » explore le point de bascule entre innocence et expérience, entre bien et mal, entre pôles masculins et féminins. Christabel et Géraldine présentent au lecteur différentes facettes : leurs actions et leurs comportements ne permettent pas de les caractériser de façon stable, à la différence des personnages romanesques critiqués par le poète pour leur manque de relief. Au contraire, les héroïnes de Coleridge demeurent mouvantes, insaisissables, comme les images projetées par la lanterne magique. Tout le poème de Coleridge, jusqu'à sa fin inachevée, contribue à une déstabilisation fondamentale du lecteur, amené à douter des frontières entre rêve et réalité, donc de son propre regard. En effet, le poète ne cesse de flouter les contours entre les visions oniriques des personnages et le déroulé d'une intrigue elle-même caractérisée par des éléments fantastiques. Ainsi, la métamorphose de Géraldine a lieu de nuit, dans la chambre de Christabel, alors que celle-ci lui fait boire le breuvage conçu par sa mère défunte : le vin est-il la cause de la transformation monstrueuse de Géraldine ?

O weary lady, Geraldine,
I pray you, drink this cordial wine!
It is a wine of virtuous powers;
My mother made it of wild flowers [...]
Again the wild-flower wine she drank:
Her fair large eyes 'gan glitter bright.⁸⁰¹

Le regard de Géraldine se fait plus brillant, plus intense, au fur et à mesure que la nuit avance. Christabel comme le lecteur assistent à une métamorphose discrète, subtile, qui ne se donne à voir qu'à travers le regard même de la femme-sorcière, laquelle suscite à la fois l'épouvante et la fascination de sa compagne :

That vain it were her lids to close;
So half-way from the bed she rose,
And on her elbow did recline

⁸⁰⁰ Anya Taylor, « « Christabel and the Phantom Soul », *Studies in English Literature, 1500-1900*, Rice University, Vol. 42, No. 4, 2002, p. 713.

⁸⁰¹ S. T. C., « Christabel », *PW*, I, p. 489, v. 190-193 et 220-221.

To look at the lady Geraldine.

Beneath the lamp the lady bowed,
And slowly rolled her eyes around [...]
Behold! her bosom and half her side –
A sight to dream of, not to tell!⁸⁰²

A nouveau, l'œil est le théâtre des péripéties qui demeurent seulement esquissées, suggérées par le poète. L'ambiguïté est reine et les questions se multiplient devant cette description énigmatique de lady Géraldine : Christabel est-elle en train de rêver ? Géraldine est-elle seulement présente ? L'impératif « Behold ! », adressé au lecteur, lui ordonne-t-il de contempler la transformation de lady Géraldine, ou la folie nocturne de Christabel ? La dimension transgressive de l'écriture poétique est illustrée par le dernier vers « A sight to dream of, not to tell ! ». La ponctuation expressive et l'opposition entre rêve et récit suggèrent une forme de limite transgressée par le poète lorsqu'il nous convie au chevet du lit de Christabel. Coleridge déploie ici un étrange voyeurisme qui attise la curiosité (ou la concupiscence) du lecteur et le laisse sur sa faim, dans cet étrange ménage à trois où Christabel et Géraldine semblent rejointes par un fantôme : celui de la mère de Christabel, rejetée par Géraldine (« *Off, wandering mother ! [...] Off, woman, off ! this hour is mine –* »⁸⁰³). La présence incertaine du spectre ajoute un troisième niveau onirique aux deux premiers (l'existence de Géraldine et sa métamorphose). « Christabel », à la manière du long-métrage *Inception* de Christopher Nolan (2010), emboîte les rêves et les visions les uns dans les autres, si bien que l'œil semble pris dans un dédale de représentations où l'illusion et la réalité s'entremêlent :

With open eyes (ah woe is me!)
Asleep, and dreaming fearfully,
Fearfully dreaming, yet, I wish,
Dreaming that alone, which is—
O sorrow and shame! Can this be she,
The lady, who knelt at the old oak tree?
And lo! the worker of these harms,
That holds the maiden in her arms,
Seems to slumber still and mild,
As a mother with her child.⁸⁰⁴

La comparaison achève de semer le doute dans l'esprit et l'œil du lecteur : l'étreinte amoureuse et mortifère de Géraldine est ici comparée au tableau biblique de la Vierge à l'enfant, comme

⁸⁰² S. T. C., *Ibid.*, p. 490, v. 241-253.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 489, v. 206 et 211.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 492, v. 292-301.

si Christabel, orpheline, se trouvait enfin réunie avec sa défunte mère le temps d'un rêve. Toutefois, Coleridge ne cesse de rappeler au lecteur qu'il assiste à un spectacle ; le poème produit des images qui sont présentées comme telles, ce dont témoigne la fréquence de l'infinif « see » ou du substantif « sight » tout au long du poème : « *It was a lovely sight to see / The lady Christabel* »⁸⁰⁵ conclut le narrateur à la fin de la première partie ; « *and See ! the lady Christabel / Gathers herself from out her trance ;* »⁸⁰⁶ insiste-t-il quelques vers plus loin, comme pour mettre en valeur la nature proprement spectaculaire du tableau. Cette exposition de la perception visuelle en tant qu'acte délibéré contribue à la dimension réflexive du poème, qui révèle son statut d'*artefact*, à la différence des romans gothiques. Le poème se change en dispositif optique, exhibant sa fonction visuelle, comme l'évoque Max Milner dans son ouvrage *La Fantasmagorie* :

Les dispositifs optiques, qu'il s'agisse du cadrage, de la perspective, du relief, de l'éclairage, ou, dans un sens plus restreint, de la vision à travers un instrument déterminé, n'ont pas seulement rapport au sujet et à son désir, mais au fonctionnement du texte comme « machine à faire voir ».⁸⁰⁷

Le poème coleridgien devient bien cette « machine à faire voir », en ce qu'il met en scène les regards croisés de ses personnages tout en s'adressant explicitement à celui du lecteur. La seconde partie du poème joue à nouveau sur la frontière poreuse entre rêve et réalité ; la nature monstrueuse de Géraldine nous est révélée par bribes et se concentre dans son œil venimeux, reptilien, qui condamne Christabel au mutisme :

A snake's small eye blinks dull and shy;
 And the lady's eyes they shrunk in her head,
 Each shrunk up to a serpent's eye
 And with somewhat of malice, and more of dread,
 At Christabel she looked askance! —
 One moment—and the sight was fled!
 But Christabel in dizzy trance
 Stumbling on the unsteady ground
 Shuddered aloud, with a hissing sound;
 And Geraldine again turned round,
 And like a thing, that sought relief,
 Full of wonder and full of grief,
 She rolled her large bright eyes divine
 Wildly on Sir Leoline.⁸⁰⁸

⁸⁰⁵ *Ibid.*, v. 279-280.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, v. 311-312.

⁸⁰⁷ Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 7.

⁸⁰⁸ S. T. C., « Christabel », p. 501, v. 583-596.

Ici, l'œil humain se résorbe et se rétracte au fur et à mesure que la métaphore du serpent contamine la description de Géraldine, dont le regard se métamorphose de façon fugitive : « One moment – and the sight was fled ! ». La brièveté de la transformation de Géraldine et son caractère proprement monstrueux conduisent lecteurs et personnages à douter de ce qu'ils ont sous les yeux, jusqu'à ce que la malheureuse Christabel ne soit gagnée par le sortilège visuel, émettant à son tour un « hissing sound » qui confirme l'étrange métamorphose de sa protégée. Ici, le caractère reptilien de Géraldine préfigure la terrible malédiction qui frappe la « Lamia » de John Keats. Lamia incarne en effet l'ambivalence d'un regard à la fois érotique et maléfique, sa beauté féminine contrastant étrangement avec la créature serpentine que rencontre Hermès au premier livre du poème :

She was a gordian shape of dazzling hue,
Vermilion-spotted, golden, green, and blue;
Striped like a zebra, freckled like a pard,
Eyed like a peacock, and all crimson barr'd; [...]
So rainbow-sided, touch'd with miseries,
She seem'd, at once, some penanced lady elf,
Some demon's mistress, or the demon's self.⁸⁰⁹

La multiplication des images décrivant Lamia sous sa forme divine souligne à quel point celle-ci défie l'entendement et le regard ; changeante, Lamia semble se métamorphoser au fur et à mesure de son observation. La parataxe et la répétition des déterminants indéfinis traduisent la difficile description de la magicienne qui échappe à toute qualification univoque et apparaît à travers une gerbe de couleurs, de motifs et de formes. Lamia tombe amoureuse de Lycius, et recouvre sa forme humaine le temps de leur union. Mais Apollonius, dont le regard perçant plane comme une menace sur l'amour de Lycius et de Lamia, pétrifie sa proie jusqu'à la détruire intégralement.

Or, l'effroi suscité par le personnage de Géraldine vient précisément de ce que le poète ne la décrit jamais avec précision, pas plus qu'il ne relate la façon dont elle ensorcelle Christabel. A l'inverse des romanciers qu'il critique, Coleridge laisse planer l'incertitude sur la nature même du mal que représente Géraldine, obligeant le lecteur à s'interroger sur les limites de sa compréhension. L'esthétique de « Christabel » renoue avec celle des fantasmagories, où les images qui défilent sur les murs demeurent suggestives, allusives. Parce que le regard manque

⁸⁰⁹ John Keats, « Lamia », I, *John Keats – Selected Poems*, Penguins Classics, Londres, 2007, p. 414, v. 47-50 et 54-56.

d'informations pour se représenter la scène en détails, l'imagination se décuple, comme le souligne Edward Dramin :

A striking instance of supernatural terror is Geraldine's conflict with the ghost of Christabel's mother [...]. By not concretely describing a ghost, the scene avoids the Gothic luridness and carnality which Coleridge has criticized. The lack of concrete detail generates mystery and lets the reader exercise his imagination about the supernatural. The brevity of the scene [...] implies that this kind of episode *should* be sketched lightly [...] so that there is a sense of the presence of the supernatural, not a sense of a writer trying to describe the supernatural.⁸¹⁰

« Less is more » semble nous dire Dramin : la façon dont Coleridge se borne à faire allusion au spectre de la mère de Christabel le rend d'autant plus saisissant ; sa présence incertaine et diffuse plane sur l'ensemble du poème et conditionne les comportements de chaque personnage – l'austérité de Sir Leonine, veuf emmuré dans sa tristesse ; la curiosité imprudente de Christabel, orpheline isolée ; la possessivité maléfique de Géraldine, qui étend son emprise sur la famille endeuillée. Plutôt que de décrire de façon réaliste l'histoire de Christabel, Coleridge tisse un réseau de visions où le fantastique s'introduit progressivement, si bien que la réalité se double de toutes les virtualités d'interprétation possibles, entre lesquelles l'auteur ne tranche jamais. En ce sens, Coleridge, mais aussi Wordsworth et Blake, développent dans leurs œuvres une esthétique visuelle qui préfigure la notion même de réalité virtuelle.

III.1.3. Les premiers Romantiques, pionniers de la réalité virtuelle ?

Dans son essai *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, Liz Grosz définit la virtualité en ces termes : « *the virtual is the space of emergence of the new, the unthought, the unrealized, which at every moment loads the presence of the present with supplementarity, redoubling a world through parallel universes, universes that might have been* »⁸¹¹. Selon l'auteure, l'espace virtuel n'est pas opposé au réel mais étroitement corrélé à lui : le monde du potentiel est présenté comme la doublure, l'envers du monde réel. Il ne correspond pas à l'absence mais plutôt à la présence en puissance, non encore actualisée, d'un

⁸¹⁰ Edward Dramin, *op. cit.*, p. 226.

⁸¹¹ Elizabeth A. Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real space*, Cambridge, MIT Press, 2001, p. 77.

devenir hypothétique. Rappelons que l'expression « réalité virtuelle » renvoie à une technologie informatique qui simule la présence physique d'un utilisateur dans un environnement artificiellement généré par des logiciels, lesquels recréent une expérience sensorielle calquée sur nos sensations quotidiennes. Elle se distingue de la « réalité augmentée », qui se caractérise par l'ajout d'éléments virtuels au sein d'un environnement bien réel.

Le terme de « réalité virtuelle » est employé pour la première fois par Antonin Artaud dans son recueil d'essais *Le Théâtre et son double*, paru en 1938 : Artaud parle de « réalité virtuelle » pour décrire l'illusion théâtrale capable d'immerger les spectateurs dans un monde où les personnages et les accessoires se donnent à voir comme une recreation artificielle de la réalité extérieure. L'expression est popularisée dans les années 1980 par le chercheur en informatique Jaron Lanier, fondateur de la société « VPL Research », laquelle inaugure la création de plusieurs appareils permettant de construire une expérience de réalité virtuelle. Au même moment, les premiers casques de réalité virtuelle sont mis au point à l'Université de l'Utah : formé de deux écrans, le casque permet à l'utilisateur d'observer la scène virtuelle en trois dimensions, qui épousent les mouvements de sa tête et de son regard pour favoriser une expérience immersive totale. Au cours des années 1990, la réalité virtuelle devient un outil précieux pour l'industrie du jeu vidéo. Depuis le début du XXI^e siècle, elle constitue une technologie de pointe employée à des fins ludiques, artistiques et didactiques.

Si l'on ne peut à proprement parler de « réalité virtuelle » avant le XX^e siècle sans verser dans l'anachronisme, nous émettons toutefois l'hypothèse que la première génération des poètes romantiques anglais a joué un rôle à l'importance méconnue dans la constitution même de cette notion et de ses ambitions esthétiques. Les Romantiques sont fréquemment associés à la prééminence nouvelle de l'imagination, à l'exploration des royaumes de la conscience et de l'intériorité. Dans son ouvrage *Multiplying Worlds*, Peter Otto s'interroge sur le silence de la critique concernant le rapport des poètes romantiques à la notion même de virtuel: « *Given the extent to which late eighteenth and early nineteenth-century writers were preoccupied with virtual reality, it is surprising that there is at present no extended study of the role it plays in Romanticism, or of the relation between romantic virtual realities and their more pragmatic competitors. This is in part because the problem of virtual reality has been eclipsed in romantic studies by the question of the imagination.* »⁸¹².

⁸¹² Peter Otto, *op. cit.*, p. 10.

Selon Otto, le rapport des Romantiques anglais à la réalité virtuelle a été éclipsé par la prééminence durable de l'imagination au sein des études critiques. Or, nous choisissons de considérer que ces deux aspects de l'œuvre romantique anglaise, loin de se concurrencer, se complètent au contraire lorsqu'il s'agit d'analyser le rôle du regard, en particulier chez les premiers Romantiques. Si l'imagination interroge la part créatrice de la faculté visuelle, la virtualité suscite d'autres interrogations, non moins fécondes, concernant l'authenticité, la fiabilité, la créativité et la plasticité de la perception visuelle. Le virtuel, opposé au réel, subvertit la notion même de réalité intersubjective. En effet, Blake, Coleridge et Wordsworth n'interrogent pas seulement la possibilité d'une alternative au monde réel, ils envisagent la réalité elle-même comme un monde virtuel, dont l'accès nous est toujours médié par le truchement des sens et en particulier de l'œil, éminemment subjectif. Ils préfigurent ainsi la définition de la réalité virtuelle proposée par David Deutsch dans son ouvrage *The Fabric of Reality* :

Imagination is a straightforward form of virtual reality. What may not be so obvious is that our 'direct' experience of the world through our senses is virtual reality too. For our external experience is never direct; nor do we even experience the signals in our nerves directly [...]. What we experience directly is a virtual-reality rendering, conveniently generated for us by our unconscious minds from sensory data plus complex inborn and acquired theories (i.e. programs) about how to interpret them.⁸¹³

En tant que technologie, la réalité virtuelle est indissociable d'un monde où l'avènement de l'informatique conduit à repenser le rapport au réel. En tant que concept, toutefois, elle n'est plus nécessairement liée à un support technique ou technologique, mais directement associée au système perceptif et psychique de l'individu. Selon David Deutsch, la notion de réalité virtuelle s'applique tout autant à l'imagination (qui recrée par définition une image distincte de la réalité) qu'aux cinq sens, lesquels nous offrent une reconstitution nécessairement subjective de la réalité. Ici, Deutsch s'inspire fortement des philosophes David Hume et Emmanuel Kant. Ce dernier pose les jalons de la réalité virtuelle lorsqu'il distingue le phénomène (la manifestation extérieure du monde qu'il m'est donné d'appréhender à travers les catégories perceptives et l'entendement) et le noumène (le monde extérieur tel qu'il existe indépendamment de moi) : à en croire Kant, l'individu n'aurait jamais accès à la « réalité réelle », mais uniquement à une forme de réalité virtuellement transmise par ses sens, appréhendée à travers les catégories empiriques du temps et de l'espace. La deuxième observation de l'essai *Prolégomènes à toute métaphysique future* met en évidence

⁸¹³ David Deutsch, *The Fabric of Reality*, Londres, Penguin, 1998, pp. 120-121.

l'impossibilité de connaître le monde autrement qu'à travers l'appréhension du phénomène sensible :

Tout ce qui doit nous être donné comme objet doit nous être donné en intuition. Or, toute notre intuition n'a lieu que par le moyen des sens ; l'entendement ne perçoit rien ; il réfléchit seulement. Et comme les sens, d'après ce qui a été jusqu'ici établi, ne nous donnent jamais à connaître les choses en elles-mêmes dans aucune de leurs parties, mais seulement leurs phénomènes, et que ces phénomènes sont de pures représentations de la sensibilité, « tous les corps eux-mêmes, avec l'espace qui les contient, ne doivent être regardés que comme de simples représentations internes, et n'existent que dans notre pensée ». ⁸¹⁴

Le sage de Königsberg pose les fondements d'un idéalisme de la sensibilité qui conduit à interroger la notion même de réalité : puisque le phénomène est avant tout une construction sensorielle établie par l'individu à partir de ses propres facultés, il constitue une « pure représentation » non pas de la réalité extérieure mais de « la sensibilité » du sujet percevant. La double négation restrictive employée dans la dernière phrase illustre la volonté kantienne de dissocier les « corps » extérieurs et la « représentation » mentale de ceux-ci, nécessairement interne. On a déjà évoqué l'influence de Kant sur les premiers Romantiques, en particulier Coleridge. La première génération romantique partage avec le philosophe l'idée qu'il n'existe aucun accès immédiat à la réalité, laquelle est nécessairement médiée par les sens et le psychisme humain. Or, l'œil joue un rôle de premier plan dans la mise en scène de cette médiation : la remise en cause de son privilège épistémologique va de pair avec une libération de la vision qui trouve son aboutissement dans la notion même de virtualité.

Au tournant du XIX^e siècle, l'effondrement des modèles classiques de la vision coïncide avec ce que Jonathan Crary appelle l'« *abstraction inéluctable du visuel* »⁸¹⁵. Que signifie cette expression ? Précisément que l'œil s'émancipe des injonctions qui présidaient à une représentation réaliste, mimétique du monde : la fin de l'espace perspectif, des codes mimétiques et même de la référentialité inaugure la création de nouveaux rapports entre la vision et le réel, désormais conçu comme une infinité de représentations virtuelles. Cette crise de la représentation trouve ses racines à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre, aussi bien grâce aux avancées de l'optique qu'à travers la multiplication des dispositifs et appareils techniques jouant sur la possibilité d'un œil séparé de toute référence au réel. Le regard moderne est donc éminemment réflexif : il exhibe sa propre autonomie, exactement comme le font les premiers Romantiques anglais. C'est en ce sens que Blake, Coleridge et Wordsworth participent à une

⁸¹⁴ Emmanuel Kant, *Prolegomènes à toute métaphysique future qui aura le droit de se présenter comme science*, Paris, Vrin, 1930, p. 52.

⁸¹⁵ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 28.

forme de renouvellement décisif du regard, qui trouve son prolongement direct à notre époque, comme le souligne Crary :

L'œil humain perd peu à peu la plupart des propriétés importantes qui ont été les siennes au cours de l'histoire ; celles-ci s'effacent désormais devant des pratiques où les images visuelles ne renvoient plus à la position occupée par l'observateur dans un monde « réel » qu'il percevrait selon les lois de l'optique. Si tant est que ces images renvoient à quelque chose, c'est à des millions de bits d'informations électroniques et mathématiques. Par la suite, la sphère de la vision va de plus en plus se situer sur un terrain cybernétique et électromagnétique où coïncident des éléments abstraits, visuels et langagiers, où ils se consomment, circulent et s'échangent à l'échelle planétaire.⁸¹⁶

Ainsi, l'œil se coupe progressivement de toute exigence référentielle : l'image qu'il perçoit n'est plus nécessairement calquée sur la réalité, mais produite par le concours de ses propres moyens. Dès lors, l'organe visuel est libéré d'une double tutelle : il s'émancipe d'abord des prétentions rationalistes qui le conduisaient à s'ériger en despote et amenaient les poètes à fustiger la domination arbitraire de l'œil externe. Mais il acquiert également une autonomie nouvelle par rapport aux ambitions totalisantes de l'imagination reine et au fantasme d'un œil interne omnipotent. L'œil du virtuel, véritable troisième œil chez les Romantiques selon nous, explore les possibilités d'un art du regard, c'est-à-dire d'une vision artificielle autant qu'artistique, qui le fait passer de l'exigence mimétique à la réflexivité critique, « *from poetic mimesis to critical poesis* »⁸¹⁷ pour reprendre les termes de la chercheuse et enseignante Azade Seyhan, citée par Peter Otto.

A l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, de l'intelligence artificielle et des filtres flatteurs, d'un métavers encore en gestation et des dangereux « deepfakes » (technique de synthèse multimédia permettant de créer de toutes pièces un contenu visuel ou vidéo fictif à partir de la superposition d'images existantes), l'interrogation romantique sur les rapports entre visuel et virtuel nous semble plus que jamais d'actualité. Nous affirmons que les premiers Romantiques anglais, loin d'encourager la falsification ou le trucage, exhibent au contraire la nature artificielle de l'image, non pas pour prêcher un quelconque iconoclasme, mais bien pour en exploiter les virtualités créatrices, en gardant prudemment l'organe visuel lui-même à l'œil. La réalité virtuelle, chez Blake, Wordsworth et Coleridge, loin d'anesthésier nos facultés, encourage la réflexivité et l'esprit critique : en ce sens, nos trois poètes représentent les premiers garants d'une

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ Azade Seyhan, *Representation and its Discontents: The Critical Legacy of German Romanticism*, Berkeley, Oakland, University of California Press, 1992, p. 5. Cité par Peter Otto, *op. cit.*, p. 14.

interrogation éminemment moderne sur l'acte de voir, aujourd'hui plus que jamais associé à une irréductible complexité.

Chez William Blake, l'exploration du virtuel se présente comme un défi inédit à la perception traditionnelle du réel : le poète et graveur suggère la possibilité d'une inversion entre les deux espaces, la réalité contenant en germes toutes les perceptions virtuelles que l'œil aborde à travers l'œuvre d'art. « *If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination, he would arise from his Grave [...] meet the Lord in the Air & then he would be happy.* »⁸¹⁸ écrit Blake dans *A Vision of the Last Judgment*. Ce fantasme d'abolir la frontière entre l'œuvre d'art et la réalité, entre l'image et le monde, préfigure la possibilité d'une interférence entre la fiction et le réel que l'on retrouve deux siècles plus tard dans le cinéma. On pense notamment au célèbre film de Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo* (1985), où une jeune serveuse, Cécilia, oublie sa vie morose en passant ses soirées au cinéma, jusqu'à ce que l'un des personnages du film, Tom Baxter, ne sorte de l'écran sous ses yeux médusés pour l'entraîner dans une aventure aux multiples rebondissements. Plus récemment, le long-métrage *Ready Player One* (2018), de Steven Spielberg, met en scène un monde futuriste dans lequel un système mondial de réalité virtuelle, baptisé « Oasis », accessible par l'intermédiaire de casques et de dispositifs techniques sophistiqués, permet à l'humanité d'oublier temporairement les rigueurs d'un monde en proie à la famine, à la guerre et au réchauffement climatique. À bien des égards, Blake est le précurseur de ces croisements : ses œuvres littéraires et picturales se présentent comme des passerelles, des portes d'entrée vers un multivers où la réalité et la virtualité deviennent interchangeable. Le poème « *The Crystal Cabinet* » offre un exemple révélateur de réalité virtuelle blakienne :

The Maiden caught me in the wild,
Where I was dancing merrily;
She put me into her Cabinet,
And lock'd me up with a golden key.
This cabinet is form'd of gold
And pearl and crystal shining bright,
And within it opens into a world
And a little lovely moony night.

Another England there I saw
Another London with its Tower,
Another Thames and other hills,
And another pleasant Surrey bower.

⁸¹⁸ W. B., « *A Vision of the Last Judgment* », p. 560.

Another Maiden like herself,
Translucent, lovely, shining clear,
Threefold each in the other clos'd
O, what a pleasant trembling fear!⁸¹⁹

Le poème pourrait se résumer à une métaphore désabusée de la désillusion amoureuse. A y regarder de plus près, cependant, on constate que Blake caractérise la vision du narrateur comme celle d'un spectateur capable de s'immerger dans une réalité virtuelle qui lui offre une alternative au monde où il évoluait auparavant. Le titre même du poème comporte un double sens à valeur grivoise et philosophique : le « Cabinet » où la jeune femme enferme le « je » poétique renvoie aussi bien au sexe féminin qu'à la définition par John Locke de l'esprit humain (« *The senses at first let in particular Ideas, and furnish the yet empty Cabinet [...]* »⁸²⁰). Une fois à l'intérieur de cet étrange dispositif, cependant, le narrateur découvre une passerelle vers un autre univers – Blake anticipant ici sur l'armoire magique qui permet aux enfants de rejoindre le fabuleux monde de Narnia dans la saga romanesque *The Chronicles of Narnia*, écrite par Clive Staples Lewis entre 1950 et 1956. A la différence du romancier américain, cependant, Blake ne choisit pas de recréer un monde imaginaire, mais plutôt une version alternative de la réalité connue du narrateur. La répétition anaphorique de l'adjectif invariable « Another » insiste sur le caractère étrangement familier des visions, qui présentent au narrateur ébahi une version virtuelle des paysages urbains et naturels dont il a l'habitude. On songe également au roman de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), où l'héroïne bascule dans un étrange univers après avoir suivi le lapin blanc aux yeux roses, le terrier servant de passerelle symbolique entre le monde ennuyeux des adultes et le saisissant « Wonderland » où la jeune Alice fait son apprentissage.

Chez Blake, le processus de dédoublement visuel à l'œuvre dans « The Crystal Cabinet » se poursuit avec la découverte d'une autre « Maiden », « Translucent, lovely, shining clear ». Le choix des adjectifs, mis en valeur par le rythme ternaire, illustre l'aspect surnaturel de la jeune femme, resplendissante et translucide à la fois, comme une image issue d'un catalogue. Le vers suivant, « Threefold each in the other clos'd », crée un effet de fragmentation à la manière d'un miroir ou d'un kaléidoscope, comme si l'image de la femme aimée se diffractait progressivement sous les yeux du narrateur. Le poème met en scène la découverte d'une réalité virtuelle permise par la médiation du regard et d'un dispositif optique singulier, qui fait du monde connu un cabinet de curiosités. Le narrateur tente alors de se saisir de la vision

⁸¹⁹ W. B., « The Crystal Cabinet », p. 488, v. 1-16.

⁸²⁰ John Locke, *op. cit.*, p. 30.

alternative en l’embrassant ; il y parvient temporairement, avant de voir le cabinet cristallin se détruire :

O, what a smile! a threefold smile
Fill'd me, that like a flame I burn'd;
I bent to kiss the lovely Maid,
And found a threefold kiss return'd.

I strove to seize the inmost form
With ardor fierce and hands of flame,
But burst the Crystal Cabinet,
And like a weeping Babe became—⁸²¹

Le baiser échangé entre le narrateur et l’image de sa bien-aimée semble également se diffracter sur plusieurs plans, ce que signale la répétition de l’adjectif « threefold ». L’ardeur du « je » poétique devient de plus en plus pressante : le passage de la comparaison (« like a flame I burn’d ») à la métaphore (« hands of flame ») souligne la façon dont le narrateur se transforme lui-même en un combustible symbolique, animé d’une passion dévorante qui conduit à la destruction du « Crystal Cabinet », comme si le fait de vouloir unir le réel au virtuel faisait disparaître ce dernier. Plutôt que de choisir un monde contre l’autre, le poème explore le seuil, la frontière liminaire entre réalité et virtualité, en indiquant à la fois leur interdépendance et leur interchangeabilité.

On retrouve cette même exploration dans *Jerusalem*, et en particulier dans l’une des illustrations qui représente la ville personnifiée en un individu, à cheval sur deux plans cosmiques :

⁸²¹W. B., « The Crystal Cabinet », pp. 488-489, v. 17-24.



Jerusalem the Emanation of The Giant Albion, William Blake, copy E, plate 97, 1821, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

Chez Blake, la notion même de virtualité est étroitement liée à celle de désir : le pressentiment d'une alternative à la réalité, soi-disant unique, d'un monde cloisonné par les sens et le rationalisme, guide l'individu vers la possibilité d'un renouveau salvateur. En l'occurrence, l'illustration représente le personnage de Los. Sa nudité laisse admirer une superbe musculature qui rappelle les corps virils de Michel-Ange. Ici, Los nous tourne le dos et semble marcher en direction d'un espace inconnu, inondé de rayons lumineux. Ces rayons proviennent d'un astre situé dans le coin inférieur gauche de l'image, lequel ressemble au soleil, que Los tient dans sa main gauche. Son bras droit, courbé autour de sa tête, fait écho au croissant de lune situé à droite de l'illustration et surplombé d'une étoile. L'échelle de grandeur choisie par Blake conduit à repenser radicalement les rapports entre l'espace céleste et le corps humain : les astres ne sont plus démesurément loin ou immenses, mais s'inscrivent dans un cosmos à taille humaine, vers lequel Los se tourne. Sa posture gracieuse illustre l'imminence d'un mouvement décisif : son pied droit est posé sur la ligne de démarcation entre le sol et le ciel, tandis que son pied gauche, à moitié levé, suggère qu'il s'apprête à franchir le seuil symbolique qui le sépare de ce nouveau monde cosmique, virtuellement accessible pour le personnage, en marche vers un autre plan astral. Les vers qui accompagnent cette illustration font entendre la voix d'une vision, celle d'Albion enfin libérée :

Awake! Awake Jerusalem! O lovely Emanation of Albion
Awake and overspread all Nations as in Ancient Time
For lo! the Night of Death is past and the Eternal Day
Appears upon our Hills: Awake Jerusalem, and come away.⁸²²

La répétition anaphorique de l'impératif et la ponctuation expressive traduisent l'imminence d'un éveil libérateur au moment où Albion et Jérusalem, la réalité morne de Londres et le souvenir de son ancêtre biblique se rejoignent. Les espaces virtuels acquièrent alors une valeur allégorique : la « Night of Death » cède la place à l' « Eternal Day », l'aube nouvelle marquant l'alliance du soleil et de la lune. Une autre illustration de *Jerusalem* représente Los sur le point de franchir le seuil entre deux mondes, de façon plus explicite encore. Il s'agit du frontispice de l'œuvre, où l'on voit Los en train de pousser la porte vers un monde invisible :



Jerusalem or The Emanation of The Giant Albion, William Blake, Object 1, gravure et aquarelle, 1821, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

L'attitude de Los est fort similaire à celle de la gravure précédente : à nouveau, le personnage est présenté de dos ; cette fois, c'est sa main droite qui tient le globe lumineux, dont les rayons se déploient en travers de l'illustration, tandis que la gauche est placée sur la porte ogivale qui

⁸²² W. B., *J*, p. 256, v. 1-4.

donne sur l'obscurité. Là encore, les pieds de la figure, positionnés de part et d'autre d'une ligne horizontale, indiquent qu'il est sur le point de franchir un seuil : le gauche, à moitié soulevé, est encore du côté du spectateur, quand le droit est déjà engagé de l'autre côté. Peter Otto souligne justement l'importance de ce moment décisif, liminaire, durant lequel le personnage blakien s'apprête à traverser la frontière entre réalité et virtualité :

[...] the last plates of Jerusalem paradoxically imply that it is the differential between the actual and the possible, the past and the future—a differential realized as the 'infinite inflexions' of a 'distinct, sharp, and wiry...bounding line'—that opens the possibility of art (creativity), democracy and, Blake would add, human life itself.⁸²³

Cette exploration du seuil entre réalité et virtualité est étroitement liée au regard : la figure du frontispice, de profil, tourne ainsi son œil vers l'inconnu qui gît de l'autre côté de l'ouverture, et que le spectateur ne voit pas. Le globe tenu par l'individu, divisé en cercles concentriques, rappelle justement la forme d'un œil : la démarcation entre la sphère intérieure et ses contours évoque en effet le contour d'un iris ou d'une pupille. Selon nous, c'est justement le regard de Los, armé de ce globe oculaire symbolique, qui crée l'ouverture même à travers laquelle il s'engage, comme si le regard ouvrait la possibilité d'une passerelle entre deux plans, selon le même mécanisme que celui de la technologie aujourd'hui employée sous le nom de réalité virtuelle.

Coleridge s'intéresse également à la frontière entre réel et virtuel dans son poème « The Garden of Boccaccio ». Publié en 1828 dans le recueil *The Keepsake*, le texte rend hommage à une gravure de Thomas Stothard représentant le jardin où les personnages du *Décameron* de Boccace se rendent durant la « Troisième Journée » du récit. Le poème met en scène l'affliction initiale du sujet, livré à sa mélancolie, avant que son regard ne tombe sur l'illustration de Stothard, laquelle le tire de sa torpeur et le conduit à s'imaginer en compagnie des personnages de Boccace, sur les rives de l'Arno florentin. Les premières lignes du poème retracent la découverte de la gravure en des termes qui font la part belle à la perception visuelle :

And as I watch'd the dull continuous ache,
Which, all else slumb'ring, seem'd alone to wake;
O Friend! long wont to notice yet conceal,
And soothe by silence what words cannot heal

⁸²³ Peter Otto, *op. cit.*, p. 213.

I but half saw that quiet hand of thine
 Place on my desk this exquisite design.
 Boccaccio's Garden and its faery
 The love, the joyaunce, and the gallantry!
 An Idyll, with Boccaccio's spirit warm,
 Framed in the silent poesy of form.⁸²⁴

Le narrateur semble tout entier absorbé dans la contemplation de sa propre peine : cette stase visuelle se traduit par le choix du verbe « watch'd » associé au prétérit, lequel inscrit le regard mélancolique dans une durée continue. L'œil est ici accaparé par sa propre impuissance et rappelle la fixité visuelle morbide évoquée par le poète dans « Dejection : an Ode » ou dans certaines entrées des *Notebooks*. Selon Susan Luther, le poème « The Garden of Boccaccio », fait volontairement écho à d'autres écrits de Coleridge, plus anciens, en particulier « Dejection : an Ode » et « This Lime-Tree Bower my Prison ». En effet, le désarroi initial du sujet, plongé dans un « dreary mood »⁸²⁵, rappelle la stase mélancolique du narrateur de « Dejection : an Ode », son « wan and heartless mood »⁸²⁶. Toutefois, le poète semble rapidement sortir de sa léthargie lorsqu'il découvre le présent littéraire offert par son amie (l'exclamation « O Friend ! » renvoyant sans doute à Anne Gillman, qui lui fit cadeau d'un exemplaire du *Décameron* illustré par Thomas Stothard). Bien que rivé sur son chagrin, l'œil lorgne tout de même le mobilier adjacent, ce dont témoigne l'adverbe « half saw ». L'évocation des thématiques abordées par Boccace, amplifiée par le rythme ternaire et la ponctuation expressive (« The love, the joyaunce, and the gallantry ! »), souligne le changement d'humeur du narrateur lorsqu'il redirige son œil et son attention sur un objet extérieur. L'organe visuel s'émancipe alors de la dialectique qui opposait le « moi » au monde dans « Dejection : an Ode ». L'œuvre d'art renouvelle la perception visuelle et semble insuffler au regard un élan vital nouveau, ce qui conduit le poète à exprimer sa reconnaissance envers le graveur :

Thanks, gentle artist! now I can descry
 Thy fair creation with a mastering eye,
 And all awake! And now in fix'd gaze stand,
 Now wander through the Eden of thy hand;
 Praise the green arches, on the fountain clear
 See fragment shadows of the crossing deer;⁸²⁷

⁸²⁴ S. T. C., « The Garden of Boccaccio », *PW*, II, pp. 1091-1092, v. 9-18.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 1091, v. 3.

⁸²⁶ S. T. C., « Dejection: an Ode », p. 698, v. 25.

⁸²⁷ S. T. C., « The Garden of Boccaccio », p. 1093, v. 57-62.

La métaphore filée du sommeil permet de mesurer le bouleversement opéré par l'œuvre d'art : là où l'œil semblait dormant, indifférent à tout ce qui ne cadrerait pas avec l'humeur mélancolique du narrateur (« all else slumb'ring »), il semble désormais s'éveiller aux moindres détails du tableau bucolique et littéraire (ce dont témoigne l'expression exclamative « all awake ! »). L'expression « mastering eye » souligne le renouveau d'un regard désormais en pleine possession de ses moyens, capable de se fixer sur un objet ou de se mouvoir de paysage en personnage, comme l'illustre l'antithèse : « And now in fix'd gaze stand, / Now wander through the Eden of thy hand ». L'œil appréhende aussi bien la clarté (représentée par la « fountain clear ») que l'ombre (évoquée à travers la mention des « shadows of the crossing deer »), aussi bien l'unité de l'Éden pictural que la fragmentation des détails dont il est constitué. Cette perception visuelle décuplée par l'œuvre d'art conduit alors le narrateur à s'immerger au sein même de celle-ci, voyageant dans l'image tout en demeurant conscient de son caractère fictif :

I see no longer! I myself am there,
 Sit on the ground-sward, and the banquet share.
 'Tis I, that sweep that lute's love-echoing strings,
 And gaze upon the maid who gazing sings:
 Or pause and listen to the tinkling bells
 From the nigh tower, and think that there she dwells.
 With old Boccaccio's soul I stand possest,
 And breathe an air like life, that swells my chest.⁸²⁸

L'exclamation initiale pourrait faire croire que le narrateur est soudain frappé de cécité ; au contraire, elle signale que le sujet a franchi la frontière qui le séparait du paysage littéraire admiré quelques lignes auparavant. Le redoublement du pronom personnel (« I myself ») insiste sur l'idée que le narrateur en personne se situe désormais parmi les personnages de Boccace, au milieu du jardin fictif. Le narrateur revendique l'ensemble des actions qui pourraient être attribuées aux êtres de papier, ce dont témoigne la répétition de la première personne du singulier (« 'Tis I ») associée au mode actif des verbes dont il est le sujet grammatical (« sweep », « gaze », « pause and listen »). Le polyptote (« And gaze upon the maid who gazing sings ») indique toutefois la dimension réflexive du regard du narrateur, lequel prend plaisir à regarder les personnages qui s'observent eux-mêmes.

Selon Peter Otto, le poème renouvelle notre rapport à la lecture en en faisant une expérience immersive et interactive qui préfigure celle de la réalité virtuelle : « *In Coleridge's 'The Garden of Boccaccio', reading becomes an experience of immersion and interactivity that closely*

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 1094, v. 65-72.

resembles the achievements of digital virtual reality »⁸²⁹. En effet, l'œil du narrateur nous invite à plonger avec lui au sein de la gravure pour faire l'expérience d'un nouveau rapport perceptif, jouant sur le décalage entre la virtualité de l'image décrite et la réalité de l'expérience du lecteur. En ce sens, « The Garden of Boccaccio » met en scène une sublimation esthétique, une construction où la médiation textuelle constitue le vecteur d'un déplacement virtuel du « je » poétique, lequel s'immerge progressivement dans le paysage littéraire sans jamais le confondre avec le réel. Ce n'est pas la nature luxuriante du jardin qui provoque la joie du poète, mais bien sa représentation picturale, comme le souligne Susan Luther dans son article « The Lost Garden of Coleridge » :

The reinvisioned *locus amoenus*, the space of Poesy in which the poem situates itself, is the landscape not of Nature but of mediated Nature, into which the painterly poet invites those who gaze upon his own text.⁸³⁰

Selon Susan Luther, la façon dont le poème « The Garden of Boccaccio », « *an explicit celebration of the book of art rather than the book of nature* »⁸³¹, reprend d'autres poèmes coleridgiens pour proposer une issue nouvelle à la mélancolie précédemment décrite, participe d'un jeu de mise en abyme : Coleridge se livre ici à une forme d'auto-parodie qui incite le lecteur à adopter une certaine distance vis-à-vis de l'auteur. La critique Linda Hutcheon y voit « *a stylistic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity* »⁸³² : le dédoublement littéraire engage une forme de jeu visuel entre l'original et la copie, comme dans un jeu des erreurs où le poète se confronte à ses anciens démons pour mieux les congédier. Le poème se présente ainsi comme une imbrication de niveaux textuels et artistiques à travers lesquels le lecteur voyage, allant d'une description à une autre, de la chambre du narrateur au jardin de Boccace, du poème romantique à la nouvelle humaniste.

Chez Wordsworth, l'exploration de la frontière entre réel et virtuel se présente comme un défi à la perception visuelle. Un épisode relaté au livre VIII du *Prelude*, connu sous le nom de la « cave of Yordas », offre un exemple révélateur des rapports entre l'œil et la virtualité de l'image qu'il contribue à créer. Après avoir évoqué le chaos visuel de la ville de Londres au livre VII, Wordsworth se plonge dans les souvenirs de son enfance et du rapport qu'il entretenait avec la nature – ce que souligne le titre du chapitre « Retrospect – Love of nature leading to

⁸²⁹ Peter Otto, *op. cit.*, p. 9.

⁸³⁰ Susan Luther, « The Lost Garden of Coleridge », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, Vol. 22, No. 1, 1991, p. 27.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 28.

⁸³² Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 8.

love of man ». A la fin du livre, le poète évoque son retour à la capitale et se présente comme un voyageur itinérant, qui traverse un seuil symbolique au moment de revenir à Londres (« *The threshold now is overpass'd* »⁸³³). Sans transition apparente, le paragraphe suivant raconte l'expérience visuelle singulière d'un voyageur anonyme lorsqu'il découvre pour la première fois la grotte de Yorda, laquelle constitue une attraction touristique située à Kingsdale, dans le Yorkshire :

The curious traveller, who, from open day,
Hath passed with torches into some huge cave,
The Grotto of Antiparos, or the Den
In old time haunted by that Danish Witch,
Yordas; he looks around and sees the vault
Widening on all sides; sees, or thinks he sees,
Erelong, the massy roof above his head,
That instantly unsettles and recedes,—
Substance and shadow, light and darkness, all
Commingled, making up a canopy
Of shapes and forms and tendencies to shape
That shift and vanish, change and interchange
Like spectres,—ferment silent and sublime!⁸³⁴

D'emblée, la grotte est présentée comme un lieu mystérieux, un théâtre de légendes folkloriques : le narrateur évoque d'abord celle d'Antiparos (une petite île des Cyclades en Grèce), connue pour ses centaines de stalactites et de stalagmites dont les formes évoquent différentes images. La grotte de Yorda, moins connue, ouverte au public depuis le XVIII^e siècle, est visitée par Wordsworth en 1800. L'expérience du « curious traveller » s'inspire donc fortement d'un épisode biographique, que le poète relate ici à la troisième personne du singulier. L'entrée dans la grotte correspond à une plongée dans l'obscurité, laquelle contraste avec la lumière du jour. La perception visuelle du voyageur est immédiatement mise à l'épreuve, puisque ses yeux doivent s'acclimater à un espace radicalement différent de celui qu'il vient de quitter, éclairé uniquement par la lumière vacillante des « torches ». Le nouvel arrivant voit alors les proportions de la grotte se modifier sous ses yeux au fur et à mesure qu'il découvre la hauteur de la voûte et la largeur des parois. Les verbes de mouvement associés aux éléments de la grotte témoignent d'un étrange phénomène de distorsion visuelle : ainsi, le voyageur observe « the vault / Widening on all sides » (l'enjambement mettant en valeur l'expansion progressive de la voûte), tandis que le plafond semble reculer (« the massy roof [...] recedes »).

⁸³³ W. W., *PIII*, VIII, p. 228, v. 700.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 175, v. 560-572.

Or, la réalité de ce spectacle est mise en cause par la façon dont le narrateur qualifie le regard du voyageur. L'épanorthose (« sees, or thinks he sees ») interroge la fiabilité de la perception visuelle au sein de la grotte, qui semble abriter un cortège de formes mouvantes et inconnues. Les antithèses (« Substance and shadow », « light and darkness »), mais aussi l'allitération et le polyptote (« Of shapes and forms and tendencies to shape ») associés à la polysyndète font de la grotte un théâtre d'ombres, où les éléments minéraux s'animent et se transforment sous l'effet des rayons lumineux. La comparaison « Like spectres » souligne le caractère fantastique de ce spectacle naturel, tout en suggérant sa nature fictive : l'outil comparatif empêche le lecteur de confondre les ombres de la grotte avec de véritables fantômes. Au fur et à mesure que l'œil s'accoutume à la pénombre de la caverne, il prend en effet conscience de la nature virtuelle des images qu'il croit découvrir : à nouveau, la réflexivité engage un rapport ludique au regard.

That, after a short space works less and less
Till, every effort, every motion gone,
The scene before him stands in perfect view,
Exposed, and lifeless as a written book!⁸³⁵

Le choix de termes connotant la littérature ou la dramaturgie (« scene », « book ») contribue à mettre en valeur la dimension fictive du spectacle de formes découvert par le voyageur à son entrée dans la caverne. Comme Coleridge et Blake, Wordsworth exhibe l'envers du décor pour favoriser une forme de vision réflexive, l'œil devinant le caractère artificiel de ce qu'il perçoit au sein d'un espace où les contours entre réel et virtuel se floutent. Ainsi, le choix du participe passé « Exposed », mis en valeur au début du vers, illustre l'idée que l'œil est parvenu à démasquer la virtualité des formes qu'il croyait déceler, ce que renforce le complément circonstanciel de manière « in perfect view ». L'exclamation finale et le choix de l'adjectif « lifeless » pourraient sous-entendre que l'illusion, une fois dissipée, laisse le spectateur face à un tableau ennuyeux, dénué de tout relief. Il n'en est rien : la danse des images recommence, et l'œil se promène à nouveau dans un cortège de personnages et d'impressions dont il sait la dimension illusoire, laquelle le conduit à apprécier d'autant plus le spectacle de la caverne.

But let him pause awhile, and look again,
And a new quickening shall succeed, at first
Beginning timidly, then creeping fast,
Till the whole cave, so late a senseless mass,
Busies the eye with images and forms
Boldly assembled,—here is shadowed forth
From the projections, wrinkles, cavities,

⁸³⁵ *Ibid.*, v. 573-576.

A variegated landscape,—there the shape
 Of some gigantic warrior clad in mail,
 The ghostly semblance of a hooded monk,
 Veiled nun, or pilgrim resting on his staff:
 Strange congregation! yet not slow to meet
 Eyes that perceive through minds that can inspire.⁸³⁶

Le rythme des vers s’amplifie à mesure que l’œil, se tournant à nouveau vers certaines régions de la grotte, renouvelle son rapport à l’espace lui-même, si bien que c’est désormais la caverne qui se transforme jusqu’à devenir le sujet grammatical de la phrase : « the whole cave, so late a senseless mass, / Busies the eye with images and forms ». La morne caverne semble reprendre vie et conjure une assemblée de figures fantastiques dont le narrateur fait l’énumération : le guerrier gigantesque, le moine encapuchonné, la religieuse voilée ou le pèlerin armé de son bâton se dessinent progressivement entre deux stalactites ou sur le relief des parois. « Strange congregation ! » s’exclame le narrateur, qui suggère là encore le caractère à la fois saisissant et fictif de ces images virtuelles. La version de 1815 du même texte fait apparaître encore davantage le caractère proprement artistique de ce défilé visuel :

Through all its surface, with all colours streaming,
 Like a magician's airy pageant, parts,
 Unites, embodying everywhere some pressure
 Or image, recognised or new, some type
 Or picture of the world—forests and lakes,
 Ships, rivers, towers, the warrior clad in mail,
 The prancing steed, the pilgrim with his staff,
 The mitred bishop and the thronèd king—
 A spectacle to which there is no end.⁸³⁷

La description par Wordsworth de la grotte correspond à celle de ses contemporains, notamment Thomas Langdale, auteur d’un guide touristique du Yorkshire paru en 1809, qui souligne l’obscurité totale dans laquelle plonge le promeneur lorsqu’il entre dans la caverne de Yorda : « *The entrance to this Cave is through a rude arched opening, four yards by seven, like the gateway of some ancient castle ; which soon opens into an apartment, so spacious and extensive, that, with all the blaze of candles, neither the roof nor the walls can be clearly discerned* »⁸³⁸. Le voyageur semble traverser un seuil symbolique, entrant dans un royaume inconnu, comme le souligne la comparaison avec l’entrée d’un château imaginaire. L’ouverture

⁸³⁶ *Ibid.*, v. 577-589.

⁸³⁷ W. W., *PII*, VIII, p. 229, v. 731-741.

⁸³⁸ Thomas Langdale, *A Topographical Dictionary Of Yorkshire, containing the names of all the towns, villages, hamlets, gentlemen’s seats, &c*, Northallerton, J. Langdale, 1822, p. 455.

en forme d'ogive décrite par Langdale n'est pas sans rappeler le frontispice de *Jerusalem* réalisé par William Blake. Une fois arrivé à l'intérieur de la grotte, l'essayiste file la métaphore et assimile l'espace naturel à un appartement, où l'on peine à déceler le toit comme les murs. Langdale poursuit sa description, laquelle fait écho au *Prelude* de Wordsworth :

After [...] proceeding thirty or forty yards farther, the high roof and walls are seen distinctly, as well as the curious petrifications hanging therefrom. On the right are several other curiously incrustated figures; a projecting one is called The Bishops-Throne, from its great resemblance to that appendage of a cathedral; another confused mass of incrustated matter, bears some resemblance to a large organ [...]. The principal part, here described, lies to the right; but it extends also on the other hand, and unfolds some wonderful closets, called Yordas Bedchamber, Yordas-Oven, etc.⁸³⁹

Comme Wordsworth avant lui, Langdale souligne le décalage entre l'arrivée dans la grotte, où l'œil peine à distinguer les proportions de celle-ci, et la découverte d'images et de formes fictives une fois l'œil acclimaté à l'obscurité. Dans son article consacré au rôle du panorama chez Wordsworth, Jennifer Jones souligne l'importance de cette évolution visuelle chez le poète: « [...] *just as the first phase of the passage portrays the difficulties of adjusting one's eyes to darkness and the second phase portrays their successful adjustment, the final phase celebrates the capacity to see, not merely clearly, but keenly and creatively* »⁸⁴⁰. L'espace perceptif de la grotte est un espace immersif, dans lequel le voyageur redécouvre à la fois les limites et les possibilités de l'organe visuel. Les formes fantastiques de la caverne instaurent un rapport ludique au regard : l'inertie des minéraux s'oppose aux mouvements créés par l'œil et l'imagination du spectateur, qui joue un rôle actif dans la création du spectacle souterrain. C'est là toute la différence avec le chaos visuel de Londres et l'effet de désarroi qu'il produisait sur le narrateur au livre précédent. Dans son ouvrage *Multiplying Worlds*, Peter Otto considère l'épisode de la grotte de Yorda comme un moyen pour le narrateur de faire la jonction entre son expérience première de la capitale, assimilée à une profusion visuelle discordante, et son retour à Londres des années plus tard :

These radically different accounts of Wordsworth's first visit to London allow us to see London from the outside *and* the inside, as objective *and* subjective reality, as substantial *and* virtual reality [...]. Where the first foregrounds a scene of inscription in which the mind is passive, the second evokes a scene of creation in which it is active. This bifocal vision brings into sight the creative subject (the den of Yordas) and the 'invented' world (London), the border (between

⁸³⁹ *Ibid.*, pp. 455-456.

⁸⁴⁰ Jennifer Jones, *op. cit.*, p. 372.

inside and outside) they share with each other, and the consequent interimplication of the one with the other.⁸⁴¹

L'exploration d'un espace liminaire, à la frontière entre réel et virtuel, semble transformer la perception visuelle du narrateur elle-même, en offrant la possibilité d'une conciliation inédite entre les contraires qui structurent ordinairement son appréhension du monde, ce que souligne Otto à travers l'emploi réitéré de la conjonction « and », mise en valeur par l'italique. Là où l'œil subissait l'assaut de perceptions discordantes lors du premier séjour londonien, il s'avère en mesure d'apprécier sous un nouveau jour le chaos urbain après avoir exploré les méandres de la grotte de Yorda. L'expérience perceptive d'un univers à la frontière entre réalité et virtualité conduit alors à mesurer avec une acuité singulière la dimension théâtrale, fictive et illusoire de la vie quotidienne, elle-même objet de nombreuses mises en scène à l'ère d'une nouvelle culture visuelle de masse.

III.1.4. *Theatrum mundi* : l'œil au-devant de la scène

Le rôle artistique et esthétique conféré à l'œil par les premiers Romantiques anglais s'inscrit dans un contexte historique, politique et social où se développe une culture visuelle de masse inédite. L'exposition des œuvres d'art, les représentations théâtrales, mais aussi les débats parlementaires ou la publicité sollicitent le regard d'une façon nouvelle et inaugurent une forme de démocratisation du spectaculaire entre les années 1770 et 1820. En effet, le grand public se voit d'abord proposé un accès aux œuvres d'art, d'abord grâce à la fondation de la Royal Academy of Arts, le 10 décembre 1768, sur l'initiative du roi George III. L'institution a pour but de promouvoir les arts visuels de toutes sortes (peinture, gravure, sculpture, architecture) et son premier président est le peintre Joshua Reynolds. Composée d'une quarantaine d'académiciens, elle constitue à la fois un lieu d'apprentissage pour les peintres de demain et une galerie d'art, où se déroule une exposition annuelle qui rassemble les œuvres les plus appréciées. La première a lieu en avril 1769 : moyennant un prix d'entrée permettant de trier le public sur le volet, on peut alors admirer cent trente-six toiles présentées à la vue de tous. C'est la première fois qu'une exposition d'une telle ampleur se déroule à Londres : l'espace de la galerie, traditionnellement réservé aux collectionneurs, aux mécènes ou au roi,

⁸⁴¹ Peter Otto, *op. cit.*, p. 223.

s'ouvre désormais à un public bien plus large, faisant de l'œuvre picturale un spectacle apprécié collectivement. Peu à peu, de nombreuses sociétés artistiques font leur apparition, comme la Société des Graveurs en 1802 ou celle des peintres aquarellistes en 1804. La Royal Academy conserve toutefois le monopole des expositions annuelles jusqu'à la création de la British Institution for Promoting the Fine Arts en 1805. Pour le prix d'un shilling, le public peut découvrir aussi bien des créations contemporaines que des rétrospectives célébrant l'art italien, allemand, flamand ou français.

Certains collectionneurs choisissent également d'ouvrir leurs portes à un public plus large, comme le marquis de Stafford, héritier d'une collection impressionnante de tableaux qu'il partage avec le public à partir de 1803. On pense également au comte Joseph Truchsess, lequel compose un court pamphlet en 1802 pour plaider en faveur d'une galerie nationale (intitulé *Proposals for the Establishment of a Public Gallery of Pictures in London*), laquelle verra finalement le jour en 1838. Le comte Truchsess se dit en possession de l'une des plus grandes collections artistiques d'Europe et choisit d'ouvrir une galerie à Londres. Bien que certains de ses tableaux soient des faux, la collection suscite l'enthousiasme de William Blake lorsqu'il la découvre : « *Suddenly on the day after visiting the Truchsessian Gallery of Pictures, I was again enlightened with the light I enjoyed in my youth [...]* »⁸⁴² écrit-il à son ami William Hayley le 23 octobre 1804.

L'art pictural et la littérature entretiennent alors des rapports étroits, dans la mesure où les graveurs et les peintres multiplient les illustrations de textes littéraires grâce aux nouvelles techniques d'impression. Ainsi, la Shakespeare Gallery, ouverte de 1789 à 1805, fait appel à des artistes contemporains pour créer des œuvres picturales vouées à servir d'illustrations pour les pièces du dramaturge. Joshua Reynolds lui-même, James Barry ou encore Johann Heinrich Füssli se prêtent au jeu, et les premières expositions font salle comble. Le succès immédiat de la Shakespeare Gallery tient en partie à ce que les œuvres ne souscrivent pas à une exigence institutionnelle spécifique, et ne présupposent guère d'appartenir à une caste de connaisseurs : elles font appel moins à la culture du spectateur ou à ses connaissances esthétiques qu'à son émotion.

Si l'exposition des œuvres d'art à l'intérieur des galeries s'ouvre à un plus large public, la ville de Londres devient elle-même un vivier de représentations plus ou moins spectaculaires pour celui qui parcourt ses rues. Tout d'abord, l'éclairage au gaz fait ses débuts, dans les

⁸⁴² W. B., Lettre à William Hayley, 23 octobre 1804, p. 756.

théâtres comme à l'extérieur : en 1803, les premières lampes à gaz sont utilisées au London Lyceum Theatre sous l'impulsion de l'allemand Friedrich Albert Winsor. Quelques temps plus tard, à la suite de la création de la London Gaslight and Coke Company en 1812, les rues et les bâtiments publics sont également éclairés au gaz. Par ailleurs, les devantures des imprimeries font étalage d'une quantité impressionnante d'illustrations, de caricatures et de gravures. Ces vitrines forment une sorte de musée à ciel ouvert et ne nécessitent aucun billet pour être contemplées : les devantures du magasin « Repository of Art » de Rudolph Ackermann ou celles de Carington Bowles à St Paul's Churchyard divertissent les passants qui se pressent pour observer ce florilège d'images. La gravure à la manière noire du peintre John Raphael Smith, intitulée « Spectators at a Print Shop in St. Paul's Churchyard », illustre bien le succès de ces nouveaux spectacles urbains :



Spectators at a Print Shop in St. Paul's Churchyard, John Raphael Smith, gravure, 1775, British Museum.

Cette illustration montre un groupe de personnages en train d'admirer ou de commenter la vitrine de l'éditeur Carington Bowles, non loin de Saint Paul à Londres ; la référence à « St. Paul's Churchyard » n'est pas anodine, puisque ce quartier devient le cœur battant du marché de l'édition dans la capitale anglaise à la fin du XVIII^e siècle. La gravure met en scène un jeu de regards croisés : sur la gauche, un personnage tourne le dos aux illustrations et se désigne lui-même de la main, comme pour inciter son entourage à le regarder. A sa droite, une femme

touche son bras d'une main et pointe directement vers la vitrine de l'autre, comme pour l'inciter à admirer la devanture. Celle-ci multiplie les gravures, créant un effet de mise en abyme. Enfin, un homme paraît absorbé dans la contemplation des images alors qu'il est sur le point d'être interpellé par un gendarme. Un petit chien tourne le dos au spectateur, comme s'il était également happé par le spectacle de la vitrine. Ces gravures parfois licencieuses ou subversives font l'objet de nombreuses critiques de la part des londoniens les plus pudibonds. Dans son pamphlet « Mild Punishments, Sound Policy » paru en 1778, le docteur William Smith se plaint du changement de tonalité et de la multiplication des caricatures au sein de l'espace public, affirmant que celles-ci constituent une atteinte aux bonnes mœurs :

These prints instill the most dangerous poison into the minds of youth, and seduce them into the ways of vice, by exposing to their view, in the most open and conspicuous manner, scenes only fit for a brothel. Such a scandalous nuisance should be checked; and if the magistrates do not put a stop to it, every lover of decency has the means in his own hands, by breaking the windows where such sights are presented.⁸⁴³

La condamnation du docteur est sans appel : il incite même les passants à faire preuve de violence, les encourageant à briser directement les vitrines où sont exhibées les gravures indécentes. En effet, l'art de la caricature connaît un essor inédit à la fin du XVIII^e siècle et le contenu des illustrations présentées par les éditeurs s'émancipe progressivement du moralisme. Cette liberté d'expression nouvelle coïncide avec le déploiement d'un regard à la fois ludique et lubrique, qui trouve en plein extérieur et en plein jour une source nouvelle de divertissement visuel. Le poète Charles Lamb se souvient ainsi d'avoir frémi devant les vitrines lors de son adolescence, se décrivant lui-même comme « *shivering in front of printshop windows to extract a few hours' amusement* »⁸⁴⁴. Le succès des vitrines d'imprimerie participe d'une démocratisation du spectaculaire, comme le montre bien l'aquarelle de J. Edwood, intitulée « A Crowd Outside a Print Shop », réalisée en 1798 :

⁸⁴³ William Smith, « Mild Punishments, Sound Policy », Gale Ecco, 2018, p. 26.

⁸⁴⁴ Cité par Suzanne Matheson, « Viewing », *An Oxford Companion to the Romantic Age*, Ed. Iain McCalman, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 195.



A Crowd Outside a Print Shop, J. Edwood, aquarelle, 1798, British Museum.

La foule de personnages qui se pressent devant les images témoigne de la diversité sociale des spectateurs : on y voit une femme modestement habillée et affublée d'une brouette, un ramoneur couvert de suie, des colporteurs, mais aussi des dandys, un connaisseur qui tend sa lunette vers une vignette, ou encore un boucher. Le dessinateur met en valeur la mixité sociale comique de cette assemblée où les classes populaires s'entremêlent aux bourgeois. Par un effet de mise en abyme, il nous invite à sourire de l'empressement des spectateurs urbains, nous mettant en position d'observer ceux qui observent la vitrine, exactement comme le faisait John Raphael Smith. Dans un article de la revue *Monthly Articles in the History of Dramatic Art and Literature* datant de février 1828, un critique anonyme souligne l'importance nouvelle de la pulsion scopique à l'échelle nationale: « *People want to see, actually to see with their own eyes and if possible to be amazed* »⁸⁴⁵. Peter de Bolla analyse les nouvelles modalités de ce désir de voir et établit une distinction entre deux régimes scopiques à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre : le « regime of painting », lié au connaisseur, à une certaine élite, et le « regime of the eye », caractérisé par le spectaculaire, la diffusion, l'exhibition et la culture de masse. Selon lui, l'avènement de la culture visuelle coïncide avec un mélange inédit de ces deux régimes: « *This is indeed the case at what I think of as the birth of visual culture, where both the regime of the eye and of the picture interact with each other.* »⁸⁴⁶. Cette corrélation nouvelle entre deux modalités visuelles auparavant bien distinctes, entre cultures « highbrow » et « lowbrow »,

⁸⁴⁵ Anonyme, « The Nineteenth-Century Trend towards Spectacle, 1829 », *German and Dutch Theatre 1600–1848*, Ed. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 296–7.

⁸⁴⁶ Peter de Bolla, *op. cit.*, p. 16-17.

participe de l'intérêt des poètes romantiques pour le regard lui-même, indépendamment du statut social ou de l'éducation de l'observateur.

La rue devient alors un théâtre à part entière pour celui qui sait la regarder. Au tournant du XIX^e siècle émerge ainsi un personnage nouveau, que Charles Baudelaire et Walter Benjamin associent étroitement à la figure du poète : il s'agit du flâneur, engagé dans une marche qui combine l'observation et l'interprétation (poétique, satirique ou symbolique) de son environnement. Le flâneur déambule dans la rue sans itinéraire ni but ; sa marche se caractérise par une liberté de mouvement à la fois corporelle et visuelle : ce ne sont pas seulement ses jambes qui se meuvent, mais aussi et surtout ses yeux. Comme le souligne Walter Benjamin dans son essai *Paris – capitale du XIX^e siècle*, le flâneur considère l'espace urbain tout entier comme un théâtre, dont les personnages sont constitués par la foule, à la fois déroutante et fascinante : « *Le flâneur fait figure d'éclaireur sur le marché. En cette qualité il est en même temps l'explorateur de la foule. La foule fait naître en l'homme qui s'y abandonne une sorte d'ivresse qui s'accompagne d'illusions très particulières, de sorte qu'il se flatte, en voyant le passant emporté dans la foule, de l'avoir, d'après son extérieur, classé, reconnu, dans tous les replis de son âme* »⁸⁴⁷. Les premiers Romantiques anglais mettent en scène leurs propres déambulations au sein du paysage urbain, notamment Wordsworth, qui multiplie les références au spectacle dans le septième livre du *Prelude* consacré à Londres :

Shop after shop, with symbols, blazoned names,
And all the tradesman's honours overhead:
Here, fronts of houses, like a title-page
With letters huge inscribed from top to toe;
Stationed above the door like guardian saints [...].⁸⁴⁸

Wordsworth mentionne explicitement certaines curiosités de son époque, notamment les parcs de la ville, souvent animés par des spectacles ou des feux d'artifice : « *Vauxhall and Ranelagh ! I then had heard / Of your green groves, and wilderness of lamps, / Your gorgeous ladies, fairy cataracts, / And pageant fire-works* »⁸⁴⁹. Le poète fait également référence à l'étrange construction de James Graham, le « Temple of Health and Hymen », construit par l'entrepreneur écossais en juin 1781. Au sein de la Schomberg House, Graham imagine une fabuleuse demeure consacrée à la célébration d'une activité sexuelle épanouie grâce à la

⁸⁴⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 55.

⁸⁴⁸ W. W., *PII*, livre VII, p. 198, v. 174-178.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 197, v. 123-126.

conception d'un lit dit « céleste » (« Celestial Bed »), lequel se présente comme une spectaculaire mise en scène des ébats amoureux.

Graham met en place une véritable scénographie par le truchement de lampes, de dispositifs électriques et musicaux supposés encourager la procréation au moment même où les amants se retrouvent. Sous le lit, des aimants sont placés pour créer un flux magnétique. Tout autour, des miroirs permettent aux amants de se contempler. Selon Peter Otto, James Graham « *provides a paradigmatic instance of late-eighteenth-century attempts to use virtual realities to precipitate in their audiences an experience of ecstasy.* »⁸⁵⁰. En effet, la chambre nuptiale n'est que l'une des six pièces du temple conçu par Graham, qui propose différentes expositions au fil de la visite. Ainsi, la quatrième chambre, baptisée « the Great Apollo Apartment », invite les spectateurs à s'asseoir sous un dôme électrifié qui simule aussi bien la pluie que le feu. Wordsworth tourne en dérision la mise en scène pompeuse de Graham à la fin de son poème « Imitation of Juvenal – Satire VIII », où il compare le soi-disant médecin au Satan de l'épopée poétique *Paradise Lost*, de John Milton :

For them though all the portals open stand
Of Health's own temple at her Graham's command
And the great high-priest baffling Death and Sin
T' earth each immortal idiot to the chin,
Ask of these wretched beings worse than dead
If on the couch celestial gold can shed
The coarser blessings of a Peasant's bed.⁸⁵¹

Ici, Wordsworth semble condamner ouvertement le dispositif imaginé par Graham et considère le proto-sexologue comme un charlatan. Toutefois, comme le souligne justement Peter Otto, l'invention de Graham interroge la frontière entre réel et virtuel par le biais d'une création visuelle inédite, ainsi que le font nos poètes : « [...] *both Romantic poet and enlightenment scientist are concerned to manage the relation problematized in a culture of simulation, between first – and second – order realities. The charlatan is the uncanny double of both these projects because he raises the possibility that each attempt to mediate between these realms will eventually be revealed as one more simulation* [...] »⁸⁵². En ce sens, Graham concurrence la représentation poétique elle-même en proposant une autre mise en scène: « *One might say*

⁸⁵⁰ Peter Otto, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁵¹ W. W., « Imitation of Juvenal – Satire VIII », *Early Poems and Fragments 1785-1797*, Ed. Carol Landon et Jared Curtis, Londres, Cornell University Press, 1997, p. 800, v. 89-95.

⁸⁵² Peter Otto, *op. cit.*, p. 78.

that from Wordsworth's perspective, Graham plays this role only too well: he deploys fear and desire to forge a fictional world that supplements and vies with the real »⁸⁵³.

Au tournant du siècle, la société londonienne voit émerger une quantité de dispositifs, de lieux et de productions qui consacrent une industrie du divertissement visuel. Les images prolifèrent, favorisant une démultiplication du regard en même temps qu'une interrogation nouvelle sur les rapports entre réalité et virtualité. On songe à cet égard aux propos de Guy Debord dans son essai *La Société du spectacle* :

Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle [...]. Partout où il y a *représentation* indépendante, le spectacle se reconstitue.⁸⁵⁴

Le fait de se montrer, le besoin d'être vu prennent une importance nouvelle pour ceux qui souhaitent devenir des figures publiques. Plus de deux siècles avant notre époque, où le nombre de « vues » détermine une forme de succès pour l'individu, les dernières décennies du XVIII^e siècle sont marquées par l'émergence de la notion de célébrité, ce que souligne Antoine Lilti dans son essai *Figures publiques : l'invention de la célébrité (1750-1850)*. Si l'analyse de Lilti se concentre essentiellement sur la société d'Ancien-Régime française, l'essayiste prend également pour exemple le cas de l'acteur et dramaturge britannique David Garrick (1717-1779). Garrick fait l'objet d'une véritable fascination de la part du public, qui se procure de nombreux portraits de l'acteur, désormais produits en masse grâce à différentes innovations techniques comme la gravure sur cuivre au burin et à l'eau-forte, permettant des images plus ressemblantes et moins coûteuses que la gravure sur bois. Par ailleurs, les effigies des célébrités deviennent progressivement intégrées aux divertissements populaires, avec l'apparition des premiers musées de cire : Philippe Curtius fonde le premier théâtre de figures de cire en 1770 à Paris ; son élève, Marie Tussaud, ouvrira son célèbre musée à Londres en 1835. La prolifération des objets, des dispositifs et des lieux liés à la notion même de représentation atteste le développement d'une économie du visuel, comme le souligne Peter de Bolla dans son ouvrage *The Education of the Eye : Painting, Landscape and Architecture in Eighteenth-century Britain* :

⁸⁵³ *Ibid.*

⁸⁵⁴ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 23.

How much one can afford to pay, for a portrait or entry to an exhibition room, is an index to one's rights to see and be seen. This economy of the visual and the visible is nowhere more viciously operative than in the production of and market for portraits, which came in a variety of sizes and media, from the simple silhouette through the miniature in enamel right up to the full-length oil painting.⁸⁵⁵

A cet égard, les premiers Romantiques anglais ne sont pas en reste : Coleridge et Wordsworth choisissent de se faire représenter par le biais de portraits ou de gravures. Ainsi, Coleridge est peint pour la première fois par le célèbre peintre hollandais Peter Vandyke en 1795. Quelques années plus tard, il fait réaliser son portrait par le graveur Henry Meyer en 1819. Wordsworth est peint à plusieurs reprises par l'artiste Henry William Pickersgill, notamment en 1832. Le poète lui préfère le tableau du peintre Benjamin Robert Haydon. Intitulé *Wordsworth on Helvellyn*, réalisé en 1842, l'œuvre nous présente un homme méditatif, vêtu de noir, le regard dirigé vers le bas et les bras croisés. Ce portrait s'inscrit dans un jeu de miroirs entre le poète et le peintre : Wordsworth, ayant été impressionné par le croquis du Duke of Wellington effectué par Haydon, écrit un poème en forme d'*ekphrasis* inspiré de cette image ; l'inspiration lui vient alors qu'il effectue l'ascension du mont Helvellyn avec une vigueur impressionnante pour son âge. Le poète écrit à son ami Henry Crabb Robinson :

Haydon has just sent me a spirited Etching of his Portrait of the Duke of Wellington taken 20 years after the Battle of Waterloo, from the Life. He is represented upon the field; but no more of the Picture—take my Sonnet which it suggested the other day. The lines were composed while I was climbing Helvellyn. [...] I was seven hours on my feet without being at all tired [...].⁸⁵⁶

De même que le sonnet de Wordsworth naît de sa découverte du portrait du duc de Wellington par Haydon, c'est à la lecture de ce nouveau poème que le peintre imagine une toile représentant le poète. Ce dernier considère le résultat comme « *the best likeness, that is the most characteristic, which has been done of me* »⁸⁵⁷. Blake, lui-même graveur et portraitiste, effectue le portrait du dramaturge Thomas Otway en 1800 et choisit de rendre hommage à la créativité de l'écrivain.

Enfin, l'art dramatique occupe une place de choix dans le nouveau rôle tenu par le regard au sein de la société anglaise à la fin du XVIII^e siècle. En effet, le théâtre se fait le miroir d'un espace public agité par des bouleversements historiques importants, notamment lors de la

⁸⁵⁵ Peter de Bolla, *The Education of the Eye: Painting, Landscape and Architecture in Eighteenth-century Britain*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 28.

⁸⁵⁶ W. W., Lettre à Henry Crabb Robinson, 4 septembre 1840, *WL*, IV, p. 106.

⁸⁵⁷ W. W., Lettre à Benjamin Robert Haydon, 24 janvier 1846, *WL*, V, p. 753.

Révolution française. Il n'est pas anodin que le terme même de « théâtralité » soit employé pour la première fois par Thomas Carlyle dans son ouvrage *History of the French Revolution*, paru en 1837. Le microcosme de la scène réfléchit les questions, les espoirs et les colères du public, qui contemple son propre reflet de l'autre côté de l'estrade. « *Le théâtre est un point d'optique* »⁸⁵⁸ écrit Victor Hugo dans la préface de son drame historique *Cromwell*. L'art dramatique conjugue la lecture du texte écrit et sa représentation, laquelle se donne à voir comme une récréation temporaire et fictive de la réalité. Le fait de « re » présenter le réel au théâtre consiste donc à offrir une image virtuelle de ce qui se déroule sur la scène du monde. Les poètes lakistes nourrissent ainsi un intérêt prononcé pour l'art théâtral. Wordsworth se rend fréquemment au théâtre lorsqu'il séjourne à Londres, comme le souligne Kenneth Johnston dans son essai *The Hidden Wordsworth* :

Especially noteworthy, in light of his later reputation, is Wordsworth's fascination with dramatic spectacle. He went to shows of all kinds, especially at the lower end of the price scale. One still goes to London to see as many shows as possible, and Wordsworth took in the whole city as a show, from jugglers and prostitutes and beggars in the streets, through legitimate and illegitimate theater, to popular Anglican and Dissenting preachers and the stirring debates in Parliament [...].⁸⁵⁹

Ici, Johnston établit un lien direct entre la dimension spectaculaire de la représentation théâtrale et celle de Londres, fourmillant d'une population à l'allure bigarrée, mais aussi celle de l'espace politique à travers l'évocation des séances parlementaires animées, où les orateurs occupent le devant de la scène. En effet, à l'époque où Wordsworth réside à Londres, le débat parlementaire bat son plein, comme le souligne Johnston: « *From early February to early June, almost exactly the period of Wordsworth's London residence, Parliament was in one of its most dramatic sessions in history, reaching a climax on May 6, when Burke and Fox had their final falling-out* »⁸⁶⁰. Dans son ouvrage *Multiplying Worlds*, Peter Otto analyse également le rôle du contexte historique troublé dans lequel évoluent les premiers Romantiques anglais et la façon dont les débats parlementaires se déroulent dans le cadre de tensions dramatiques :

The conservative Edmund Burke and the radical Thomas Paine both believed that society was based on a fiction naturalized by history and tradition, and that it could therefore be changed, for better or worse, by a new fiction. Indeed, Burke's *Reflections on the Revolution in France* is animated by his belief that society was being radically transformed by a new fiction, one propagated by the French Revolution.⁸⁶¹

⁸⁵⁸ Victor Hugo, préface de *Cromwell*, *Victor Hugo – Œuvres complètes*, XI, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 25.

⁸⁵⁹ Kenneth Johnston, *op. cit.*, pp. 246-247.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁶¹ Peter Otto, *op. cit.*, p. 8.

C'est justement à son retour de France et sous l'effet des bouleversements induits par la Révolution française que Wordsworth écrit sa seule et unique pièce de théâtre, *The Borderers*. Rédigée entre 1796 et 1797, elle fait écho à la désillusion du poète face au dévoiement de ses idéaux révolutionnaires et à la violence sanglante de la Terreur. « *During my long residence in France, while the Revolution was rapidly advancing to its extreme wickedness, I had frequent opportunities of being an eye-witness of this process, and it was while that knowledge was fresh upon my memory that the Tragedy of 'The Borderers' was composed* »⁸⁶² se remémore Wordsworth dans la note qui accompagne la publication tardive de sa pièce en 1842. D'emblée, l'auteur associe la vue (« eye-witness »), le contexte historique et l'art dramatique. La pièce de Wordsworth cherche toutefois à s'émanciper de l'inscription géographique et historique pour proposer une réflexion d'ordre philosophique sur la notion même de révolution.

Le poète dénonce en effet le caractère inique d'un idéal révolutionnaire qui instaure la violence arbitraire en lieu et place de la tyrannie qu'il combattait, se réduisant ainsi à un système politique tout aussi néfaste. Pour y parvenir, Wordsworth fait dialoguer deux époques distinctes : celle de ses contemporains, et celle où se déroule la pièce, durant le règne d'Henri III et des croisades en terre sainte, au XIII^e siècle et au lendemain de la « Magna Carta », alors que l'Angleterre connaît également des temps troublés. Agitée par une série de réformes concernant l'administration politique et la centralisation croissante du gouvernement, l'Angleterre voit le pouvoir monarchique s'affaiblir. Les barons anglais sont éloignés du pouvoir par Henri III, méfiant à leur égard ; une large vague de contestation émerge chez l'aristocratie et le roi finit par faire appel aux barons afin de financer ses dettes, notamment à l'égard du pape, en échange de concessions politiques importantes, avant que les barons ne se révoltent sous l'égide de Simon de Montfort en 1263. Dans son article « Wordsworth's « The Borderers » and the Ideology of Revolution », Marjean Purinton établit un lien direct entre le comportement des barons et celui des radicaux anglais à la fin du XVIII^e siècle: « *As the thirteenth-century barons sought to fulfill the freedoms and privileges guaranteed by the 1215 Magna Carta, the reformers of the 1790's sought fulfillment and extension of liberties provided by the 1688 Glorious Revolution. A similar ideology gave rise to political events attempting to free humankind from its own tyrannies.* »⁸⁶³. Cependant, le parallèle historique établi par Wordsworth s'accompagne d'une réflexion symbolique sur l'ambivalence entre la servitude

⁸⁶² W. W., [The 1842 Note], *The Borderers*, Ed. Robert Osborn, Londres, Cornell University Press, 1982, p. 813.

⁸⁶³ Marjean Purinton, « Wordsworth's « The Borderers » and the Ideology of revolution », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, Vol. 23, No. 2, 1992, p. 99.

volontaire et le désir inextinguible de liberté chez l'homme. Le titre reflète la nature polysémique du drame, à la fois historique et métaphysique, comme le souligne Marjean Purinton : « *The location also represents the timeless ideological border between bondage and freedom, revenge and justice. It is a territory of ideological conflict, where actions and historical events are merely outward symbols of mental structures and processes* »⁸⁶⁴.

La pièce met également en scène les dangers des fictions manipulatives élaborées par certains pour accéder au pouvoir : ainsi, le chef des croisés, Marmaduke, se fait convaincre par le mystérieux Oswald de la trahison de Herbert, alors même que le soldat aveugle est parfaitement innocent de la conspiration dont il est accusé. Wordsworth s'interroge moins sur les conditions historiques de son drame que sur les mécanismes psychiques qui gouvernent les actions des hommes : « *Its ideological content reveals that mental acts lie hidden beneath the layers of historical conflict. Political situations are merely mentally constructed entities or fictions* »⁸⁶⁵. Les personnages s'aveuglent eux-mêmes sur les motifs de leurs décisions ou sur les revirements politiques qu'ils subissent, ce dont témoigne la cécité – véritable – du baron Herbert, tenant de l'ancien monde et incapable de voir que le régime qu'il défend s'effrite peu à peu. Seul Marmaduke semble avoir conscience de sa propre ignorance :

Lacy ! we look
But at the surfaces of things; we hear
Of towns in flames, fields ravaged, young and old
Driven out in troops to want and nakedness;
Then grasp our swords and rush upon a cure
That flatters us, because it asks not thought:
The deeper malady is better hid;
The world is poisoned at the heart.⁸⁶⁶

La pièce de Wordsworth vise justement à faire adopter au spectateur le positionnement inverse de ses personnages : plutôt que de contempler la surface des événements historiques, l'auteur nous incite à plonger dans les rouages psychologiques qui entraînent les révolutions et leurs dévoiements, en explorant les espoirs et les contradictions de l'être humain. En ce sens, la représentation théâtrale est davantage qu'un simple divertissement pour l'œil : elle invite à examiner l'envers du décor politique et social pour mieux comprendre les actions des hommes, au XIII^e comme au XIX^e siècle.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁶⁶ W. W., *The Borderers*, Ed. Robert Osborn, Londres, Cornell University Press, 1982, p. 173, v. 1029-1036.

Coleridge, lui, n'a jamais écrit de pièce de théâtre, mais son intérêt pour le genre dramatique se lit dans ses commentaires et interprétations des œuvres d'autres dramaturges, notamment Shakespeare. La série des *Lectures on Shakespeare* présente ainsi les réflexions du poète sur son illustre prédécesseur. Elle témoigne également de l'hostilité de Coleridge à l'égard des mises en scène contemporaines des pièces shakespeariennes. Que reproche Coleridge aux représentations théâtrales de son époque ? Précisément d'avoir succombé à un effet de surenchère visuelle, qui fait de l'art théâtral un spectacle plus impressionnant qu'émouvant. Les moyens dont dispose le théâtre géorgien sont en effet bien plus importants que ceux du théâtre élisabéthain : les décors en trompe l'œil, mais aussi la présence de musiciens et d'effets sonores concurrencent le texte du dramaturge au lieu de le mettre en valeur selon Coleridge. Il convient de se souvenir que la représentation théâtrale était elle-même suivie d'un interlude musical et d'une courte pièce (une farce ou une pantomime), si bien que le spectacle pouvait parfois durer jusqu'à sept heures d'affilée. On retrouve ici une critique proche de celle adressée par le poète aux empiristes : la profusion d'éléments visuels (décor, costumes, accessoires, lumières) et la création d'une expérience « multimédia » nuisent à l'imagination et érigent l'œil sensoriel en unique destinataire de la représentation.

Coleridge regrette au contraire l'effacement d'un art de la mise en scène où « *description and narration supplied the place of visual exhibition : the audience was told to fancy that they saw what they only heard described ; the painting was not in colours, but in words* »⁸⁶⁷. Cette conception du théâtre contraste violemment avec celle de ses contemporains : « *how different from modern plays, where the glare of the scenes, with every wished-for object industriously realized, the mind becomes bewildered in surrounding attractions; whereas Shakespeare, in place of ranting, music, and outward action, addresses us in words that enchain the mind, and carry on the attention from scene to scene* »⁸⁶⁸. Le problème principal vient de ce que la mise en scène cherche à fournir la matière de l'illusion dramatique, qui, pour Coleridge, demeure avant tout l'apanage du texte. Le critique littéraire William Hazlitt rejoint le poète et prend notamment l'exemple de la pièce *A Midsummer Night's Dream* pour mettre en évidence les problèmes liés à la représentation théâtrale du texte shakespearien :

The *Midsummer Night's Dream*, when acted, is converted from a delightful fiction into a dull pantomime. All that is finest in the play is lost in the representation [...]. The *ideal* can have no place upon the stage, which is a picture without perspective; everything there is in the foreground. [...] The boards of a theater and the regions of fancy are not the same thing.⁸⁶⁹

⁸⁶⁷ S. T. C., *Coleridge's Shakespearean Criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor, Londres, 1930, II, p. 169.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, pp. 279-80.

⁸⁶⁹ William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, Londres, P. P. Howe, 1930, IV, pp. 247-248.

Hazlitt reproche précisément à cette mise en scène de Shakespeare son manque de profondeur et de relief. La scène du théâtre, « a picture without perspective », réduit la complexité des situations et des personnages en les mettant symboliquement sur le même plan – c'est-à-dire « in the fore-ground », sur le plateau. C'est alors la distance permise par l'imagination que les premiers Romantiques anglais exploitent au sein de leurs poèmes, jouant d'un effet de perspective à travers le déploiement d'un mouvement visuel inédit.

III.2. Du spéculaire au spectaculaire : l'œil créateur

There is creation in the eye.
William Wordsworth⁸⁷⁰

*I gaze and as I gaze, my mounting Soul
Catches strange Fire, Eternity!*
Edward Young, *Night Thoughts*⁸⁷¹

Si l'œil devient la cible de nouvelles techniques de divertissement au tournant du XIX^e siècle, celles-ci menacent de le faire verser dans une passivité ou une léthargie stérile. Au contraire, Blake, Wordsworth et Coleridge déploient le regard du lecteur vers d'autres lieux et d'autres époques, proposant un voyage visuel où l'œil concourt activement à la création du spectacle contemplé. Nous considérons que les premiers Romantiques mettent en scène la faillibilité de l'organe visuel pour mieux exploiter ses potentialités créatrices : une fois libéré de toute injonction rationaliste, empiriste ou même réaliste, l'œil devient l'allié du poète, le vecteur privilégié de sa créativité. Situé à juste distance, l'organe visuel suscite à la fois la joie et l'espoir. Associé à la mémoire, il contribue à forger des souvenirs visuels qui procurent un réconfort et un bonheur inédits. Nous verrons que l'œil se porte ainsi à la rencontre d'objets démesurément éloignés, dans le temps comme dans l'espace, jusqu'à faire l'expérience d'une vision paradoxale, irréelle et poétique : l'œil se déplace et se démultiplie, retrouvant son reflet au sein du monde à travers la figure du globe.

⁸⁷⁰ W. W., *PW*, V, p. 343. Écrit en 1798 ou 1799, ce vers ne fut jamais publié et figure en appendice du volume cité.

⁸⁷¹ Edward Young, *Night IV*, *op. cit.*, p. 75, v. 499-500.

III.2.1. L'œil et les sommets : voir le sublime ?

Les premiers Romantiques anglais sont certes influencés par la culture visuelle de masse qui caractérise leur époque ; ils entretiennent un rapport ambivalent aux dispositifs optiques et scéniques qui jouent sur les failles et la subjectivité de l'œil. Si la plupart de ces nouvelles inventions favorisent un rapport ludique à la vue, elles assignent toutefois une place définie à l'organe visuel : lorsque le spectateur contemple la scène du théâtre, les images déployées par la lanterne magique ou les paysages du panorama, il demeure immobile. Son regard contribue à élaborer des images virtuelles qui concurrencent ou contrastent avec la réalité, mais il reste cantonné à un point de vue spécifique.

Les poètes romantiques choisissent au contraire de faire de l'espace textuel un lieu où l'œil peut se mouvoir, se déplacer symboliquement, changeant à la fois d'échelle, de focale et de point de vue selon la volonté de l'auteur. Plutôt que d'exploiter uniquement les propriétés de l'œil en tant qu'organe sensoriel, ils s'intéressent à la vision en tant qu'action, en tant que mouvement, traçant les contours d'une dynamique que nous définissons comme un véritable geste du regard. Pour comprendre l'importance du mouvement et de la gestuelle dans la définition romantique du regard, nous choisissons là encore de nous appuyer sur l'analyse de Maurice Merleau-Ponty concernant le rôle essentiel du mouvement dans la définition de la vision :

Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre [...]. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui ?⁸⁷²

Le philosophe établit ici une équivalence symbolique entre le regard et le déplacement corporel : de même qu'un individu dirige ses pas, il peut également diriger son regard vers un objet plus ou moins éloigné. Le choix du verbe « diriger » n'est pas anodin : il place le sujet en position décisionnaire et lui restitue la possibilité de choisir le mouvement de son œil plutôt que de le subir passivement. La notion de mouvement conduit ainsi à une forme de libre-arbitre à l'œil : ce n'est plus l'image qui s'impose au regard, happé par l'étrangeté, la beauté ou l'horreur de ce qui se présente à lui, mais bien l'œil qui se choisit une direction, un champ de vision délimité par le geste visuel du sujet lui-même. C'est pourquoi Merleau-Ponty attribue au mouvement une « clairvoyance » et des « antennes » symboliques, allant jusqu'à affirmer que

⁸⁷² Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 16-17.

la vision « se précède[e] » en lui. Le préfixe réflexif a son importance : la vision n'est pas antérieure au mouvement, elle naît au contraire dans le geste visuel qui consiste à orienter le regard dans une direction ou sur un objet spécifique.

Chez la première génération des Romantiques anglais, la réflexivité passe par la mise en scène du mouvement qui anime l'œil et le porte à la rencontre de visions mémorables. L'association de la vue et du mouvement permet au sujet de voyager du regard et de découvrir les confins de son environnement, en appréciant à la fois l'étendue de ce qu'il contemple et la distance qui le sépare de son objet. Lorsque l'œil met en perspective le monde, il prend alors la mesure de son infinie richesse, laquelle est présentée à la fois comme un spectacle et comme une création perceptive. Le déploiement du regard est la condition même de la profondeur du monde perçu, ce que Merleau-Ponty nomme « le don du visible » :

Dirons-nous donc qu'il y a un regard du dedans, un troisième œil qui voit les tableaux et même les images mentales [...] ? A quoi bon, quand toute l'affaire est de comprendre que nos yeux de chair sont déjà beaucoup plus que des récepteurs pour les lumières, les couleurs et les lignes : des computeurs du monde, qui ont le don du visible comme on dit que l'homme inspiré a le don des langues.⁸⁷³

A en croire le philosophe, il ne saurait y avoir un véritable œil de l'esprit, contrairement à ce que laisse présager le titre de son essai. En effet, ce n'est pas l'existence d'un troisième œil symbolique qui permet au sujet de découvrir la dimension esthétique de ce qu'il contemple, mais bien l'utilisation singulière de son double organe visuel. Autrement dit, le troisième œil dépend de l'usage que nous faisons de nos deux yeux, bien réels. L'opposition entre « récepteurs » et « computeurs » reprend la dichotomie esquissée par les premiers Romantiques entre l'œil passif, sur lequel s'imprime l'image de l'univers, et l'œil actif, qui se porte à la rencontre du monde et ne cesse de déplacer sa focale. Le terme « computeurs », dérivé du verbe anglais « to compute » (« calculer »), lui-même issu du latin « computare » (« calculer, supputer »), préfigure le lien étroit entre l'œil et les dispositifs technologiques permettant d'étendre le champ de vision de l'individu, au premier rang desquels la réalité virtuelle. Ainsi, de nombreuses créations virtuelles permettent désormais à un individu de faire l'expérience d'un sport, d'une promenade en bord de mer ou d'une randonnée en montagne : si le corps demeure parfaitement immobile, l'œil, au contraire, ne cesse de se déplacer à l'intérieur de la simulation visuelle créée par le casque ou les lunettes. Le parc national de Table Rock, en Caroline du Nord, propose par exemple une expérience de randonnée en montagne aux

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 25.

visiteurs, simulant un environnement réaliste calqué sur les paysages du parc. Le directeur du parc, Paul McCormack, vante les bienfaits de ce nouveau service, lequel permet d'offrir une expérience unique aux visiteurs qui ne sont pas en mesure de grimper les six kilomètres menant au sommet de Table Rock ou aux personnes à mobilité réduite. Par ailleurs, certains lieux publics comme les musées proposent désormais une expérience de visite virtuelle qui permet à l'individu de découvrir à la fois l'intérieur du bâtiment et le détail des œuvres exposées, ce dont témoigne Odile Le Guern dans son article « Visite réelle ou visite virtuelle : complémentarité et concurrence de deux modes de parcours »⁸⁷⁴. La technologie offre un réel avantage en ce qu'elle permet de s'émanciper de la fixité des images et conduit à découvrir les œuvres d'art sous un nouveau jour. Le colloque « Culture matérielle et visuelle 2021 », organisé par l'école doctorale SHS de Lille, interroge les rapports entre les dispositifs techniques associés à la réalité virtuelle ou augmentée et la figure de l'observateur : de nombreuses applications permettent désormais de regarder sous un nouveau jour les toiles d'un peintre ou les plantes d'un jardin botanique, favorisant un déplacement perceptif, principalement voire uniquement visuel.

Nous avançons l'idée que le poème romantique joue une fonction similaire à ces dispositifs, invitant le lecteur à entrer dans un environnement où son regard se déploie sur des territoires ou des images qui lui demeureraient autrement inconnus. Un exemple en particulier illustre cette parenté singulière entre l'œuvre poétique et la technologie contemporaine, toutes deux cherchant à offrir une expérience sensorielle et psychique inédite par le biais d'un mouvement visuel démultiplié : il s'agit de la description du sommet en montagne. Ce *topos* de la littérature romantique a fait l'objet de nombreuses analyses : on s'appuie notamment sur celle de Fred Randel, dont l'article « The Mountaintops of English Romanticism »⁸⁷⁵ énumère les différents poèmes consacrés à l'évocation d'un paysage montagnard, et celle de Marc Porée, qui s'intéresse aux représentations de sommets fantasmés ou réels dans « More than Mounts the Eye : Coleridge, Byron, De Quincey »⁸⁷⁶. Comme le précise Randel, la montagne n'est pas seulement un promontoire d'où le sujet contemple son environnement, juché sur une éminence qui lui permet d'embrasser du regard un vaste panorama. Elle représente également un lieu commun, un espace pictural et littéraire qui s'inscrit dans une tradition représentative signifiante. On pense ainsi au célèbre tableau du peintre allemand Caspar David Friedrich, « Le

⁸⁷⁴ Odile Le Guern, « Visite réelle ou visite virtuelle : complémentarité et concurrence de deux modes de parcours », direction N. Pignier, *De l'expérience multimédia*, Paris, Lavoisier, Hermès-science, pp. 151-163.

⁸⁷⁵ Fred Randel, « The Mountaintops of English Romanticism », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 23, No. 3, 1981.

⁸⁷⁶ Marc Porée, « More than Mounts the Eye: Coleridge, Byron, De Quincey », *Caliban*, 23, 2008, pp. 53-62.

Voyageur contemplant une mer de nuages », composé en 1818. La figure de l'observateur occupe le centre du tableau ; vêtu de noir, celui-ci tourne le dos au spectateur et semble absorbé dans la contemplation de sommets enneigés, lesquels surgissent au sein d'une couche de nuages vaporeux. Le paysage montagnard s'associe à un voyage visuel inédit, qui confronte le spectateur à la puissance de sa propre perception, mais aussi aux limites du monde visible.

En ce sens, la description de l'expérience visuelle associée au sommet de la montagne s'associe à une forme de défi perceptif lancé au regard et qui consiste dans la possibilité d'appréhender le sublime. Théorisé par le philosophe grec Longin dans son *Traité du sublime*, le concept est repris et développé par Edmund Burke avec la publication de son essai *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Beautiful and the Sublime*, en 1757. Chez Longin, le sublime a partie liée avec la rhétorique, quand chez Burke, il se trouve dans la contemplation des éléments naturels. Selon Burke, le sublime représente un défi pour l'entendement humain en ce qu'il le confronte à des éléments qu'il ne parvient pas à circonscrire ou à appréhender pleinement (tels l'obscurité, l'infini céleste ou maritime).

Si le sublime constitue un défi pour la perception visuelle, c'est parce qu'il naît de la découverte des limites sensorielles et psychiques de l'individu : il place le sujet en face de ses propres incapacités, lesquelles suscitent une fascination mêlée d'horreur. Emmanuel Kant, en 1790, reprend à son tour la notion dans sa *Critique de la Faculté de Juger* pour l'associer à l'intuition d'un élément « supra-sensible », au-delà des facultés perceptives humaines. L'expérience du sublime représente donc un défi à la fois cognitif et sensoriel. Comment interpréter le rapport au sublime à l'aune de la réflexivité visuelle et du rôle assigné à l'œil chez la première génération romantique ? L'expérience des limites n'est-elle pas également une expérience liminaire, qui révèle au regard sa propre créativité ?

En considérant les poèmes romantiques dédiés à l'exploration des sommets alpins, on remarque que l'expérience du sublime est étroitement liée à la conciliation du visible et de l'invisible, de façon tantôt brutale, tantôt harmonieuse. Elle naît d'une « discorde fondamentale »⁸⁷⁷, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze. Chez Coleridge, la montagne est associée à l'intuition d'une présence divine en même temps qu'à l'introspection du sujet. Ce double mouvement réflexif est indissociable du mouvement physique assigné à l'œil, qui demeure mobile et capte d'un même coup le spectacle visuel grandiose et sa « doublure

⁸⁷⁷ Gilles Deleuze, *Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties*, Londres, The Athlone, 1984, p. 12.

d'invisible », dont parle Merleau-Ponty. Ainsi, le poème « Hymn, before Sunrise, in the Vale of Chamouny », publié en 1802, témoigne d'un double mouvement perceptif :

[...] Ô sovran Blanc!
The Arve and Arveiron at thy base
Rave ceaselessly; but thou, most awful Form!
Risest from forth thy silent Sea of Pines,
How silently! Around thee and above
Deep is the air and dark, substantial, black.
An ebon mass: methinks thou piercest it,
As with a wedge! But when I look again,
It is thine own calm home, thy crystal shrine,
Thy habitation from eternity!
Dread and silent Mount! I gaz'd upon thee,
Till thou, still present to the bodily sense,
Did'st vanish from my thought: entranc'd in prayer
I worshipp'd the Invisible alone.⁸⁷⁸

« Ô sovran Blanc ! » : l'interjection et la ponctuation expressive témoignent de la majesté de l'interlocuteur choisi par le poète, qui n'est autre que le Mont Blanc, le point culminant de la chaîne des Alpes (haut de 4808 mètres) et le plus haut sommet d'Europe occidentale. D'emblée, la montagne est associée à une forme d'énigme, un défi visuel et perceptif qui plonge l'observateur dans une admiration teintée d'effroi. La périphrase « most awful Form ! » traduit le sentiment de stupeur du narrateur qui décrit le mouvement paradoxal d'un lieu pourtant voué à l'immobilité, ce dont témoignent les verbes de mouvement (« Risest », « piercest »). Le polyptote (« silent » / « silently »), la métaphore d'une mer végétale (« Sea of Pines », préfigurant celle des nuages chez le peintre Friedrich) et les adjectifs connotant l'obscurité (« dark », « black », « ebon ») dépeignent un environnement propice à l'expérience du sublime, puisqu'il représente un défi à l'entendement comme à la perception. Le poète décrit un étrange phénomène de dissociation cognitive au fur et à mesure qu'il contemple la montagne : alors même que l'image de celle-ci demeure imprimée sur sa rétine, c'est vers l'« Invisible » que se tourne son esprit. Le sujet entre en effet dans une sorte de transe métaphysique, priant et vénérant une divinité dont il n'est nullement fait mention, et qui semble émaner du spectacle naturel. Est-ce vraiment la splendeur du mont Blanc que loue ici le poète ?

Il convient de rappeler que Coleridge décrit un paysage qu'il n'a pas lui-même observé, mais dont il a lu de nombreuses descriptions, à commencer par celle de l'auteure danoise Frédérique Brun, au point que certains critiques accuseront le poète britannique d'avoir plagié son poème « Chamouny at Sunrise ». De façon plus générale, Coleridge se voit reprocher de donner

⁸⁷⁸ S. T. C., « Hymn, before Sunrise, in the Vale of Chamouny », *PW*, II, p. 720, v. 3 à 16.

l'illusion qu'il s'est véritablement rendu sur les lieux célèbres dans son poème ; le critique Adam Sisman écrit ainsi : « [...] *it was ominous that both the poem itself and the introductory note he added to the published version should falsely suggest first-hand experience. He was not being truthful to the public, and he was not being true to himself. Chamonix was a place that Wordsworth had seen, but Coleridge had not.* »⁸⁷⁹. En effet, lorsque Coleridge compose son hymne, il ne se trouve pas à Chamonix, mais devant le Sca Fell, une montagne anglaise de la région des Lacs, bien moins imposante que le Mont Blanc. Celui-ci est donc recréé de façon totalement imaginaire par Coleridge. La personnification implicite de la montagne, à la fois humaine et divine, transparente comme le cristal et noire comme l'ébène, atteste une forme de paradoxe qui fait du Mont Blanc coleridgien une construction poétique, un lieu d'admiration esthétique et de méditation, dont l'auteur imagine les contours et les formes sans les avoir vus. Coleridge nous fait pressentir la présence d'une absence selon un ingénieux trompe-l'œil ; derrière le Mont Blanc fantasmé se cachent à la fois le mont Sca Fell, bien réel, et l'intuition d'une transcendance divine imperceptible à l'œil nu, comme le montre Marc Porée dans son article « More than Mounts the Eye » :

Coleridge is not above producing the very image of abstraction, only intermittently present, one that doubles itself in time and space [...], one that dematerializes into nothingness shortly after being conjured forth: its perceptual regime (its "sensorial organization", in the words of Lyotard) is a curious mix of presence to the bodily senses and absence to the mind [...]. Barely meeting its own eye, the I of the speaker-gazer is virtually expelled from his own poem by the piercing stare ("thou piercest it", l. 9) of the mountain's "wedge" [...].⁸⁸⁰

Le poème de Coleridge repose sur une tension paradoxale, une conciliation intermittente du vu et de l'imaginé, du familier et de l'inconnu, du présent et de l'absent, ce que souligne l'auteur à travers les notions d' « abstraction » et de dématérialisation : de même que l'image originelle du mont Sca Fell, perçue par Coleridge, disparaît derrière l'évocation d'un sommet plus prestigieux, le mont Blanc décrit par Coleridge n'est lui-même qu'« intermittently present », apparu puis noyé dans sa propre blancheur, laquelle connote à la fois l'union de toutes les couleurs et leur disparition. La montagne, sous les yeux du poète et pourtant absente de son esprit, représente un défi perceptif pour le regard, qui semble congédié du poème, « virtually expelled » face à l'intuition d'une présence divine qui ne peut être perçue par les sens. Il nous semble toutefois que le poète parvient à tirer parti de cet équilibre visuel précaire et retrouve, quoique « barely », l'élaboration d'un regard singulier au sein du poème, dans la mesure où son

⁸⁷⁹ Adam Sisman, *The Friendship: Wordsworth and Coleridge*, New York, Viking, 2006, p. 353.

⁸⁸⁰ Marc Porée, « More than Mounts the Eye: Coleridge, Byron, De Quincey », *Caliban*, 23, 2008, p. 56.

œil construit tout entier le paysage sublime qui conteste en retour la vue elle-même. Marc Porée voit ainsi dans le poème coleridgien « *a fine instance of the displacement, the re-orientation of a poet's sensorial organization, one that does justice to it, not simply by elevating it, but by reallocating it to the task of constructing a landscape, which means lifting it beyond and above the contingency of the here and now.* »⁸⁸¹.

En ce sens, le fait que Coleridge ne se soit jamais rendu à Chamonix n'invite pas à déconsidérer son poème, bien au contraire : la réorientation perceptive dont témoigne « Hymn before sunrise » permet justement d'abstraire le paysage de la contingence pour en faire une construction poétique centrée sur un jeu de tensions entre visuel et visible, vu et invisible, décrit et construit. Le poète recrée ici les conditions de perception et d'intuition d'une expérience sublime qu'il offre en partage à ses lecteurs – lesquels n'auront pour la plupart jamais admiré le Mont Blanc de leurs yeux. L'œil du poème, au contraire, fait de la montagne grandiose un « lieu commun » au sens fort, un sommet rêvé où chacun peut se déplacer à la lecture de « Hymn before Sunrise ». Le poème de Coleridge nous offre un voyage visuel qui culmine dans l'évocation d'un infini perceptif, lequel ne connote pas seulement les limites de l'œil, mais aussi sa puissance évocatoire lors de la création littéraire.

Si l'œil ne parvient pas à saisir l'infini, il réussit cependant à délimiter un cadre, un champ de vision au sein duquel la réalité revêt tout à coup une dimension esthétique inédite. Par le geste visuel, l'observateur contribue à faire du monde une expérience sensorielle et psychique bouleversante. Le paysage sublime ne signale pas seulement la défaite ou la limite des facultés perceptives : il souligne leur rôle créateur, leur puissance d'action et donc leur pouvoir. Le célèbre aphorisme d'Oscar Wilde trouve son illustration dans la façon dont les premiers Romantiques anglais célèbrent le travail créateur du regard lorsque celui-ci se porte sur les sommets du monde :

Rendre essentiel à notre vue — et qui sait à notre vie — des paysages qui jusqu'alors étaient pour nous inexistants ou invisibles et inverser si fort la relation entre eux et nous que désormais les seuls réels et mémorables soient ceux du peintre, voilà le paradoxe et le fabuleux privilège de l'artiste. Aussi n'hésitons pas à le redire : c'est la nature qui imite l'art, non l'inverse. [...] Les choses n'existent que parce que nous les voyons. Or, ce que nous voyons, la façon dont nous le voyons, dépend des Arts qui nous ont marqués. Il existe une grande différence entre regarder et voir. On ne voit pas un objet avant d'en voir la beauté.⁸⁸²

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² Oscar Wilde, « Le déclin du mensonge », *Intentions, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1996, p. 797.

Le poème romantique rend « essentiel » à la vue ce qui demeure invisible, caché, loin du regard : il rapproche l'œil du lecteur de toutes sortes d'objets, de paysages et de visions qui lui seraient sinon demeurés aussi loin que ceux qu'il peut y avoir sur la lune, pour reprendre la formule de Marcel Proust. A travers l'évocation des sommets alpins, l'œil du poète voyage et emprunte toutes sortes de directions – horizontales, verticales, panoramiques, intérieures. Du visible à l'invisible, de l'invisible au visible, cet œil établit un système de correspondances où ce qu'il rend présent par l'acte perceptif demeure tout aussi important que ce qu'il ne peut déceler.

Chez Wordsworth, deux descriptions consacrées aux sommets enneigés retracent l'évolution du narrateur et de ses propres facultés perceptives et imaginatives : la première, au livre VI, nous présente le narrateur traversant le col du Simplon, déçu de n'avoir pas fait l'expérience d'un paysage aussi grandiose que ce que lui représentait son imagination. La seconde, au livre XIII, relate l'ascension du mont Snowdon. Point culminant du pays de Galles (1085 mètres), situé dans la région du Gwynedd, le mont Snowdon est d'abord découvert par Wordsworth entre juin et août 1791, alors qu'il visite la région en compagnie de son ami Robert Jones. Comme chez Coleridge, Wordsworth délimite ici un espace non seulement géographique, mais aussi temporel : le paysage montagnard est associé au lever du soleil, que le poète souhaite contempler depuis un promontoire digne de ce nom.

De même, Wordsworth oppose deux sommets situés dans deux régions différentes : le mont Blanc vu lors de la traversée du col du Simplon, au sein des Alpes, et le mont Snowdon, outre-Manche. La vue du premier entraîne chez le poète une prise de conscience de la dimension subjective de l'imagination : la déception de n'avoir pas ressenti l'exaltation attendue lors de la traversée conduit le narrateur à redéfinir les prérogatives de l'expérience du sublime, laquelle provient moins du paysage en lui-même que de la représentation mentale qu'il s'en fait. Ainsi, l'évocation du Mont Blanc ne dure que quelques lignes et provoque une étrange désillusion chez le poète :

That day we first
Beheld the summit of Mont Blanc, and griev'd
To have a soulless image on the eye
Which had usurp'd upon a living thought
That never more could be: the wondrous
Vale Of Chamouny did, on the following dawn,
With its dumb cataracts and streams of ice,
A motionless array of mighty waves,

Five rivers broad and vast, make rich amends,
And reconcil'd us to realities.⁸⁸³

Le narrateur souligne le caractère oppressant d'une image présentée comme « soulless » en ce qu'elle ne correspond nullement à celle qu'il se représentait avant de découvrir le mont Blanc. Celui-ci impose au regard une stase, une immobilité presque mortifère, loin de l'expérience extatique évoquée par Coleridge. Le lendemain, cependant, la vallée de Chamonix offre une forme de rédemption visuelle à l'expérience décevante du mont Blanc, ce dont témoigne le choix du verbe « reconcil'd ». Pourquoi la vallée représente-t-elle une alternative salvatrice à l'image imposante du mont alpin ? Sans doute parce que l'œil est en mesure de s'y déployer à sa guise, ce dont témoignent les lignes suivantes :

There small birds warble from the leafy trees,
The Eagle soareth in the element;
There doth the Reaper bind the yellow sheaf,
The Maiden spread the haycock in the sun,
While Winter like a tamed Lion walks
Descending from the mountain to make sport
Among the cottages by beds of flowers.⁸⁸⁴

L'adverbe de lieu « There », mis en valeur au début du vers, nous introduit au spectacle de la vallée de Chamonix, laquelle fourmille de vie et d'images saisissantes : le vol ascendant de l'aigle, le travail du moissonneur qui crée des gerbes de brins jaunes ou de la jeune fille qui étale au soleil la meule d'herbe, mais aussi la métaphore de l'hiver, descendant comme un lion docile vers les chaumières pour déposer le gel sur leurs lits de fleurs. Les individus, les animaux et les saisons semblent engagés dans un mouvement harmonieux, accomplissant une sorte de chorégraphie visuelle que l'œil épouse du regard, en toute liberté.

Cette opposition entre déception imaginative et rédemption visuelle se retrouve immédiatement après, lorsque le narrateur et ses compagnons apprennent de la bouche d'un paysan qu'ils ont traversé les Alpes sans même s'en apercevoir : « *Hard of belief, we question'd him again, / And all the answers which the Man return'd / To our inquiries, in their sense and substance, / Translated by the feelings which we had / Ended in this; that we had crossed the Alps* »⁸⁸⁵. L'emploi de l'italique suggère la stupeur provoquée par une telle annonce. La strophe suivante, de façon presque abrupte, présente l'adresse directe du poète à sa propre imagination, comme si le narrateur prenait soudain conscience de son rôle lors de la traversée. Dans son article

⁸⁸³ W. W., *PLI*, VI, p. 188, 452-461.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, v. 462-468.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 189, v. 520-524.

« Flashes of the Invisible World: Reading *The Prelude* in the Context of the Kantian Sublime », Eve Walsh Stoddard souligne la naissance d'une forme d'indépendance des facultés perceptives lors de l'épisode relaté au livre VI: « *The new understanding of sublimity in the apostrophe to imagination marks Wordsworth's growing independence of the nature that has formed him. [...] Kant and Wordsworth use several similar tropes to characterize the sublime and what it reveals or intimates. Both use the metaphor of an « abyss » to represent the transcendent, emphasizing its unknowableness. They prize the sublime precisely because it offers flashes of insight that are not incompatible with an empirical understanding of nature* »⁸⁸⁶. L'analyse proposée par Stoddard suggère la possibilité d'une conciliation entre l'expérience du sublime et la découverte du réel, entre les royaumes de l'invisible et du visuel. Or, les lignes suivantes du *Prelude* semblent donner raison à cette harmonie, puisque la déception du narrateur est de courte durée :

The dull and heavy slackening that ensued
 Upon those tidings by the Peasant given
 Was soon dislodg'd; downwards we hurried fast,
 And enter'd with the road which we had miss'd
 Into a narrow chasm; [...]
 Black drizzling crags that spake by the way-side
 As if a voice were in them, the sick sight
 And giddy prospect of the raving stream,
 The unfetter'd clouds, and region of the Heavens,
 Tumult and peace, the darkness and the light
 Were all like workings of one mind, the features
 Of the same face, blossoms upon one tree,
 Characters of the great Apocalypse,
 The types and symbols of Eternity,
 Of first and last, and midst, and without end.⁸⁸⁷

L'évocation du gouffre dans lequel s'engagent le narrateur et ses compagnons présente toutes les caractéristiques du sublime dont le mont Blanc semblait dépourvu : les contrastes abondent, ce dont témoignent les antithèses (« Tumult and peace », « the darkness and the light »). Au lieu de se déplacer vers le haut, à la rencontre du sommet alpin, l'œil s'engage désormais dans un mouvement descendant, comme le souligne l'adverbe « downwards ». Si le sujet découvre une nature déchaînée, aux allures parfois inquiétantes (comme l'illustre l'hypallage « sick sight »), le tableau dépeint se présente comme une conciliation du multiple et de l'un : les apparences, caractérisées par l'emploi du pluriel (« features », « blossoms », « characters »,

⁸⁸⁶ Eve Walsh Stoddard, « Flashes of the Invisible World: Reading *The Prelude* in the Context of the Kantian Sublime », *The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 16, No. 1, 1985, p. 35.

⁸⁸⁷ W. W., *PII*, VI, p. 190, v. 549-553 et 563-572.

« types ») ne sont pas opposées mais réconciliées dans l'évocation d'une transcendance au singulier (« one mind », « one tree »). L'expérience du sublime ne manifeste pas la défaite de l'œil, mais bien sa nécessaire alliance avec l'esprit : c'est par le spectacle du monde et la compréhension de ses limites, offerts au regard, que le sujet découvre du même coup sa propre aptitude à imaginer au-delà du visible. En ce sens, le sublime wordsworthien se rapproche du sublime dialectique défini par Kant, comme le souligne Eve Stoddard : « *While for Burke the sublime feelings of « delightful horror » are an end in themselves, for Kant the sublime is a means to a great end, insight into the soul's supersensible allegiance. [...] While seemingly defeated, the mind is actually exalted in the discovery that the ideas of infinity, absolute power, and so forth, cannot be perceived; nature cannot supply the experience of them.* »⁸⁸⁸. L'œil devient capable d'appréhender le sublime à partir du moment où il découvre ce qu'il ne peut percevoir : le fait même d'accéder à ses propres limites représente justement la garantie d'une transcendance que la perception visuelle seule semblait incapable d'appréhender. La défaite sensorielle n'est qu'apparente, puisqu'elle conditionne la découverte de ce qui l'excède.

Une intuition similaire préside aux réflexions finales du narrateur devant le mont Snowdon, au treizième et dernier livre du *Prelude* dans la version de 1805 :

A meditation rose in me that night
 Upon the lonely Mountain when the scene
 Had pass'd away, and it appear'd to me
 The perfect image of a mighty Mind,
 Of one that feeds upon infinity,
 That is exalted by an underpresence,
 The sense of God, or whatsoe'er is dim
 Or vast in its own being, above all
 One function of such mind had Nature there
 Exhibited by putting forth, and that
 With circumstance most awful and sublime [...].⁸⁸⁹

Ainsi, l'expérience du sublime relatée par Wordsworth dans les deux livres du *Prelude* évoquant des paysages montagnards consacre le triomphe d'un regard créateur, dont les limites constituent paradoxalement une condition essentielle de son pouvoir. Le point de vue adopté par le narrateur du *Prelude* rappelle la conception de l'imagination proposée par le philosophe allemand Johann Gottlieb Fichte, comme le souligne Daniel Stempel dans son article « Revelation on Mount Snowdon : Wordsworth, Coleridge, and the Fichtean Imagination ». En

⁸⁸⁸ Eve Walsh Stoddard, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁸⁹ W. W. *Pll*, XIII, p. 315, v. 66-76.

effet, Fichte propose une théorie de l'imagination qui distingue trois points de vue : le point de vue transcendantal, le point de vue ordinaire et le point de vue esthétique.

From the transcendental point of view the world is made; from the common it is given; from the aesthetic it is given but only according to the view of how it is made. The world, the real given world, *Nature*, for I speak only of her – has two sides: she is the product of our limitation; she is the product of our free (it is understood) *ideal* activity (not in any way of our actual causality). According to the first view, she herself is limited everywhere; according to the latter free everywhere. The first view is common, the second aesthetic.⁸⁹⁰

Si l'œil ne peut s'octroyer le privilège du point de vue transcendantal, lequel demeure l'apanage d'une divinité inconnue, il possède toutefois la liberté de recréer une perception du monde qui ne se limite pas à la perspective de la seule réalité empirique (évoquée à travers le point de vue ordinaire). Au contraire, l'activité même du sujet percevant se change en création dans la mesure où le regard combine désormais ce qu'il voit (le visuel) et ce que le spectacle du monde lui fait pressentir ou ressentir (le visible et l'invisible).

Chez Blake, enfin, la montagne constitue un lieu commun littéraire en ce qu'elle évoque des réminiscences bibliques et mythologiques. Le sommet connote à la fois le sacré, l'abri ou la demeure divine, et le rêve d'une union entre les facultés. Ainsi, le souvenir de la ville sainte présenté dans *Jerusalem* avant que celle-ci ne se change en Albion déchue correspond à un vaste panorama où les montagnes se rejoignent et sont visibles depuis chaque parcelle terrestre :

Jerusalem coverd the Atlantic Mountains & the Erythrean,
From bright Japan & China to Hesperia France & England.
Mount Zion lifted his head in every Nation under heaven:
And the Mount of Olives was beheld over the whole Earth.⁸⁹¹

La personnification du mont Sion, la colline de Jérusalem célèbre dans l'Ancien Testament pour avoir abrité le palais du roi David, traduit la perméabilité entre le royaume naturel et humain. De même, le mont des Oliviers, très présent dans le Nouveau Testament, semble pouvoir être observé des quatre coins de la terre. Les collines de Jérusalem, chargées d'histoires et de récits, dominent les montagnes des autres continents (« Atlantic Mountains & the Erythrean »).

⁸⁹⁰ Cité par David Stempel, « Revelation on Mount Snowdon : Wordsworth, Coleridge, and the Fichtean Imagination », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No. 3, 1971, p. 379.

⁸⁹¹ W. B., *J*, p. 170, v. 46-49.

Un poème sans titre, extrait des carnets de Blake et intitulé par la suite « The Caverns of the Grave », consacre également la dimension poétique de la montagne, où le poète habite et depuis laquelle il déploie à la fois son regard et son art visionnaire.

The Caverns of the Grave I've seen,
And these I shew'd to England's Queen.
But now the Caves of Hell I view,
Who shall I dare to shew them to?

What mighty Soul in Beauty's form
Shall dauntless View the Infernal storm?
Egremont's Countess can control
The flames of Hell that round me roll;

If she refuse, I still go on
Till the Heavens & Earth are gone,
Still admir'd by Noble minds,
Follow'd by Envy on the winds,

Re-engrav'd Time after Time,
Ever in their Youthful prime.
My Designs unchang'd remain.
Time may rage, but rage in vain.

For above Time's troubled Fountains,
On the Great Atlantic Mountains,
In my Golden House on high,
There they shine Eternally.⁸⁹²

Ici, le poème met en scène l'audace d'un regard qui ose se porter aux confins du monde, selon un mouvement à la fois descendant et ascendant : de la caverne à la montagne, le poète évoque les différentes visions qu'il tente de communiquer à ses concitoyens (la reine d'Angleterre et la comtesse d'Egremont, pour qui Blake exécute différentes commandes), au risque de susciter l'incompréhension et la jalousie. Malgré les vents contraires, le poète et graveur témoigne d'une résilience à toute épreuve, ce qu'illustrent les participes passés (« admir'd », « Re-engrav'd », « unchang'd ») qui affirment la pérennité d'une œuvre indemne du temps : aux « graves » mortifères, ces tombes caverneuses esquissées au début du poème, répondent les gravures éternellement « re-engrav'd » par le poète, lesquelles se situent à l'extrême opposé de l'abîme, « On the Great Atlantic Mountains », où leur éclat demeure intact, « Eternally ».

⁸⁹² W. B., « The Caverns of the Grave I've Seen », p. 480, v. 1-20.

III.2.2. L'œil de la mémoire : voir, revoir, reconnaître

« *I see the Past, Present and Future, existing all at once* »⁸⁹³ écrit William Blake dans *Jerusalem*. Si l'œil possède la liberté de se mouvoir à sa guise dans l'espace du poème, découvrant les confins d'un monde qu'il contribue lui-même à créer, il semble également pouvoir se déplacer dans le temps. Chez la première génération des Romantiques anglais, l'œil ne se contente pas d'esquisser un tableau du présent : le souvenir du passé, l'évocation d'un futur hypothétique ou le souhait d'un avenir imaginé au conditionnel constituent l'objet de visions singulières. L'organe visuel entrevoit une pluralité de dimensions temporelles et établit une forme de passerelle symbolique entre elles, comme si l'œil s'émancipait des catégories perceptives les plus élémentaires au sein du poème. Les premiers Romantiques explorent non seulement des réalités, mais aussi des temporalités virtuelles. Ainsi, Blake décrit la juxtaposition fantastique de deux temporalités dans *Jerusalem* :

I behold Babylon in the opening Street of London: I behold
Jerusalem in ruins wandering about from house to house [...]
I walk up and down in Six thousand Years: their Events are present before me.⁸⁹⁴

Par son regard, le poète parvient à faire coexister deux époques au même endroit, lequel change de nom (« Babylon », « London », « Jerusalem ») selon le temps envisagé. Le présent de l'indicatif associé à la répétition du verbe « behold » illustre bien la perception simultanée de deux temporalités distinctes. Avec une modernité troublante, Blake esquisse ici les contours d'un espace dont le temps représente la quatrième dimension : l'évocation de la perception visuelle cède en effet la place à l'image d'un mouvement actif ; le poète semble marcher à travers les âges, dans les couloirs du temps (« I walk up and down in Six thousand Years »). Les événements historiques ou bibliques connotés par les villes évoquées semblent alors défiler à la manière d'un spectacle bien réel, comme le souligne l'emploi de l'adjectif épithète « present ». Selon l'éditeur W. H. Stevenson, cette superposition de deux temporalités distinctes constitue l'essence même du poème *Jerusalem*: « *The uniting of 1800s London with 600 B. C. Jerusalem, for us separated in space and time, is essential to Jerusalem* »⁸⁹⁵.

En ce sens, la démarche de William Blake préfigure celle de certaines technologies visuelles contemporaines, qui cherchent à recréer l'image d'un site historique ou d'un monument grâce à des appareils numériques ou à des applications. Le colloque intitulé « Perception augmentée, :

⁸⁹³ W. B., *J*, p. 159, v. 8.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 229, v. 16-17 et 19.

⁸⁹⁵ W. H. Stevenson, *op. cit.*, p. 652.

au-delà des images fixes » (ayant eu lieu les 16 et 17 juin 2021 à l'Université de Lille), organisé dans le cadre du séminaire interdisciplinaire de l'École doctorale SHS « Culture matérielle et visuelle », fait état des différents outils numériques permettant désormais de superposer le passé au présent. La communication de Christine Aubry (ingénieure de recherche à l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion), intitulée « La Métropole lilloise augmentée : ICI AVANT. Voyage dans le temps », décrit notamment les fonctions étonnantes d'une application aux vertus à la fois didactiques et pédagogiques. Baptisée « Iciavant », cette application, présentée en annexe⁸⁹⁶, naît de la rencontre de Christine Aubry et d'Arnaud Waels (gérant de l'entreprise Devocité, spécialisée dans la création d'objets multimédias). Élaborée en 2019, elle permet à l'utilisateur d'ouvrir une fenêtre sur le passé grâce à son smartphone, superposant directement au réel des photographies et des documents d'archives. Par le biais de la réalité augmentée, l'application identifie le lieu sur lequel se porte la caméra de l'appareil et fait surgir l'image de ce qui se trouvait au même endroit deux, trois ou cinq siècles auparavant. Forte de sa popularité, l'application propose depuis mai 2023 un service identique pour les villes de Roubaix et de Tourcoing.

Il est significatif que l'application s'en remette uniquement à l'organe visuel pour recréer le souvenir d'un monde antérieur – plutôt qu'à l'ouïe ou à l'odorat. L'œil s'affranchit des contraintes du temps et voyage entre le présent et le passé avec une agilité étonnante, exactement comme s'il conservait la mémoire d'un instant singulier. On a déjà évoqué le phénomène de persistance rétinienne selon lequel un objet laisse une empreinte temporaire sur la rétine, au point que l'image demeure imprimée sur celle-ci après la disparition de l'objet perçu. Blake, Wordsworth et Coleridge semblent transcrire ce phénomène optique à l'échelle du poème, comme si le souvenir d'un élément visuel pouvait soudain transparaître derrière la description d'un environnement ou d'un événement actuel.

Ainsi, le poème « Frost at Midnight » de Coleridge met en scène une plongée dans les souvenirs du narrateur à partir de l'observation d'un objet spécifique : la pellicule de suie qui s'agite dans le foyer, et que l'on désigne dans la tradition populaire sous le nom de « stranger » en ce qu'elle est supposée annoncer l'arrivée d'un être cher, momentanément absent. L'observation prolongée de ce morceau de suie conduit justement le narrateur à se souvenir d'un épisode de son enfance, durant lequel il contemplait avec la même fascination le foyer de cheminée.

⁸⁹⁶ Cf. Annexe 2, « 'Iciavant' & William Wordsworth ».

Only that film, which fluttered on the grate,
 Still flutters there, the sole unquiet thing.
 [...]
 Whose puny flaps and freaks the idling Spirit
 By its own moods interprets, every where
 Echo or mirror seeking of itself,
 And makes a toy of Thought.⁸⁹⁷

L'allitération en « f » et le polyptote (« fluttered » / « flutters ») suggèrent l'importance de la pellicule de suie, qui crée une forme de lien, une continuité temporelle entre le passé et le présent, ce que souligne l'adverbe « Still », mis en valeur au début du vers. Sous l'effet prolongé du regard, l'objet contemplé se change en « toy » : il devient une sorte de hochet symbolique pour l'esprit et permet à celui-ci de naviguer à travers différentes temporalités.

La métaphore du jouet de l'esprit illustre la façon dont la pellicule fait naître une rêverie, tirant le poète de sa solitude pour lui faire parcourir un voyage dans le temps, ce dont témoigne le blanc typographique séparant la première strophe de la suivante, consacrée aux souvenirs d'enfance :

But O! how oft,
 How oft, at school, with most believing mind,
 Presageful, have I gazed upon the bars,
 To watch that fluttering *stranger!*⁸⁹⁸

L'interjection et la ponctuation exclamative attestent l'emphase du narrateur, qui se remémore la façon dont il contemplait la même pellicule de suie à travers les barreaux de la grille du foyer quelques années auparavant. L'épizeux (« how oft, / How oft ») crée une liaison entre les deux premiers vers de la strophe, insistant sur la fréquence à laquelle le narrateur avait coutume de fixer la pellicule de suie. Le souvenir surgit à travers la double évocation de l'objet et de l'activité visuelle intense de l'enfant, ce que révèle le choix des verbes associés à la perception visuelle (« gazed », « watch ») ainsi que le complément de manière « with most believing mind », la tournure superlative soulignant l'intensité de la vision enfantine.

Le poète ne se contente pas de retracer ses propres souvenirs ; il prédit également ceux de son enfant. Après l'évocation du passé, c'est maintenant le futur qui surgit sous les yeux du narrateur lorsqu'il se tourne vers le berceau où dort son jeune fils : là encore, la vue du nouveau-né conduit le sujet à anticiper ce que l'enfant verra lui-même du monde une fois qu'il aura

⁸⁹⁷ S. T. C., « Frost at Midnight », *PW*, p. 454, v. 15-16 et 20-23.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, v. 23-26.

grandi. Le regard est donc étroitement lié à la possibilité du voyage temporel : dans les deux cas (passé et présent), c'est bien la vue qui permet au narrateur de se projeter dans d'autres temporalités que la sienne.

My babe so beautiful! it thrills my heart
With tender gladness, thus to look at thee,
And think that thou shalt learn far other lore,
And in far other scenes! [...]
But *thou*, my babe! shalt wander like a breeze
By lakes and sandy shores, beneath the crags
Of ancient mountain, and beneath the clouds,
Which image in their bulk both lakes and shores
And mountain crags [...].⁸⁹⁹

La tournure exclamative et l'allitération suggèrent la fierté du narrateur, qui déploie un regard aimant sur son enfant : la contemplation du berceau signale un retour au présent de l'énonciation, comme en témoigne l'infinif « to look ». Mais ce retour n'est que momentané : le narrateur se prend à imaginer la façon dont son fils découvrira bientôt le monde et lui souhaite d'étendre son champ de vision bien au-delà du sien, comme le soulignent la répétition des adjectifs « far other » et la mise en valeur du pronom personnel « thou » par l'italique. Le modal « shalt » signale la projection d'un avenir prometteur pour l'enfant : un vent de liberté souffle sur sa destinée, comme le suggère la comparaison (« like a breeze »). Or, le parcours initiatique représenté par le narrateur est justement évoqué en termes visuels : l'enfant se portera à la rencontre des paysages naturels dans toute leur variété, illustrée par l'emploi récurrent du pluriel (« lakes and sandy shores », « crags », « clouds »). Le narrateur décrit le jeu de miroir entre les nuages et les éléments terrestres ou maritimes, les premiers reflétant par leurs formes les caractéristiques des rochers ou des lacs pour en proposer un double, une nouvelle « image ». Il n'est pas anodin que le terme « image » soit ici employé en tant que verbe et non en tant que substantif : l'environnement imaginaire dans lequel le narrateur se représente son enfant établit un système de correspondances esthétiques, une symétrie entre les éléments naturels. Cette création d'images est elle-même reflétée par l'écriture poétique, puisque le poème multiplie les répétitions et les parallélismes (« lakes and sandy shores », « both lakes and shores », « beneath the crags », « beneath the clouds »).

Ainsi, le poème « Frost at Midnight » met en scène un double voyage dans le temps qui conduit le lecteur du présent au passé, avant de revenir au présent de l'énonciation, pour se porter

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 455, v. 48-51 et 54-58.

ensuite vers le futur. Ce mouvement temporel est entièrement initié par le regard, qui se déplace du foyer au souvenir de celui-ci, puis du berceau à la projection de ce que l'enfant verra à son tour du monde.

Chez Wordsworth, l'image convoquée par la mémoire se superpose à celle du présent au point de lui faire de l'ombre. Le poème « Tintern Abbey » se présente comme la juxtaposition de deux versions d'un même paysage, l'une appartenant au souvenir, l'autre à la vision contemporaine du lieu. A la manière du thaumatrope, ce disque présentant deux dessins sur chaque face, capables de se confondre en une seule et même image lorsque le disque est mis en mouvement, le poème de Wordsworth comporte deux facettes complémentaires. Dans son ouvrage *Wordsworth Writing*, le critique Andrew Bennett emploie un vocabulaire cinématographique pour décrire le processus d'écriture de « Tintern Abbey » : il utilise notamment le terme de « montage », qu'il définit comme une superposition de deux expériences temporelles distinctes (« a superimposition of one experience upon another »).

Si Marjorie Levinson soulignait avec justesse la dimension sélective et subjective du regard wordsworthien dans ce poème, Bennett s'intéresse plus spécifiquement à la façon dont cette subjectivité s'inscrit dans le temps. La conjugaison de deux temporalités à partir d'un paysage observé participe selon lui d'une redéfinition profonde de la notion même de perception : autrement dit, le regard posé sur l'abbaye de Tintern et ses environs définit l'évolution personnelle de l'observateur et non celle de son environnement. Bennett énumère les déictiques employés dans la première partie du poème, lesquels ancrent la scène dans le présent d'énonciation : « these waters », « these steep and lofty cliffs », « Here, under this dark sycamore », « These plots ».

La multiplication des démonstratifs insiste sur une forme de reconnaissance perceptive : le narrateur de « Tintern Abbey » identifie les éléments qui l'entourent parce qu'il les reconnaît. La perception visuelle d'une réalité conjuguée au présent trouve sa confirmation dans le souvenir d'une autre perception visuelle, passée, de cette même réalité. En ce sens, la perception et l'imagination ne fonctionnent pas de façon antithétique ou opposée, mais bien complémentaire. C'est parce que le narrateur perçoit les falaises et les arbres qu'il se souvient de les avoir déjà vus ; en retour, le souvenir de ces mêmes éléments attribue à l'acte perceptif une importance et une signification nouvelles. Ce double mouvement constitue la véritable trame narrative du poème ; selon Bennett, la seconde visite de Wordsworth dans la vallée de Wye confère au paysage une valeur affective et une charge émotionnelle inédites :

Curiously, perhaps, in the first visit there is a sense in which the scene *was*, precisely (and paradoxically), something like a ‘landscape to a blind man’s eye’: Wordsworth was then blind to what he now perceives, unable to interpret it, to properly or fully bring it to the senses. Although he lived then – as Keats was later to say of his visit to the Lake District – ‘in the eye,’ it was a curiously imperceptive perception, more a passion, a ‘feeling and a love’ than something seen.⁹⁰⁰

Le critique souligne un paradoxe intéressant : là où la première perception du paysage aurait pu correspondre à l’acmé des pouvoirs visuels du poète, c’est au contraire lorsqu’il revient sur les lieux déjà aperçus cinq années plus tôt qu’il fait véritablement l’expérience d’une vision signifiante, au point qu’elle suscite le geste d’écriture. La répétition de l’adverbe « curiously » insiste sur la singularité du regard mis en scène dans « Tintern Abbey », puisque ce regard est avant tout dédoublé : le souvenir de la perception initiale accompagne la redécouverte du paysage et lui confère justement la valeur symbolique qui lui faisait défaut auparavant. La perception visuelle tenait déjà un rôle important chez le jeune Wordsworth lors de sa première excursion, ce que Bennett souligne en citant l’expression employée quelques décennies plus tard par John Keats lorsqu’il se rend à son tour dans la région du Lake District : « *I live in the eye* »⁹⁰¹ écrit le jeune poète à son frère Tom en juin 1818. L’oxymore « imperceptive perception », suggérant le caractère tronqué, incomplet et défaillant de la perception visuelle antérieure, interroge : pourquoi le poète n’était-il guère en mesure de voir en 1793 ce qu’il découvre en 1798 ? Précisément parce qu’il n’avait jamais vu la scène auparavant. A en croire Bennett, c’est en effet le mouvement introspectif suscité par l’apparition du souvenir qui permet au narrateur de trouver sur les lieux ce qu’il cherchait : une meilleure compréhension de sa propre singularité, à l’aune de son évolution au cours des années passées.

What is missing from the [first] experience is precisely experience in the complex Wordsworthian sense that combines perception with acts of memory, of thinking, of imagining. Nature is experienced only as a kind of haunting or a kind of appetite, or if ‘in’ the eye, in the eye of a blind man because sight is itself and nothing else, devoid of difference, of deferral, of, finally, meaning.⁹⁰²

Bennett insiste ici sur un point capital : l’émotion, pourtant essentielle chez Wordsworth, ne suffit pas à garantir une perception visuelle pleinement créatrice. Si l’opération perceptive doit s’accompagner de facultés intellectuelles et imaginatives (« acts of memory, of thinking, of imagining ») pour donner lieu à une vision signifiante, celle-ci s’inscrit dans une temporalité multiple qui transcende la fonction traditionnelle de l’organe visuel. De façon symbolique, l’œil

⁹⁰⁰ Andrew Bennett, *Wordsworth Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 53.

⁹⁰¹ John Keats, Lettre à Tom Keats, 25-27 juin 1818, *Keats’s Poetry and Prose*, New York, Norton Critical Edition, 2009, p. 253.

⁹⁰² Andrew Bennett, *op. cit.*, p. 54.

sort de son orbite pour se mouvoir à la fois dans le temps et dans l'espace. La répétition de l'adverbe de temps « again », martelé tout au long de la première strophe (« again I hear », / « Once again / Do I behold » ; « I again repose / Here », « Once again I see ») indique l'étroite corrélation entre la perception sensorielle, en particulier visuelle, et la mémoire lors du retour dans la vallée de Wye. En voyant pour la seconde fois l'environnement que lui peint son imagination, le poète fait de celui-ci un étalon de mesure pour découvrir la façon dont il a lui-même évolué au cours des cinq années passées. Comme chez Coleridge, le voyage temporel esquissé par Wordsworth opère un retour non seulement vers le passé, mais également vers le futur :

And now, with gleams of half-extinguished thought,
 With many recognitions dim and faint,
 And somewhat of a sad perplexity,
 The picture of the mind revives again:
 While here I stand, not only with the sense
 Of present pleasure, but with pleasing thoughts
 That in this moment there is life and food
 For future years.⁹⁰³

Le paysage de Tintern Abbey favorise à la fois une rétrospection et une projection du regard, qui navigue entre le passé et l'avenir à partir de la vision esquissée au présent. Le narrateur souligne le caractère élué de ses propres souvenirs : les adjectifs (« half-extinguished », « dim », « faint ») soulignent la difficulté du narrateur à se remémorer ses perceptions passées, enfouies dans sa mémoire et dont l'évocation diffuse s'accompagne d'une certaine perplexité, teintée de mélancolie. Mais ces retrouvailles insufflent finalement une vitalité nouvelle au souvenir, qui prend vie comme un tableau retrouverait ses couleurs. «The picture of the mind revives again » : le retour de l'image mémorielle, doublement mis en valeur par le préfixe et l'adverbe, atteste une forme de résurrection symbolique, comme si le narrateur redonnait vie à ses propres souvenirs.

Ce voyage temporel suscite une réjouissance nouvelle, mise en valeur par le polyptote (« pleasure » / « pleasing »), lorsque la redécouverte d'une vision passée débouche sur la projection d'un avenir fantasmé. De même que Coleridge imaginait ce que son jeune fils découvrirait du monde dans « Frost at Midnight », Wordsworth évoque la possibilité d'une vision future à travers l'esquisse d'un autre regard que le sien, en l'occurrence celui de sa sœur, Dorothy. « [...] *thy mind shall be a mansion for all lovely forms* »⁹⁰⁴ affirme-t-il à son

⁹⁰³ W. W., « Tintern Abbey », *LB*, p. 118, v. 59-66.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 120, v. 140-141.

interlocutrice, qui devient la dépositaire symbolique d'une mémoire affective et visuelle. Le poète nourrit même le fantasme d'une sorte de transfert perceptif, évoquant la possibilité que Dorothy lui prête ses propres yeux pour lui permettre de voir le monde avec l'innocence et la candeur qui la caractérisent, du moins selon lui :

My dear, dear Friend; and in thy voice I catch
The language of my former heart, and read
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes. Oh! yet a little while
May I behold in thee what I was once,
My dear, dear Sister !⁹⁰⁵

L'alternance des pronoms possessifs (« thy », « my »), mise en valeur par le parallélisme, illustre la façon dont le narrateur projette sur sa sœur les mouvements perceptifs et les sentiments qui sont les siens. La double épizeux (« dear, dear Friend », « dear, dear Sister ») souligne l'affection immense du frère pour sa sœur en même temps qu'elle suggère une forme de prière, comme si le narrateur tentait de conjurer l'angoisse de sa propre disparition à travers le reflet de Dorothy, auquel il prête un mimétisme exagéré. C'est temporairement que l'œil échappe au présent : s'il envisage d'autres époques, il ne peut empêcher le passage du temps et l'altération progressive de son propre regard.

Lorsque l'œil voyage dans le temps, l'observateur se prend parfois de nostalgie ; celle-ci concerne moins le souvenir d'un être cher ou d'un lieu disparu que la faculté visuelle elle-même, comme si la perception perdait progressivement une fraîcheur, une naïveté caractéristiques de la jeunesse. S'il est un regard en particulier que les poètes romantiques rêvent de retrouver, c'est celui de l'enfant. « *The Child is Father of the Man* »⁹⁰⁶ affirme Wordsworth : comment comprendre une telle affirmation à l'aune des facultés visuelles et imaginatives déployées par l'enfant ? Le premier livre du *Prelude* permet de répondre en partie à cette question car il met en lumière non seulement la nature créatrice de l'œil enfantin, mais aussi son étroite corrélation avec la mémoire. Ainsi, le narrateur célèbre la façon dont l'œil suscite chez l'enfant une joie étonnamment puissante lorsqu'il contemple la nature à l'âge de dix ans :

[...] yet I have stood
Even while mine eye hath moved o'er many a league

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 119, v. 117-122.

⁹⁰⁶ W.W., « My heart leaps up », *P2V*, p. 206, v. 7.

Of shining water, gathering as it seemed
Through every hair-breadth in that field of light
New pleasure like a bee among the flowers. [...]

And if the vulgar joy by its own weight
Wearied itself out of the memory,
The scenes which were a witness of that joy
Remained in their substantial lineaments
Depicted on the brain, and to the eye
Were visible.⁹⁰⁷

Cet extrait souligne l'extraordinaire fécondité de la perception visuelle de l'enfant : non seulement l'œil du jeune narrateur se porte à la rencontre de son environnement, mais il collecte chaque détail de celui-ci avec une minutie et une attention uniques. La comparaison avec l'abeille est révélatrice d'une communion visuelle amoureuse : l'œil enfantin butine le monde comme l'abeille féconde la fleur. Cette comparaison traduit également la créativité du regard enfantin, qui sème et récolte un plaisir particulièrement intense au travers de la seule perception visuelle. Le poème « Ode : Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood » suggère dès son titre le pouvoir régénérateur des souvenirs d'enfance, notamment en ce qui concerne le regard que l'enfant porte sur le monde :

Thou best Philosopher, who yet dost keep
Thy heritage, thou Eye amongst the blind,
That, deaf and silent, reads't the eternal deep,
Haunted forever by the eternal mind –
Mighty Prophet! Seer blest!
On whom those truths do rest
Which we are toiling all our lives to find [...].⁹⁰⁸

« Seer blest », l'enfant, à la fois philosophe et prophète, devient le dépositaire d'un pouvoir visionnaire que le temps érode et abîme sous l'effet de l'habitude. Wordsworth souligne ici l'étrange paradoxe de l'adulte, qui cherche en vain ce qu'il possédait déjà lors de ses jeunes années : l'enfant, « Eye amongst the blind », est le gardien d'une vérité perceptive que l'adulte perd littéralement de vue.

Pourquoi le regard de l'enfant est-il si précieux aux yeux des poètes ? Sans doute parce qu'il possède une vivacité, une curiosité et un enthousiasme intacts face à son environnement. A l'inverse de l'adulte, chez qui l'habitude condamne graduellement le regard à une forme de léthargie, l'enfant pose un regard éternellement neuf sur le monde, comme s'il le voyait sans

⁹⁰⁷ W. W., *P111*, I, p. 44, v. 576-58 et 597-603.

⁹⁰⁸ W. W., « Ode », *P2V*, p. 274, v. 110-116.

cesse pour la première fois. C'est pourquoi Coleridge établit un parallèle direct entre la vision infantine et celle du génie poétique dans sa *Biographia Literaria* :

To carry on the feelings of childhood into the powers of manhood; to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances, which every day for perhaps forty years had rendered familiar [...] this is the character and privilege of genius.⁹⁰⁹

Selon Coleridge, le défi du poète consiste à allier l'émotion de l'enfant et la force de l'adulte. L'infinifit prépositionnel « To carry on » témoigne de la présence initiale d'une faculté commune aux enfants, qui s'amointrit et se raréfie au fur et à mesure que ceux-ci grandissent. Le regard enfantin est un regard paradoxal : il associe la « novelty » au « familiar » et réussit l'exploit de considérer chaque élément comme s'il le percevait pour la première fois. Ainsi, l'œil de l'enfant invite à redéfinir la signification même du préfixe associé au verbe « revoir » : voir à nouveau ne signifie plus voir pour la seconde, la troisième ou la énième fois un même objet, mais bien voir ce qu'il a de singulier chaque fois que le regard se pose sur lui. Revoir, pour l'enfant, consiste précisément dans la capacité à voir chaque élément de son entourage pour la première fois. Or, ce renouvellement définit aussi bien l'œil de l'enfant que celui du poète. Prolonger l'émerveillement, renouveler l'enthousiasme, voilà ce qui caractérise le génie poétique pour Coleridge. Sa réflexion préfigure celle de Charles Baudelaire quelques années plus tard, comme en témoigne cet extrait des *Écrits sur l'art*, où il s'intéresse de façon prolongée au regard même de l'enfant :

L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] C'est à cette curiosité profonde et joueuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette.⁹¹⁰

A la « novelty » coleridgienne répond le complément circonstanciel de manière « en nouveauté » chez Baudelaire. Selon le poète français, l'inspiration poétique est d'abord une affaire d'absorption visuelle, qui caractérise justement le regard de l'enfant, animé d'une « curiosité profonde et joueuse ». L'association des adjectifs est d'autant plus signifiante qu'elle pourrait paraître contradictoire : la perception infantine, caractérisée par une dimension ludique, n'est nullement superficielle ou dilettante. Au contraire, elle dégage la profondeur des apparences observées, quelles qu'elles soient, comme en témoigne l'énumération finale. La

⁹⁰⁹ S. T. C., *B.L.*, Ch. IV, I, pp. 80-81.

⁹¹⁰ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, pp. 794-795.

fixité du regard n'a rien de mortifère lorsqu'elle est associée à l'enfant pour Baudelaire ; elle témoigne à l'inverse d'une attention extraordinaire, laquelle fait naître une « joie » et même une extase chez le jeune observateur. C'est précisément le rapport entre le regard et la joie qu'il nous faut maintenant interroger, dans la mesure où cette émotion définit une forme d'idéal visuel chez les premiers Romantiques anglais.

III.2.3. Recouvrer la vue : visions régénératrices

« *Only connect* »⁹¹¹ affirme Margaret Schlegel dans le roman d'Edward Morgan Forster, *Howards End*, paru en 1910 : la première génération des Romantiques anglais met en scène la façon dont l'organe visuel sert de passerelle entre deux temporalités, deux lieux ou deux versions du « moi » poétique. L'œil permet de mesurer la distance qui le sépare d'un objet : que cette distance soit géographique, temporelle ou symbolique, elle invite par conséquent le sujet à jauger du regard l'évolution accomplie entre la première perception d'un élément et sa redécouverte ultérieure. L'œil compare, souligne les contrastes et les modifications, dans une démarche à la fois réflexive (le sujet s'interroge sur la nature même de son regard) et introspective (le sujet constate sa propre évolution). Chacun à leur façon, Blake, Wordsworth et Coleridge narrent le parcours symbolique du sujet poétique à travers la transformation de son œil, laquelle nous semble structurée selon trois temps forts : d'abord, la prédominance d'un regard à la fois innocent et ignorant – celui de l'enfant, mais aussi de l'individu blakien avant qu'il ne soit soumis au joug du rationalisme ou de la religion. Dans un second temps, la crise visuelle – induite par différents éléments selon les auteurs – conduit le sujet à douter non seulement de son regard, mais aussi de ses propres facultés psychiques et créatrices. Enfin, dans un troisième temps, les poètes explorent la façon dont le sujet recouvre la vue et renoue avec une perception sensorielle féconde. Par un effet de dramatisation éloquent, les premiers Romantiques mettent donc en scène la mort et la renaissance symbolique de l'œil, de façon à mettre en lumière le pouvoir régénérateur de l'organe visuel.

⁹¹¹ Edward Morgan Forster, *Howards End*, New York, Penguin Books, 2000, p. 159.

Chez Wordsworth, le cycle narratif de cette résurrection du regard est manifeste dans les différentes versions du *Prelude*. Sous-titré « The Growth of a Poet's Mind », le poème autobiographique de Wordsworth pourrait tout aussi bien s'intituler « The Renewal of a Poet's Eye », dans la mesure où les différents livres ne cessent de mettre en rapport l'évolution personnelle du poète et celle de ses facultés visuelles. Ainsi, les deux premiers livres célèbrent la puissance du regard de l'enfant, visionnaire, « *Creator and receiver both, / Working but in alliance with the works / Which it beholds* »⁹¹². Durant la suite de son poème, l'auteur évoque la crise perceptive et philosophique née de ses séjours en France et de la désillusion politique du jeune adulte, fervent partisan de la Révolution française. Cet égarement visuel, qui apparaît déjà dans le chaos urbain de Londres dépeint au livre VII, trouve son acmé au livre X, lorsque le poète semble avoir perdu ses facultés visionnaires.

Le livre XI, intitulé « Imagination and Taste : how impaired and restored », consacre le renouvellement de celles-ci à travers le célèbre passage dévolu aux « spots of time », ces souvenirs régénérateurs qui permettent au poète de renouveler sa foi en ses propres pouvoirs perceptifs et imaginatifs. Si les séjours de Wordsworth durant la Révolution française ne figuraient pas dans la première version du *Prelude*, les « spots of time » y occupent déjà une place de choix. Lorsqu'il réécrit son manuscrit, Wordsworth choisit de déplacer le passage consacré à ces souvenirs régénérateurs à la fin de son poème, après le récit des désillusions infligées par l'histoire et de la crise morale à laquelle l'a conduit, entre autres, la tentation godwinienne d'un rationalisme détaché des réalités humaines et sociales. Ces parcelles de temps permettent au poète de faire renaître son imagination, mise en péril par les déceptions politiques et philosophiques des années 1793-1795. Wordsworth décrit la puissance d'une mémoire qui non seulement lui procure un réconfort bienvenu, mais insuffle également une vitalité nouvelle à son esprit :

There are in our existence spots of time,
Which with distinct pre-eminence retain
A vivifying Virtue, whence, depress'd
By false opinion and contentious thought,
Or aught of heavier or more deadly weight,
In trivial occupations, and the round
Of ordinary intercourse, our minds
Are nourished and invisibly repair'd [...].⁹¹³

⁹¹² W. W., *PII*, II, p. 131, v. 273-275.

⁹¹³ W. W., *PII*, XI, p. 301, v. 258-265.

Les « spots of time » célébrés par le poète dans cet extrait représentent des moments en apparence anodins (« trivial occupations », « ordinary intercourse »), mais dont le souvenir enchâsse la promesse d'une « vivifying Virtue » - la majuscule soulignant l'importance de cette *virtus* énigmatique, qui tient à la fois du courage et de la consolation. Cette action réparatrice s'exerce souvent à l'insu de l'individu lui-même, ce dont témoigne l'emploi du mode passif associé à l'adverbe « invisibly » : c'est en toute discrétion que l'esprit se nourrit de ces parcelles de temps fugaces, à première vue peu mémorables, mais dont le souvenir restaure peu à peu la foi du poète en ses propres capacités.

Les deux souvenirs présentés par Wordsworth au livre XI ont en commun d'accorder une place importante à la mort, qu'elle soit lointaine (celle d'un ancien criminel) ou proche (celle du père du poète lorsqu'il était encore enfant). Cette double confrontation avec la mort marque à jamais l'esprit du jeune poète, lequel associe les sensations et les spectacles de ces moments à un danger, une solitude inédite. En quoi ces souvenirs, pourtant peu agréables à première vue, offrent-ils au poète la possibilité de se ressourcer, de se régénérer pour retrouver l'élan qui animait son œuvre et sa plume ? En quoi l'œil, associé à la mémoire et à l'imagination, capables de recréer visuellement ces scènes lointaines, permet-il à Wordsworth de renouer avec le geste d'écriture poétique ?

D'abord parce que le poète considère désormais les éléments avec une juste distance. A l'opposé d'une perception rendue étriquée par la domination d'un regard froid ou d'une raison désincarnée, on trouve désormais la distance féconde permise par la mémoire et l'imagination, deux sources de régénérations perceptives essentielles pour le regard. Dans son article « The power of distance in Wordsworth's Prelude », John Ogden souligne le caractère essentiel de la distance chez le poète :

His poetry shows a sensitive and accurate awareness of both the optical and psychological effects of distance. Distance serves Wordsworth as a principal means through which imagination exercises its power [...]. Distance filters the objects of sight, organizes them into a unified impression, and places them in a meaningful perspective.⁹¹⁴

Selon Ogden, la distance agit à la manière d'un filtre et joue un rôle actif de premier plan dans la perception visuelle : sujet grammatical de la phrase, associée à des verbes de mouvement (« filters », « organizes », « places »), la distance devient un outil particulièrement utile pour l'œil comme pour l'esprit, ce dont témoigne l'association des adjectifs « optical » et « psychological ». Cette distance, à la fois spatiale et temporelle, permet en effet à l'œil

⁹¹⁴ John T. Ogden, « The power of distance in Wordsworth's Prelude », *PMLA*, Vol. 88, No 2, 1973, pp. 246-247.

d'appréhender son objet au travers d'un espace-temps plus vaste que celui de l'immédiateté. Si l'analyse d'Ogden met en valeur la fonction de la distance au sein du poème, elle lui confère d'abord un pouvoir unificateur, permettant à l'œil de créer une « unified impression » à partir de l'environnement aperçu et des représentations mentales que lui offrent sa mémoire et son imagination.

Nous avançons l'idée que la distance sert également de médiateur entre l'œil externe et l'œil interne : plutôt que de confondre l'organe visuel et l'esprit, elle met en valeur leur interdépendance. L'« inward eye », qui permet au poète de se remémorer les « spots of time » chez Wordsworth, s'ouvre grâce à la perception visuelle d'une scène par l'œil externe. Au lieu de favoriser la prédominance de l'esprit sur l'œil sensoriel, tenu pour responsable de tous les maux, la véritable renaissance de l'imagination nous semble possible grâce au concours de l'œil externe et non malgré lui. L'œil, la perception visuelle corporelle est bien ce qui confère toute sa vivacité à la vision imaginative ; elle l'anime et lui donne littéralement vie. En témoigne la référence à cette « vividness » ou « vivacity » que l'on retrouve souvent sous la plume de Wordsworth, cette « vivifying virtue » pour dépeindre les spectacles captés par son regard, avant que l'imagination ne s'en empare. L'éloge de la route, au livre XII du *Prelude*, offre un exemple éloquent de l'association entre œil externe et œil interne permise par la distance :

Few sights more please me than a public road:
'Tis my delight; such object hath had power
O'er my imagination since the dawn
Of childhood, when its disappearing line,
Seen daily afar off, on one bare steep
Beyond the limits which my feet had trod
Was like a guide into eternity,
At least to things unknown and without bound.⁹¹⁵

L'affirmation initiale met en valeur l'attrait du narrateur pour la route en tant que spectacle visuel singulier. Le présent d'énonciation semble presque avoir valeur de vérité générale : « few sights more please me than a public road ». D'emblée, la vue de la route est associée au plaisir, lequel naît d'abord uniquement grâce à l'œil corporel. En effet, le poète se réjouit d'apercevoir une route et sa joie demeure intacte devant celle-ci, indépendamment du caractère banal de ce paysage comme du nombre de fois où il l'aperçoit. Les vers suivants soulignent l'importance de la route en tant qu'objet de rêverie, dans la mesure où celle-ci est associée au lointain, à la fois spatial et temporel, comme le souligne la comparaison « like a guide into eternity ». La

⁹¹⁵ W. W., *PII*, XII, p. 308, v. 145-152.

route se prolonge au-delà de ce que l'œil corporel peut apercevoir, elle crée une continuité entre le champ de vision de l'œil corporel et ce que l'on pourrait appeler le champ imaginaire, espace investi par l'imagination de l'observateur depuis sa plus tendre enfance.

Au fur et à mesure que le chemin s'éloigne du narrateur, sa « disappearing line » l'encourage à explorer du regard les confins d'un paysage à la fois familier (aperçu quotidiennement, comme le souligne l'adverbe « daily ») et inconnu (suggérant la possibilité d'un ailleurs, évoqué par le complément circonstanciel « Beyond the limits »). « *The eye provides an ontic foundation and a physical grounding to which imagination incessantly returns for regenerative sustenance* »⁹¹⁶; « *the vision performed by the « inner eye » is a moment wrought with physicality, and that imagination is empowered by its bond to the « bodily eye »* »⁹¹⁷ affirme Ihsen Hachaichi. L'éloge wordsworthien de la route représente donc une célébration de la perspective et de la distance visuelle au travers desquelles l'œil et l'esprit agissent de concert. De tous les sens corporels, seul l'œil permet en effet de jouer avec la profondeur de l'espace dans lequel il évolue. La profondeur de champ se révèle donc essentielle à la fois pour le déploiement du regard (en ce qu'elle conditionne la possibilité même du mouvement) et pour celui de l'imagination (relais symbolique de l'œil aux confins de l'horizon).

Sur ce même chemin, le narrateur fait régulièrement la connaissance de différents passants avec lesquels il s'entretient : la route devient alors une école symbolique de l'âme humaine dont le poète sonde les profondeurs.

When I began to inquire,
To watch and question those I met, and held
Familiar talk with them, the lonely roads
Were schools to me in which I daily read
With most delight the passions of mankind,
There saw into the depth of human souls,
Souls that appear to have no depth at all
To vulgar eyes.⁹¹⁸

Cet extrait met en scène l'importance décisive de la curiosité que loue Baudelaire dans ses *Écrits sur l'art* : l'observateur, non content de contempler le spectacle de la route s'étendant à perte de vue, se porte à la rencontre des passants, eux-mêmes observés – comme le montre l'infinitif « To watch », mis en valeur au début du vers. Les échanges issus de ces rencontres, présentés comme familiers (« Familiar talk ») confèrent pourtant une nouvelle dimension aux

⁹¹⁶ Ihsen Hachaichi, *Eye and ear in Wordsworth's poetry*, Londres, Lambert Academic Publishing, 2014, p. 7.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁹¹⁸ W. W., *PII*, XII, p. 308, v. 161-168.

« lonely roads », qui s'animent désormais grâce aux figures humaines que le narrateur découvre sur son chemin.

A la profondeur de champ favorisée par la route répond la profondeur psychologique des « human souls » au travers desquelles se porte le regard du poète. A nouveau, l'œil interne, capable de voir l'invisible par l'imagination et l'empathie, intervient grâce à l'action initiale de l'œil externe, qui aperçoit les passants et s'attache à leurs silhouettes, animé d'une curiosité et d'une joie intactes malgré le caractère en apparence trivial d'un tel spectacle. Aussi Wordsworth met-il son lecteur en garde contre les « vulgar eyes » de ceux qui survolent du regard leur environnement, au risque de manquer la profondeur et la beauté du monde qui les entoure.

A travers l'éloge de la route, le livre XII du *Prelude* restaure donc la continuité entre image visuelle et imagination, dès lors que la perception visuelle est en elle-même créatrice une fois débarrassée de ses prétentions absolutistes, comme le rappelle Richardson : « *Wordsworth, Coleridge and Shelley all assert the creative nature of everyday perception, although we may gradually become dulled to the extraordinary character of ordinary perception through what they term 'habit' or 'custom'. Wordsworth famously writes that the eye and ear both perceive and « half create » the object world as we experience it* »⁹¹⁹. La féconde alliance de l'œil interne et externe, favorisée par la distance, permet justement d'atteindre cette défamiliarisation du regard prônée par Coleridge et mise en œuvre par Wordsworth : la vision régénératrice est précisément celle qui réveille l'œil, en le sortant de la torpeur où le plonge l'habitude. L'« ordinary perception » devient extraordinaire lorsqu'elle conjugue l'action perceptive et imaginative, lorsque l'œil imaginatif et l'œil corporel regardent, pour ainsi dire, dans la même direction.

Sous le signe de cette conjonction salvatrice, l'organe visuel devient en mesure de susciter ou de restaurer une forme d'émotion bien particulière : la joie. Dans son ouvrage *Natural Supernaturalism*, Meyer Howard Abrams souligne que la joie renaît souvent au terme d'une introspection douloureuse, au cours de laquelle le poète cherche à renouer avec ses propres facultés : « *In some of these poems the confrontation occurs at a time of spiritual crisis which is called "dejection" (the acedia etc.) ; and the ancient struggle for the blessedness of reconciliation with an alienated God becomes the attempt to recover in maturity an earlier stage of integrity with oneself and the outer world, in a mode of consciousness for which the*

⁹¹⁹ Alan Richardson, *op. cit.*, p. 47.

*standard name is 'joy'»*⁹²⁰. Le poème « Dejection : an Ode » de Coleridge présente en creux une ode à la joie, dont l'absence ternit chacune des perceptions sensorielles du poète :

Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud –
We in ourselves rejoice!
And thence flows all that charms or ear or sight,
All melodies the echoes of that voice,
All colours a suffusion from that light.⁹²¹

La joie invoquée par Coleridge, personnifiée par l'usage de la majuscule, conjugue à la fois le regard et l'ouïe : elle semble infuser chaque perception sensorielle pour les doter d'un relief, d'une profondeur et d'une grâce qui font toute l'intensité de l'existence, et dont la disparition soudaine plonge le sujet dans une torpeur douloureuse. Or, nous pensons que l'œil joue un rôle de premier plan à la fois dans la perception, mais aussi dans le renouvellement de la joie : il permet au poète d'emmagasiner des visions salvatrices, associées à une sensibilité particulièrement aiguë et dont la redécouverte entraîne une résurrection perceptive et psychique. Ainsi des fameux narcisses wordsworthiens, dont la simple vue, puis le souvenir font naître une félicité inédite chez le poète :

I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.

The waves beside them danced; but they
Out-did the sparkling waves in glee:
A poet could not but be gay,
In such a jocund company:
I gazed—and gazed—but little thought
What wealth the show to me had brought.⁹²²

La découverte des narcisses interrompt la rêverie mélancolique du poète, « lonely as a cloud » jusqu'à ce qu'il aperçoive la fameuse cohorte florale. Le moment où l'œil se pose sur les fleurs est présenté comme un véritable événement, lequel crée un effet de rupture, comme en témoigne la locution « all at once » associée au prétérit « saw ». De l'errance solitaire à la joie collective,

⁹²⁰ Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism – Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, W. W. Norton & Cie, 1971, p. 123.

⁹²¹ S. T. C., « Dejection: an Ode », *PW*, II, p. 700, v. 71-75.

⁹²² W. W., « I wandered lonely as a cloud », *P2V*, pp. 207-208, v. 1-12.

les deux premières strophes du poème retracent la naissance d'une joie singulière, qui semble éclore à la vue des fleurs, dont le mouvement incessant incite le regard à les accompagner. Le pentamètre iambique employé aux vers trois et quatre crée au sein même du poème un rythme allègre qui reflète le mouvement des narcisses portés par le vent, tandis que l'hypallage prête aux fleurs l'enthousiasme débordant du poète devant un tel spectacle. Le champ lexical de la joie (« glee », « gay », « jocund ») s'entremêle à celui de la vue (« gazed », « show ») grâce à l'allitération en « g » : les termes « glee » et « gay » conduisent à la répétition du verbe « gazed ». L'incise souligne l'insistance avec laquelle le poète regarde les fleurs, préfigurant la façon dont Baudelaire caractérise le génie poétique et l'extase visuelle qui lui est associée. Mais la félicité née du spectacle cède bientôt la place à l'évocation de son souvenir, lequel recèle une richesse secrète :

For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.⁹²³

Si les deux premières strophes du poème s'ancraient dans le passé, la dernière nous fait basculer au présent de l'énonciation. La structure du paragraphe rappelle celle de la première strophe : les deux premiers vers présentent le poète absorbé dans ses pensées, « In vacant or in pensive mood ». Le souvenir des narcisses enchanteurs se présente alors à son esprit avec la même soudaineté que leur image était d'abord apparue à son regard, ce que révèle l'emploi du verbe « flash ». Le terme « inward eye », mis en valeur par le déterminant démonstratif « that », s'associe à une joie plus profonde et plus durable que celle éprouvée par l'observateur lorsqu'il avait aperçu les fleurs pour la première fois : à la « glee » momentanée succède la « bliss » qui permet au poète de peupler sa solitude, celle-là même qui semblait l'attrister au début du poème, où il se présentait comme « lonely as a cloud ».

Pourquoi le souvenir des fleurs est-il plus puissant encore que la perception visuelle initiale de celles-ci ? Parce que leur image conserve, intacte, la trace de la joie fugitive ressentie par l'observateur à l'instant où il a découvert ce spectacle floral. L'image des narcisses, imprimée dans l'esprit du poète, se présente comme un trésor immatériel, une source de félicité éternellement renouvelée, ce que révèle l'emploi de l'adverbe de temps « oft ». La célèbre conclusion du poème parachève ce double mouvement de renaissance, à la fois visuelle et

⁹²³ *Ibid.*, v. 19-24.

psychologique, qui permet au poète de retrouver l'euphorie libératrice éprouvée au contact des fleurs. Wordsworth compare les célèbres jonquilles aux étoiles de la Voie lactée (« *Continuous as the stars that shine / And twinkle on the milky way, / They stretched in never-ending line / Along the margin of a bay* »⁹²⁴). Geoffrey Hartman souligne la façon dont la pulsion scopique et la faculté créatrice se conjuguent et suscitent une félicité inédite chez Wordsworth. Pour le critique, l'œil wordsworthien se double désormais d'une capacité inédite à recréer le spectacle du monde grâce à la mémoire et à l'imagination, donnant naissance à une nouvelle image, une « after-image » :

As a mental reflex, the after-image elongates the encounter, and as an image *of* something, it may also suggest an indefinitely extended action. [...] in "I wandered lonely as a cloud" the daffodils flash in the mind sometime after the poet has seen them. The lapse of time seems to be a relatively unimportant factor, since Wordsworth's point is that the renewal of the image – or of the inner person through the image – occurs despite time.⁹²⁵

Cette « after-image », autre nom du souvenir, souligne l'importance décisive de la mémoire visuelle chez Wordsworth : en effet, la mémoire prend le relais de la perception visuelle en ce qu'elle inscrit celle-ci dans une durée prolongée, « indefinitely extended ». Elle prolonge la félicité née de la découverte initiale ; elle lui offre une consistance et une profondeur qui permettent en retour l'élaboration d'une vision poétique. Mieux encore, elle affranchit la perception du temps, comme le souligne Hartman : l'image des narcisses, d'abord perçue par l'organe sensoriel, se pare des couleurs de la mémoire, de la sensibilité et de l'imagination (comme en témoigne l'incise finale), permettant au poète de retrouver à l'envie la joie que lui procurait la vue des narcisses, « despite time ». Ainsi, l'organe visuel s'émancipe du temps et s'approprie l'objet aperçu pour en faire la matière d'une création personnelle, puis poétique.

Les narcisses de Wordsworth offrent l'exemple par excellence d'une vision régénératrice au sens fort, capable de ressusciter la joie et l'intensité d'un moment où la perception visuelle s'est associée à la félicité. Ces visions salvatrices sont sauvegardées par la mémoire, « mind palace » où le poète retrouve des images capables de renouveler la vivacité et la singularité de son regard. Au livre X de ses *Confessions*, Saint-Augustin utilise déjà la métaphore du palais mental pour définir la puissance de la mémoire ; chez l'évêque d'Hippone, celle-ci est assimilée à un gigantesque entrepôt d'images, où le sujet se promène en pensée pour reconstituer une vision singulière à partir de ses perceptions antérieures :

⁹²⁴ *Ibid.* v. 7-10.

⁹²⁵ Geoffrey H. Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814*, New Haven, Yale University Press, 1964, p. 309.

Et j'arrive aux grands espaces et aux vastes palais de la mémoire, où se trouvent les trésors des innombrables images apportées par la perception de toutes sortes d'objets. [...] Quand je suis dans ce palais, j'appelle les souvenirs pour que se présentent tous ceux que je désire. Certains s'avancent à l'instant ; certains se font chercher assez longtemps et comme arracher à des sortes d'entrepôts plus secrets ; certains arrivent par bandes qui se ruent, et, alors que c'est un autre que l'on demande et que l'on cherche, ils bondissent en plein milieu avec l'air de dire « Peut-être que c'est nous ? » Et la main de mon cœur les chasse du visage de ma mémoire, jusqu'à ce que se dégage de l'obscurité celui que je désire et qu'il s'avance sous mes yeux au sortir de sa cachette.⁹²⁶

Dans cet extrait, Saint-Augustin compare la mémoire à un immense palais où gisent toutes sortes d'images préservées de l'oubli, comme autant de trésors visuels susceptibles de réapparaître sous les yeux de l'individu. Ici, l'exploration du palais mental naît d'un désir – l'auteur affirmant sa volonté de retrouver une image en particulier à travers la répétition du verbe (« je désire »). Le fait de se remémorer un souvenir plutôt qu'un autre répond donc à un besoin spécifique : Saint-Augustin décrit la recherche d'un souvenir singulier, objet d'une quête mentale acharnée durant laquelle il doit faire le tri au sein de la multitude de représentations qui se présentent à lui. Les souvenirs assaillent celui qui tente de se remémorer son passé, jusqu'à ce qu'il trouve enfin l'image susceptible de satisfaire son désir, laquelle se présente justement « sous [s]es yeux ».

Chez Coleridge, l'image possède également un pouvoir régénérateur lorsqu'elle est associée au souvenir d'une émotion puissante – la joie, l'espoir ou encore l'amour. Le « Sonnet : On Hope » témoigne d'une évolution symbolique du narrateur, d'abord nostalgique d'avoir perdu la vision qui lui procurait sa gaieté : « *Thou gentle Look, that didst my soul beguile, / Why hast thou left me ? Still in some fond dream / Revisit my sad heart, auspicious Smile!* »⁹²⁷. Les premiers vers laissent planer l'ambiguïté sur la nature de ce « gentle Look », la majuscule suggérant le caractère prestigieux de la vision enfuie. S'agit-il d'un paysage enchanteur, d'une femme aimée, ou bien du regard lui-même, dont l'enthousiasme juvénile se dérobe au poète avec l'âge ? L'auteur ne le dit pas. Il souligne toutefois l'impuissance du sujet à convoquer seule la joie née de cette vision, lorsqu'il appelle de ses vœux le retour d'un « auspicious Smile » disparu. La mélancolie envahit alors le poète, qui broie du noir en songeant au caractère fugitif d'un bonheur évanoui :

What time, in sickly mood, at parting day
I lay me down and think of happier years;

⁹²⁶ Saint-Augustin, *Les Confessions*, livre X, *Œuvres de Saint Augustin*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2022, pp. 161-163.

⁹²⁷ S. T. C., « Sonnet: on Hope », *PW*, I, p. 153, v. 1-3.

Of joys, that glimmered in Hope's twilight ray,
Then left me darkling in a vale of tears.⁹²⁸

Le champ lexical de la lumière (« glimmered », « twilight », « ray ») s'entremêle à celui de la joie (« happier », « joys », « Hope »), si bien que celle-ci est associée à un spectacle lumineux dont la disparition plonge le sujet dans une terrible affliction, la « vale of tears » connotant la vallée de larmes biblique où le chrétien erre avant de s'unir à Dieu. Pour le poète, la résurrection symbolique de la joie provient du souvenir de la vision enfuie, dont l'image perdure par-delà sa disparition. « *Yet fair, tho' faint, their images shall gleam / Like the bright Rainbow on an evening stream.* »⁹²⁹. Si la vision première était associée aux rais de lumière du soleil, le souvenir de son image est symbolisé par l'arc-en-ciel, dont les couleurs iridescentes se reflètent dans le ruisseau à la tombée du jour.

Le poème « *This Lime-Tree Bower my Prison* » présente une évolution similaire : le poète, déçu de ne pouvoir accompagner ses amis lors de leur promenade, se morfond de devoir demeurer en retrait, incapable d'admirer les paysages dont il a lui-même recommandé la découverte à ses hôtes. Toutefois, le souvenir de ces mêmes paysages, puis ceux de la tonnelle où il se trouve immobilisé, lui procurent peu à peu un réconfort et une joie inattendus.

A delight
Comes sudden on my heart, and I am glad
As I myself were there! Nor in this bower,
This little lime-tree bower, have I not mark'd
Much that has sooth'd me. Pale beneath the blaze
Hung the transparent foliage; and I watch'd
Some broad and sunny leaf, and lov'd to see
Dappling its sunshine! And that walnut-tree
Was richly ting'd, and a deep radiance lay
Full on the ancient ivy, which usurps
Those fronting elms [...].⁹³⁰

Au fur et à mesure que le poète se remémore les images des splendeurs de la nature, sa mélancolie cède la place à une euphorie croissante, un « delight » qui se compare à celui de ses compagnons : la comparaison « *As I myself were there !* » traduit la singularité d'une joie miraculeuse, le poète éprouvant une félicité identique à celle qu'il aurait pu connaître s'il avait pu se joindre à l'excursion. Le redoublement du pronom personnel et la ponctuation expressive insistent sur le caractère extraordinaire de sa joie, laquelle s'accroît encore lorsqu'il évoque les

⁹²⁸ *Ibid.*, v. 4-8.

⁹²⁹ *Ibid.*, v. 13-14.

⁹³⁰ S. T. C., « *This Lime-Tree Bower my Prison* », *PW*, I, p. 353, v. 44-55.

souvenirs visuels associés à la tonnelle qui l'abrite désormais. Parce que le poète se remémore la transparence du feuillage, le jeu du soleil au travers des feuilles, sur la vigne ou le noyer, il reconsidère soudain son environnement sous un jour totalement nouveau : la tonnelle n'est plus la morne prison annoncée par le titre du poème, mais au contraire l'espace d'une redécouverte perceptive et émotionnelle. « *[I] was blind but now I see* »⁹³¹ semble nous dire le narrateur de « *This Lime-Tree Bower my Prison* », à ceci près que son épiphanie n'est guère religieuse mais visuelle.

Chez William Blake, la régénération visuelle a aussi partie liée avec la joie, dans la mesure où elle consiste à retrouver la spontanéité du désir individuel, avant que celui-ci ne soit bridé par la morale, la religion et le rationalisme. Le poème « *The Mental Traveller* », que l'auteur ne publia jamais de son vivant, retrace l'itinéraire symbolique de l'esprit humain et explore les différentes étapes du cheminement intellectuel, émotionnel et perceptif de l'individu, selon une structure cyclique : les deux personnages, masculin et féminin, décrits par le poète, évoluent de l'enfance à la vieillesse, avant de renaître chacun à leur tour. A la naissance, l'esprit encore innocent et ignorant, est associé à une joie naturelle :

For there the Babe is born in joy
That was begotten in dire woe;
Just as we Reap in joy the fruit
Which we in bitter tears did sow,⁹³²

Comme à son habitude, Blake fait dialoguer les contraires : la joie naît du chagrin, ce dont témoignent l'antithèse et la comparaison agricole. Malheureusement, le nouveau-né échoue dans un monde où la joie est mise à mal par le rationalisme et l'étroitesse de vue de ses prédécesseurs, comme le souligne Martin Nurmi dans son article « *Joy, Love, and Innocence in Blake's « The Mental Traveller »* » : « [...] *birth symbolizes in the poem an opportunity for fallen man to change his mind apocalyptically and take on a redemptively Innocent, imaginative view of life by responding to the babe with love and imagination and joy. But mankind is unable to do this and gives the babe to a « Woman Old », an embodiment of the material will [...]* »⁹³³. La marâtre qui torture l'enfant et lui fait revêtir une couronne d'épines incarne le matérialisme

⁹³¹ Cette citation provient des paroles écrites par le prêtre anglican John Newton pour son célèbre cantique chrétien « *Amazing Grace* », autour de 1760.

⁹³² W. B., « *The Mental Traveller* », pp. 483-484, v. 5-8.

⁹³³ Martin Nurmi, « *Joy, Love, and Innocence in Blake's « The Mental Traveller »* », *Studies in Romanticism*, The John Hopkins University Press, Vol. 3, No. 2, 1964, pp. 110-111.

mortifère qui ôte progressivement ses pouvoirs au nouveau-né rieur. Selon Martin Numi, l'enfant représente la possibilité d'une rédemption que l'humanité ne parvient pas à reconnaître comme telle, effrayée par la promesse de totale liberté que représente le nouveau-né : « *If man could view the babe in this light and allow him through love and freedom to realize his divinely human potential for joy and wisdom, the babe would become a savior by virtue of the opportunity he gave man to redeem himself* »⁹³⁴. En ce sens, seule la perspective d'une renaissance symbolique permet à l'individu de s'émanciper de ses chaînes : la joie et l'innocence, perdues lors de l'éducation malheureuse, peuvent être renouvelées ou retrouvées par l'expansion sensorielle à laquelle invite Blake, qui met en scène l'éternelle renaissance de l'enfant à travers « *The Mental Traveller* ». La fin du poème retrace en effet la nouvelle naissance de l'enfant, laquelle suscite le rapprochement des astres et l'éclosion des plantes, préfigurant une forme d'apocalypse salvatrice :

The trees bring forth sweet Ecstasy
 To all who in the desert roam
 Till many a City there is Built
 And many a pleasant Shepherds home

But when they find the frowning Babe
 Terror strikes thro the region wide
 They cry the Babe the Babe is Born
 And flee away on Every side.⁹³⁵

A nouveau, la joie envahit temporairement la scène : la « *sweet Ecstasy* » de ceux qui errent dans le désert se mêle à l'allégresse des bergers, jusqu'à ce qu'ils prennent peur à la vue de l'enfant. Celui-ci n'a pourtant rien d'effrayant selon Numi : « *His fearfulness, like the female babe's [...] is mostly in the eye of the unregenerate beholder* »⁹³⁶. Ainsi, la joie et l'innocence de l'enfant nécessitent que l'adulte pose sur elles un regard nouveau, débarrassé de ses propres œillères, pour qu'advienne la rédemption promise par la naissance du nouveau-né. Reste que chaque cycle décrit par Blake rapproche la possibilité d'une symbiose entre le principe spirituel (incarné par l'enfant) et le principe matériel (représenté par la vieille nourrice et l'humanité pusillanime), entre lesquels le poète décèle parfois des correspondances visuelles inédites.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁹³⁵ W. B., « *The Mental Traveller* », p. 486, v. 89-96.

⁹³⁶ Martin Numi, *op. cit.*, pp. 115-116.

III.2.4. L'œil du monde : jeux de regards, jeux de miroir

Au sein du monde, le poète découvre le reflet de son regard : l'œil ricoche sur son environnement et instaure une relation de complicité ou de complémentarité avec celui-ci. Le poème devient le lieu d'une correspondance symbolique entre l'œil du poète et ce que nous choisissons d'appeler « l'œil du monde », c'est-à-dire l'ensemble des éléments auxquels le poète prête une faculté visuelle, ce qui le conduit parfois à inverser les rapports perceptifs entre l'œil et son objet. En effet, les premiers Romantiques anglais mettent en scène une réversibilité métaphorique de l'œil et de l'objet observé à travers la figure du globe – souvent astral, parfois végétal ou artificiel. L'œil se promène, s'égaré ou se démultiplie dans un monde qui lui renvoie sans cesse son propre reflet : à la différence du regard narcissique, cependant, l'œil ne s'attache plus à l'image de l'observateur tout entier, mais bien uniquement à l'organe visuel et à la mise en abyme de ces jeux de regard entre le poète et son environnement.

Parmi les différents reflets que l'œil découvre au sein du monde, la lune occupe une place de choix : elle constitue non seulement un interlocuteur privilégié, mais aussi un miroir de l'œil lorsque celui-ci se porte vers les cieux. Dans la conclusion du *Prelude*, tel qu'il fut publié en 1850, Wordsworth évoque une scène nocturne où la pleine lune et le poète se confondent dans un jeu de regards, la lune ronde se faisant le double de l'œil levé vers elle.

The Moon hung naked in a firmament
Of azure without cloud, and at my feet
Rested a silent sea of hoary mist.
[...] only the inferior stars
Had disappeared, or shed a fainter light
In the clear presence of the full-orbed Moon,
Who, from her sovereign elevation, gazed
Upon the billowy ocean [...].⁹³⁷

La lune, « full-orbed », rappelle par sa forme sphérique l'organe visuel. Sa position élevée se fait également l'écho de celle du poète, qui vient de gravir le mont Snowdon et contemple donc son environnement depuis un promontoire. Le verbe « gazed » parachève ce mécanisme d'identification : la lune contemple l'océan exactement comme le poète contemple la lune. Chez Wordsworth, une correspondance en cache une autre : l'œil se reflète au sein du monde parce que l'esprit lui-même décèle une correspondance plus vaste entre la nature et l'observateur. La contemplation du paysage nocturne se change alors en une intuition d'ordre métaphysique, comme si le spectacle de la lune rayonnant de nuit confirmait au poète

⁹³⁷ W. W., *PIII*, XIV, p. 258, v. 40-42 et 51-55.

l'existence d'une transcendance, d'un esprit affranchi du temps et des contingences de la matérialité :

That vision, given to spirits of the night
And three chance human wanderers, in calm thought
Reflected, it appeared to me the type
Of a majestic intellect, its acts
And its possessions, what it has and craves,
What in itself it is, and would become.
There I beheld the emblem of a mind
That feeds upon infinity.⁹³⁸

Le spectacle du monde extérieur en appelle aussi bien à la perception visuelle qu'à l'imagination ; le poète contemple une scène qui mêle le visible à l'invisible et constitue pour Geoffrey Hartman le point culminant d'une forme de correspondance métaphysique entre l'esprit de l'observateur et celui de la nature : « *Not only is it, as poetry, a true « mounting of the mind » ; it is also a culminating evidence that imagination and the light of nature are one. The certainty that there is an imagination in nature analogous to that in man opened to him a « new world » »*⁹³⁹. L'analogie entre l'astre et l'œil, reflet d'une communion plus profonde, participe de la découverte d'une parenté symbolique entre l'imagination du poète et celle qu'il prête à la nature elle-même.

Chez Coleridge, la lune se change également en un organe visuel au regard énigmatique. Son « Sonnet to the Autumnal Moon » interroge la nature mystérieuse de l'astre, à la fois proche et lointain :

Mild Splendour of the various-vested Night!
Mother of wildly-working visions! hail!
I watch thy gliding, while with watery light
Thy weak eye glimmers through a fleecy veil;
And when thou lovest thy pale orb to shroud
Behind the gathered blackness lost on high.⁹⁴⁰

Le poème s'ouvre sur une salutation emphatique du poète, qui fait de la lune un bijou nocturne et loue sa capacité à susciter toutes sortes de visions. La périphrase « Mother of wildly-working visions » place la lune sous le signe d'une créativité visuelle particulièrement féconde, à l'aune de celle qui caractérise l'œil du poète. L'allitération en « w » tisse un système d'échos entre le

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 259, v. 64-71.

⁹³⁹ Geoffrey Hartman, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁴⁰ S. T. C., « Sonnet to the Autumnal Moon », p. 103, v. 1-6.

poète et la lune, nous faisant d’abord passer de l’astre (les « wildly-working visions » enfantées par la lune) au « je » poétique (« I watch thy gliding ») avant de revenir à la lune elle-même (« with watery light », « weak eye »). Évanescence, insaisissable, la lune semble regarder le poète par intermittence, son œil étant voilé par le « fleecy veil » des nuages. Or, cette contemplation incertaine se fait elle-même le miroir des doutes du sujet poétique, qui évoque dans la seconde partie du sonnet la nature changeante de ses espérances : « *such is Hope ! As changeful and as fair !* »⁹⁴¹. La correspondance entre l’œil de la lune et celui du poète révèle donc une autre similarité, celle de leur ambivalence.

Le poème « Limbo », quant à lui, met en scène la réversibilité de l’œil et de la lune de façon presque fantastique à travers une double métamorphose. Coleridge décrit ici l’étrange vision onirique d’un vieil aveugle tournant son œil mort vers la lune, comme s’il pouvait encore en capter les rayons :

An old man with a steady look sublime,
That stops his earthly task to watch the skies;
But he is blind – a statue hath such eyes; –
Yet having moonward turn’d his face by chance,
Gazes the orb with moon-like countenance, [...]
He gazes still, – his eyeless face all eye; –
As ‘twere an organ full of silent sight,
His whole face seemeth to rejoice in light! –
Lip touching lip, all moveless, bust and limb –
He seems to gaze at that which seems to gaze on him!⁹⁴²

Les polyptotes (« *He gazes still, – his eyeless face all eye* ») et les parallélismes (« *he seems to gaze at that which seems to gaze on him!* ») signalent le renversement extraordinaire d’un astre oculaire contemplant désormais le visage aveugle, lui-même devenu globe astral.

La réversibilité entre globes astral et oculaire se prête également à une forme de jeu littéraire. Coleridge donne ainsi la parole à la lune dans « A Soliloquy of The Full Moon », jouant sur le comique d’une lune effarée, que les poètes s’échinent à observer nuit après nuit et qui semble pour le moins indignée de leur insolence :

The head of the Gang, one Wordsworth by name [...]
I saw him look at me most terribly blue!
When one Coleridge, a Raff of the self-same Banditti
Passed by – & intending no doubt to be witty [...]
Made me into the half of a small Cheshire Cheese.
I am I myself I, the jolly full Moon. [...]
And wish’d from his heart nine-pins to see

⁹⁴¹ *Ibid.*, v. 9.

⁹⁴² S. T. C., « Limbo », *PW*, II, p. 883, v. 10-14 et v. 16-20.

In brightness and size just proportion'd to me.⁹⁴³

Ici, le poète se plaît à imaginer l'irritation de la lune face au voyeurisme supposé des lakistes, qui s'échinent à contempler l'astre pour parfaire leurs connaissances astronomiques ou pour trouver l'inspiration poétique. L'anthropomorphisation de la lune atteint ici son apogée, dans la mesure où celle-ci prend à la fois la parole et le dessus sur ses observateurs : « I saw him look at me » affirme l'astre nocturne à propos de « Wordsworth », directement nommé, tout comme « Coleridge ». La réflexivité est à son comble : l'auteur s'amuse à inverser les rôles, puisque c'est désormais la lune qui a conscience d'être observée par des poètes importuns, et non plus le poète qui met en scène sa propre observation du monde. Enfin, la lune sert également de relais symbolique à Coleridge lorsqu'il imagine d'autres yeux en train de la contempler, notamment ceux de sa bien-aimée Sara :

Over what place does the Moon hang to your eye, my dearest Sara? To me it hangs over the Elbe and a long trembling road of moonlight comes transversely from the left bank, reaches the stern of our Vessel, & there it ends.⁹⁴⁴

Cette inversion fait l'objet d'une analyse approfondie de la part de Kimberley Page-Jones. Selon elle, le regard élaboré par Coleridge se caractérise par un transfert, un échange de la faculté même de voir aux objets aperçus : « *L'immersion dans la nature est une expérience qui qualifie l'acte de voir sur le mode de l'échange. Le sujet n'est pas seul à regarder les objets sensibles, ceux-ci semblent aussi dotés d'un regard [...]* »⁹⁴⁵. Cette réversibilité visuelle se retrouve dans les *Notebooks*, où l'auteur consigne l'étrange impression d'être à son tour observé par les éléments du paysage qu'il contemple : « *Over the high opposite Hill a round naked Hill, very much Hill, looked in upon us over the distance* »⁹⁴⁶. Ici, la colline opposée à celle sur laquelle se trouve le poète crée un effet de dédoublement visuel : de même que l'auteur contemple la colline qui lui fait face, celle-ci semble refléter non seulement le spectacle naturel, mais aussi le regard de l'observateur lui-même. De même que les poèmes coleridgiens, les *Notebooks* ne se contentent pas de représenter les lieux : ceux-ci s'animent et semblent fréquemment renvoyer les regards que le promeneur porte sur eux. « *L'objet naturel occupe*

⁹⁴³ S. T. C., « A Soliloquy of the Full Moon », *op. cit.*, p. 311, v. 27, v. 29, v. 35-36, v. 40, v. 52 et v. 59-60.

⁹⁴⁴ S. T. C., *CN*, I, 335.

⁹⁴⁵ Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 190.

⁹⁴⁶ S. T. C., *CN*, I, 412.

bien souvent la place de l'agent/ acteur dans le schéma actanciel de la phrase »⁹⁴⁷ analyse Kimberley Page-Jones.

Par un effet de miroir, la description du lieu correspond donc à une représentation du poète observant la scène, laquelle lui renvoie son regard : « *I look at the Mountains (that visible God Almighty that looks in at all my windows) I look at the Mountains only for the Curves of their outlines* »⁹⁴⁸. Ici, les montagnes se changent en un œil divin qui observe directement le poète depuis toute ses fenêtres – l'adjectif « visible » connotant l'ambivalence du paysage, à la fois observé et observateur, révélateur d'un regard transcendant qu'il manifeste à l'œil même du poète.

« *The Eye sees more than the Heart knows* »⁹⁴⁹ peut-on lire sous le frontispice du poème *Visions of the Daughters of Albion*, de William Blake, paru en 1773. La vue semble en effet constituer l'un des instruments privilégiés de la rébellion d'Oothoon, qui affirme son désir et sa volonté face à la jalousie de Theotormon, dont elle est éprise, et de Bromion, qui abuse d'elle et provoque la colère de son prétendant. Enchaînée, prisonnière au fond d'une cave, Oothoon cherche alors à convaincre Theotormon de la libérer, prenant à témoin les éléments cosmiques, végétaux et animaux. L'œil devient ici la métaphore du combat de Blake contre toutes les formes d'oppression ou de tyrannie, qui restreignent l'individu et ses aptitudes créatrices. Ainsi, Oothoon récuse d'emblée le cloisonnement sensoriel qui conduit l'œil à se détacher des autres facultés :

They told me that the night & day were all that I could see;
They told me that I had five senses to inclose me up,
And they inclos'd my infinite brain into a narrow circle,
And sunk my heart into the Abyss, a red round globe hot burning,
Till all from life was obliterated and erased.
Instead of morn arises a bright shadow, like an eye
In the eastern cloud,⁹⁵⁰

Le pronom personnel « They » renvoie ici aux tenants de l'empirisme lockien, qui enferment la vision créatrice au sein d'un cercle réducteur et conduisent littéralement l'esprit à tourner en rond. Eux-mêmes sont « *unable to do other than repeat the same dull round over again* »⁹⁵¹ selon Blake. A l'inverse de chez Coleridge et Wordsworth, le globe sert d'abord de métaphore

⁹⁴⁷ Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 220.

⁹⁴⁸ S. T. C., Lettre à William Godwin, 25 mars 1801, *CL*, II, p. 390.

⁹⁴⁹ W. B., *VDA*, p. 45.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 47, v. 30-36.

⁹⁵¹ W. B., *There Is No Natural Religion*, p. 3.

à l'enfermement du regard au sein d'une structure close, que reflète le nom même d'Oothoon, où la lettre « O » figure à quatre reprises. Le cœur d'Oothoon, symbole de son désir impétueux, est désormais réduit à un « red round globe » ; son « infinite brain » pris au piège d'un « narrow circle », à l'image des tenants de l'empirisme ou du matérialisme, qui troquent les pouvoirs imaginatifs illimités de l'esprit humain contre un rationalisme étriqué. Le soleil n'est plus qu'une « bright shadow », comparé à un œil perdu dans le ciel matinal. L'astre semble surveiller les trois protagonistes à la manière d'un œil menaçant, comme le montre le frontispice de *Visions of the Daughters of Albion* ci-dessous.



Page de garde du poème *Visions of the Daughters of Albion*, William Blake, aquarelle, 1793, Tate Gallery.

La figure géométrique du cercle est ici omniprésente : les personnages, prostrés, semblent courbés sur eux-mêmes, reproduisant la forme de l'anneau qui maintient les chaînes attachées à leurs membres. Le dôme de la caverne fait naître un sentiment de claustrophobie et trouve son pendant dans les nuages qui entourent le soleil, globe statique. L'astre darde ses rayons directement vers les personnages de la caverne, mais aussi vers le lecteur lui-même, comme le souligne David Erdman : « *We feel directly stared at* »⁹⁵² écrit-il à propos de ce soleil, qui tient à la fois du globe astral et du globe visuel. Dans son article « Prolific Reflections : Blake's

⁹⁵² David Erdman, *The Illuminated Blake*, ed. Erdman, Londres, Doubleday, 1969, pp. 126-127.

Contortion of Surveillance in « Visions of the Daughters of Albion » », Fred Hoerner analyse la façon dont le globe solaire constitue à la fois un miroir et un contre-modèle de notre propre regard, dans la mesure où nous sommes invités à nous défaire d'une vision cloisonnée depuis l'intérieur même de la grotte, comme le souhaite Oothoon :

I suggest that readers experience this optical paradox in viewing the frontispiece of *Visions*. Through it, we look out from a cavern of the senses and gain a perspective on the three figures trapped in tableaux, while a sun / eye outside the cavern glares back, provoking in viewers the freezing self-consciousness that causes Theotormon's inaction and the poem's static plot. This way, theatrical perspective itself is revealed as entangled in the scene, similarly bound until we see, and thus know, that the sun's freezing gaze reflects our own voyeuristic desire for a secure remove from experience that also grants mastery over it.⁹⁵³

Pourquoi Hoerner fait-il allusion à un « optical paradox » en se référant au frontispice de *Visions of the Daughters of Albion* ? Précisément parce que le regard surplombant associé au soleil – ainsi qu'à Theotormon, qui surveille ses prisonniers depuis le seuil de la grotte et dont le nom évoque à la fois le spectateur (« theoros » en grec) et le dieu (« theos ») – s'ignore lui-même et manque donc l'ambition totalisante qui le caractérise. Ce globe unique, figé dans une forme de contrôle visuel, rappelle le « Panopticon » de Bentham, comme en témoigne la répétition de l'adjectif « freezing » et le champ lexical de l'immobilisme (« freezing », « inaction », « static », « entangled »). Le soleil froid nous renvoie le miroir de notre propre vision faussement englobante, ce que souligne Hoerner en employant le verbe « reflects ». Or, c'est justement par la représentation de cet enfermement perceptif que le lecteur peut prendre conscience des limites de son regard et s'en libérer. La réflexivité mise en scène par Blake s'opère donc en deux temps : le lecteur s'identifie d'abord à l'œil surplombant du globe solaire, avant de découvrir le caractère illusoire de cette maîtrise visuelle. Loin d'établir une relation de proximité avec son environnement, l'œil du globe solaire annihile toute forme de connexion possible, enfermé dans ce que Hoerner définit comme « *the logical contradiction of a vision that negates its own seeing* »⁹⁵⁴.

Pour se libérer de cette claustration perceptif, Oothoon invoque la perception visuelle d'autres êtres vivants, croisant les formes et les regards ; l'œil de la baleine, celui du corbeau ou de l'araignée sont alors convoqués pour interroger les limites du regard humain emprisonné :

Does the whale worship at thy footsteps as the hungry dog?
Or does he scent the mountain prey, because his nostrils wide

⁹⁵³ Fred Hoerner, « Prolific Reflections: Blake's Contortion of Surveillance in « Visions of the Daughters of Albion » », *Studies in Romanticism*, John Hopkins University Press, Vol. 35, No. 1, 1996, p. 121.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 122.

Draw in the ocean? does his eye discern the flying cloud
 As the raven's eye? or does he measure the expanse like the vulture?
 Does the still spider view the cliffs where eagles hide their young?⁹⁵⁵

La fleur, la vague ou l’oiseau se dérobent aux règles de la taxonomie et s’humanisent par leur regard, ce que révèlent les illustrations de Blake, où l’on voit des figures humaines jaillir d’une fleur ou d’une goutte d’eau:



Visions of the Daughters of Albion, William Blake, 1793, copy G, Houghton Library, Harvard University.

Le chant d’Oothoon ouvre à une infinité de perceptions sensorielles, qui convertit alors l’œil figé du globe solaire en une multiplicité de regards croisés: « *Seeing and knowing that converts the tormenting glare of the exterior sun / eye to prolific self-excess, to the « morning sun » on which Oothoon’s eyes will become « fix’d / In happy copulation »* »⁹⁵⁶ souligne Hoerner. Oothoon convertit la vision mortifère de Theotormon et de son soleil statique en une expansion libératrice qui redéfinit la symbolique même du cercle : de l’enfermement à l’ouverture, de l’unicité à l’infini, de la régression centripète à l’expansion centrifuge. Cette conversion vise également l’œil du lecteur, dont Blake conteste à la fois l’hégémonie et l’autorité, pour l’inviter à privilégier une vision sous le signe de la multiplicité, du mouvement et de l’expansion :

⁹⁵⁵ W. B., *VDA*, p. 49, v. 33-37.

⁹⁵⁶ Fred Hoerner, *op. cit.*, p. 122.

« Blake's poem packs an implicit critique of the Spectrous reader – the one who would stand back from the text to gain the sham authority of an « all-seeing Judge » by means of the impartial, hypostatized eye. »⁹⁵⁷.

Cette vision démultipliée se retrouve dans l'illustration blakienne d'un passage de l'Évangile selon saint Jean, consacré à l'Apocalypse. L'évangéliste décrit l'assemblée de vingt-quatre sages réunis autour du trône divin, déposant leur couronne aux pieds du Seigneur. Sous le pinceau de Blake, cette consécration est mise en scène à travers une constellation d'yeux qui semblent émaner de la lumière divine et s'étendent à l'ensemble de l'aquarelle. Autour du Saint-Père, des visages mêlant traits humains et animaux s'élancent en deux arches qui forment un empilement de regards croisés, tournés vers différentes directions.



The Four and Twenty Elders Casting their Crowns before the Divine Throne, William Blake, 1803-1805, Tate Gallery.

L'illustration met en scène l'apocalypse imaginative que promettait l'enfant joyeux de « The Mental Traveller » : la lumière et l'air semblent eux-mêmes constitués de multiples organes visuels qui font directement écho à l'expansion visionnaire de l'homme, une fois libéré de ses œillères. A travers ce jeu de regards démultipliés, l'œil s'étend vers d'autres royaumes, à la croisée des modes de représentations artistiques comme des modes d'appréhension sensoriels.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 148.

III.3. L'œil démultiplié

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu [...].
Arthur Rimbaud, « Voyelles »⁹⁵⁸

I see it feelingly.
William Shakespeare, *King Lear*⁹⁵⁹

La première génération romantique fait de l'organe visuel le siège d'une mise en relation avec d'autres formes d'appréhension du monde. L'œil, sous le signe de la pluralité, explore les possibles correspondances entre différentes formes artistiques, différents canaux de perception sensoriels ou encore différents individus. Ces recherches mettent en perspective la singularité de l'organe visuel comme la multiplicité des échanges qu'il suscite. L'expérience esthétique nourrit et influence l'écriture poétique : le regard du peintre comme celui du spectateur conduit les poètes à s'interroger sur la complémentarité des formes d'expressions artistiques – pour les fusionner, avec une modernité radicale, dans le cas de William Blake. Nous verrons également que l'usage de la synesthésie traduit la capacité de l'œil à intégrer d'autres modalités perceptives. Par ailleurs, le poème romantique déploie la présence d'un regard étranger, dont l'altérité suscite à la fois la curiosité, l'empathie et parfois l'amour de l'observateur. L'œil du lecteur, ultime destinataire du poète, devient enfin le dépositaire d'une vision enchâssée au cœur du livre.

III.3.1. *Ut pictura poesis* : regards esthétiques

L'adage d'Horace, tiré de son « Art poétique », revendique une étroite correspondance entre la peinture et la poésie, dans la mesure où ces deux formes artistiques obéissent à un principe mimétique : le peintre et le poète imitent les hommes et leurs actions. Selon Horace, il

⁹⁵⁸ Arthur Rimbaud, « Voyelles », *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, 1949, p. 658, v. 1.

⁹⁵⁹ William Shakespeare, *King Lear*, 1605, Stanley Wells ed., Oxford, Oxford University Press, 2000, Acte IV, Scène 6, p. 238.

existe une hiérarchie implicite entre les deux formes d'art : la poésie doit obéir aux mêmes normes que la peinture, comme le suggère le comparatif latin « ut » de la célèbre citation. Cette comparaison connaît une fortune durable et contribue à l'élaboration d'une doctrine de la correspondance des arts à la Renaissance. Au XVIII^e siècle, cependant, l'écrivain et critique Gotthold Ephraim Lessing remet en cause la formule horacienne dans son ouvrage *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, paru en 1766. Lessing prend pour exemple la célèbre sculpture *Laocoon* du Vatican (laquelle représente le prêtre troyen Laocoon et ses deux fils aux prises avec des serpents monstrueux). Il associe la sculpture et la peinture en affirmant que l'art plastique cherche à figurer la beauté, quand le poème constitue une narration qui met en scène une série d'actions successives.

A en croire Lessing, le poète travaille pour l'imagination, et le sculpteur pour l'œil. Selon le critique, le poète et le sculpteur (ou le peintre) ne s'adressent donc pas aux mêmes facultés sensorielles : le premier en appelle à l'imagination du lecteur, il convoque son œil interne et sa capacité à forger des représentations mentales d'une action dramatique ou épique ; le second, à l'inverse, prend pour cible l'organe visuel du spectateur, lui imposant une image extérieure qu'il a loisir d'admirer en la contemplant. La distinction de Lessing indique un changement de perspective essentiel au XVIII^e siècle : le discours sur les arts s'intéresse désormais autant au destinataire de l'œuvre qu'à son créateur. Quelques années plus tôt, en 1750, le philosophe prussien Alexander Gottlieb Baumgarten définit le concept d'esthétique, qu'il présente comme la science de la connaissance sensible : la perception sensorielle devient l'instrument de connaissance privilégié des œuvres artistiques, dans la mesure où elle conduit progressivement vers une connaissance intelligible dont elle constitue les prémices indispensables.

En ce sens, l'émergence de l'esthétique favorise à la fois l'indépendance et l'émancipation de l'art vis-à-vis de ses tutelles (morales, religieuses ou politiques). Elle prélude au développement de la modernité, qui consacre l'autonomie progressive de l'art à l'égard de l'objet représenté au XIX^e siècle. Dans son essai *Le partage du sensible*, le philosophe Jacques Rancière oppose ce qu'il appelle le « régime esthétique des arts » au régime mimétique qui prédominait jusque-là : « 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 »⁹⁶⁰. Rancière souligne la façon dont l'art se singularise au tournant du XIX^e siècle et s'écarte à la fois des injonctions socio-politiques et des codes de représentation

⁹⁶⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 32.

qui pesaient jusqu'alors sur lui. Or, ce basculement d'un régime mimétique à un régime esthétique des arts coïncide avec une interrogation sur les rapports d'influence, de complémentarité ou d'opposition concernant les différentes formes artistiques, notamment la peinture et la poésie. Au moment où Blake, Wordsworth et Coleridge prennent la plume, la notion même de représentation artistique fait donc l'objet d'une remise en cause singulière, dans la mesure où l'art se libère progressivement des codes mimétiques pour explorer d'autres manières de figurer aussi bien le monde que son observateur. En quoi les premiers Romantiques anglais prennent-ils activement part à l'émergence de cette modernité, tant vis-à-vis du poème que de l'œuvre picturale ? En quoi le choix d'un médium artistique spécifique (le tableau ou le poème) contribue-t-il à façonner le regard du spectateur et du lecteur ?

Parmi nos trois poètes, William Blake est le seul à avoir exercé l'activité de peintre à titre professionnel. Là où son œuvre poétique ne connaît qu'une mince popularité, ses gravures et ses illustrations, le plus souvent pour d'autres auteurs, sont davantage appréciées de ses contemporains. Dès l'enfance, Blake manifeste en effet une aptitude remarquable pour le dessin : à l'âge de dix ans, ses parents l'inscrivent à l'école de dessin de Henry Pars ; quatre ans plus tard, Blake entre en apprentissage chez James Basire, graveur pour la société des antiquaires de Londres, où il demeure durant sept ans. Au terme de sa formation, il trouve rapidement du travail en tant que graveur pour l'illustration de livres et l'édition d'estampes, d'abord chez l'éditeur Thomas Macklin, puis chez Joseph Johnson. En octobre 1779, il est admis au cours de dessin d'après l'antique de la Royal Academy of Arts ; un an plus tard, en 1780, ses peintures sont acceptées à l'exposition annuelle de la prestigieuse académie. Toutefois, son activité de graveur le situe à l'écart des peintres de son temps : la gravure est considérée comme un processus monotone, ardu, où la technique prime sur l'expression d'un talent personnel. « *Engravings were rarely shown in the Academy exhibitions, and the Academy continued to regard engraving as a reproductive rather than an original art [...]* »⁹⁶¹ souligne Aileen Ward dans son article consacré aux rapports houleux entre Blake et la Royal Academy. Au contraire, Blake y voit la possibilité de renouveler le rapport du public à l'œuvre d'art et explore les techniques d'impression pour élaborer sa propre vision des rapports entre littérature et peinture, entre poésie et image. Dès 1793, dans un court écrit intitulé « To the Public », le graveur insiste sur la nouveauté radicale de sa création, qui marie le texte et l'illustration de façon inédite : « *If a method of Printing which combines the Painter and the Poet is a*

⁹⁶¹ Aileen Ward, « "Sir Joshua and his gang": William Blake and the Royal Academy », *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, Vol. 52, No. 1, 1989, p. 79.

phenomenon worthy of public attention, provided that it exceeds in elegance all former methods, the Author is sure of his reward »⁹⁶². En effet, Blake s'inspire de la tradition médiévale des manuscrits enluminés pour élaborer une nouvelle méthode d'impression, où le texte et l'illustration figurent sur une seule et même planche. La technique de gravure façonne la conception blakienne de l'art pictural et le conduit progressivement à s'opposer aux normes édictées par la Royal Academy of Arts.

Si les contemporains de Blake mésestiment la dimension artistique de ses gravures, le poète ne se prive guère de critiquer les normes académiques et les productions picturales de son époque. La désapprobation de Blake à l'égard des peintres de son temps se lit dans ses annotations venimeuses aux *Discourses* de Joshua Reynolds. A la fois peintre, graveur et essayiste britannique, spécialisé dans l'art du portrait, Reynolds fut également le premier président et le cofondateur de la Royal Academy. Blake s'oppose à ce dernier aussi bien concernant les méthodes et les techniques picturales (Reynolds est un fervent partisan de la peinture à l'huile, quand Blake privilégie l'aquarelle et le burin) que les références (Blake admire Raphaël et Michel-Ange, Reynolds leur préfère Rubens). Mais l'animosité de Blake à l'égard des peintres de son temps, « *Sir Joshua & his Gang of Cunning Hired Knaves* »⁹⁶³, s'explique surtout par la façon dont ceux-ci se contentent, à l'en croire, d'utiliser les règles de la peinture classique pour reproduire des sujets naturels, historiques ou bibliques, sans jamais interroger la façon dont ces modèles pourraient être représentés hors des codes et des normes édictés. Pour Blake, l'académisme de ses contemporains les condamne à une étroitesse de vue qui contraste singulièrement avec ses propres ambitions artistiques. Le graveur fustige davantage le regard des peintres, « *those narrow blinking eyes, that have too long governed art in a dark corner* »⁹⁶⁴, que leur maniement du pinceau : « *Reynolds's Eye. Could not bear Characteristic Colouring or Light & Shade* »⁹⁶⁵ assène le poète et graveur, qui reproche à ses pairs un déplorable manque d'audace et d'originalité.

A l'inverse de ses détracteurs, Blake cherche à s'émanciper des codes qui régissent l'art pictural de son époque : il explore des techniques jugées peu nobles et rompt avec les sujets traditionnels comme avec la peinture de genre. Dans son article « Un prophète de l'écriture », paru en 2009 dans le recueil *William Blake – Le génie visionnaire du romantisme anglais*, le

⁹⁶² W. B., «To the Public», 10 octobre 1793, p. 692.

⁹⁶³ W. B., «Annotations to the Works of Sir Joshua Reynolds », p. 636.

⁹⁶⁴ W. B., «A Descriptive Catalogue of Pictures », p. 529.

⁹⁶⁵ W. B., «Annotations to the Works of Sir Joshua Reynolds », p. 660.

poète Yves Bonnefoy analyse la façon dont Blake crée ce qu'il appelle « *un art du regard heureux* »⁹⁶⁶. Selon Bonnefoy, Blake est l'un des premiers artistes à s'émanciper de tout mimétisme pour élaborer une ligne de dessin radicalement libre, qui trace les contours d'une vision subjective sans jamais s'inféoder à une quelconque exigence réaliste ou académique. « *Cette ligne qui s'est allégée de l'observation des choses se fait toujours plus autonome, se prêtant alors à des intuitions qui laissent loin derrière elles les fadeurs de la tradition pastorale* »⁹⁶⁷. Bonnefoy met ici en lumière l'autonomie du poète et graveur à l'égard des traditions comme des sujets qu'il choisit de représenter. La singularité du trait blakien est indissociable de celle de son regard : « *il ne s'est engagé, fermant ses yeux, dans l'épais réseau de ses intuitions nocturnes, que pour une réforme de soi, un apprentissage de sa liberté encore latente, qui lui permettrait, ses yeux alors se rouvrant, de voir à neuf le monde où il vit, où nous vivons tous, la réalité ordinaire* »⁹⁶⁸ poursuit Bonnefoy.

A l'inverse de Lessing, pour qui l'art pictural s'adressait non pas à l'imagination du spectateur, mais uniquement à son regard, Blake choisit au contraire d'en appeler aussi bien à l'œil corporel qu'à l'œil interne de son destinataire, l'ouverture du premier conduisant à l'expansion du second. Ce mouvement d'intériorisation visionnaire fait toute l'originalité de Blake pour Bonnefoy, qui loue la capacité du graveur à entremêler deux formes artistiques pour inciter l'œil du spectateur à s'engager sur des chemins nouveaux :

Dans ces nouveaux livres d'image et de parole mêlées le trait ne cesse de gagner en indépendance [...], il tranche dans l'apparence, il lui imprime souvent des horizontales, des verticales qui ne disent que la pensée : le regard qui allait aux choses dehors a cédé à un regard du dedans, un filet où ce sont d'étranges visions qui sont prises.⁹⁶⁹

La ligne de Blake est radicalement neuve parce qu'elle n'épouse plus les courbes du réel, mais bien celles de son regard : elle « tranche dans l'apparence » et « imprime » des mouvements qui n'existent que dans l'esprit du poète. Bonnefoy semble choisir à dessein des verbes qui s'appliquent tout autant à la technique même du graveur qu'à son esthétique. L'intériorisation du regard, désormais dirigé au « dedans » de l'esprit et non plus vers le monde extérieur, induit une représentation du monde entièrement gouvernée par l'imagination du poète, laquelle en appelle en retour à celle du spectateur. L'esthétique de Blake s'attache non seulement à

⁹⁶⁶ Yves Bonnefoy, « Un prophète de l'écriture », *William Blake – Le génie visionnaire du romantisme anglais*, sous la direction de Michael Phillips, Paris, Paris Musées, 2009, p. 24.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

atteindre le regard, mais à le transformer. En ce sens, le poète et graveur britannique préfigure la formule du peintre Paul Klee : « *L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible* »⁹⁷⁰. L'art poétique de Blake consiste justement à faire voir aussi bien le monde que l'imagination et le regard de l'individu, à l'origine de l'univers même.

Bonnefoy célèbre enfin la façon dont Blake parvient à unir gestes figuratif et expressif grâce à son travail de la lumière : « *au travers des choses extérieures autant que des désirs et des affections du poète, la même unique lumière qui est la seule réalité. Une présence de tout à tout, dans cette lumière* »⁹⁷¹. Un peintre, contemporain de Blake, rappelle tout particulièrement l'esthétique du graveur : Joseph Mallord William Turner, lequel fut également aquarelliste, graveur et poète. Précurseur de l'impressionnisme, celui que l'on surnomme « le peintre de la lumière » connaît un succès autrement plus important que Blake et devient membre de la Royal Academy en 1802. Toutefois, ses œuvres s'éloignent progressivement des exigences figuratives de l'époque pour explorer des sujets à la frontière du visible : les marines ou les ciels de Turner donnent à voir l'atmosphère, l'entremêlement de la lumière et de l'air ; ils réussissent l'exploit de représenter moins le paysage que la perception même de celui-ci. Cette évolution esthétique interroge les critiques de l'époque, notamment William Hazlitt, qui considère Turner comme « [...] *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* [...] »⁹⁷².

L'abstraction croissante des sujets représentés par Turner coïncide avec sa volonté de rendre visible le regard même que le peintre pose sur son objet, lorsque celui-ci semble pourtant impossible à fixer sur la toile, comme le chatoiement de la lumière ou l'iridescence de l'air marin. Hazlitt poursuit, à propos des tableaux du maître : « *They are pictures of the elements of air, earth, and water. [...] All is 'without form and void'. Someone said of his landscapes that they were pictures of nothing, and very like.* »⁹⁷³. Selon Hazlitt, Turner se perd dans la tentative de figurer le néant et le vide. L'abolition progressive de la référentialité se voit en effet dans les dernières toiles du peintre, lesquelles dérangent et interrogent autant la nature de l'objet perçu que la façon même dont l'œil humain appréhende son environnement :

⁹⁷⁰ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964, p. 34.

⁹⁷¹ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁷² William Hazlitt, « On Imitation », *The Complete Works of William Hazlitt*, ed. by P.P. Howe, Londres, 1930–4, IV, p. 76.

⁹⁷³ *Ibid.*



Sun setting over a lake, William Turner, huile sur toile, 1840, Tate Gallery.

Le titre du tableau laisse deviner le spectacle représenté sur la toile, où s'entremêlent les couleurs et les formes vaporeuses. Aucune ligne de démarcation ne permet d'établir précisément la frontière entre le lac et le ciel. Seul le soleil, dans la partie inférieure gauche du tableau, se devine sous la forme d'un point lumineux, à l'origine des reflets et des jeux de lumière qui embrasent la scène. Le peintre tend ici à une forme d'abstraction visionnaire où la figuration s'efface derrière l'évocation d'une sensation visuelle devenue le sujet même du tableau, comme en témoigne l'œuvre *Light and Colour (Goethe's Theory)*, peint en 1843 :



Light and Colour (Goethe's Theory), William Turner, huile sur toile, 1843, Tate Gallery.

Cette fois, le titre signale l'absence de tout objet figuratif et se réfère à la théorie des couleurs de Goethe, élaborée dans son *Traité des couleurs* (1810), où l'auteur s'interrogeait sur le rôle de la subjectivité dans le fonctionnement de la perception visuelle, notamment en rapport avec les couleurs. Le mariage de la couleur et de la lumière dessine ici un mouvement circulaire, un tourbillon dans lequel le rouge, le bleu, le blanc et le jaune semblent se rejoindre sans jamais se fondre totalement les uns aux autres. La sphère tracée par la ronde des ombres et des lumières rappelle à la fois l'orbe du soleil et le globe oculaire, selon une logique réflexive proche de celle des premiers poètes romantiques. « *La faillite du modèle perceptif de la chambre noire n'apparaît nulle part plus clairement que dans les dernières œuvres de Turner.* »⁹⁷⁴ relève Jonathan Crary, qui observe la disparition d'une source lumineuse fixe au sein des toiles de Turner dès la fin des années 1830. Cette disparition entraîne une dissolution de couleurs et de lumière qui abolit progressivement toute perspective, ce qui entraîne l'effacement de la distance séparant l'observateur du site de l'expérience optique. Ainsi, le spectateur se trouve proprement immergé dans une énigme visuelle qui le renvoie à l'étrangeté même de l'opération perceptive, comme si Turner mettait en scène la fusion du regard et de son objet. Crary prend justement pour exemple le tableau *Light and Colour*, qui consacre selon lui l'effondrement du modèle de représentation classique :

[...] l'image du soleil qui avait dominé la plupart de ses peintures antérieures devient alors une fusion de l'œil et du soleil. Elle représente d'une part l'image impossible d'une luminescence qui ne saurait être qu'aveuglante et donc qui n'a jamais été vue ; mais d'autre part, elle ressemble aussi à une image consécutive de cette lumière engloutissante. Si la structure circulaire de ce tableau (comme d'autres tableaux de cette époque) reproduit la forme du soleil, elle correspond aussi à la pupille de l'œil et au champ rétinien sur lequel se déploie la perception temporelle de l'image consécutive.⁹⁷⁵

L'analyse de Crary met en évidence le défi perceptif et esthétique qui caractérise les dernières toiles de Turner, lesquelles figurent « l'image impossible » d'un objet invisible en même temps que le regard porté sur cet objet. En effet, « *Light and Colour* » représente à la fois l'étrange dilution lumineuse du soleil au sein de l'atmosphère et l'« image consécutive » de ce spectacle imprimé sur la rétine. La peinture, art du temps autant que de l'espace chez Turner, illustre une correspondance symbolique, presque fusionnelle, entre l'acte perceptif et l'objet perçu, entre l'œil et le soleil. Turner, aux frontières du visible, explore la possibilité de représenter la

⁹⁷⁴ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 200.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 202.

perception visuelle, elle-même créatrice du sujet pictural, selon une démarche réflexive étonnamment proche de celle des premiers Romantiques anglais.

A la même époque, un autre William s'interroge également sur la possibilité de figurer, par le langage, l'image de l'atmosphère et de la lumière. Au cinquième livre du *Prelude*, Wordsworth évoque en effet la présence d'un voile transparent qui semble recouvrir les éléments du paysage : « *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* »⁹⁷⁶. Cherchant à figurer l'invisible, interrogeant à son tour la dimension esthétique de la perception visuelle, Wordsworth s'éloigne de la tradition pittoresque (à la fois poétique et picturale), laquelle concerne « *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 de la région des Lacs* » – définition que l'on emprunte à Laurent Folliot telle qu'énoncée dans sa thèse « Des paysages impossibles : nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S. T. Coleridge ». La notion est théorisée par le révérend William Gilpin, lui-même peintre et écrivain, qui présente le pittoresque comme « *that kind of beauty which is agreeable in a picture* »⁹⁷⁷. Cette poésie descriptive, particulièrement en vogue au XVIII^e siècle en Angleterre, et dont le poète James Thomson offre l'illustration par excellence dans son recueil *The Seasons* (1730), confronte directement le regard du spectateur à la nature sans jamais interroger la nature même de ce regard. La description du monde possède une fonction didactique autant qu'esthétique : elle coïncide avec une célébration des beautés naturelles à valeur édifiante ; il s'agit pour le peintre ou le poète de faire voir au spectateur l'extraordinaire diversité d'un paysage entièrement visible, offert à la perception de celui qui admire la création divine dans toute son étendue. En ce sens, la poésie pittoresque pose un cadre arbitraire sur le monde, évaluant la nature en fonction de ce qu'elle offre à la peinture, selon un rapport qui risque de devenir parfois plus artificiel qu'artistique et contre lequel s'érige notamment Wordsworth au livre XI du *Prelude* :

even in pleasure pleased
Unworthily, disliking here, and there
Liking, by rules of mimic art transferr'd
To things above all art.

⁹⁷⁶ W. W., *PII*, V, p. 177, v. 625-29.

⁹⁷⁷ William Gilpin, *Essays on Prints*, Londres, R. Balmire, 1792, p. 17.

[...] giving way
To a comparison of scene with scene,
Bent overmuch on superficial things
Pampering myself with meagre novelties
Of colour and proportion, to the moods
Of Nature, and the spirit of the place,
Less sensible [...].⁹⁷⁸

Ici, Wordsworth condamne le principe de sélection caractéristique du mouvement pittoresque. Il est à noter que le poète entretient un rapport ambivalent avec la tradition pittoresque, qui contribue également à nourrir son art poétique. Ses principaux théoriciens, parmi lesquels William Gilpin, John Dyer (peintre et poète) ou l'écrivain Thomson favorisent l'émergence d'une poésie sentimentale et descriptive, où la prééminence nouvelle du paysage se conjugue avec la volonté de fixer, sur le papier ou sur la toile, une émotion ou un souvenir lié au paysage contemplé. Le terme même de « landscape », d'abord associé à la représentation picturale de la nature, puis au paysage lui-même, illustre la porosité entre vision naturelle et esthétique. Au contraire, chez Wordsworth, la vision n'est pas une abstraction du paysage, mais un approfondissement de sa perception première ; le spectateur ne se situe plus devant le monde, mais en son sein même. Dans son essai *The landscape of memory : a study of Wordsworth's poetry*, Christopher Salvesen interroge justement le rôle de l'œil dans la tradition pittoresque :

Fundamentally, then, the Picturesque view of landscape was pictorial and emotionally literary, while Wordsworth's view was immediate, visual, and sensuous. That is to say, Wordsworth is always much more aware of the *presence* of landscape, of its surrounding influence, than of any pictorial qualities it might have.⁹⁷⁹

Le rapport instauré par Wordsworth au paysage est donc un rapport d'immédiateté selon Salvesen : à l'inverse du mouvement pittoresque, qui élabore une description ou une peinture en fonction du caractère esthétique de la scène, le poète privilégie la dimension sensorielle et fait des perceptions un élément à part entière de la description poétique. L'exemple du miroir noir, ou miroir de Claude Lorrain, est particulièrement révélateur du désaccord philosophique et esthétique entre Wordsworth et le mouvement pittoresque, en ce que l'objet introduit une médiation artificielle entre le sujet et l'environnement. Wordsworth s'oppose fermement à l'usage du miroir noir, employé par les peintres paysagers et les voyageurs lors de leurs excursions. Ce petit miroir, à la surface légèrement convexe et teinté d'une couleur sombre,

⁹⁷⁸ W. W., *PLI*, XI, p. 298, v. 152-155 et 157-163.

⁹⁷⁹ Christopher Salvesen, *The landscape of memory: a study of Wordsworth's poetry*, Londres, Edward Arnold, 1965, p. 69.

permet de découper une portion du paysage en l'isolant de son environnement, cadrant la scène pour en faire un sujet pictural. L'accessoire assure à son possesseur une forme de contrôle perceptif sur ce qu'il regarde, au grand dam de Wordsworth, qui voit dans le miroir noir un obstacle dangereux plutôt qu'un médiateur bienvenu. Si le miroir présente un découpage arbitraire du monde pour en offrir une image plaisante, il instaure du même coup un regard artificiel, médié par le truchement d'un objet inanimé, lequel se substitue à la sensibilité perceptive comme à la subjectivité de l'observateur. En ce sens, le miroir noir apparaît comme l'ancêtre des filtres visuels proposés par différentes applications au XXI^e siècle (au premier rang desquelles l'application « Instagram »), qui visent également à embellir et à transformer une photographie, au risque de la rendre artificielle.

« *A succession of high-coloured pictures is continually gliding before the eye. They are like the visions of the imagination; or the brilliant landscapes of a dream* »⁹⁸⁰ se réjouit William Gilpin, qui ne jure que par le miroir de Claude Lorrain. Or, Wordsworth reproche précisément aux images qui défilent à travers l'objet de n'être que des ersatz des visions que l'imagination pourrait elle-même susciter – et dont toute la différence se lit dans le comparatif « like », employé par Gilpin pour valoriser les scènes reflétées par le miroir, mais qui révèle pour Wordsworth la stérilité de ces images sur le plan artistique.

Au contraire des tenants du mouvement pittoresque, qui se consacrent essentiellement à la représentation du visible, Wordsworth explore l'existence, au sein même du paysage, d'un invisible ou d'un imperceptible qui mettent à l'épreuve le verbe poétique. La modernité de la poésie de Wordsworth tient selon nous à ce qu'il rompt avec une forme d'optimisme, concernant à la fois l'accès au visible et la restitution de celui-ci, caractéristique du mouvement pittoresque, lequel privilégie la représentation de l'objet vu à celle de l'œil qui le perçoit. Laurent Folliot souligne ainsi la modernité d'une poésie qui interroge la possibilité même de représenter la nature par le langage : « *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* »⁹⁸¹.

Le paysage décrit par Wordsworth exhibe donc une tension entre l'objet vu et l'œil voyant, entre ce que l'organe visuel perçoit de la nature et la manière dont il s'intègre à cette

⁹⁸⁰ William Gilpin, *Remarks on Forest Scenery, and other woodland views*, Londres, R. Balmire, 1794, p. 225.

⁹⁸¹ 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, p. 19.

composition. En ce sens, la peinture devient parfois l'évocation d'un idéal figuratif impossible à atteindre, comme dans le poème « Elegiac Stanzas », dont le titre complet, « Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont », rend directement hommage au tableau bien réel de son ami, le peintre amateur et mécène George Beaumont, fervent défenseur du pittoresque et critique acharné de William Turner. Publié en 1807, le poème de Wordsworth fait écho à la mort de son frère cadet John, décédé deux ans plus tôt au cours d'un naufrage du navire marchand sur lequel il s'était engagé. Le poète, affligé par la disparition d'un être cher, se souvient avec douleur d'un château autrement plus paisible et serein que celui représenté par Beaumont, et regrette de n'avoir pas su fixer sur la toile l'image paradisiaque d'un lieu désormais hanté par la tempête et la mort :

Ah! *then*, if mine had been the Painter's hand,
To express what then I saw; and add the gleam,
The light that never was, on sea or land,
The consecration, and the Poet's dream;

I would have planted thee, thou hoary Pile
Amid a world how different from this!
Beside a sea that could not cease to smile;
On tranquil land, beneath a sky of bliss.⁹⁸²

L'interjection et l'italique accentuent le désespoir du narrateur, dont les mots ne parviennent guère à suppléer au pinceau du peintre : seule « the Painter's hand » aurait pu rendre justice au « Poet's dream », pour peu que la peinture esquisse précisément les contours de ce que celui-ci imagine ou perçoit. En d'autres termes, Wordsworth suggère avant l'heure la puissance évocatoire d'une peinture non pas pittoresque, mais impressionniste, privilégiant la sensation fugitive et la lumière évanescence au tracé réaliste. Poétique ou picturale, l'expression artistique conjugue la perception visuelle à la subjectivité de l'artiste, dès lors que l'une conditionne l'autre. Au tableau réaliste, le poète propose d'ajouter une lueur invisible, et rêve d'un art pictural capable de figurer « The light that never was ». La fidélité à une vision singulière, interne, conduit ainsi le poète à imaginer un tableau tout autre que celui de Beaumont : le conditionnel passé et l'adresse directe au château, « hoary Pile » lugubre sous le pinceau du peintre, contribuent à former un tableau verbal, où la mer ne cesse de sourire et où le ciel ne s'assombrit jamais.

⁹⁸² W. W., « Elegiac Stanzas », *P2V*, p. 267, v. 13-20.

Coleridge se montre moins critique à l'égard du mouvement pittoresque que son ami Wordsworth. Il s'amuse parfois de constater que les touristes demeurent l'œil rivé sur le guide de Gilpin au lieu d'admirer les paysages qu'ils sont venus contempler, se moquant des « *Ladies reading Gilpin while passing by the very places instead of looking at the places* »⁹⁸³. Mais à la différence de Wordsworth, Coleridge considère que l'œuvre picturale est un médiateur bienvenu entre l'œil et le réel, en ce qu'elle lui permet d'appréhender le spectacle naturel à travers ses sens, son esprit et sa mémoire. A propos des esquisses et des peintures de son ami George Beaumont, lui-même peintre amateur et mécène, Coleridge écrit ainsi : « *Paintings & Engravings send us back with new Eyes to Nature – as for instance the picture of the Cottagers by Du Sart Engraved by Woollett / the reciprocating influences of Poetry, Painting etc – and Nature* »⁹⁸⁴. L'art pictural, loin de nous détourner de la nature, nous permet de redécouvrir celle-ci sous un nouveau jour : le verbe prépositionnel témoigne du mouvement visuel favorisé par l'œuvre d'art, lequel ne constitue pas un éloignement, mais un retour au réel. L'expression « new eyes » atteste la puissance du médium artistique qui recèle le pouvoir de renouveler radicalement la perception visuelle pour Coleridge. Il n'est pas anodin que le poète choisisse de faire figurer au même rang la peinture et la gravure, se référant ici à celle de William Woollett effectuée en 1765 à partir du tableau de Cornelis Dusart, peintre et graveur néerlandais. La double médiation artistique favorise une nouvelle approche du sujet choisi par les artistes, en l'occurrence une simple ferme et ses habitants.

L'intérêt de Coleridge pour les arts plastiques se retrouve dans ses *Notebooks*, où cohabitent l'écriture et le dessin, comme le souligne Kimberley Page-Jones : « *Fin contemplateur des mouvements du monde naturel, Coleridge avait l'habitude de reproduire dans ses carnets, lors de ses marches et excursions, les lignes des paysages. L'esquisse vient bien souvent se substituer au mot dans cette tentative de reproduire le mouvement inhérent à chaque objet naturel : l'écriture se mue alors en dessin* »⁹⁸⁵. Loin d'opposer le mot à l'image, Coleridge privilégie une forme d'intermédialité où le dessin se donne à voir comme le prolongement naturel de l'écriture, elle-même née de l'observation des lignes naturelles. Cette exploration de la frontière entre art pictural et littéraire rappelle l'entreprise blakienne, où le signe verbal s'inscrit le plus souvent dans une œuvre picturale hybride, à mi-chemin entre l'illustration et le tableau.


⁹⁸³ S. T. C., *CN*, I, 760.

⁹⁸⁴ S. T. C., *CN*, II, 1907.

⁹⁸⁵ Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 70.

L'abondance de croquis et d'esquisses au sein des *Notebooks* témoigne d'une interrogation sur la possibilité de figurer une perception visuelle par de multiples moyens : le geste graphique ne se substitue pas à l'écriture, il lui sert plutôt de catalyseur, de matrice. La façon dont Coleridge fait cohabiter la ligne et le mot traduit sa volonté de faire apparaître, de mettre en lumière ce que son regard perçoit du monde en s'emparant de multiples canaux d'expression artistique. Le dessin permet au poète d'explorer une nouvelle modalité visuelle qui n'est plus de l'ordre de la désignation nominale ou de l'identification, mais de l'apparition. « *Le grand dessin va le trait comme on se défait d'une pensée encombrante, il n'identifie pas, il fait apparaître* »⁹⁸⁶ écrit Yves Bonnefoy dans ses *Remarques sur le dessin*. Ainsi, le tracé figuratif permet à Coleridge de faire advenir sur la page une mise en image immédiate, comme dans le fragment ci-dessous :

The Beeches spreading their green arms that do not
ceiling.⁹⁸⁷



however form a

Ici, les branches des hêtres sont présentées sous une double modalité visuelle : la première, poétique, emploie la métaphore du corps humain à travers le terme « arms » pour évoquer l'anthropomorphisation de l'arbre. La seconde, picturale, interrompt directement la phrase pour illustrer le mouvement des branches à travers une esquisse pour le moins épurée, qui semble servir de relais entre deux images poétiques (les bras et le plafond). Kimberley Page-Jones analyse la façon dont le régime textuel et le régime pictural cohabitent pour étendre les possibilités du regard au sein même de l'œuvre chez Coleridge :

Dans ce fragment, le croquis vient de nouveau précéder l'image poétique, comme si la représentation visuelle et schématisée du paysage participait de la poétique, de la mise en image. Il n'y a pas de disjonction entre le signe graphique et le signe verbal, mais bien plutôt un glissement, une véritable circulation entre le graphique et le poétique qui s'enrichissent mutuellement, le tracé permettant de relancer le textuel. La question du comment voir et du comment faire voir est au cœur du système descriptif de Coleridge.⁹⁸⁸

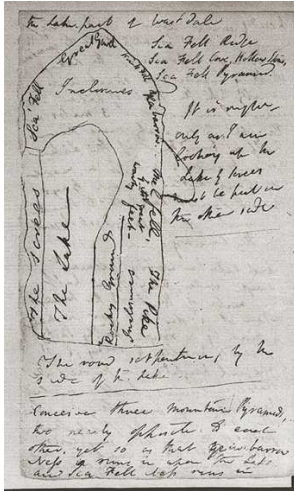
La notion de « circulation » mise en valeur par l'essayiste est essentielle, en ce qu'elle reflète un double mouvement de l'œil, qui déchiffre à la fois le texte et l'esquisse, le signe verbal et graphique. Le tracé ne supprime pas le textuel mais permet au contraire de le « relancer », comme si le texte risquait de s'essouffler, de manquer une dimension visuelle que seul le dessin

⁹⁸⁶ Yves Bonnefoy, *La vie errante*, suivi de *Remarques sur le dessin*, Paris, Gallimard, 1997, p. 173.

⁹⁸⁷ S. T. C., *CN*, I, 411.

⁹⁸⁸ Kimberley Page-Jones, *op. cit.*, p. 230.

permet de restituer. A l'inverse, l'esquisse n'est jamais dissociée de la description verbale dans laquelle elle s'insère, mais toujours accompagnée, voire habillée par le signe verbal, comme le montre l'illustration suivante :



Notebook n° 2, Samuel Taylor Coleridge, Add Ms 47497, f° 11v, août 1802.

Au sein des *Notebooks*, l'image se dédouble : à la fois poétique et picturale, elle réunit deux modalités d'expression qui semblent moins contradictoires que complémentaires. Cette complémentarité permet d'accroître la perception visuelle de façon inédite, en l'étendant sur divers champs esthétiques. Un processus similaire s'opère lorsque l'œil s'ouvre non seulement aux différents régimes de représentations, mais également aux autres canaux perceptifs.

III.3.2. « *L'œil écoute* » : synesthésies et correspondances

L'œil écoute : le titre de l'essai de Paul Claudel, paru pour la première fois en 1946 et consacré à la peinture, instille une certaine curiosité quant au fonctionnement du regard. L'auteur interroge la façon dont la perception sensorielle opère lors d'une expérience esthétique, en l'occurrence picturale : pour appréhender un tableau, le spectateur est invité à faire dialoguer ses sens de façon inédite, dans la mesure où la vue seule ne suffit pas à garantir une réception pleinement satisfaisante de l'œuvre. Selon Claudel, l'œil doit s'allier à l'ouïe : « je recommandais au visiteur des musées d'avoir l'oreille aussi éveillée que les yeux, car la

vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité »⁹⁸⁹. L'essayiste signale d'emblée les limites du regard lors de l'expérience esthétique : l'œil a partie liée avec l'intellect, il engage le spectateur dans un mouvement d'approbation qui maintient une forme de distance entre l'œuvre et son récepteur. L'œil, une fois ouvert, projette un regard affûté et dirigé par les connaissances intellectuelles du spectateur. Au contraire, l'ouïe accueille : elle place le spectateur dans une attitude plus immersive qui lui découvre non seulement les formes visuelles du tableau, mais aussi le rythme des mouvements représentés, la musicalité des oscillations de lumières et de couleurs. Pour Claudel, la réception artistique est donc une expérience synesthésique, qui conduit l'observateur à découvrir des correspondances sensorielles nouvelles. Si la synesthésie permet à Claudel de définir les conditions de l'expérience esthétique, elle s'étend à l'ensemble des expériences perceptives sous la plume des premiers Romantiques anglais et contribue à redéfinir le champ des possibles de l'œil, qui écoute, touche et goûte parfois le monde.

Nous avons vu combien Blake, Coleridge et Wordsworth s'érigent contre la tendance de l'œil à s'arroger une domination indue sur les autres sens. Le soi-disant privilège de la vue, anoblie par les relations étroites qu'elle entretient avec l'esprit, est discrédité par les progrès scientifiques majeurs de la fin du XVIII^e siècle, qui révèlent à la fois la fragilité, l'instabilité et la fiabilité douteuse de l'organe visuel. La représentation anatomique de l'œil conduit à une remise en cause de ses facultés, laquelle connaît une fortune durable : la seconde génération romantique se fait l'héritière de cette contestation de la suprématie visuelle, notamment Percy Shelley, pour qui l'œil, cavité obscure où baignent les humeurs vitreuses, aspire la lumière plutôt qu'il ne la perçoit. Dans son ouvrage « *The harmony of truth* » : *Science et poésie dans l'oeuvre de Percy Shelley*, Sophie Laniel-Musitelli expose ainsi la façon dont Shelley représente les failles de l'organe visuel, en accord avec les avancées de l'optique physiologique : « *Dans « The Triumph of Life », les humeurs de l'œil prennent la dimension d'un mal métaphysique où la vision incarnée est le reflet d'une eau sans cesse troublée. Les simulacres lucrétiens, matérialisations tangibles et collantes du caractère illusoire de la vision incarnée, sont sécrétés comme des larmes par les damnés de la Vie et se superposent aux paupières en formant un voile organique qui obstrue toute vision* »⁹⁹⁰. Ici, l'organe visuel fait paradoxalement obstacle à la vision elle-même : les composants organiques de l'œil deviennent la métaphore d'une

⁹⁸⁹ Paul Claudel, *L'œil écoute, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 189.

⁹⁹⁰ Sophie Laniel-Musitelli, « *The harmony of truth* » : *Science et poésie dans l'oeuvre de Percy Shelley*, Grenoble, ELLUG, 2012, p. 315.

obstruction délétère qui condamne le déploiement du regard. L'œil devient le symbole d'une perception faillible parce qu'incarnée : l'observateur s'illusionne sur ses propres facultés, lesquelles symbolisent un aveuglement à la fois physique et « métaphysique ».

Chez les premiers Romantiques, cependant, l'œil choisit de son piédestal épistémologique pour mieux se déployer vers un horizon perceptif et poétique nouveau. Une fois privé de ses ambitions despotiques, il s'ouvre en effet à la possibilité d'une association avec les autres facultés sensorielles. Nous avançons l'idée selon laquelle cette association n'est nullement une substitution : l'œil ne cède pas la place à l'ouïe ou au toucher par défaut, il inclut au contraire la dimension auditive ou haptique par choix. Sous la plume de nos poètes, la synesthésie ne traduit pas une incapacité du regard, mais bien une capacité féconde à intégrer d'autres modalités perceptives au sein d'un même organe. En ce sens, le poème met en scène non pas un changement de paradigme (d'un paradigme optique à un paradigme tactile, olfactif ou auditif) mais plutôt un accroissement du paradigme visuel, selon une logique réflexive propre à nos trois poètes. Cette combinaison inédite ne va pas sans heurts : la synesthésie dérange les habitudes sensorielles et défie les modalités d'appréhension traditionnelles. Mais c'est justement la représentation de ce défi qui conduit l'œil à démultiplier son champ d'opération, dans la mesure où cette extension s'exerce par l'inclusion – et non l'exclusion – des autres facultés perceptives.

Chez Coleridge, un poème illustre tout particulièrement l'exploration des correspondances synesthésiques : « The Eolian Harp » retrace une forme d'expérience sensorielle inédite, où la lumière se fait entendre et où la musique se fait voir. Rédigé en 1795, à la veille du mariage de Coleridge avec Sara Fricker, « The Eolian Harp » s'ouvre sur un hommage amoureux, alors que le poète admire sa fiancée étendue à ses côtés, le soir tombant progressivement sur leur demeure. Son attention est bientôt réclamée par la présence d'une harpe éolienne, placée sur une fenêtre entre-ouverte afin que le vent fasse résonner ses cordes. La mélodie produite par le souffle extérieur fait naître chez le poète une vision inédite :

And now, its strings
Boldlier swept, the long sequacious notes
Over delicious surges sink and rise,
Such a soft floating witchery of sound
As twilight Elfins make, when they at eve
Voyage on gentle gales from Fairy-Land,
Where Melodies round honey-dropping flowers,
Footless and wild, like birds of Paradise,

Nor pause, nor perch, hovering on untamed wing!⁹⁹¹

Le mouvement musical initié par la harpe est progressivement transposé en termes visuels : les notes montent et descendent avec une intensité plus forte (« strings / Boldlier swept »), jusqu'à insuffler au poète un élan imaginaire qui le transporte loin de la demeure conjugale. La marée mélodieuse emporte l'auditeur vers un royaume elfique, ce « Fairy-Land » au-delà de l'arc-en-ciel, où les fées du crépuscule voguent à leur tour sur des vents cléments et où les mélodies s'incarnent en des oiseaux de paradis, insaisissables et splendides. Les notes issues de la harpe s'incarnent en des créatures fantastiques ou animales, dont le mouvement à la fois visuel et auditif, libérateur, n'obéit à aucune loi – ce que souligne l'adjectif « untamed ». L'usage des comparatifs (« as twilight Elfin make », « like birds of Paradise ») traduit la transposition sensorielle opérée par le poète, qui semble capable de percevoir la mélodie par la profusion d'images qu'elle suscite en lui.

Outre le voyage à caractère merveilleux, c'est aussi un voyage physique que le poète semble décrire en creux : le flottement délicieux de la mélodie dans l'air, ses mouvements ascendants et descendants évoquent le cheminement de l'onde, à la fois sonore et visuelle, qui se propage dans le milieu en déformant le fluide aérien. On sait que Coleridge a lu attentivement le traité *Opticks* de Newton, où celui-ci établit une analogie entre la couleur et le son à travers l'image de la vibration : « *Do not several sorts of rays make vibrations of several bignesses which, according to their bignesses, excite sensations of several Colours, much after the manner that the vibrations of the Air, according to their several bignesses, excite sensations of several sounds ?* »⁹⁹² s'interroge déjà le physicien. La possibilité d'une correspondance physique entre les ondes lumineuses et sonores inspire au poète le rêve d'une fusion harmonieuse entre les éléments naturels :

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 everywhere —
Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so filled;
Where the breeze warbles, and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument.⁹⁹³

⁹⁹¹ S. T. C., « The Eolian Harp », *PW*, I, pp. 232-233, v. 17-25.

⁹⁹² Isaac Newton, *op. cit.*, p. 136.

⁹⁹³ S. T. C., « The Eolian Harp », p. 233, v. 26-33.

Au lyrisme initial manifesté par l'interjection succède une esquisse panthéiste de l'*anima mundi* à travers la fameuse « one Life », dont la manifestation physique rappelle à nouveau le mouvement vibratoire associé aux ondes qui traversent le milieu aérien. Les vibrations sont aussi celles qui irriguent le système nerveux, Coleridge s'inspirant ici des travaux de David Hartley sur la question, lequel établit une analogie directe entre la vibration des nerfs et celle de l'eau, au contact de l'onde sonore : « *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* »⁹⁹⁴ remarque le philosophe. Or, cette correspondance devient chez Coleridge le signe d'une harmonie profonde entre l'individu et le cosmos. La triple répétition de l'adverbe « all » (« all motion », « all thought », « all things ») offre ainsi le tableau d'une communion en acte entre le sujet percevant, les éléments observés et le flux vibratoire associé aux sons comme à la lumière. D'où le chiasme révélateur, « *A light in sound, a sound-like power in light* », par lequel l'ouïe et la vue deviennent des vases communicants. On remarque toutefois une variation signifiante dans l'emploi des termes : si le son contient la lumière, celle-ci manifeste davantage une forme de virtualité musicale, un « power » qui rappelle l'onde sonore sans totalement lui correspondre. L'œil semble se prêter moins volontiers à l'exercice de la synesthésie que l'oreille ; c'est en fermant à moitié les yeux que le poète pressent l'harmonieuse correspondance entre ses propres facultés sensorielles et le monde perçu : « *Whilst through my half-closed eyelids I behold / The sunbeams dance, like diamonds, on the main, / And tranquil muse upon tranquility:* »⁹⁹⁵. Le polyptote illustre la façon dont le poète se fait progressivement l'écho de la mélodie cosmique ; les pensées qui traversent son esprit deviennent aussi légères et imprévisibles que les vents qui parcourent la harpe éolienne : « *And many idle flitting phantasies, / Traverse my indolent and passive brain, / As wild and various as the random gales / That swell and flutter on this subject Lute !* »⁹⁹⁶.

La métaphore de la harpe conduit alors le poète à envisager la possibilité d'une double correspondance de fonctionnement, l'instrument représentant à la fois la nature extérieure et l'esprit du poète :

And what if all of animated nature
Be but organic Harps diversely framed,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,

⁹⁹⁴ David Hartley, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁹⁵ S. T. C., « The Eolian Harp », p. 233, v. 36-38.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 233-234, v. 40-43.

At once the Soul of each, and God of all?⁹⁹⁷

Les harpes organiques évoquées par Coleridge illustrent aussi bien les éléments du monde, sur lesquels le vent sème une mélodie divine, que les facultés sensorielles du sujet, irriguées par le *spiritus* aux résonances tant physiologiques (écho du système nerveux théorisé par Hartley) que spirituelles (la vibration épousant les mouvements de l'âme). La synesthésie sert donc de matrice pour étendre à la fois l'œil et l'âme de l'observateur en lui découvrant la relation invisible qui l'unit au cosmos. Si la vue cède un temps le pas à l'ouïe, mais aussi au toucher (comme en témoigne l'image du tremblement), elle est de nouveau convoquée pour figurer la parenté divine qui unit l'individu au monde extérieur : c'est bien par l'évocation d'une image que le poète représente à son lecteur la communion panthéiste révélée par le vent. La musique entendue, le souffle pénétrant servent donc à accroître la vision poétique d'une harpe organique, où chaque corde, comme chaque faculté perceptive, vibrent à l'unisson.

Le vent, invisible par nature, devient alors la métaphore d'une expansion progressive du regard, en ce qu'il incite l'observateur à convoquer d'autres sens pour qu'advienne une expérience perceptive non seulement plaisante, mais révélatrice d'une possible communion entre le sujet et le monde. Pour faire voir la mélodie du vent, encore faut-il l'entendre ; pour faire découvrir la caresse de la brise, encore faut-il la sentir. C'est ainsi que Wordsworth évoque au livre I du *Prelude* la puissance créatrice du vent, laquelle semble insuffler au poète la matière même de son œuvre en ce qu'elle prélude justement à sa composition. Les premières lignes du poème autobiographique célèbrent en effet la venue d'une brise libératrice :

O there is blessing in this gentle breeze,
A visitant that while it fans my cheek
Doth seem half-conscious of the joy it brings
From the green fields, and from yon azure sky.⁹⁹⁸

Le premier sens convoqué à l'entrée du poème n'est ni la vue, ni l'ouïe, mais bien le toucher : le contact de la brise sur les joues du poète recèle un pouvoir presque sacré. Invisible, inaudible, la caresse du vent représente une promesse de félicité, une bénédiction liminaire qui conduit l'auteur à prendre la plume. Si Homère en appelait aux muses pour composer son *Illiade*⁹⁹⁹, c'est

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 234, v. 44-48.

⁹⁹⁸ W. W., *PIII*, I, p. 27, v. 1-4.

⁹⁹⁹ « *Déesse, chante-nous la colère d'Achille* », Homère, *L'Illiade*, Paris, Gallimard, 1955, p.93.

sous le patronage d'un vent joyeux que Wordsworth place son chant. La personnification de la brise, « visitant » impromptu, en fait le premier personnage du *Prelude* en ce qu'elle semble dotée d'une étrange conscience (comme le souligne l'adjectif composé « half-conscious »). Mais la joie qu'elle procure au poète n'est pas créée *ex nihilo* : elle trouve son origine dans la vision conjointe des champs verdoyants (« green fields ») et de l'azur céleste (« azure sky »), auquel l'œil s'ouvre soudain au quatrième vers. « *I look about* »¹⁰⁰⁰ affirme ainsi le poète, dont l'œil a comme écloso au contact du vent qui souffle sur le paysage champêtre, métonymie de la terre tout entière (« *The earth is all before me* »¹⁰⁰¹). En effet, le vent porte avec lui une promesse de renaissance à la fois perceptive et poétique. Son souffle déclenche chez le poète un élan intérieur dont l'intensité s'amplifie au fur et à mesure des vers, et qui évoque aussi bien les battements du cœur que les mouvements de la respiration :

For I, methought, while the sweet breath of Heaven
Was blowing on my body, felt within
A corresponding mild creative breeze,
A vital breeze which [...] is become
A tempest, a redundant energy
Vexing its own creation. 'Tis a power
That does not come unrecogniz'd, a storm
Which, breaking up a long-continuing frost,
Brings with it vernal promises [...]
The holy life of music and of verse.¹⁰⁰²

La brise s'est changée en « breath », unie par l'allitération à l'action même du souffle (« blowing ») et au corps du poète (« body »). A l'inverse, la respiration intérieure du poète est désormais présentée comme une « vital breeze », dont l'amplification progressive se traduit par la double image de la tempête (« tempest ») et de la tornade (« storm »). Ce vent interne, soudain violent, inaugure une forme de dégel perceptif, porteur de « vernal promises » qui trouvent leur accomplissement dans la possibilité d'une création artistique (« The holy life of music and of verse »). La vision poétique naît d'une correspondance invisible entre l'appel du vent et le souffle vital du poète, dont le regard s'élanche à partir d'une stimulation qui n'est pas d'abord visuelle, mais tactile. L'œil s'incarne dans un corps, il en épouse les différents modes d'appréhension et entre littéralement en contact avec le monde. Cette expérience d'intériorisation visuelle est précisément ce qui conduit à la possibilité d'une création capable de rendre les sensations de toutes sortes « visibles » pour Merleau-Ponty :

¹⁰⁰⁰ W. W., *PIII*, I, p. 28, v. 16.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 27, v. 14.

¹⁰⁰² W. W., *PII*, I, p. 108, v. 41-44, 45-50 et 54.

Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne. Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-elles pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde ? Alors paraît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier.¹⁰⁰³

L'inspection du monde par l'œil n'est rendue possible que par une forme d'introspection préalable, à laquelle nous invite la citation de Cézanne. Dans le sillage du peintre, Merleau-Ponty déjoue ici un quiproquo essentiel : la caractérisation visuelle des éléments (« qualité, lumière, couleur, profondeur »), associée à la perception d'une réalité extérieure, au-dehors, est postérieure à l'intériorisation sensorielle et corporelle de ces mêmes éléments, non antérieure. En d'autres termes, l'œil voit parce que le corps a d'abord senti et non l'inverse. En retour, il peut créer une composition de ces mêmes éléments, le « tracé, visible encore » d'un monde désormais dominé par la modalité visuelle (du moins chez le peintre), laquelle s'est préalablement enrichie d'une appréhension sensorielle complète. L'œuvre artistique ou poétique se donne alors comme un « visible à la deuxième puissance », visible au carré en ce qu'il intègre à la fois le regard et les autres sens. Cet œil revitalisé accueille de nouvelles dimensions sensorielles ; il devient un récepteur à la fois sensible et esthétique.

Chez Wordsworth, l'instrument privilégié de cette ouverture du regard à la multiplicité du sensible est la synesthésie, qui tisse une correspondance féconde entre l'ouïe et la vue. « *The dialectic of the senses in Wordsworth is psychagogic [...]* »¹⁰⁰⁴ énonce Hartman dans *The Unremarkable Wordsworth : la dialectique des sens, l'attitude du sujet à l'égard de ses perceptions orientent en effet son comportement et sa conception du monde. Les rapports entre l'œil et l'oreille semblent parfois conflictuels, voire incompatibles selon certains critiques, qui considèrent que Wordsworth privilégie à terme le sens auditif. Ainsi, Harold Bloom voit dans l'œuvre wordsworthienne une tentative pour se déprendre progressivement du despote visuel en favorisant l'ouïe à travers la synesthésie : « *the synaesthetic phenomenon, the sober coloring that is also a still, sad music, must yield to hearing alone, as nothing in nature will satisfy the eye that quests for evidence of the mind's excursive powers* »¹⁰⁰⁵. Hartman, quant à lui, considère que l'usage de la synesthésie chez Wordsworth s'avère à la fois rare et problématique,*

¹⁰⁰³ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁰⁴ Geoffrey Hartman, *The Unremarkable Wordsworth*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 24.

¹⁰⁰⁵ Harold Bloom, *Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1971, pp. 49-50.

en ce qu'il laisse le poète dans une forme d'impasse : « [...] *he rarely uses synaesthesia : his typical intensities are those in which he is « now all eye and now / All ear » [...]. Indeed, it generally perplexes rather than purifies eye and ear. We get more a feeling of impasse than facilitation* »¹⁰⁰⁶.

Nous considérons plutôt que la synesthésie inaugure une troisième voie, un possible terme de la dialectique des sens évoquée par Hartman. En effet, si l'ouïe se fait parfois le relais de la vue, elle ne supprime guère l'organe visuel mais lui sert de contrepoint pour l'inciter à adopter un mode perceptif plus riche. La synesthésie sert alors de médiateur symbolique, comme si l'œil apprenait à voir les fréquences sonores ou les rythmes musicaux. Ainsi, le poème « Airey-Force Valley » s'ouvre sur la description d'une vallée silencieuse, où serpente un ruisseau entouré d'arbres vigoureux. Soudain, une légère brise se répand sur le paysage et semble jouer avec la lumière pour donner vie à la scène, comme au regard lui-même :

And yet, even now, a little breeze, perchance
Escaped from boisterous winds that rage without,
Has entered, by the sturdy oaks unfelt,
But to its gentle touch how sensitive
Is the light ash! that, pendent from the brow
Of yon dim cave, in seeming silence makes
A soft eye-music of slow-waving boughs,
Powerful almost as vocal harmony
To stay the wanderer's steps and soothe his thoughts.¹⁰⁰⁷

La brise introduit un mouvement au sein du paysage, auparavant immobile ; la « gentle touch » rappelle la douceur du vent qui caressait les joues du narrateur au début du *Prelude*. Ici, cependant, la brise invite directement le regard du spectateur à entendre une musique paradoxale, faite de « seeming silence » et donc inaudible à l'oreille. La mélodie décrite par Wordsworth est une mélodie visuelle : le chatolement de la « light ash », qui joue dans les « slow-waving boughs » en compagnie de la brise, crée une musique uniquement perceptible par l'œil. Le néologisme « eye-music » est évocateur de cette alliance inédite entre l'ouïe et la vue, le tiret alliant au sein même de la langue l'organe visuel et l'objet auditif. Un usage similaire de la synesthésie se retrouve dans un fragment poétique initialement rédigé pour accompagner la conclusion du *Prelude*, lorsque le narrateur se souvient d'avoir contemplé les rayons de la lune jusqu'à ce qu'ils lui semblent répandre leur musique en lui : « *There would he stand [...] / Would gaze upon the moon until its light / Fell like a strain of music on his*

¹⁰⁰⁶ Geoffrey Hartman, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁰⁷ W. W., « Airey-Force Valley », *LP*, p. 285, v. 8-16.

soul »¹⁰⁰⁸. Comme dans « Airey-Force Valley », la transformation musicale de la lumière signale une forme d'intériorisation féconde : le rayon de lune, la brise du vent ou le chatolement du soleil semblent s'imprimer directement dans l'âme du poète par le biais du paradigme auditif, comme si ce dernier permettait à l'observateur de percevoir et de ressentir plus profondément. « The Solitary Reaper » offre un autre exemple de translation synesthésique, cette fois par la voix humaine :

Behold her single in the field,
Yon solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!
Alone she cuts and binds the grain,
And sings a melancholy strain;
O Listen! For the Vale profound
Is overflowing with the sound.¹⁰⁰⁹

L'injonction initiale invite le lecteur à contempler la jeune paysanne, tout à son labour et dont la simple vue commande de s'arrêter (« Stop here, or gently pass ! »). La description des travaux agricoles de la jeune fille (« reaping », « cuts and binds the grain ») cède progressivement la place à l'évocation de son chant (mis en valeur par le polyptote « singing » / « sings »). L'impératif change alors de nature : là où le narrateur nous priait d'abord de regarder attentivement le spectacle visuel de la paysanne (« Behold »), il nous enjoint maintenant d'écouter sa voix (« O Listen !), la ponctuation expressive et l'interjection suggérant l'enthousiasme inédit que suscite la voix mélodieuse. Le narrateur fait l'éloge de la voix humaine, dont les inflexions, plus douces que celles du rossignol ou du coucou, font appel à une gamme d'émotions plus riche et plus variée que le chant des oiseaux. Il cherche sans succès à comprendre le contenu des paroles proférées par la jeune fille (« *Will no one tell me what she sings ?* »¹⁰¹⁰), mais renonce rapidement à percer le mystère de leur sens. En effet, ce n'est pas l'emploi du langage mais le son de la voix elle-même qui enchante le narrateur. Peu à peu, cette voix se détache de l'image même de la jeune fille : l'ouïe vient animer et magnifier le tableau esquissé par la vue. Les deux strophes suivantes sont entièrement consacrées à la voix mélodieuse, comme si le poème opérait une sorte d'*excursus* musical. Cependant, l'œil ne disparaît pas du paysage, au contraire ; la dernière strophe du poème consacre les pouvoirs d'un souvenir né de l'alliance entre vision et audition.

¹⁰⁰⁸ W. W., *Prose*, II, p. 57.

¹⁰⁰⁹ W. W., « The Solitary Reaper », *P2V*, p. 184, v. 1-8.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 185, v. 17.

Whate'er the theme, the Maiden sang
As if her song could have no ending;
I saw her singing at her work,
And o'er the sickle bending; —
I listened, motionless and still;
And, as I mounted up the hill,
The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.¹⁰¹¹

Le chant de la jeune fille conduit le narrateur à rêver des différents récits que celui-ci pourrait relater. La mélodie, suspendue dans le temps, semble ne devoir jamais s'arrêter. C'est alors le retour au paradigme visuel qui permet au narrateur d'ancrer la scène dans un espace-temps défini, pour ensuite emporter le souvenir de la scène avec lui. Wordsworth écrit bien « I saw her singing at her work », et non « I heard her singing » : l'ouïe vient accroître la puissance visuelle de la scène, non la supplanter. La description du chant se clôt sur un retour à celle du mouvement de la paysanne : « I saw her singing at her work, / And o'er the sickle bending ; ». Son geste contraste avec l'immobilité totale du narrateur, « motionless and still », qui s'imprègne de ce tableau animé, à la fois visuel et auditif, avant de remonter la colline. « The music in my heart I bore, / Long after it was heard no more ». De même que la « eye-music » du poème « Airey-Force Valley » apaisait l'esprit du poète, c'est ici son cœur qui emporte le souvenir de la mélodie chantée par la paysanne solitaire.

Nous émettons l'hypothèse que la puissance émotionnelle de cette musique est étroitement liée au spectacle visuel de la jeune fille, dont la description encadre symboliquement l'évocation de son chant : le champ (visuel et agricole) est à la fois magnifié et incarné par le chant (mélodieux) de la jeune fille, comme le suggère Ihsen Hachaichi dans sa thèse consacrée aux rapports entre l'œil et l'oreille chez Wordsworth :

At the end of the poem hearing the music alone reflects the image of the Maiden at her work, and of himself as listener and perceiver. He no longer experiences the song as objective but precisely as a subjective experience. The music, borne in the heart not in the ear, is now lived through and no longer apprehended in an objectified manner. The image substantiates the voice. It makes the voice perceptually appear, and thereby more easily apprehended.¹⁰¹²

Hachaichi souligne ici le rapport d'interdépendance entre l'image et la musique esquissé par Wordsworth dans « The Solitary Reaper » : la scène, appréhendée à la fois par l'œil et par l'oreille, crée une association perceptive où les sens fonctionnent à la manière de vases communicants. La mélodie chantée par la jeune fille reflète son image, de même que son image contient l'écho de sa voix. La synesthésie n'est pas incompatible avec la réflexivité, bien au

¹⁰¹¹ *Ibid.*, v. 25-32.

¹⁰¹² Ihsen Hachaichi, *op. cit.*, p. 179.

contraire : Hachaichi montre avec justesse que la musique évoque non seulement « the image of the Maiden », mais aussi celle du poète lui-même, à la fois spectateur, observateur et auditeur de la scène (« and of himself as listener and perceiver »). Il oppose l'expérience objective, perçue par les sens, et son appréhension subjective, traduite par la mention finale du « heart » où repose désormais la scène. La synesthésie favorise ainsi une convergence symbolique de la sensation et du sentiment, grâce à l'alliance de l'ouïe (sollicitée par la voix) et de la vue (sollicitée par l'image). Cette synergie sensorielle conduit au paradoxe miraculeux d'une voix capable d'apparaître aux yeux du poète, de même que l'image, substantialisation de la voix, se fait désormais entendre.

Chez William Blake, l'usage de la synesthésie, plus rare, ne revêt pas la même dimension que chez Wordsworth ou Coleridge, dans la mesure où le poète et graveur ne cherche pas à établir des passerelles entre les cinq sens, mais bien à dynamiter les cloisons qui les séparent. La musique tient toutefois une place de choix dans certains recueils blakiens : les deux poèmes liminaires de *Songs of Innocence* et *Songs of Experience* en appellent directement à l'ouïe, renouant avec l'origine musicale de la poésie. *Songs of Innocence* s'ouvre sur la figure du joueur de pipeau, dont la mélodie charme l'enfant qu'il rencontre sur sa route :

Piping down the valleys wild
Piping songs of pleasant glee
On a cloud I saw a child.
And he laughing said to me.

Pipe a song about a Lamb;
So I piped with merry cheer,
Piper pipe that song again—
So I piped, he wept to hear.¹⁰¹³

La récurrence du trochée, associée à la répétition anaphorique du verbe « piping », confère toute sa musicalité au vers poétique, qui reflète le rythme mélodieux du musicien. La ritournelle se développe et change de nature au fur et à mesure que l'enfant, figure angélique reposant sur un nuage, demande au musicien de jouer avec son instrument, puis avec sa voix (« *Drop thy pipe thy happy pipe / Sing thy songs of happy cheer* »¹⁰¹⁴), avant de le prier de consigner ses chants par écrit.

¹⁰¹³ W. B., *SI*, p. 7., v. 1 à 8.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, v. 9-10.

Piper sit thee down and write
 In a book that all may read—
 So he vanish'd from my sight.
 And I pluck'd a hollow reed.
 And I made a rural pen,
 And I stain'd the water clear,
 And I wrote my happy songs
 Every child may joy to hear.¹⁰¹⁵

Le glissement synesthésique est ici conditionné par un entremêlement de différentes formes d'expression artistique : le joueur de pipeau, à la demande de l'enfant, se change en écrivain, afin de consigner par écrit la musique qui plaisait tant à son auditeur. L'écriture et la lecture deviennent les vecteurs de transmission d'un chant qui s'adresse autant à l'œil qu'à l'oreille : le livre, fabriqué à partir de matériaux naturels comme l'instrument de musique (« hollow reed », « rural pen ») représente le lieu d'une convergence symbolique et esthétique des sens, ce dont témoignent le parallélisme et la répétition du verbe modal (« that all may read », « may joy to hear »). La paronomase (« read » / « reed ») joue sur la correspondance à la fois artistique et sensorielle qui prélude à l'écriture poétique, puisque le roseau dans lequel est taillée la flûte du musicien devient également son outil d'écriture, grâce à la rencontre de l'enfant. Au-delà des convergences sensorielles et artistiques, c'est aussi la rencontre d'un autre regard que met en scène le poème romantique.

III.3.3. Scénographies visuelles : regards de l'autre, autres regards

Que voit l'autre ? Le regard d'autrui incarne un double mystère, selon qu'il se porte sur le monde ou sur celui qui l'observe. Sartre souligne l'ambivalence d'un regard qui interroge la position de l'observateur en le désignant lui-même comme objet d'observation : « *C'est le regard qui dévoile l'existence d'autrui. Le regard ne se limite pas aux yeux car, derrière les yeux, une conscience (un sujet) juge. Dans un premier temps, c'est moi qui regarde autrui, de telle sorte qu'il m'apparaît comme objet. Dans un second temps, c'est autrui qui me regarde, de telle sorte que j'apparaisse à autrui comme objet.* »¹⁰¹⁶. Le regard noue une relation entre deux

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, v. 13 à 20.

¹⁰¹⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 322.

individus, il apparaît comme la première manifestation de cette rencontre, avant la parole ou le geste. Si Sartre évoque la dimension aliénante d'un regard réificateur, qui fige l'observateur et lui fait prendre conscience de sa position parfois gênante (comme en témoigne l'expérience sartrienne de la honte), l'œil d'autrui signale également la possibilité d'une interférence visuelle inédite : deux regards se croisent, s'interrogent et reflètent chacun l'existence d'un point de vue sinon divergent, du moins différent. La rencontre d'un autre regard suscite une gamme de réactions contrastées : curiosité, empathie, agressivité naissent de cette prise de contact visuelle qui interroge la perception que nous avons du monde par effet de comparaison. La découverte d'un œil différent du nôtre apparaît comme le stade ultime de la réflexivité, en ce qu'elle nous renvoie directement le miroir d'une perception visuelle en acte. Les premiers Romantiques anglais se saisissent de ce reflet pour figurer au sein du poème une forme de polysémie visuelle, invoquant parfois le regard d'un tiers sur le paysage, l'objet ou l'idée qu'ils contemplent.

Chez Wordsworth, marcheurs, mendiants et colporteurs tournent un œil parfois fort différent de celui du poète sur le monde. Le regard, enflammé ou éteint, ascendant ou descendant, attentif ou atone, fait l'objet d'une description poétique qui interroge la façon dont autrui perçoit ou conçoit l'environnement. « Dis-moi quel est ton regard et je te dirai qui tu es » semble suggérer le poème wordsworthien. « The Old Cumberland Beggar » offre un exemple privilégié de l'intérêt que Wordsworth porte au regard d'autrui :

He travels on, a solitary Man;
 His age has no companion. On the ground
 His eyes are turned, 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,
 Bow-bent, his eyes forever on the ground,
 He plies his weary journey; seeing still,
 And seldom knowing that he sees, some straw,
 Some scattered leaf, or marks which, in one track,
 The nails of cart or chariot-wheel have left
 Impressed on the white road [...].¹⁰¹⁷

Ici, le mendiant est défini par la direction et l'étendue de son regard, qui l'isole de ses semblables. L'enjambement (« On the ground / His eyes are turned »), l'antéposition du complément de lieu et sa répétition traduisent le poids symbolique contenu dans ses yeux, rivés

¹⁰¹⁷ W. W., « The Old Cumberland Beggar », *LB*, p. 230, v. 44-57.

au sol et condamnés à imiter l'attitude du mendiant, ployé sur lui-même. La mise en valeur du pronom personnel « they » à travers l'italique signale l'étonnement du narrateur, qui fixe son attention sur l'organe visuel du pauvre hère, lequel se distingue d'autrui précisément par le point de vue singulier qu'il porte sur le monde. La comparaison avec le regard prêté aux habitants du village (« common and habitual sight ») explique l'étrange solitude du vagabond et l'empathie du narrateur à son égard. En effet, là où l'œil d'autrui épouse naturellement la diversité des paysages alentour (marquée par l'accumulation des compléments ainsi que le pluriel), celui du mendiant, comme affublé d'œillères, est réduit à contempler une infime parcelle de terre, « all his prospect ». L'indigence du mendiant se redouble d'une pauvreté visuelle irrémédiable, comme l'indique l'adverbe de temps (« forever on the ground »).

De même que l'œil du miséreux se concentre uniquement sur le sol où il pose ses pas, celui du narrateur demeure rivé à la figure vagabonde. Pour mieux comprendre la condition du solitaire, il choisit de nous restituer à la fois la façon dont il regarde le monde et l'objet même sur lequel se pose son regard : « some straw / Some scattered leaf, or marks [...] ». L'adjectif indéfini souligne le caractère arbitraire et l'impuissance d'un regard qui se pose au hasard sur ce que le sol lui présente. Isolé des autres villageois, le mendiant semble également coupé du monde, incapable de reconnaître ce qu'il a sous les yeux, « seldom knowing what he sees ». Wordsworth convoque la perception visuelle d'un être isolé pour la communiquer au lecteur, lui permettant d'établir un lien de compréhension et de compassion au travers même de son regard. L'identification affective est d'abord une identification visuelle : en nous prêtant les yeux du mendiant pour voir le monde à travers eux, le poète invite son lecteur à s'interroger sur ce que la perception visuelle traduit d'une condition existentielle différente de la sienne. Le vagabond, figure d'humilité au sens fort, semble alors voué à retrouver la terre qu'il fixe du regard, à s'unir à l'*humus* qu'il contemple jour après jour. « *As in the eye of Nature he has lived, / So in the eye of Nature let him die.* »¹⁰¹⁸ conclut le poète, comme pour suggérer que l'existence du mendiant et sa mort se succèdent sous l'œil de la Nature elle-même, dont la personnification accroît encore le mystère – cette Nature, à la fois divine et anonyme, demeurant secrète au poète dans la mesure où il ne peut connaître son regard.

A l'œil fixe du mendiant s'oppose celui d'un protagoniste anonyme, décrit dans le poème « *Within our happy castle dwelt one* ». Le narrateur commence par décrire l'un de ses compagnons, excentrique et enthousiaste, dont le comportement fantasque suscite à la fois l'étonnement et l'amusement de son entourage : « *Within our happy castle dwelt one / Whom*

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 234, v. 188-189.

without blame I may not overlook »¹⁰¹⁹. Le verbe « overlook » témoigne de l'attention – aussi bien visuelle que métaphorique – portée par le narrateur à son ami, lequel forme un tandem avec un second personnage, tout aussi mystérieux : « *With him there often walked in friendly guise, / Or lay upon the moss by brook or tree, / A noticeable Man with large grey eyes* »¹⁰²⁰. A nouveau, l'adjectif « noticeable » souligne l'intérêt que le narrateur porte à cet homme, d'abord caractérisé par la couleur et la forme de ses yeux. A l'apparence de l'organe visuel succède la description singulière du regard que l'homme porte sur le monde :

Expedients, too, of simplest sort he tried:
 Long blades of grass, plucked round him as he lay,
 Made, to his ear attentively applied,
 A pipe on which the wind would deftly play;
 Glasses he had, that little things display,
 The beetle panoplied in gems and gold,
 A mailed angel on a battle-day;
 The mysteries that cups of flowers enfold,
 And all the gorgeous sights which fairies do behold.¹⁰²¹

L'homme aux yeux gris semble doté d'une curiosité et d'une créativité rares, qui définissent une vision du monde sous le signe de l'émerveillement. Il n'est pas anodin que le narrateur évoque d'abord l'ouïe du personnage avant d'en venir à son œil : l'individu sait transformer un simple brin d'herbe en instrument à vent – qui n'est pas sans rappeler la harpe éolienne célébrée par Coleridge ou la flûte du musicien chez Blake. Le regard qu'il porte sur le monde est donc nourri de multiples perceptions sensorielles, où l'œil s'associe aux autres facultés. Ce mystérieux protagoniste est l'un des seuls personnages wordsworthiens qui soit affublé de lunettes, lesquelles suscitent une nouvelle forme d'interrogation visuelle : quelle est la nature d'un regard médié par un objet ? En quoi les lunettes altèrent-elles ou augmentent-elles la perception visuelle de l'homme aux yeux gris ?

La réponse nous est donnée aux vers suivants : les lunettes permettent à leur porteur de déployer son attention sur des éléments en apparence anodins, ces « little things » dont la beauté demeure trop souvent inaperçue. Le simple scarabée revêt alors une armure d'or et de pierreries, jusqu'à devenir un ange envoyé par les cieux pour affronter une bataille imaginaire. La métaphore aux accents épiques souligne l'ennoblissement visuel de l'insecte, qui se transforme sous le regard de l'individu décrit par le narrateur. De même, le pistil des fleurs se change en un mystère savamment gardé par le végétal et dont l'observateur attentif découvre la secrète splendeur. Le

¹⁰¹⁹ W. W., « Within our happy castle dwelt one », *P2V*, p. 581, v. 1-2.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 582, v. 37-39.

¹⁰²¹ *Ibid.*, pp. 582-583, v. 55-63.

poème opère là aussi une forme de translation visuelle pour faire voir au lecteur, l'espace de quelques vers, « all the gorgeous sights which fairies do behold », nous faisant temporairement accéder à une vision proprement merveilleuse, non-humaine, du monde, comparable à celle des fées.

Un troisième exemple de cette exploration poétique du regard d'autrui se trouve dans le poème « Michael », où Wordsworth relate la triste histoire d'un père de famille, propriétaire d'une ferme, à moitié ruiné par les excentricités de son neveu. Michael se sépare de son fils Luke dans l'espoir que celui-ci parvienne à reconstituer le patrimoine familial en partant travailler à la ville. L'amour paternel se lit dans le regard que le père pose sur son fils, symbole de son affection et de l'espoir qu'il place en sa descendance :

There, while they two were sitting in the shade,
With others round them, earnest all and blithe,
Would Michael exercise his heart with looks
Of fond correction and reproof bestowed
Upon the Child, if he disturbed the sheep
By catching at their legs, or with his shouts
Scared them, while they lay still beneath the shears.¹⁰²²

A nouveau, le poète épouse directement le point de vue d'un père sur son enfant et nous fait voir les travaux agricoles du jeune Luke à travers les yeux de Michael, dont l'expressivité supplée au langage verbal : c'est bien le regard de Michael qui contient à la fois la « fond correction » et le « reproof » dont il fait preuve à l'égard de son fils, lorsque celui-ci s'amuse à chasser les moutons ou à leur faire peur. « *Thus in his Father's sight the Boy grew up* »¹⁰²³ remarque le narrateur, qui décrit l'amour filial au travers du contact visuel établi entre le parent et son enfant. Cet amour illumine l'ensemble du foyer familial, dont la ferme incarne le symbole. Sa fenêtre illuminée, aperçue par les habitants environnants, devient à la fois un phare et une promesse de réconfort au cœur de la nuit, une étoile tombée sur terre.

The Light was famous in its neighbourhood,
And was a public Symbol of the life,
The thrifty Pair had lived. [...]
And from this constant light so regular
And so far seen, the House itself by all
Who dwelt within the limits of the vale,
Both old and young, was named the Evening Star.¹⁰²⁴

¹⁰²² W. W., « Michael », *LB*, p. 258, v. 180-186.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 259, v. 214.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 257, v. 136-138 et v. 143-146.

La fenêtre éclairée de la chaumière est connue de tous ; grâce à la lumière qu'elle diffuse, constante et reconnaissable de loin, elle en vient à représenter l'étoile terrestre qui guide voyageurs et promeneurs, les plus âgés comme les plus jeunes. La description de la fenêtre consacre une nouvelle forme de regard, collectif, dont le poète célèbre la qualité poétique. Aux yeux des habitants voisins, la demeure de Michael devient un « public Symbol », un emblème de l'existence à la fois dévouée et laborieuse de son propriétaire. Malheureusement, celle-ci n'est guère récompensée : Luke se fait corrompre par les mœurs urbaines et ne revient jamais au foyer familial, lequel disparaît du paysage avec le temps.

The Cottage which was named The Evening Star
Is gone – the ploughshare has been through the ground
On which it stood; great changes have been wrought
In all the neighbourhood: – yet the oak is left
That grew beside their door; and the remains
Of the unfinished Sheep-fold may be seen
Beside the boisterous brook of Green-head Ghyll.¹⁰²⁵

La conclusion du poème figure désormais l'absence de l'étoile champêtre qui illuminait ses alentours et consacre la déchéance d'une construction humaine vouée à la décrépitude. La tragédie domestique de Michael est emblématique des bouleversements qui affectent le milieu rural au tournant du XIX^e siècle, dont Wordsworth se fait ici l'écho : « Michael » est en effet présenté comme un poème pastoral d'un nouveau genre, écrit en vers blanc et où la célébration de la vie champêtre se teinte d'une nostalgie douloureuse. L'évocation de Michael, du regard qu'il porte sur le monde et sur son enfant, trouve son aboutissement dans la disparition progressive de ce même regard, reflet des « great changes » qui altèrent non seulement l'environnement rural, mais aussi et surtout le regard porté sur ce dernier. Demeure toutefois le chêne, dernier témoin de la ferme et de ses habitants, comme si la nature conservait seule la mémoire d'existences humaines fugitives, passées en un clin d'œil. A ses côtés, on peut encore apercevoir les ruines de la bergerie que Michael souhaitait construire avec son fils : « the remains / Of the unfinished Sheep-fold may be seen » nous indique le narrateur, comme s'il souhaitait inviter un nouveau regard à se poser sur les traces d'une vie disparue, d'un point de vue enfui.

Si Wordsworth met en scène les trajectoires de regards différents du sien, il en vient parfois à s'identifier directement à l'image qu'un œil ami lui reflète : les derniers vers de

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 268, v. 485-491.

« Tintern Abbey » signalent l'espoir comme les limites d'une identification fantasmée avec sa sœur, Dorothy Wordsworth, à qui le poète semble confier la mission de perpétuer sa propre vision du monde une fois qu'il aura disparu. « [...] *in thy voice I catch / The language of my former heart, and read / My former pleasures in the shooting lights / Of thy wild eyes* »¹⁰²⁶. L'œil enflammé de Dorothy Wordsworth semble à la fois le gardien et le miroir du regard que son frère porte sur le monde. Ici, ce n'est plus l'examen d'un regard autre, mais bien le fantasme d'une communion visuelle que le poète appelle de ses vœux : « *Oh ! yet a little while / May I behold in thee what I was once, / My dear, dear Sister !* »¹⁰²⁷. Si Wordsworth semble façonner le regard de Dorothy à sa convenance et lui dénie précisément l'altérité visuelle qu'il observait chez des figures moins familières, il nous semble toutefois que l'adresse finale de « Tintern Abbey » est révélatrice du besoin d'établir une communion visuelle, un regard partagé. Dans son article « « We are Two » : The Address to Dorothy in « Tintern Abbey » », Heidi Thomson cherche à dépasser les clivages établis par la critique récente entre la figure de Wordsworth (masculine, dominatrice, narcissique) et celle de sa sœur (féminine, silencieuse, manipulée) :

I would like to push the argument slightly further by considering what Wordsworth considers vital for a vision beyond despondency. I suggest that “Tintern Abbey” is a poem about the necessity of a shared experience with a beloved person. Moreover, the poem argues that the certainty of a shared experience far outweighs a merely remembered or projected experience. [...] in the address to Dorothy [Wordsworth] expresses the need for an extended vision within a circumscribed context.¹⁰²⁸

Heidi Thomson suggère que l'adresse finale du poète à sa sœur relève moins d'une projection aliénante que d'un désir de communication affective, laquelle semble seule en mesure de détourner Wordsworth de ses propres angoisses. Nous considérons que les dernières lignes de « Tintern Abbey » mettent en scène le vœu d'une forme de partage, comme si la perception simultanée d'un même environnement créait une relation de proximité, une complicité et une intimité propres aux observateurs. Cette « shared experience » ancre l'action perceptive dans le présent et lui confère une profondeur émotionnelle inédite, dans la mesure où le regard établit une relation double (entre l'observateur et le paysage comme entre les deux observateurs). « “Tintern Abbey” culminates in a vision of the natural landscape which is entirely suffused by the actual sharing of the vision. As a result, the landscape has turned into something “[m]ore

¹⁰²⁶ W. W., « Tintern Abbey », *LB*, p. 119, v. 117-120.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, v. 120-122.

¹⁰²⁸ Heidi Thomson, « « We are Two » : The Address to Dorothy in « Tintern Abbey » », *Studies in Romanticism*, John Hopkins University Press, Vol. 40, No. 4, 2001, p. 535.

dear, both for themselves and for thy sake!” »¹⁰²⁹ souligne Heidi Thomson, pour qui l’enthousiasme final du poète tient à ce qu’il contemple le paysage décrit en même temps que sa sœur, dont le regard lui-même devient objet de félicité et de réconfort.

Coleridge s’en remet également à d’autres yeux que les siens, dans l’espoir d’établir une communion visuelle avec un être cher. A la différence de Wordsworth, le regard d’autrui s’émancipe chez lui de tout réalisme. Si ce dernier suscite l’empathie, la sympathie ou l’émerveillement chez Wordsworth, il manifeste davantage l’amour (filial, conjugal ou amical) pour Coleridge. « *Over what place does the Moon hang to your eye, my dearest Sara?* »¹⁰³⁰ s’interroge le poète, séparé de sa bien-aimée. Le poème « *This Lime-Tree Bower my Prison* » manifeste cette volonté de rejoindre un être cher par le biais de son regard, comme si la contemplation partagée d’un même objet instaurait une intimité unique entre les deux observateurs. Coleridge, contraint de demeurer en retrait, incapable d’accompagner ses amis lors de leur excursion, se représente d’abord avec une acuité douloureuse le moment où ils admireront le paysage :

Now, my friends emerge
Beneath the wide wide Heaven—and view again
The many-steepled tract magnificent
Of hilly fields and meadows, and the sea,
With some fair bark, perhaps, whose sails light up
The slip of smooth clear blue betwixt two Isles
Of purple shadow!¹⁰³¹

L’emploi du présent associé à l’adverbe « Now », mis en valeur au début du vers, souligne la volonté du poète de se représenter le plus fidèlement possible la scène de leur arrivée face au paysage grandiose que lui-même ne peut contempler, comme s’il marchait à leur côté. En imaginant ce que ses compagnons voient, l’auteur vise à combler la distance spatio-temporelle qui les sépare et cherche à retracer en détail le tableau qui leur apparaît (ce dont témoignent l’accumulation et la polysyndète). Les couleurs (« smooth clear blue », « purple »), mais aussi la topographie (« hilly fields and meadows », « the sea », « two Isles ») du paysage sont invoquées, tandis que la présence d’une barque aux voiles dressées contribue à animer la scène. Cette simultanéité fantasmée traduit une assurance initiale nuancée par l’adverbe « perhaps »,

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 540.

¹⁰³⁰ S. T. C., *CN*, I, 335.

¹⁰³¹ S. T. C., « *This Lime-Tree Bower my Prison* », *PW*, I, p. 352, v. 20-26.

rappel de ce que la perception visuelle prêtée à autrui n'est qu'une conjecture, aussi détaillée soit-elle.

Si Coleridge imagine d'abord ce que l'ensemble de ses amis perçoivent lors de leur excursion, il se concentre par la suite à l'un d'entre eux en particulier, dont l'attachement aux beautés de la nature semble plus important et plus profond que chez ses compagnons. Comme par un effet de zoom, le poète déplace ainsi la focale d'un groupe d'individus à un sujet spécifique, Charles Lamb, auquel « This Lime-Tree Bower my Prison » est dédié. L'auteur s'imagine en effet la façon dont son ami posera les yeux sur le paysage qu'il a lui-même d'abord admiré :

So my Friend
Struck with deep joy may stand, as I have stood,
Silent with swimming sense; yea, gazing round
On the wide landscape, gaze till all doth seem
Less gross than bodily: and of such hues
As veil the Almighty Spirit, when he makes
Spirits perceive his presence.¹⁰³²

L'amitié de Coleridge et de Charles Lamb se traduit ici par la similarité du regard qu'ils posent sur un même environnement, ce que soulignent le polyptote (« stand »/ « stood ») et la comparaison (« as I have stood »). Le transfert visuel engage un transfert émotionnel : la joie que procure la vue du paysage à Charles Lamb semble se répercuter sur Coleridge lui-même, si bien que le poète sort de sa mélancolie et commence à voir sous un nouveau jour la tonnelle qu'il considérait jusque-là comme une morne « prison ». Dans son article « Coleridge's « This Lime-Tree Bower My Prison » and the Categories of English Landscape », Anne Mellor analyse le processus d'identification à la fois perceptive et psychique entre Lamb et Coleridge :

In the last section of the poem, Coleridge is emotionally united with Charles Lamb [...] just as he has previously been spatially identified with him [...]. The distance between the alienated self (Coleridge alone in his lime-tree "prison", feeling deprived and depressed) and the other (Lamb and the Wordsworths engaging in a delightful walking tour) has been annihilated by Coleridge's imaginative capacity to empathically *become* his friend.¹⁰³³

Ici, Mellor souligne la puissance imaginative du poète qui le conduit à annihiler la distance le séparant de ses compagnons. Le processus d'identification est poussé à son comble, ce que signale l'emploi de l'italique, induisant l'idée que Coleridge semble s'incarner dans la peau de son ami pour puiser le réconfort nécessaire et sourire de son immobilité forcée. Mais Mellor ne

¹⁰³² *Ibid.*, v. 37-44.

¹⁰³³ Anne Mellor, « Coleridge's « This Lime-Tree Bower My Prison » and the Categories of English Landscape », *Studies in Romanticism*, Johns Hopkins University Press, Vol. 18, No. 2, 1979, p. 266.

précise pas directement la façon dont l'imagination coleridgienne parvient à ses fins. Il nous semble que c'est précisément par la représentation du regard de ses amis, et en particulier de Lamb, que le poète découvre la possibilité de cette identification et de la joie qui en découle. « *A delight / Comes sudden on my heart, and I am glad / As I myself were there!* »¹⁰³⁴ s'exclame le poète, transfusant littéralement la joie éprouvée par Charles Lamb au sein de sa propre conscience. L'échange entre perception visuelle et enthousiasme s'opère alors selon une structure en chiasme : c'est d'abord en imaginant le regard posé par ses amis que le poète se représente leur joie. De cette image mentale découle en retour chez le poète une émotion identique, qui le conduit ensuite à redécouvrir son environnement et les éléments visuels qui le composent pour en tirer une félicité inédite : « *I watch'd / Some broad and sunny leaf, and lov'd to see / The shadow of the leaf and stem above / Dappling its sunshine* »¹⁰³⁵. La succession des verbes souligne le cercle vertueux créé par la renaissance d'une perception visuelle source d'émerveillement, qui entraîne à son tour un désir de regarder plus loin et plus attentivement alentour (du simple « watch'd » au « lov'd to see »).

Le regard devient aussi un moyen de transmission symbolique sous la plume de Coleridge. Ainsi, les dernières strophes du poème « Frost at Midnight » décrivent le regard attendri d'un père sur son nouveau-né, endormi dans son berceau et dont la vue conduit le poète à s'imaginer ce que son enfant pourra bientôt contempler du monde :

My babe so beautiful! it thrills my heart
With tender gladness, thus to look at thee,
And think that thou shalt learn far other lore,
And in far other scenes!¹⁰³⁶

A nouveau, l'œil devient le messager de l'amour que l'observateur porte à celui qu'il regarde, dont l'emphase se lit dans la ponctuation expressive récurrente. Le lien qui unit Coleridge à son fils est d'abord conçu en termes visuels : si le poète a fait l'expérience du cloisonnement urbain (« *For I was reared / In the great city, pent 'mid cloisters dim, / And saw nought lovely but the sky and stars.* »¹⁰³⁷), qui l'obligeait à ne voir de la nature que le ciel constellé d'étoiles, il se réjouit à l'idée que son fils, au contraire, grandira librement au milieu des montagnes et des lacs :

¹⁰³⁴ S. T. C., « This Lime-Tree Bower my Prison », *PW*, I, p. 353, v. 44-46.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, v. 49-52.

¹⁰³⁶ S. T. C., « Frost at Midnight », *PW*, p. 455, v. 48-51.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, v. 51-53.

But *thou*, my babe! shalt wander like a breeze
 By lakes and sandy shores, beneath the crags
 Of ancient mountain, and beneath the clouds,
 Which image in their bulk both lakes and shores
 And mountain crags: so shalt thou see and hear
 The lovely shapes and sounds intelligible
 Of that eternal language, which thy God
 Utters, who from eternity doth teach
 Himself in all, and all things in himself.¹⁰³⁸

L'adverbe adversatif et le pronom personnel (mis en valeur par l'italique) accentuent l'opposition entre ce que l'on pourrait appeler l'« éducation visuelle » du poète et celle, à venir, de son fils. Là où l'œil du jeune Coleridge semblait contraint par les limites et la grisaille de l'environnement urbain, celui du petit Hartley sera libre de se mouvoir en toute liberté, au milieu d'une nature offrant à la fois variété et réflexivité à l'organe visuel, comme en témoignent l'abondance des substantifs pluriels (« lakes », « sandy shores », « crags », « clouds ») et la répétition des mêmes substantifs, reflétés symboliquement (par l'image des nuages) et poétiquement (au sein même du texte). Ce regard encore inexistant naît d'une projection paternelle qui trouve son aboutissement dans la bénédiction finale :

Therefore all seasons shall be sweet to thee,
 Whether the summer clothe the general earth
 With greenness, or the redbreast sit and sing
 Betwixt the tufts of snow on the bare branch
 Of mossy apple-tree, while the night thatch
 Smokes in the sun-thaw;¹⁰³⁹

La variété des saisons et des paysages se donne à voir comme une fête visuelle pour l'enfant, dont le père imagine l'émerveillement face au rouge-gorge, à la neige ou au spectacle de la terre verdoyante. Cette forme de transmission par le biais du monde visible et du regard que l'être aimé pose sur lui se retrouve à la fin du poème « Dejection : an Ode », où Coleridge souhaite à sa bien-aimée Sara de toujours conserver le regard amoureux et enthousiaste (« *With light heart may she rise, / Gay fancy, cheerful eyes,* »¹⁰⁴⁰) que la mélancolie a pour un temps corrompu chez lui.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 456, v. 54-62.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, v. 65-70.

¹⁰⁴⁰ S. T. C., « Dejection: an Ode », *PW*, II, p. 702, v. 132-133.

III.3.4. L'œil du lecteur

Le dernier regard auquel nos trois poètes choisissent de s'adresser comme de s'exposer est celui du lecteur : regard éminemment réflexif, en ce qu'il représente à la fois le destinataire ultime du poème et le garant de sa pérennité. L'œil du lecteur apparaît comme le relais de celui du poète, puisqu'il continue de faire vivre l'œuvre par-delà la disparition de son auteur. En ce sens, l'acte visuel auquel correspond le fait de lire, le déchiffrement linéaire des caractères inscrits sur une page, souscrit à une forme d'idéalisme : un texte se découvre lorsqu'il est lu ; le poème existe parce que je pose les yeux sur lui. « *Le texte est un potentiel d'action qui est actualisé au cours du processus de lecture* »¹⁰⁴¹ affirme Wolfgang Iser, dont la définition met l'accent sur l'aspect virtuel de l'objet littéraire autant que sur le rôle du lecteur dans l'actualisation symbolique de l'objet lu.

La lecture d'un texte fait l'objet de plusieurs poèmes chez nos trois auteurs, qui mettent en scène la façon dont un ouvrage, un écrivain ou un texte influencent – parfois de façon décisive – leur propre regard. En effet, Blake, Coleridge et Wordsworth jouent sur la mise en abyme de la figure du lecteur, qu'ils représentent au sein même de leurs œuvres. Dans sa préface au célèbre « *Kubla Khan* », Coleridge reproduit ainsi une partie du texte qu'il lisait avant de s'endormir et qui aurait inspiré à la fois son rêve et son poème : « [...] *he was reading the following sentence, or words of the same substance, in 'Pulchras' Pilgrimes' : Here the Khan Kubla commanded a palace to be built, and a stately garden thereunto: and thus ten miles of fertile ground were inclosed with a wall.* »¹⁰⁴². L'ouvrage historique conduit le poète à élaborer, par le biais de son imagination, une vision qui trouve son origine dans la lecture. Un autre poème coleridgien, « *The Garden of Boccaccio* », fait l'éloge de la lecture poétique à travers un jeu de croisement entre différents lecteurs. L'attention de l'auteur est d'abord attirée par la gravure de Thomas Stothard, laquelle représente le jardin où les personnages du *Décameron* de Boccace se rendent durant la « *Troisième Journée* » du récit. Charmé par l'illustration, il s'imagine alors en compagnie des nobles italiens, sur les rives de l'Arno. Mais le poète se tourne bientôt vers l'auteur de l'ouvrage lui-même, qu'il se représente en train de lire :

See! Boccace sits, unfolding on his knees
The new-found roll of old Maeonides;
But from his mantle's fold, and near the heart,
Peers Ovid's Holy Book of Love's sweet smart!
O all-enjoying and all-blending sage,

¹⁰⁴¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1997, p. 7.

¹⁰⁴² S. T. C., « *Kubla Khan, A Vision in a Dream* », Préface, *PW*, I, p. 512.

Long be it mine to con thy mazy page,
Where, half conceal'd, the eye of fancy views
Fauns, nymphs, and wingéd saints, all gracious to thy muse!¹⁰⁴³

A la célébration des beautés toscanes, où l'observateur se transporte l'espace de quelques vers, succède l'éloge de celui qui rend possible le voyage imaginaire ayant permis au poète de sortir de sa torpeur. « *I see no longer ! I myself am there* »¹⁰⁴⁴ s'exclamait-t-il face à la gravure accompagnant le poème, avant de convoquer les beautés de la « *star-bright Italy* »¹⁰⁴⁵. Cette vision enchanteresse en cache une autre, métalittéraire cette fois : Coleridge redirige en effet notre regard vers la figure de Boccace lui-même, ce dont témoigne l'impératif (« See ! »), mis en valeur au début du vers et l'emploi du présent, comme si l'auteur italien recouvrait la vie sous les yeux du lecteur. Or, Boccace est représenté en pleine lecture, penché sur un parchemin attribué au théologien et rabbin Moïse Maïmonide, né à Cordoue en 1138 et considéré comme l'un des plus éminents philosophes de son temps. « *The text discovers its master, depicted as a reader reading his masters* »¹⁰⁴⁶ remarque Susan Luther dans l'article qu'elle consacre au poème. A cette lecture en répond une autre : si l'esprit de Boccace semble occupé à déchiffrer les commentaires talmudiques de Maïmonide, son cœur est plus proche d'un autre ouvrage, grec cette fois : l'*Ars amatoria* du poète Ovide, sujet grammatical postposé derrière le verbe et le double complément de lieu. Le choix du verbe « peers » est signifiant : « to peer » signifie aussi bien « apparaître » que « regarder attentivement » ou « dévisager ». Ainsi, le livre ovidien semble lui-même investi d'une perception visuelle, contemplant de possibles lecteurs sous le manteau de Boccace, à la manière d'un œil. Cette parenté de l'ouvrage littéraire et de l'organe visuel se retrouve aux vers suivants, lorsque le poète émet le souhait de parcourir les labyrinthes poétiques de l'auteur florentin, où se dissimule à moitié « the eye of fancy », comme si l'ouvrage contenait la promesse d'un dépaysement à la fois littéral (le lecteur voyageant vers la Toscane de la Renaissance) et perceptif (son œil s'avérant désormais capable de déceler toutes sortes de créatures mythologiques, des faunes aux nymphes en passant par les anges).

« The Garden of Boccaccio » se présente donc comme une mise en abyme à triple niveau d'une lecture où l'œil symbolise à la fois l'acte créateur de l'écrivain et la recreation de ce geste par le lecteur, dont l'organe visuel est sans cesse mobilisé face à l'ouvrage. Le « *sly satyre peeping*

¹⁰⁴³ S. T. C., « The Garden of Boccaccio », *PW*, II, p. 1095, v. 97-104.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, v. 65.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, v. 77.

¹⁰⁴⁶ Susan Luther, « The Lost Garden of Coleridge », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, Vol. 22, No. 1, 1991, p. 27.

through the leaves »¹⁰⁴⁷ évoqué par Coleridge au dernier vers représenterait alors non seulement la créature mythologique voyeuriste ou l’auteur fasciné par l’exemplaire du *Décameron*, mais aussi la figure du lecteur, dont l’œil s’insère entre les pages du livre comme celui du satyre à travers les feuilles. La chute du poème établit une forme de parenté visuelle entre auteurs et lecteurs dont Susan Luther souligne la proximité au sein du « Garden of Boccaccio » :

The trope implicitly extends the prospect or « maze » of Muse-inhabited arbors to claim the contiguity of all artists and their readers, including the Coleridgean “eye of fancy” (l. 103) and those asked to “See!” its presentations. The community of artists and readers becomes the text’s ideal pastoral community [...].¹⁰⁴⁸

Ce lien de connivence entre l’auteur et son lecteur établit une complicité fondée sur la notion même de regard : l’auteur sollicite l’œil de son destinataire, à la fois métaphoriquement (il suscite son attention, son intérêt et son imagination) et littéralement. Ainsi, le poème «A Soliloquy of the Full Moon», calligramme avant l’heure, présuppose que le lecteur pose sur le texte un regard à la fois ludique et actif, capable de déceler aussi bien l’humour (le poète donnant la parole à une lune effarée) que la forme même du poème, laquelle reproduit les phases croissantes et décroissantes de la lune, les vers s’allongeant au fur et à mesure jusqu’à atteindre une longueur maximale au centre du texte. La lune, unique locutrice, s’adresse directement à Coleridge et Wordsworth, allant jusqu’à nommer les poètes pour mieux moquer leurs prétentions scientifiques, l’ironie de l’auteur alternant ici avec une forme de tendresse :

The head of the Gang, one Wordsworth by name [...]
I saw him look at me most terribly blue!
When one Coleridge, a Raff of the self-same Banditti
Passed by – & intending no doubt to be witty [...]
Made me into the half of a small Cheshire Cheese.
I am I myself I, the jolly full Moon. [...]
And wish’d from his heart nine-pins to see
In brightness and size just proportion’d to me.¹⁰⁴⁹

La pleine lune, que les poètes s’échinent à observer nuit après nuit et qui semble indignée de leur insolence, n’est pas sans rappeler par sa rondeur le globe oculaire lui-même : l’astre et le lecteur regardent chacun les poètes. L’un contemple leurs discussions nocturnes d’astronomes amateurs, l’autre parcourt le texte poétique né de ces souvenirs. Par la vue, le lecteur devient

¹⁰⁴⁷ S. T. C., « The Garden of Boccaccio », p. 1095, v. 109.

¹⁰⁴⁸ Susan Luther, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁴⁹ S. T. C., « A Soliloquy of The Full Moon », *PW*, II, pp. 692-693, v. 27, v. 29, v. 35-36, v. 40, v. 52 et v. 59-60.

ainsi co-créateur du poème, miroir de ses propres facultés. « *We receive but what we give* »¹⁰⁵⁰ : le vers coleridgien résonne d'un sens nouveau lorsque la perception sensorielle croise la perception esthétique à travers le livre.

La lecture engage donc une modalité d'attention particulière du regard, que Blake assimile directement à la vision poétique. Sa méthode de gravure apparaît comme une entreprise de défamiliarisation du regard littéraire, visant à faire du poème un objet perceptif radicalement nouveau, une combinaison textuelle et graphique inédite, mobilisant en retour la perception visuelle du lecteur de façon à la transformer au contact même de l'œuvre. En effet, Blake se distingue de ses pairs en ce qu'il choisit de graver directement le texte et son illustration sur une seule et même planche, selon un processus auquel il confère une valeur symbolique puissante dans *The Marriage of Heaven and Hell*, dont la treizième planche évoque directement le processus de création du graveur :

But first the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged; this I shall do by printing in the infernal method by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.
If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite.
For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern.¹⁰⁵¹

Blake évoque à la fois le remède et le mal dans ces quelques lignes : il fait directement référence à l'action corrosive de l'acide sur la planche de la gravure, sa méthode d'impression personnelle, qu'il présente comme le meilleur moyen d'unir les contraires et de concilier les opposés pour permettre à l'homme de retrouver l'étendue de ses facultés créatrices (« *without contraries there is no progression* »¹⁰⁵²). Or, si l'individu s'illusionne en croyant que son corps et son esprit représentent deux entités distinctes, l'image et le texte semblent indissociables pour le graveur et poète : leur alliance permet justement au regard du lecteur d'opérer un double mouvement d'expansion (l'œil considère différents objets) et de conciliation (l'œil assure le lien entre le texte et l'illustration). La méthode de gravure choisie par Blake se présente donc comme un remède salutaire, capable de révéler l'infini par un renouvellement perceptif au travers même de l'œuvre d'art. Il n'est pas anodin que le plus célèbre des aphorismes blakiens figure immédiatement après cette allusion à l'activité de graveur : les planches de ses poèmes

¹⁰⁵⁰ S. T. C., « Dejection: an Ode », *PW*, II, p. 699, v. 47.

¹⁰⁵¹ W. B., *MHH*, p. 39.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 34.

ne seraient-elles pas les battants d'une porte que le lecteur blakien sera seul en mesure de pousser ?

Cette activité essentielle de l'œil confronté à l'œuvre d'art est théorisée par le peintre et historien de l'art Ernst Gombrich, qui écrit dans son essai *Art and Illusion*: « *The artist gives the beholder increasingly 'more to do', he draws him into the magic circle of creation and allows him to experience something of the thrill of 'making' which had once been the privilege of the artist.* »¹⁰⁵³. Selon l'essayiste, l'artiste transfère une partie de son activité au récepteur de l'œuvre d'art ; il l'engage à prendre part au processus de création en exerçant sa sensibilité et sa curiosité, ses sens et son esprit. Nous suggérons que la théorie esthétique ici formulée s'applique en partie au texte blakien, dans la mesure où celui-ci mélange les codes et les traditions esthétiques pour former un assemblage singulier, que le lecteur déchiffre – ou non – selon ses propres capacités.

Chez Blake, la lecture est le vecteur privilégié d'une défamiliarisation du regard ; elle représente le moyen le plus efficace pour inviter le lecteur à s'interroger non seulement sur ce qu'il voit, mais aussi sur la manière dont il le voit. Ainsi, le texte et l'image représentent deux modalités d'expression à la fois conjointes et disjointes ; si l'illustration sert parfois d'appui au texte, elle s'en émancipe également, comme le révèlent les décalages fréquents entre description verbale et description illustrée d'un même élément. Dans son article « « The Eye altering alters all »: Blake and Esthetic Perception », Nicholas O. Warner s'intéresse à ces « *spatial gaps between textual and visual treatments of related incidents* »¹⁰⁵⁴, dont il donne quelques exemples révélateurs : « *The third plate of America, for instance, provides us with a visual counterpart to lines 11 and 12 found on plate 1 ; and in Jerusalem, the scene on plate 8 is not described until plate 63. While plate 8 shows us a small female figure strapped to an enormous moon, we must wait fifty-five plates to get a verbal rendition of this scene – "the Fairies lead the Moon along the Valley of the Cherubim"* »¹⁰⁵⁵. Selon Warner, ce décalage oblige justement le lecteur à dissocier le régime verbal et le régime pictural pour leur accorder chacun une attention égale : « *we learn to see his designs not as visual re-statements of the text, but as a narrative form independent of though complementary to the text. Once we are awake to this aspect of Blake's design, we can become more alert to the possibility of subtle connections between seemingly unrelated texts and illustrations, more active as participants in*

¹⁰⁵³ Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 202.

¹⁰⁵⁴ Nicholas O. Warner, « « The Eye altering alters all »: Blake and Esthetic Perception », *Colby Library Quarterly*, Volume 19, No. 1, 1983, p. 25.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*

the experience of Blake's art »¹⁰⁵⁶. A nouveau, la dimension active du lecteur est essentielle : l'alliance du texte et de l'image éveille l'œil du lecteur, elle l'incite à chercher les correspondances entre différents régimes d'expression et l'engage dans le processus créatif.

Chez Wordsworth, la mise en abyme de la figure du lecteur s'accompagne d'une volonté de revitaliser le regard, opposant la lettre morte du texte creux à la vitalité du poème visionnaire. Au livre VIII du *Prelude*, l'auteur décrit les formes spectrales qui semblent animer la grotte de Yorda et dont la disparition progressive laisse l'observateur dans une attente passive :

He sees, ere long, the roof above his head,
Which instantly unsettles and recedes
Substance and shadow, light and darkness,
[...] Like Spectres, ferment quiet and sublime;
Which, after a short space, works less and less,
Till every effort, every motion gone,
The scene before him lies in perfect view,
Exposed and lifeless, as a written book.¹⁰⁵⁷

La comparaison finale a de quoi susciter l'étonnement : la référence au livre, à valeur ouvertement péjorative, suggère une absence totale d'effort ou d'investissement émotionnel. De même que pour l'observateur de la grotte, l'accoutumance à l'obscurité conduit à la disparition progressive de tout « effort » et de tout « motion », puis à un désenchantement perceptif, de même, la lecture du « written book » se présente comme une contemplation désabusée, « Exposed and lifeless » – les adjectifs signalant assez le caractère morne d'une scène sans vie. Pourquoi le « written book » évoqué par Wordsworth ne suscite-t-il aucun intérêt chez son supposé lecteur ? Parce qu'il se donne à lire comme une évidence, un simple amas de lignes inanimées, exposées au grand jour, « in perfect view » dans la mesure où elles ne nécessitent aucune activité de la part du lecteur, mais s'imposent à lui. Ici, l'auteur condamne moins la littérature en général qu'une catégorie bien particulière d'ouvrages, dont le dogmatisme stérile empêche la mise en œuvre des facultés imaginatives du lecteur. Ce que Wordsworth reproche au « written book », c'est d'être simplement « written », de ne contenir aucune singularité, aucune originalité : en définitive, aucune vision personnelle. « *The only books that Wordsworth condemns outright are those which stifle imaginative creativity, and even here, he does not so much condemn the books themselves as those who write them, the educational theorists who attempt to become « the Wardens of our faculties »* (Prel. V,

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁵⁷ W. W., *PII*, VIII, p. 228, v. 717-719 et 723-727.

377) »¹⁰⁵⁸ souligne David Wiener dans son article « Wordsworth, Books, and the Growth of a Poet's Mind ». A nouveau, la littérature a partie liée avec le développement des facultés perceptives et émotionnelles du lecteur, auxquelles le poète se réfère directement à travers l'expression « Wardens of our faculties », rejetant la tutelle symbolique que les ouvrages dogmatiques imposent à leur public dès le plus jeune âge.

Au cinquième livre du *Prelude*, intitulé « Books », Wordsworth insiste sur l'importance décisive des ouvrages associés à son enfance et son adolescence, dans la mesure où ils contribuent à forger une ouverture au monde et une appréhension visuelle décuplée de celui-ci. En effet, la lecture joue un rôle essentiel dans la construction perceptive et psychique de l'individu : elle oriente et façonne son regard en encourageant à la fois son imagination et son empathie, son rapport à la nature comme à autrui, pour peu que le poème, le conte ou le roman l'emportent sur le manuel scolaire, que la poésie triomphe du dogmatisme. Loin de diriger les facultés perceptives du lecteur, le livre doit au contraire les encourager à se développer librement ; loin de l'accoutumer aux objets décrits, il doit au contraire révéler leur singularité, leur mystère. A la lumière crue des ouvrages d'éducation, le roman ou le poème préfèrent l'ombre et la demi-teinte. Ils favorisent ainsi l'éveil des facultés visionnaires de l'enfant, suscitant chez lui un émerveillement similaire à celui de la nature : « *Visionary Power / Attends upon the motions of the winds / Embodied in the mystery of words* »¹⁰⁵⁹ écrit le poète, qui entremêle ici le mouvement du vent à celui des mots. Si la lecture permet à l'auteur d'accroître son champ de vision, c'est bien parce qu'elle fait simultanément appel à l'œil sensoriel et à l'œil interne, conciliant les diverses facultés de l'organe visuel au sein d'une même action. Les livres deviennent les agents privilégiés de la croissance de l'esprit du poète, dont le *Prelude* retrace les étapes, « *in memory of all books which lay / Their sure foundations in the heart of Man* »¹⁰⁶⁰.

Enfin, le livre se fait le gardien d'une vision personnelle, élaborée au contact d'une autre, affinée par l'expérience et le temps. Les ouvrages lus par Wordsworth dans son enfance et son adolescence sont les dépositaires d'une identité liée aux souvenirs mêmes de ces lectures, que le poète convoque au livre V du *Prelude* avec une nostalgie toute proustienne avant l'heure :

And afterwards, when to my Father's House
Returning at the holidays, I found
That golden store of books which I had left

¹⁰⁵⁸ David Wiener, « Wordsworth, Books, and the Growth of a Poet's Mind », *The Journal of English and Germanic Philology*, University of Illinois Press, Vol. 74, No. 2, 1975, p. 211.

¹⁰⁵⁹ W. W., *PII*, VIII, p. 225, v. 619-621.

¹⁰⁶⁰ W. W., *PII*, V, p. 167, v. 199-200.

Open to my enjoyment once again
 What heart was mine! Full often through the course
 Of those glad respites in the summer-time
 When, arm'd with rod and line we went abroad
 For a whole day together, I have lain
 Down by thy side, O Derwent! murmuring Stream,
 On the hot stones and in the glaring sun,
 And there have read, devouring as I read,
 Defrauding the day's glory, desperate!¹⁰⁶¹

La métaphore du butin fait écho au précieux trésor que le narrateur chérit dans son enfance, en l'occurrence un exemplaire abrégé des *Mille et Une Nuits* (« *I had a precious treasure at that time / A little, yellow canvas-coverd' Book, / A slender abstract of the Arabian Tales ;* »¹⁰⁶²). La réserve d'ouvrages que le jeune Wordsworth retrouve lors des vacances estivales lui procure une félicité inégalée, à tel point qu'il s'empresse d'emporter ses livres près du Derwent (fleuve anglais situé dans le comté de Cumbria) pour les dévorer au mépris du beau temps et des activités de plein air. Et pourtant : alors même que l'œil de l'enfant semble happé par la lecture, l'auteur reconstitue avec une véritable acuité sensorielle la scène elle-même, évoquant le chant du ruisseau, la chaleur des pierres et la forte luminosité du soleil. « *Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré.* »¹⁰⁶³ remarque Marcel Proust, dont l'essai *Sur la lecture* s'ouvre sur le pouvoir évocateur des ouvrages lus au cours de l'enfance, qui renferment en eux le souvenir intact de leur première découverte et dont la simple mention suffit parfois à ressusciter l'instant même où ils furent ouverts. Ici, Wordsworth préfigure le rapport entre littérature et mémoire affective tel que le définit également Thomas De Quincey: « *of this let everyone be assured – that he owes to the impassioned books which he has read many a thousand more of emotions than he can consciously trace back to them. Dim by their origination, these emotions yet arise in him, and mold him through life, like forgotten incidents of his childhood* »¹⁰⁶⁴. L'hypallage (« impassioned books ») souligne la puissance émotionnelle des livres découverts dans l'enfance, qui forgent inconsciemment la vision subjective du lecteur tout au long de son existence.

La redécouverte de ces ouvrages comme la lecture des nouveaux s'inscrivent ainsi dans une trajectoire continue qui ne cesse d'étoffer le regard que le poète porte sur le monde : « *What is Don Quixote but a grown-up's version of Jack the Giant-killer, a text recovered from his*

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 174, v. 501-512.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 173, v. 482-484.

¹⁰⁶³ Marcel Proust, « Sur la lecture », *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1971, p. 161.

¹⁰⁶⁴ Thomas de Quincey, *The Collected Writings of Thomas de Quincey*, ed. David Masson, Edinburg, 1889, II, p. 59.

*earliest school-boy reading and given a new layer of meaning ? Books become spots of time, recuperating memory into consciousness, creating an inter-space between past and present which bridges the gulf between the divided consciousness of the adult [...] »*¹⁰⁶⁵ souligne Mary Jacobus. Ces mêmes ouvrages enfantent alors chez Wordsworth le désir de faire œuvre, d'offrir un relais à son propre regard : le *Prelude* et les autres poèmes wordsworthiens sont les dépositaires d'une vision poétique, vouée à périr et à disparaître mais dont le livre préserve éternellement le souvenir. Le livre devient le dernier refuge de l'œil sur le point de se fermer :

I see by glimpses now; when age comes on,
 May scarcely see at all, and I would give,
 While yet we may, as far as words can give,
 A substance and a life to what I feel:
 I would enshrine the spirit of the past
 For future restoration.¹⁰⁶⁶

Le onzième livre du *Prelude*, « Imagination, how impaired and restored », marque une prise de conscience de l'affaiblissement inéluctable des facultés du poète – tant visuelles qu'imaginatives. Cette perception visuelle fragmentée, amenée à décroître encore avec l'âge, suscite une forme d'angoisse, où la crainte d'une cécité temporaire se mêle à celle de la mort. L'écriture apparaît alors comme le moyen de consigner la vision du poète, transmise au lecteur par le biais du livre, œil immortel. L'ouvrage est donc investi d'un pouvoir de transmission : passerelle entre deux temporalités, deux consciences, mais aussi deux regards, il préserve la matière même des émotions de l'auteur, ce « *spontaneous overflow of powerful feeling* »¹⁰⁶⁷ qui définit pour Wordsworth la nature même du poème. Il rend littéralement visible, sur la page, l'invisible des sentiments, sensations et souvenirs, « *as far as words can give* ». Le poème enchâsse ainsi la vision passée d'un homme voué à disparaître, pour la faire revivre au futur, offrant la promesse d'une « restauration » à la fois pour l'auteur et pour le lecteur, qui trouve au sein même du livre la possibilité d'enrichir sa vision du monde au contact d'une autre. « *Emphatically may it be said of the Poet, as Shakespeare hath said of man, 'that he looks before and after.'* »¹⁰⁶⁸ écrit Wordsworth dans sa première préface aux *Lyrical Ballads*, suggérant avec Shakespeare que le regard artistique, toujours en mouvement, se porte au-delà des frontières et trouve dans son ultime résidence littéraire un point de vue imprenable, parce

¹⁰⁶⁵ Mary Jacobus, « Wordsworth and the Language of the Dream », *ELH*, Vol. 46, No. 4, 1979, p. 640.

¹⁰⁶⁶ W. W., *PII*, XI, p. 303, v. 338-343.

¹⁰⁶⁷ W. W., « Preface to the *Lyrical Ballads* » (1802), *LB*, Appendix III, p. 744.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 753.

qu'éternel : dissimulé entre les pages, l'œil du poète cligne encore chaque fois que nous ouvrons ou fermons son recueil.

Conclusion

« *The seeing eye!* [...] *To the Poet, as to every other, we say first of all, See* »¹⁰⁶⁹. Au commencement était l'œil semble nous dire l'écrivain et historien écossais Thomas Carlyle, contemporain des poètes romantiques anglais. Sous sa plume, voir devient le premier commandement poétique, la faculté par excellence de celui qui élabore un paysage de mots, où le lecteur vient plonger son regard. La corrélation étroite entre perception visuelle et création littéraire est au cœur de la réflexion comme de la production poétique des premiers Romantiques anglais, qui réorientent l'œil vers lui-même. Défi audacieux, voire impossible à réussir, si l'on songe que nul ne peut contempler son propre regard, sinon par le truchement du reflet. Le poème blakien, wordsworthien ou coleridgien nous tend ainsi le miroir d'une vision en quête d'elle-même, engagée dans une dialectique d'expansion et d'introspection qui renouvelle les pouvoirs de l'œil humain, en même temps qu'elle signale ses limites.

Nous avons montré que la démarche réflexive des premiers Romantiques anglais s'inscrit dans un contexte épistémologique, historique et culturel singulier où la vision devient le foyer de problématiques nouvelles. Voir n'est plus une évidence lorsque l'œil révèle au grand jour sa propre vulnérabilité, mise à nu dans les travaux de Thomas Young, de Goethe, de Peter Mark Roget et de David Brewster, pour n'en citer que quelques-uns : la perception des couleurs et de la lumière attribuée aux récepteurs de la rétine, la découverte de l'astigmatisme et des mécanismes de courbure du cristallin, l'explication de la persistance rétinienne des images jettent les fondements de l'optique physiologique au tournant du XIX^e siècle, dont la naissance coïncide avec un moment de transition épistémologique entre l'âge classique et la modernité¹⁰⁷⁰, lequel consacre à la fois la diversification et la singularisation des domaines d'études scientifiques. Les avancées de l'optique conduisent l'œil à choir de son piédestal empirique : l'organe visuel n'est plus le fidèle allié de l'esprit, mais un assemblage de tissus musculaires et nerveux, ramené à son origine organique et susceptible de présenter des signes de fatigue, d'usure ou de dysfonctionnement.

L'organe visuel fait alors l'objet de distorsions, de manipulations et de transformations nouvelles : en parallèle de la science du regard émerge une culture du divertissement visuel, qui exploite les failles de l'œil pour composer des images ou des spectacles singuliers, où l'artifice côtoie l'art. Cette étude, on l'espère, aura montré la complexité des phénomènes d'influence entre ces nouveaux modes d'appréhension du regard et l'œuvre de la première

¹⁰⁶⁹ Robert Carlyle, « The Hero as Poet », *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History, Works*, V, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 84.

¹⁰⁷⁰ Confer l'ouvrage de Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

génération romantique, qui s'élabore constamment dans un rapport d'interaction avec eux selon qu'elle intègre, rejette, subvertit ou explore les différents paradigmes visuels.

Par ailleurs, Blake, Wordsworth et Coleridge manifestent chacun à leur façon l'irréparable subjectivité du regard, associé à un point de vue singulier. La mise en perspective d'une vision humaine, trop humaine, oblige à intégrer le cadre de chair et d'émotions qui délimite chaque regard. La vue se fait parfois sélective, arbitraire ou incomplète. A la différence de l'oreille, l'œil peut se replier sous la paupière pour ne pas voir ce qui le trouble ou le dérange. A la subjectivité du cadrage répond celle de l'imagination et de la mémoire, qui peuplent l'esprit de visions aussi fascinantes qu'inquiétantes, dans la mesure où elles échappent au contrôle du sujet : l'exploration des différentes modalités du voir fait naître une forme d'angoisse visuelle, lorsque l'individu, observateur de ses propres projections, oscille entre familiarité et étrangeté, entre reconnaissance et rejet. L'œil enseigne ainsi une forme d'humilité à celui qui porte son regard aux frontières du visible : ancien adjuvant de la raison, métaphore de la connaissance humaine, l'organe visuel manifeste désormais à l'individu l'étendue de ce qu'il ignore, en le confrontant à l'invisible ou à l'incompréhensible.

Ce n'est donc pas sans un certain courage que Blake, Wordsworth et Coleridge explorent les pouvoirs de l'œil. Refusant les raccourcis aveuglants ou le confort des œillères, les premiers Romantiques anglais choisissent de tourner le regard sur lui-même pour discerner avec authenticité et acuité le champ des possibles de l'individu, de la perception à la création, du voir au « faire-voir », ce par une double entreprise de réflexion et de défamiliarisation du regard. En ce sens, ils préfigurent l'humanisme lucide du héros de Marguerite Yourcenar, Zénon Ligre, alchimiste et médecin au XVI^e siècle dans l'Europe de la Réforme, condamné à mort par ses concitoyens pour avoir vu trop loin, trop tôt. *L'Œuvre au Noir* (1968) rend hommage à la clairvoyance d'un regard libre lorsque Zénon, après s'être assoupi alors qu'il étudiait les mystères des plantes à l'aide d'une loupe, découvre soudain le reflet de son œil au réveil :

En moins d'un instant, avant même que sa vision pût se formuler en pensée, il reconnut que ce qu'il voyait n'était autre que son œil reflété et grossi par la loupe, derrière laquelle l'herbe et le sable formaient un tain comme celui d'un miroir. Il se redressa tout songeur. Il s'était vu voyant ; échappant aux routines des perspectives habituelles, il avait regardé de tout près l'organe petit et énorme, proche et pourtant étranger, vif mais vulnérable, doué d'imparfaite et pourtant prodigieuse puissance, dont il dépendait pour voir l'univers. Il n'y avait rien de théorique à tirer de cette vision qui accrût bizarrement sa connaissance de soi, et en même temps sa notion des multiples objets qui composent ce soi. Comme l'œil de Dieu dans certaines estampes, cet œil humain devenait un symbole. L'important était de recueillir le peu qu'il filtrerait du monde

avant qu'il fit nuit, d'en contrôler le témoignage et, s'il se pouvait, d'en rectifier les erreurs. En un sens, l'œil contrebalançait l'abîme.¹⁰⁷¹

L'organe visuel, soudain mis en valeur par la loupe, se dévoile dans toute sa singularité et conduit Zénon à s'interroger sur l'étendue et les limites de ce qu'il voit, perçoit et conçoit du monde. L'œil incarne la conciliation des contraires, le paradoxe d'un « organe petit et énorme, proche et pourtant étranger, vif mais vulnérable » qui permet à son possesseur de découvrir l'infini de l'univers tout en mesurant sa propre finitude. L'« imparfaite et pourtant prodigieuse puissance » de l'organe visuel apparaît à l'alchimiste comme la métaphore de sa propre destinée, à la fois dérisoire et grandiose. L'œil, symbole de l'ensemble des facultés de perception, de compréhension et d'imagination, représente pour Zénon une lueur discrète au milieu des ténèbres de son époque, l'espoir de « recueillir » une parcelle du monde avant sa propre disparition : en ce sens, il contrebalance le double abîme de l'obscurantisme religieux et de sa mort prochaine.

Nous avons choisi de circonscrire la présente étude aux trois principaux représentants de la première génération romantique anglaise. La façon dont celle-ci perçoit et conçoit le rôle de l'organe visuel pourrait être mise en rapport avec les représentations de l'œil chez d'autres représentants du romantisme anglais, comme Robert Southey ou Anna Laetitia Barbauld, ainsi que chez la seconde génération, entre continuité et rupture. A cet égard, on peut se référer notamment aux travaux de Sophie Laniel-Musitelli, qui analyse le rôle et les limites de l'œil corporel chez Percy Shelley dans son ouvrage « *The Harmony of Truth* » : *Science et poésie dans l'œuvre de Percy Shelley*. Elle s'intéresse notamment aux rapports entre regard astronomique et écriture poétique, et montre comment Shelley développe une « *poétique de la distorsion optique* »¹⁰⁷², intégrant les phénomènes de réfraction lumineuse et d'altération visuelle dans son poème *Adonis*, reprenant la correspondance entre globe astrale et oculaire dans *The Triumph of Life*.

John Keats, quant à lui, accorde une place de choix à la perception visuelle, promesse de visions sensationnelles, mais aussi d'observations approfondies pour ce jeune apprenti chirurgien, lui-même atteint de myopie. L'exemple de Keats pourrait conduire à analyser de façon plus approfondie le rapport entre écriture poétique et pathologies visuelles. Ainsi, Ann Townsend s'interroge sur le rapport entre la myopie de Keats, sa formation médicale et son

¹⁰⁷¹ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 242-243.

¹⁰⁷² Sophie Laniel-Musitelli, *op. cit.*, p. 274.

imaginaire poétique dans son article « Myopic Keats »¹⁰⁷³, tandis que l'ouvrage *The World through Blunted Sight*, de Patrick Trevor-Roper, examine la répercussion des troubles de la vue (myopie, hypermétropie, glaucome, aveuglement partiel ou total) chez les peintres et les poètes romantiques, notamment Keats et Shelley¹⁰⁷⁴. Keats illustre également l'érotisme et la sensualité d'une pulsion scopique animée par le désir de possession visuelle autant que charnelle : les regards croisés des amants Madeline et Porphyro, qui doivent se voir pour s'unir, contribuent à la mise en scène d'un voyeurisme transgressif dans « The Eve of Saint-Agnes », de même qu'Endymion est subjugué par les yeux de la belle Cynthia, « *a paradise of lips and eyes* »¹⁰⁷⁵. Ce regard désirant est considéré par Grant F. Scott comme l'apanage de la poésie keatsienne : « *his eye is nothing if not languorous, governed by the sensual lure of the image* »¹⁰⁷⁶ écrit-il dans *The Sculpted word : Keats, ekphrasis and visual arts*. L'œil se fait magnétique dans « The Fall of Hyperion », où le héros éponyme parvient à s'avancer jusqu'à l'autel de la prêtresse Moneta aux « *planetary eyes* »¹⁰⁷⁷ :

But for her eyes I should have fled away.
They held me back, with a benignant light,
Soft mitigated by divinest lids
Half closed, and visionless entire they seem'd
Of all external things –.¹⁰⁷⁸

Le désir de voir davantage que ce qu'il perçoit conduit Hyperion à découvrir la déréliction des titans dont Moneta garde le secret. L'injonction « *Let me behold* »¹⁰⁷⁹, entre ordre et prière, atteste la curiosité qui ronge Hyperion avant qu'il n'accède à l'autel. Investi d'un pouvoir de séduction unique, l'œil de Keats oscille entre charme et sortilège : l'enchanteresse aux « *wild wild eyes* »¹⁰⁸⁰ de la « Belle dame sans merci », ou encore la magicienne Circé qui ensorcelle Endymion de ses visions brûlantes, « *like the eye of gordian snake* »¹⁰⁸¹, témoignent de la dangerosité du regard, capable de pétrifier ou de métamorphoser sa proie. La poésie keatsienne met donc en scène les aventures d'un regard¹⁰⁸² qu'il serait intéressant d'inscrire dans une

¹⁰⁷³ Ann Townsend, « Myopic Keats », *The Kenyon Review*, Kenyon College Press, Vol. 33, No. 4, 2011.

¹⁰⁷⁴ Patrick Trevor-Roper, *The World Through Blunted Sight*, Londres, The Penguin Press, 1970.

¹⁰⁷⁵ John Keats, « Endymion », Part I, *Keats's Poetry and Prose*, New York, Norton Critical Edition, 2009, p. 163, v. 618.

¹⁰⁷⁶ Grant F. Scott, *The Sculpted word: Keats, ekphrasis and the visual arts*, Londres, University Press of New England, 1994, p. 21.

¹⁰⁷⁷ John Keats, « The Fall of Hyperion », *op. cit.*, p. 504, v. 281.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 504, v. 264-268.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 505, v. 289.

¹⁰⁸⁰ John Keats, « La belle dame sans merci », p. 342, v. 31.

¹⁰⁸¹ John Keats, « Endymion », III, p. 205, v. 494.

¹⁰⁸² Elsa Cazeneuve, « Aventures et aléas du regard chez John Keats », *John Keats. Keats's Poetry and Prose*, sous la direction de Caroline Bertonèche, Paris, Ellipses, 2021, pp. 119-140.

perspective comparatiste, pour approfondir le rapport de Keats à ses prédécesseurs concernant la symbolique et la fonction de l'œil au sein du poème. « [...] *these eyes but close / To look within* »¹⁰⁸³ affirme lord Byron dans son drame versifié *Manfred*, dont le héros incarne l'archétype d'un romantisme torturé qui pourrait nous conduire à interroger la mise en scène d'une *persona* romantique et ses rapports avec la faculté visuelle, entre topos et cliché.

D'autres éléments restent à approfondir concernant les rapports entre les poètes romantiques et la genèse de certaines techniques visuelles, comme la photographie ou le cinéma. L'ouvrage de William Galperin, *The Return of the Visible in British Romanticism* (1993), insiste sur l'importance de la perception visuelle et de la pulsion scopique, privilégiant le « visible » au « visionnaire » dans l'approche des œuvres romantiques, qu'il associe étroitement à la peinture et au développement des techniques pré-cinématographiques (citant le panorama, le diorama et la lanterne magique, entre autres). Galperin émet l'hypothèse que les poètes romantiques anglais vivent une période charnière qu'il définit comme la préhistoire du cinéma, où les formes de culture et d'expression artistique engagent un dialogue nourri concernant la problématique visuelle. De Wordsworth à Byron, de Caspar David Friedrich à John Constable, l'auteur place l'œil et le regard au cœur de la production artistique du XIX^e siècle pour montrer combien celle-ci prépare l'avènement du septième art.

Enfin, de nouvelles perspectives de recherche se dégagent lorsque l'on envisage l'œuvre des premiers Romantiques sous l'angle de l'intermédialité : qu'auraient fait Blake, Wordsworth ou Coleridge s'ils avaient vécu à l'époque de la réalité augmentée et des mondes virtuels ? En quoi les nouveaux dispositifs technologiques émergeant au XXI^e siècle seraient-ils susceptibles d'influer sur leur vision du monde et leur expressivité artistique ? De telles recherches pourraient faire l'objet d'un ouvrage à part entière. L'application « United Visions », conçue par les artistes et techniciens Tin Nguyen et Edward Cutting dans le cadre de l'exposition « William Blake : Visionary », prévue pour octobre 2023 au Getty Center de Los Angeles, fournit un exemple particulièrement intéressant de réponse à ces questions. Présentée de façon détaillée en annexe, cette application promet à son utilisateur de découvrir sous un nouveau jour les créations de William Blake. Une fois téléchargée, l'application guide l'utilisateur pour que celui-ci utilise son appareil (smartphone, tablette) correctement. Grâce à la technique de la réalité augmentée, « United Visions » peuple l'environnement de figures chimériques, fantastiques ou monstrueuses issues des illustrations blakiennes : la créature vampirique de

¹⁰⁸³ Lord Byron, *Manfred*, Londres, John Murray, 1817, Acte I, scène 1, p. 7, v. 7.

« The Ghost of a Flea », ou le serpent de « Satan exulting over Eve » surgissent soudain au beau milieu de notre salon, au travers du rectangle numérique que nous portons devant nos yeux. Associée à deux autres formes d'intelligence artificielle également présentées en annexe, l'application « United Visions » interroge l'héritage de l'œil romantique aujourd'hui : notre regard, à la fois manipulé, façonné et démultiplié par les mille artifices d'une société où l'image sous toutes ses formes n'a jamais été aussi omniprésente, a plus que jamais besoin de faire retour sur lui-même pour discerner le vrai du faux, l'art de l'artifice, le virtuel du réel. C'est en gardant non seulement l'esprit, mais aussi le regard critiques que nous pourrions pleinement explorer, dans le sillage des premiers Romantiques anglais, les pouvoirs de connaissance et de création de l'organe visuel, symbole perceptif de ce « mentir-vrai »¹⁰⁸⁴ cher à Aragon et qui demeure à l'heure actuelle l'organe de tous les possibles.

¹⁰⁸⁴ Louis Aragon, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980.

Annexes

Nous avons choisi de faire figurer en annexe de la présente étude trois exemples de dispositifs technologiques centrés sur la perception visuelle, chacun associé à l'un des trois poètes de notre corpus, dans le but d'illustrer les correspondances entre la philosophie romantique du regard et son approche contemporaine. L'œil fait aujourd'hui l'objet de mille manipulations, distorsions et métamorphoses virtuelles qui conduisent à interroger la plasticité et la créativité de l'organe visuel, dans la droite ligne des premiers Romantiques anglais. Les trois exemples ici réunis permettent de montrer la pérennité du questionnement visuel inauguré par William Blake, William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge. Pour chacun des dispositifs mentionnés, un lien renvoie directement vers l'application étudiée, afin que nos lecteurs, munis d'un appareil numérique (smartphone ou tablette), puissent eux-mêmes se prêter à l'expérience.

1 – « United Visions » & William Blake



<https://apps.apple.com/us/app/united-visions/id1527399434>

L'application « United Visions » naît de l'imagination conjointe des artistes et développeurs Tin Nguyen et Edward Cutting, connus sous le nom de « Tin&Ed ». Initialement prévue pour accompagner le spectateur dans le cadre de l'exposition « William Blake : Visionary », qui débutera en octobre 2023 au Getty Center de Los Angeles, cette application peut cependant être utilisée depuis n'importe quel endroit. Une fois téléchargée, elle s'ouvre sur une présentation détaillée de la démarche de ses concepteurs, accessible en cliquant sur le lien « Read the artist's statement ». A l'entrée de la déclaration, on peut lire une citation de William Blake lui-même : « *The imagination is not a state : it is the human existence itself* ». Tin Nguyen et Edward Cutting affirment ici leur volonté de rendre hommage à l'imaginaire blakien par le biais de l'intermédialité, explorant les prolongements technologiques d'une poésie proprement visionnaire :

United Visions, an immersive AR work by New York-based artists Tin&Ed, cracks Blake's imagination wide open. As audiences move through the Getty Center – or any location of their choosing using the artwork's app – they encounter strange, in-between forms inspired by Blake's, which emerge as life-sized specters. No identities are fixed. Instead, they undergo constant transformation, making and unmaking themselves. A gargoyle-like face materializes

tongue first (a reference to Blake's tempera painting *The Ghost of a Flea*). The insides of a hulking apparition glow red like Blake's fiery drawings of hell. Serpents, which appear throughout his work, dart around in midair, suggesting revolutionary awakenings.¹⁰⁸⁵

Les concepteurs de l'application mettent en valeur la mobilité des créatures formées par le biais de la réalité augmentée : en effet, les monstres et les animaux ne cessent de se mouvoir, dansant sur les murs, se multipliant ou s'effaçant au fur et à mesure que le spectateur les observe. Ce processus de « constant transformation » contrecarre toute forme de fixité visuelle : l'environnement créé par l'application se modifie constamment, comme pour obliger le spectateur à demeurer sur le qui-vive, l'œil ouvert à toute forme de transformation. La dimension subversive de la poésie blakienne se retrouve dans l'ambition de susciter par cette application ces « revolutionary awakenings » que Blake appelait de ses vœux. Le texte accompagne l'image : une bande-son aux accents urbains, réalisée par le producteur Just Blaze, nous fait entendre les vers du célèbre poème « The Tyger », auquel succède une série de citations blakiennes lues par le slammeur et poète Oveous Maximus. « *United Visions is part ceremony, part hallucination, a performance of Blakean spirits for our times. As its shape shifts, conjured to life by the viewer's movements, darkness and light coalesce into something more enigmatic: a force of infinite possibility* »¹⁰⁸⁶ résumant Tin Nguyen et Edward Cutting, qui soulignent les possibilités infinies de déclinaison de l'oeuvre de William Blake aujourd'hui.



Créatures inspirées du tableau de *The Ghost of a Flea* en train de danser dans le jardin du Getty Center de Los Angeles, capture d'écran provenant de l'application *United Visions*, © Tin&Ed.

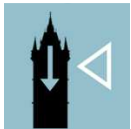
¹⁰⁸⁵ Tin Nguyen et Edward Cutting, « Artist Statement », application numérique « United Visions », 2023, © Tin&Ed.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*



Figure entourée des serpents inspirés de ceux de l'illustration *Satan Exulting over Eve*, capture d'écran provenant de l'application *United Visions*, © Tin&Ed.

2 – « Iciavant » & William Wordsworth

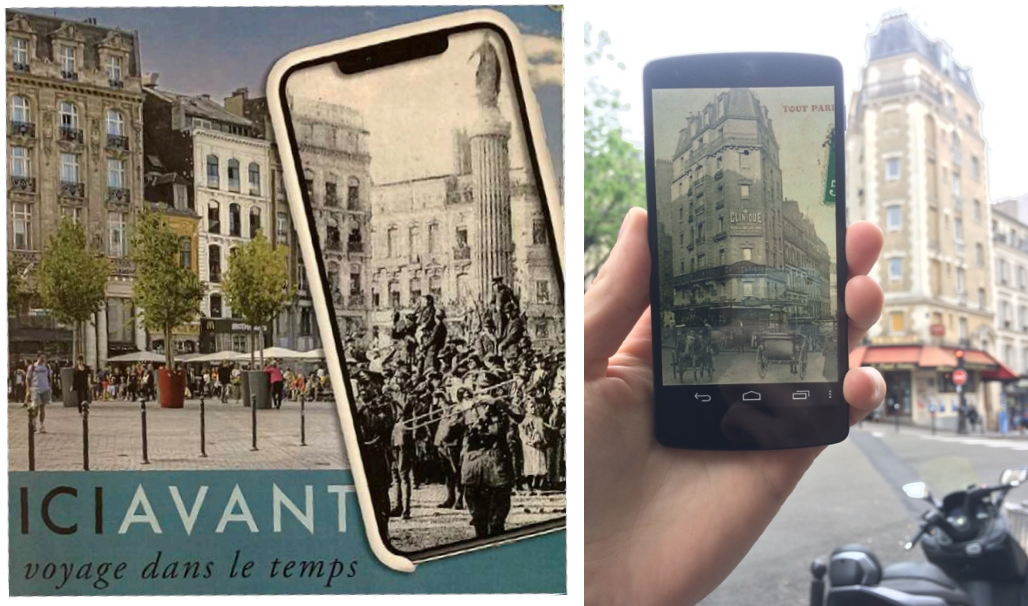


<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.iciavant.lille&hl=fr&gl=US>

« Iciavant », application numérique conçue en 2019, naît de la rencontre de Christine Aubry (ingénieure de recherche à l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion) et d'Arnaud Waels (gérant de l'entreprise Devocité, spécialisée dans la création d'objets multimédias). Élaborée en 2019, elle permet à l'utilisateur d'ouvrir une fenêtre sur le passé grâce à son smartphone, superposant directement au réel des photographies et des documents d'archives. Par le biais de la réalité augmentée, l'application identifie le lieu sur lequel se porte la caméra de l'appareil et fait surgir l'image de ce qui se trouvait au même endroit, deux, trois ou cinq siècles auparavant.

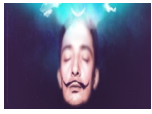
Forte de sa popularité, l'application, d'abord consacrée à l'histoire de la métropole lilloise, propose depuis mai 2023 un service identique pour les villes de Sedan, Roubaix et Tourcoing. Bien que cette application n'ait aucun lien avec William Wordsworth, nous choisissons de la mettre en rapport avec lui car le poète manifeste une conscience particulièrement aiguë du passage du temps : Wordsworth interroge dans ses œuvres la possibilité de faire revivre le

souvenir d'un lieu dont la mémoire humaine conserve seule l'image intacte, que ce soit la chaumière disparue du malheureux Michael dans le poème éponyme, les vestiges du « Ruined Cottage » dont le colporteur relate l'histoire, ou encore les ruines de « Tintern Abbey » face à l'industrialisation britannique. Wordsworth ne cesse de créer dans ses poèmes une superposition visuelle du passé et du présent, qui préfigure l'emploi de la réalité augmentée dans l'application « Iciavant ». Celle-ci offre la possibilité d'un véritable voyage dans le temps par le biais de la vue : pour chaque métropole, plusieurs circuits de visite orientent les pas du spectateur afin de lui faire découvrir le passé historique et patrimonial de la ville où il se trouve. « Iciavant » propose plusieurs fonctionnalités, notamment un système de géolocalisation et un mode 3D, qui permet de visualiser directement les points d'intérêts recensés par l'application en balayant le paysage à 360 degrés avec son smartphone.



Photographies issues de la brochure de présentation du projet numérique « ICI AVANT », IRHIS et Devocité, 2019.

3 – « Dream Tapestry » & Samuel Taylor Coleridge



<https://thedali.org/exhibit/the-shape-of-dreams/>

Le musée « The Dalí », situé en Floride, aux États-Unis, a présenté une exposition intitulée « The Shape of Dreams » (du 25 novembre 2022 au 30 avril 2023), laquelle rend hommage à la façon dont les artistes peintres se sont inspirés de leurs rêves pour peindre leurs toiles entre le XVI^e et le XX^e siècle. Dans le cadre de cette exposition, le musée offre pour la première fois la possibilité aux visiteurs de transformer leurs songes en créations artistiques. « *We wondered: how can we give people direct access to their dreams?* »¹⁰⁸⁷ raconte Hank Hine, directeur du musée.

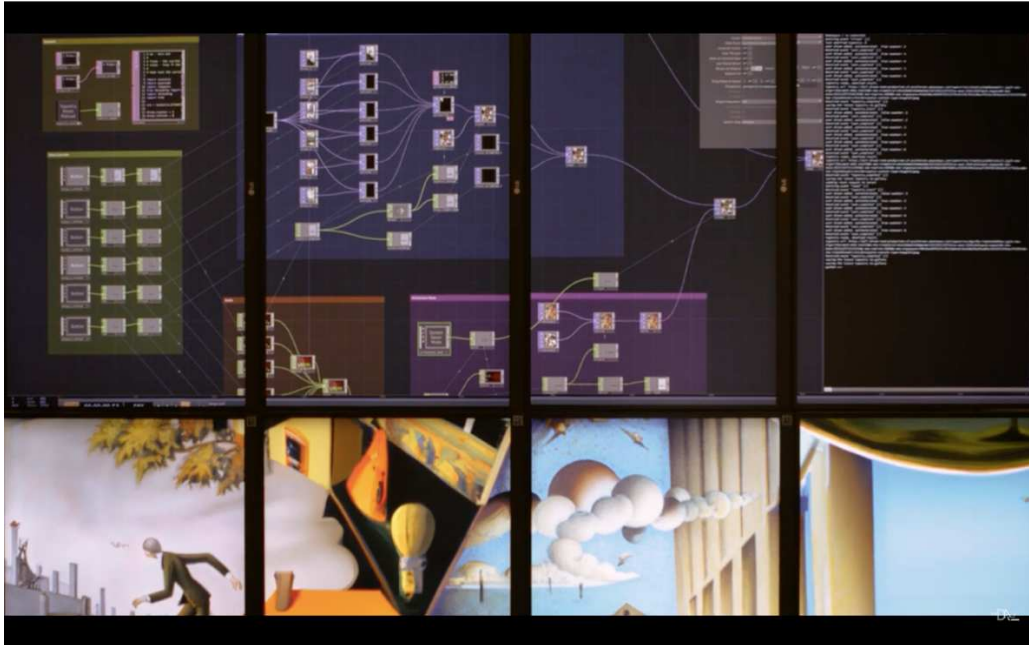
Cette innovation, baptisée « Dream Tapestry », est rendue possible par un système d'intelligence artificielle baptisé « DALL-E », conçu par l'entreprise OpenAI, spécialisée dans le raisonnement artificiel. « DALL-E » permet de générer une ou plusieurs images à partir d'un texte initial. Les visiteurs de l'exposition « The Shape of Dreams » sont invités à entrer une description de leur rêve dans une base de données, laquelle génère en retour un tableau inédit à partir d'images de synthèse elles-mêmes nouvelles. Cette technologie est d'autant plus intéressante qu'elle permet aux visiteurs de contempler une œuvre plurielle, composée des tableaux numériques issus de leurs différents songes : une véritable tapisserie onirique, formée par la réunion de multiples rêves que les spectateurs peuvent désormais contempler ensemble, l'œil ouvert. « [...] *the dream tapestry not only visualizes a remembered or an imagined dream in a particular artistic style. It joins the dreams of six different visitors together. It can give us a collective image of what we are dreaming as a country at that particular moment in time* »¹⁰⁸⁸ explique Nathan Shipley, directeur du service d'intelligence artificielle chez Goodby, Silverstein & Partners, l'un des collaborateurs du projet « Dream Tapestry ».

Nous choisissons de mettre en rapport le projet « Dream Tapestry » avec l'œuvre de Samuel Taylor Coleridge dans la mesure où celle-ci offre une place de choix à la question du rêve et de sa représentation. Que se serait-il passé si Coleridge avait rêvé son « Kubla Khan : A Vision in a Dream » à l'heure de la réalité augmentée et de l'intelligence artificielle ? Dans quelle mesure Coleridge et Wordsworth auraient-ils pu associer leurs songes pour composer une œuvre

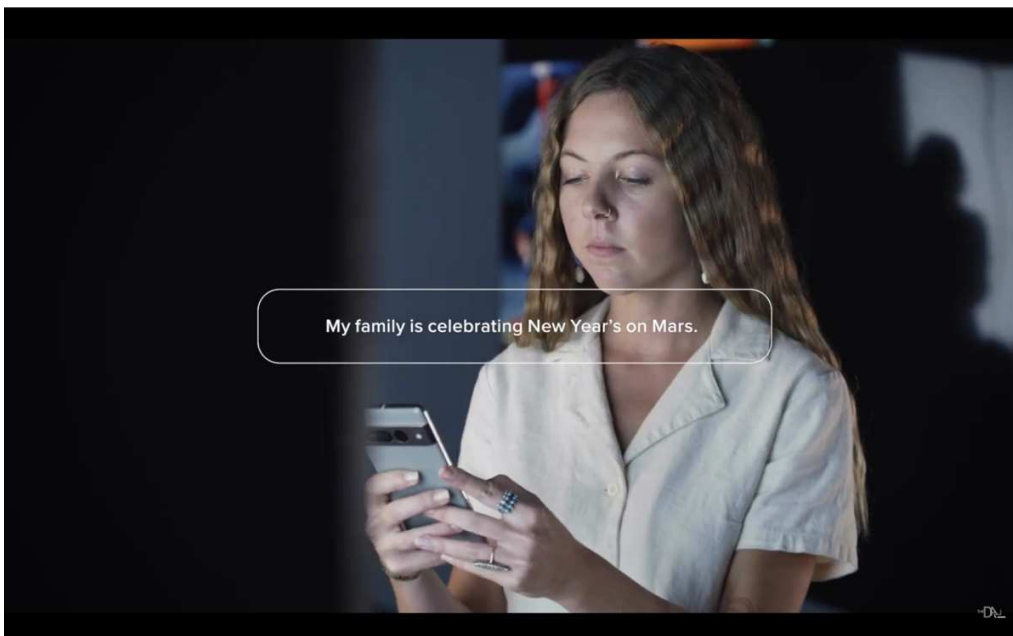
¹⁰⁸⁷ Interview réalisée dans le cadre de la vidéo de présentation du projet « Dream Tapestry », disponible dans son intégralité au lien suivant : <https://youtu.be/B0P4HHX7W7g> .

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

puisant directement dans leurs deux inconscients ? Le projet « Dream Tapestry » nous permet d’imaginer la possibilité d’une collaboration inédite unissant vision subjective, création artistique et médiation technologique, laquelle ouvre la voie à de nouvelles associations entre l’œil interne et externe, dans le sillage des premiers Romantiques anglais.



Capture d’écran illustrant le fonctionnement de l’intelligence artificielle « DALL.E », issue de la vidéo de présentation « The Dalí’s Dream Tapestry », © Salvador Dalí Museum, Inc (The Dalí).¹⁰⁸⁹



Une visiteuse de l’exposition renseigne la description de son rêve (« My family is celebrating New Year’s on Mars ») pour collaborer au projet « Dream Tapestry ».

¹⁰⁸⁹ *Ibid.* Toutes les captures d’écran suivantes sont issues de la même source.



La même visiteuse découvre le tableau numérique créé par l'intelligence artificielle « DALL.E ».



Plusieurs visiteurs contemplent la création finale du projet « Dream Tapestry », assemblant les tableaux oniriques issus de différents rêveurs, parmi lesquels on retrouve celui de la visiteuse précédemment illustré (situé dans le coin inférieur droit de la tapisserie numérique).

Bibliographie

I Corpus primaire

Œuvres de William Blake

The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary, édité par David Erdman, Londres, Anchor Press, 1974.

The Complete Poetry and Prose of William Blake. A Newly Revised Edition, with a Commentary by Harold Bloom, édité par David Erdman, New York et Londres, Anchor Books, Doubleday, 1988.

The William Blake Archive, édité par Morris Eaves, Library of Congress, 1996.
<www.blakearchive.org>

Blake: The Complete Poems, édité par William Henry Stevenson, Londres et New York, Pearson Longman, 2007.

Œuvres de William Wordsworth

Poems in Two Volumes, and Other Poems, 1800-1807, ed. Jaris Curtis, Cornell, Cornell University Press, 1983.

Lyrical Ballads, and Other Poems, 1797-1800, ed. James Butler et Karen Green, Cornell, Cornell University Press, 1992.

Descriptive Sketches, ed. Eric Birdsall, Cornell, Cornell University Press, 1984.

Shorter Poems, 1807-1820, Ed. Carl H. Ketcham, Cornell, Cornell University Press, 1989.

The Excursion, ed. Sally Bushell, James A. Butler et Michael C. Jaye, Cornell, Cornell University Press, 2007.

The Ruined Cottage and The Pedlar, ed. James Butler, Cornell, Cornell University Press, 1979.

The Prose Works of William Wordsworth, 3 vols., Oxford, Clarendon Press, 1974.

The Prelude, 1798-1799, ed. Stephen Parrish, Cornell, Cornell University Press, 1977.

The Thirteen-Book Prelude, 2 vols., ed. Mark L. Reed, Cornell, Cornell University Press, 1991.

The Fourteen-Book Prelude, ed. W.J.B. Owen, Cornell, Cornell University Press, 1985.

Œuvres de Samuel Taylor Coleridge

The Complete Poems, éd. William Keach, Londres, Penguin, 1997.

The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge, éd. Kathleen Coburn, 5 vol., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1957-2002.

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, 1969-2001.

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 vols., 1972.
 4. *The Friend*, éd. Barbara E. Rooke, 2 vols., 1969.
 5. *Lectures 1808-1819 on Literature*, éd. R. A. Foakes, 2 vols., 1987.
 6. *Lay Sermons*, éd. R. J. White, 1972.
 7. *Biographia Literaria*, éd. James Engell et Walter Jackson Bate, 2 vols., 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 vols., 1995.
 12. *Marginalia*, éd. George Whalley et H. J. Jackson, 6 vols., 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 vols., 2001.
- Poetical Works II (Variorum Text)*, éd. J. C. C. Mays, 2 vols. 2001. *Poetical Works III (Plays)*, éd. J. C. C. Mays, 2 vols., 2001.

II Corpus secondaire

Ouvrages philosophiques, théologiques et poétiques

The Holy Bible containing the Old and New Testaments, Translated Out of the Original Tongues and with the Former Translations Diligently Compared and Revised by his Majesty's Command [King James], Cambridge, Cambridge University Press, Emerald Text Edition, non daté.

ADDISON, Joseph, *The Spectator*, Londres, J. et R. Tonson et S. Draper, 1753 [1712].

AKENSIDE, Mark, *The Pleasures of the Imagination*, Londres, T. Cadell et W. Davies, 1806 [1744].

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 209.

BELL, Charles, *Idea of a New Anatomy of the Brain*, Londres, Strahan & Preston, 1811.

BENTHAM, Jeremy, *A Treatise on Judicial Evidence, Works*, VI, Londres, Hunt & Clarke, 1827 [1825].

BERKELEY, George, *An Essay Toward a New Theory of Vision*, in *Essays, Principles, Dialogues, with a Selection from Other Writings*, éd. Mary Whiton Calkins, New York, Scribner's Sons, 1929.

BURKE, Edmund, *Reflections on the Revolution in France*, New Haven, Yale University Press, 2003 [1790].

DARWIN, Erasmus, *Zoonomia*, Londres, J. Johnson, 1794.

- *The Temple of Nature*, Baltimore, Bonsal & Niles, 1804 [1803].

- *The Botanic Garden*, New York, T & J. Swords, 1807 [1778].

DAVY, Humphry, *Fragmentary Remains, Literary and Scientific, of Sir Humphry Davy, Bart., With a Sketch of His Life and Selections from His Correspondence*, Ed. John Davy, Londres, J. Churchill, 1858.

DE QUINCEY, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater and other writings*, Londres, Penguin Books, 2003 [1821].

DESCARTES, René, *Œuvres philosophiques*, éd. F. Alquié, Paris, Classiques Garnier, 1996.

EMERSON, Ralph Waldo, *Nature*, Layton, Gibbs Smith, 2019 [1836].

- GILPIN, William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape*, Londres, Blamire, 1792.
- GODWIN, William, *Enquiry concerning political justice, Political and Philosophical Writings*, Londres, Taylor & Francis, 1993 [1793].
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, Paris, Ed. Triades, 2000 [1810].
- HARTLEY, David, *Observations on Man, His Frame, His Duty, and His Expectations*, Londres, Thomas Tegg, 1834 [1749].
- HAZLITT, William, *Essays*, New York, Charles Scribner's Sons, 1924.
- KANT, Emanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Aubier, 1997 [1781].
 - *Prolégomènes à toute métaphysique future qui aura le droit de se présenter comme science*, Paris, Vrin, 1930 [1783].
- KEATS, John, *The Complete Poems*, éd. John Barnard, Londres, Penguin, 1988.
- LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Richard Woolhouse, Londres, Penguin, 1997 [1689].
- NEWTON, Isaac, *Traité d'optique sur les réflexions de la lumière*, traduit de l'anglais par Pierre Coste, Paris, Humbert, 1720 [1704].
- PRIESTLEY, Joseph, *Disquisitions on Matter and Spirit*, Londres, Joseph Johnson, 1783 [1777].
 - Joseph Priestley, *The History and Present State of Discoveries Relating to Vision, Light and Colours*, Londres, J. Johnson, 1772.
- SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions, Œuvres de Saint Augustin*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2022.
- SWEDENBORG, Emmanuel, *Angelic Wisdom concerning the Divine Love and the Divine Wisdom*, Londres, Swedenborg Society, British and Foreign, 1883 [1763].
- THOMSON, James, *The Complete Poetical Works of James Thomson*, Oxford, Oxford University Press, 1908.
- YOUNG, Edward, *Night Thoughts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 [1742].

III Corpus critique

Ouvrages généraux – histoire des idées

AUBIN, Robert Arnold, *Topographical Poetry in Eighteenth- Century England*, New York, Modern Language Association of America, 1936.

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1989.

- *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1937.

BATE, Walter Jackson, *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England*, New York, Harper & Row, 1961.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968.

BOLLA (de), Peter, *The Education of the Eye: Painting, Landscape and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

CLAUDEL, Paul, *L'œil écoute, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965.

COCCIA, Emmanuele, *La Vie sensible*, Paris, Rivages, 2011.

DEANE, Seamus, *The French Revolution and English Enlightenment, 1789-1832*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DEUTSCH, David, *The Fabric of Reality*, Londres, Penguin, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

ENGELL, James, *The Creative Imagination, from Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

FOUCAULT, Michel, *Naissance du regard clinique : une archéologie du regard médical*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

- *Surveiller et Punir*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2015 [1975].
- *Histoire de la sexualité III : Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

- *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

- FOXCROFT, Louise, *The Making of Addiction: The « Use and Abuse » of Opium in Nineteenth-Century Britain*, Londres, Routledge, 2007.

- FULFORD, Tim, *Landscape, Liberty and Authority. Poetry, Criticism and Politics from Thomson to Wordsworth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

- FRONTISI- DUCROUS, Françoise et VERNANT, Jean-Pierre, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.

- GARCIA, Tristan, *La Vie intense*, Paris, Flammarion, 2016.

- GREGORY, Richard Langdon, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

- GROSZ, Elizabeth, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real space*, Cambridge, MIT Press, 2001.

- HUSSEY, Christopher, *The Picturesque: Studies in a point of view*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1927.

- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1997.

- LILTI, Antoine, *Figures publiques : L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Ed. Folio Essais, 1985 [1960].

 - *Le Visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail* Paris, Ed. Gallimard, 2014 [2000].

- NICHOLSON, Marjorie, *Newton Demands the Muse – Newton's Opticks and the 18th Century Poets*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

- RORTY, Richard, *L'Homme spéculaire*, Paris, Seuil, 1990.

- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.

- SIMON, Gérard, *Archéologie de la vision – le corps, l'optique, la peinture*, Paris, Seuil, 2003.

- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 [1961].

Etudes générales sur le romantisme anglais

ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

- *Natural Supernaturalism – Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, W.W. Norton & Cie, 1971.
- *The milk of paradise: The effect of opium visions on the works of De Quincey, Crabbe, Francis Thomson and Coleridge*, New York, Octagon Books, 1971.

BLOOM, Harold, *The Visionary Company*, New York, Cornell University Press, 1961.

- *Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1971.

BOWRA, C. M., *The Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1949.

BUDGE, Gavin (Edition de), *Romantic Empiricism, Poetics and the Philosophy of Common Sense, 1780-1830*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.

CARLSON, Julie Ann, *In the theatre of Romanticism: Coleridge, nationalism, women*, New York, Cambridge University Press, 1994.

DUFF, David, *The Oxford Handbook of British Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

FOLLIOU, Laurent, *Des paysages impossibles : nature, forme et historicité chez W. Wordsworth et S.T. Coleridge*, Littératures, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2010.

FRYE, Northrop, *A Study of English Romanticism*, New York, Random House, 1968.

GALLET, René et GUIBERT, Pascale, *Le Sujet romantique et le monde : la voie anglaise*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2009.

GLEN, Heather, *Vision and Disenchantment: Blake's Songs and Wordsworth's Lyrical Ballads*, New York, Cambridge University Press, 1983.

GOODMAN, Kevin, *Georgic Modernity and British Romanticism: Poetry and the Mediation of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

MAGNUSON, Paul, *Coleridge, Wordsworth and the Language of Allusion*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

PIQUET, François, *Le Romantisme anglais : émergence d'une poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

ROE, Nicholas, *Wordsworth and Coleridge: The Radical Years*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

ROZENBERG, Paul, *Le romantisme anglais : le défi des vulnérables*, Paris, Larousse Université, 1973.

RUSTON, Sharon, « « High » Romanticism: Literature and Drugs », *Oxford Handbook of British Romanticism*, Ed. David Duff, Oxford University Press, 2018.

STEMPEL, David, « Revelation on Mount Snowdon: Wordsworth, Coleridge, and the Fichtean Imagination », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No. 3, 1971.

VOGLER, Thomas, *Preludes to Vision*, Berkeley, University of California Press, 1971.

WEISKEL, Thomas, *The Romantic Sublime*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976.

Romantisme et science

CUNNINGHAM Andrew et JARDINE Nichols, *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

GAULL, Marilyn, « Under Romantic Skies: Astronomy and the Poets », *The Wordsworth Circle*, Vol. 21, No. 1, 1990.

HOLMES, Richard, *The Age of Wonder, The Romantic Generation and the Discovery of the Beauty and Terror of Science*, Londres, Harper Press, 2008.

JACKSON, Noel, *Science and Sensation in Romantic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

- « Archaeologies of Perception: Reading Wordsworth after Foucault », *European Romantic Review*, Vol. 18, No. 2, 2007.

LUNDEEN, Kathleen, « A Wrinkle in Space: The Romantic Disruption of the English Cosmos », *Pacific Coast Philology*, Vol. 43, 2008.

MUSITELLI, Sophie, *'The Harmony of Truth' : Sciences et poésie dans l'œuvre de Percy. B. Shelley*, Lyon et Grenoble, Presses Universitaires de Lyon et Presses Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble, 2012.

OWENS, Thomas, « *The Language of the Heavens* »: *Wordsworth, Coleridge and astronomy*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

RICHARDSON, Alan, *British Romanticism and the science of the mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

- *The Neural Sublime: Cognitive Theories and Romantic Texts*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

WRIGHT, C. J., « The 'Spectre' of Science. The Study of Optical Phenomena and the Romantic Imagination », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 43, 1980.

Romantisme et vision

ARCY WOOD (d'), Gillen, *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760-1860*, New York, Palgrave, 2001.

BARACH, Moshe, *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*, Routledge, Londres, 2001.

CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur – Vision et modernité au XIXe siècle*, traduit de l'anglais par Frédéric Maurin, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1994.

DARRIGOL, Oliver, *A History of Optics from Greek Antiquity to the Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

GALPERIN, William, *The Return of the Visible in British Romanticism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993.

GLEIZES, Delphine et REYNAUD, Denis, *Machines à voir – Pour une histoire du regard instrumenté*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017.

JAY, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994.

LA CASSAGNERE, Christian, « Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique – Essai de poétique inter textuelle », *Romantisme*, No. 49, 1985.

LARISSY, Edward, *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007.

MILNER, Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

MORGAN, Michael J., *Molyneux's Question: Vision, Touch and the philosophy of perception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

THOMAS, Sophie, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, New York, Routledge, 2008.

TILLEY, Heather, *Blindness and Writing: From Wordsworth to Gissing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

TOWNSHEND, Dale, « Gothic Technologies: Visuality in the Romantic Era », *Romantic Circles Praxis Series*, Gothic Visions Romantic Acoustics, 2005.

TREVOR-ROPER, Patrick, *The World Through Blunted Sight*, Londres, The Penguin Press, 1970.

Sur William Blake

AULT, Donald, *Visionary Physics: Blake's Response to Newton*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

BEER, John, *Blake's visionary universe*, Manchester, Manchester University Press, 1969.

BONNEFOY, Yves, « Un prophète de l'écriture », *William Blake – Le génie visionnaire du romantisme anglais*, sous la direction de Michael Phillips, Paris, Paris Musées, 2009.

ERDMAN, David, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres, Anchor Press, 1974.

- *Blake: Prophet against Empire*, Princeton, Princeton University Press, 1954.

FISHER, Peter, *The Valley of Vision – Blake as Prophet and Revolutionary*, Toronto, University of Toronto Press, 1961.

FRYE, Northrop, *Fearful Symmetry: A study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

GOSS, Erin, « What is called Corporeal: William Blake and the Question of the Body », in *The Eighteenth Century*, Vol. 51, 2010.

HOBSON, Christopher, « Unbound from wrath: Orc and Blake's crisis of vision in « The Four Zoas », *Studies in English Literature, 1500-1900*, Rice University, Vol. 33, No. 4, 1993.

HOERNER, Fred, « Prolific Reflections: Blake's Contortion of Surveillance in « Visions of the Daughters of Albion » », *Studies in Romanticism*, John Hopkins University Press, Vol. 35, No. 1, 1996.

MITCHELL, W. J. T., « Poetic and Pictorial Imagination in Blake's The Book of Urizen », Johns Hopkins University Press, in *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 3, 1969.

MYRONE, Martin, *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, Londres, Tate, 2006.

OSTRIKER, Alicia, *Vision and Verse in William Blake*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969.

PETERFREUND, Stuart, *William Blake and the Newtonian world*, University of Oklahoma Press, 1998.

QUINNEY, Laura, *William Blake on Self and Soul*, Cambridge, Harvard University Press,

2010.

ROSE, Edward J « 'Mental Forms Creating' : 'Fourfold Vision' and the Poet as Prophet in Blake's Designs and Verse », Wiley, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, 1964.

TRAWICK, Leonard, « Blake's Empirical Occult », *The Wordsworth Circle*, Vol. 8, No. 2, University of Chicago Press, 1977.

WILKIE Brian et JOHNSON Mary Lynn, *The Four Zoas: the design of a dream*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

WINGFIELD DIGBY, George, *Symbol and image in William Blake*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

Sur William Wordsworth

BAHTI, Timothy, « Figures of Interpretation, the Interpretation of Figures: A Reading of Wordsworth's "Dream of the Arab" », *Studies in Romanticism*, Vol. 18, No. 4, 1979.

BENNETT, Andrew (édition établie par), *Wordsworth in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

- *Wordsworth Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

BLOOM, Harold, « Wordsworth's Descriptive Sketches and the Growth of a Poet's Mind », *PMLA*, Vol. 76, No. 5, 2011.

- *Wordsworth's Poetry: 1787-1814*, New Haven, Yale University Press, 1964.

HACHAICHI, Ihsen, *Eye and Ear in Wordsworth's Poetry*, Londres, Lambert Academic Publishing, 2014.

HANEY, David, « "Rents and Openings in the Ideal World": Eye and Ear in Wordsworth », *Studies in Romanticism*, Vol. 36, No. 2, 2010.

HARTMAN, Geoffrey, *Beyond Formalism: Literary Essays 1985-1970*, New Haven, Yale University Press, 1970.

- *Easy Pieces*, New York, Columbia University Press, 1985.
- *The Unremarkable Wordsworth*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- *Wordsworth's Poetry, 1787-1814*, New Haven, Yale University Press, 1964.

HODSON, John, « Tidings: Revolution in *The Prelude* », *Studies in Romanticism*, John Hopkins University Press, Vol. 31, No. 1, 1992.

JACOBUS, Mary, « Wordsworth and the Language of the Dream », *ELH*, Vol. 46, No. 4, 1979.

JOHNSTON, Kenneth, *The hidden Wordsworth*, New York, W.W. Norton & Co, 1998.

JONES, Jennifer, « Absorbing Hesitation: Wordsworth and the Theory of the Panorama », *Studies in Romanticism*, Johns Hopkins University Press, Vol. 45, No. 3, 2006.

KING, Ross, « Wordsworth, Panoramas, and the Prospect of London », *Studies in Romanticism*, Johns Hopkins University Press, Vol. 32, No. 1, 1993.

LEVINSON, Marjorie, « Insight and Oversight: Reading “Tintern Abbey” », in *Wordsworth's great period poems: four essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

LUNDEEN, Kathleen, « Wordsworth's Despotism », *Pacific Coast Philology*, Penn State University Press, Vol. 54, No. 2, 2019.

MEAD, Marian, « Wordsworth's Eye », *PMLA*, Modern Language Association, Vol. 34, 1919.

NABHOLTZ, John, « Wordsworth's « Guide to the Lakes » and the Picturesque Tradition », *Modern Philology*, University of Chicago Press, Vol. 61, No. 4, 1964.

NAKAMURA, Kenji, « Wordsworth and the Epistemology of Sight and Sympathy in the Eighteenth Century », *The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 28, No. 1, 1997.

OGDEN, John T., « The Power of Distance in Wordsworth's *Prelude* », *PMLA*, Vol. 88, No. 2, 1973.

PARKER, Reeve, « Finer Distance: The Narrative Art of Wordsworth's *The Wanderer* », *ELH* Vol. 39, 1972.

PATTERSON, Charles, « The Daemonic in Peter Bell », *The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 8, No. 2, 1977.

PURINTON, Marjean, « Wordsworth's « The Borderers » and the Ideology of revolution », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, Vol. 23, No. 2, 1992.

RUDRUM, June, *Wordsworth's Eye: A study of the nature of vision in Wordsworth's poetry in relation to contemporary concepts of vision*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1973.

SALVESEN, Christophe, *The Landscape of Memory: a study of Wordsworth's poetry*, Ed. Arnold, Londres, 1965.

STODDARD, Eve Walsh, « Flashes of the Invisible World: Reading *The Prelude* in the Context of the Kantian Sublime », *The Wordsworth Circle*, The University of Chicago Press, Vol. 16, No. 1, 1985.

THOMAS W. K. et OBER Warren, *A Mind for ever voyaging – Wordsworth at work portraying Newton and science*, Alberta, University of Alberta Press, 1989.

THOMSON, Heidi, « « We are Two »: The Address to Dorothy in « Tintern Abbey » », *Studies in Romanticism*, John Hopkins University Press, Vol. 40, No. 4, 2001.

WIENER, David, « Wordsworth, Books, and the Growth of a Poet's Mind », *The Journal of English and Germanic Philology*, University of Illinois Press, Vol. 74, No. 2, 1975.

Sur Samuel Taylor Coleridge

BEER, John, *Coleridge the Visionary*, Chatto & Windus, Londres, 1959.

- *Coleridge's Poetic Intelligence*, Macmillan, Londres, 1977.

COOPER, Jane, *The power of the eye in Coleridge*, New York, Cornell University Library, 1910.

DRAMIN, Edward, « « Amid Jagged Shadows »: Christabel and the Gothic Tradition », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, Vol. 13, No. 4, 1982.

ERVING, George S., « The Politics of Matter: Newtonian Science and Priestleyan Metaphysics in Coleridge's *Preternatural Agency* », *European Romantic Review*, Vol. 19, No. 3, 2008.

FORD, Jennifer, *Coleridge on dreaming – Romanticism, Dreams and the Medical Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- « Samuel Taylor Coleridge and the Pains of Sleep », *History Workshop Journal*, Oxford University Press, No. 48, 1999.

HOLMES, Richard, *Coleridge: Early Visions*, Londres et Sevenoaks, Hodder & Stoughton, 1989.

JONES, Ewan James, *Coleridge and the Philosophy of Poetic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

LA CASSAGNÈRE, Christian, *Coleridge : études poétiques*, Paris, Ed. Didier, 1993.

LUTHER, Susan, « The Lost Garden of Coleridge », *The Wordsworth Circle*, University of Chicago Press, Vol. 22, No. 1, 1991.

MELLOR, Anne, « Coleridge's « This Lime-Tree Bower My Prison » and the Categories of English Landscape », *Studies in Romanticism*, Johns Hopkins University Press, 1979.

PAGE-JONES, Kimberley, *Énergie et mélancolie : les entrelacs de l'écriture dans les Notebooks de S. T. Coleridge*, Grenoble, UGA Éditions, 2018.

PERRY, Seamus, *Coleridge and the Uses of Division*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

PORÉE, Marc, «More than Mounts the Eye: Coleridge, Byron, De Quincey», *Caliban*, No. 23, 2008.

RICHARDS, Ivor Armstrong, *Coleridge on Imagination*, New York, Harcourt Brace, 1935.

SANDERS, Janet, *The logic of reflexion: Samuel Taylor Coleridge's Treatise on Logic*, University of North Carolina, 1993.

TAYLOR, Anya, « Christabel and the Phantom Soul », *Studies in English Literature, 1500-1900*, Rice University, Vol. 42, No. 4, 2002.

WILLIAMS, Anne, « An I for an Eye: "Spectral Persecution" in *The Rime of the Ancient Mariner* », *PMLA*, Vol. 108, No. 5, 1993.

Le Visuel et le Visible : pouvoirs de l'œil chez W. Blake, W. Wordsworth et S. T. Coleridge

Cette étude se concentre sur la façon dont les représentants du premier romantisme anglais mettent en question la fiabilité de l'organe visuel pour redéfinir ses limites perceptives et ses pouvoirs créateurs. Chez Blake, Wordsworth et Coleridge, l'œil n'est plus l'instrument de la connaissance du monde ou le vecteur d'une célébration des beautés de la nature, comme dans la poésie pittoresque britannique du XVIII^e siècle. Désormais, l'œil voyant se prend lui-même pour objet. Le questionnement romantique sur l'organe visuel s'inscrit dans un dialogue nourri avec la science, en particulier grâce aux progrès de l'optique et à la naissance de l'optique physiologique au seuil du XIX^e siècle. Les poètes interrogent les limites traditionnelles de la perception pour développer, chacun à leur façon, une poétique visionnaire. L'œil romantique est donc un œil réflexif : la mise en scène de cette réflexivité, de la vision et de ses aléas, nous servira de fil directeur pour analyser la spécificité de l'écriture romantique du regard, fondée sur une tension dialectique entre œil corporel et spirituel. Les premiers Romantiques contestent le primat de l'œil en tant que simple chambre d'enregistrement perceptive, ce que Coleridge nomme « the despotism of the eye » ; ils exposent les failles et les aléas d'un regard irrémédiablement subjectif, formé et déformé par la mémoire, le rêve, l'imagination, créateur de virtualités nouvelles. Nous avançons l'idée que Blake, Wordsworth et Coleridge interrogent la nature même de l'acte visuel avec une modernité troublante, qui préfigure les questionnements actuels liés à la réalité virtuelle et au métavers.

Mots-clefs: Blake, Wordsworth, Coleridge, romantisme, regard, œil, optique, virtuel.

Visual and visible: the powers of the eye in the poetry of W. Blake, W. Wordsworth and S. T. Coleridge

This study focuses on the way in which the leaders of the first Romantic generation questioned the epistemological legitimacy of the eye, in order to redefine both its perceptual limits and its creative powers. For Blake, Wordsworth and Coleridge, the eye is no longer the privileged means to understand the world or to celebrate the beauties of nature – as it used to be the case in the picturesque movement in 18th century England. From then on, the seeing eye looks back on itself and expands towards new directions. The romantic questioning of the status of the eye takes place in a broader epistemological context: scientific progress, especially when it comes to optics, gave way to new theories and debates regarding the nature of the visual organ. All three poets undermine the perceptual limits of the eye to define their own visionary aesthetics. Hence the decisive idea that the romantic eye is a reflexive eye: the first Romantic generation stages the numerous transformations of this self-conscious gaze, which is based on a tension between bodily and spiritual eye – Coleridge himself condemns the domination of mere visual perception, which he defines as « the despotism of the eye ». The first Romantics exhibit the flaws and the ambiguities of the eye, which reflects one's subjective gaze, shaped by memories, dreams and imagination, but is also capable of creating virtual images or worlds. We suggest the idea that Blake, Wordsworth and Coleridge question the very nature of the act of seeing in a surprisingly modern way, which anticipates on contemporary reflections linked to the emergence of virtual reality and of the metaverse.

Key-words: Blake, Wordsworth, Coleridge, romanticism, look, eye, optics, virtual.

ED 625 MAGIE

Mondes Anglophones, Germanophones, Iraniens, Indiens et Études Européennes
Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris