

Samuel Taylor Coleridge

Sur la Poésie ou l'Art et autres textes

traduit par Philippe Beck et Éric Dayre

LETTRE A JOHN FLAXMAN

Cette lettre de S.T. Coleridge à John Flaxman annonce explicitement la conférence, datée de la même année, qui portera sur le *Prométhée* d'Eschyle ; les Remarques sur la tragédie d'Eschyle supposeront la distinction entre *poesy* et *poetry* — qu'on a décidé de traduire par la distinction entre poésie et poésie.

Grove, Highgate, le 24 janvier 1825

Cher Monsieur,

Je n'essaierai pas d'excuser cette intrusion, ou de justifier ce qu'*elle* entend vous apprendre, autrement qu'en vous en exposant le motif et l'occasion. Je prépare en ce moment un Essai sur le lien de la Statuaire et de la Sculpture avec la Religion, sur l'Origine de la Statuaire considérée comme un des Beaux-Arts, c'est-à-dire comme une forme ou une espèce de Poésie (*Poesy*) (que je distingue de la Poésie comme le genre se distingue de l'une de ses espèces). Cet engendrement originaire ou cette naissance est, au-delà de toute controverse, le résultat de l'Esprit Grec (*the Grecian Mind*). J'en viens alors à l'action en retour de la Sculpture — après qu'elle eut échappé aux Caveaux et aux Temples de l'Idolâtrie hiéroglyphique égyptienne et indo-égyptienne pour pénétrer en Grèce — sur les conceptions et les imaginations religieuses des Hommes, et à examiner de quelle façon elle s'allia avec la Philosophie et avec les Mystères pour préparer le Monde gréco-romain à la Chrétienté, à ce grand chapitre de l'HUMANITÉ *Divine* et à ses Offices médiateurs. Enfin, c'est un Essai sur la véritable essence de l'Idéal, et sur son lien interne avec le Symbolique. Et maintenant, cher monsieur ! j'ai bon espoir que vous m'avez en trop haute opinion pour me croire capable de Flatterie. A supposer que je fusse suffisamment imbu de moi-même pour endurer la pensée d'une dégradation telle de mon Être moral, je n'ai pas une carapace de vulgarité assez épaisse pour faire un tel affront à vos Sentiments. Ce que je puis donc soutenir avec entière sincérité, je me risque ici à le communiquer avec la simplicité la plus parfaite, je veux dire, qu'en tout ce qui regarde la Beauté idéale, et toutes les Intuitions, Expres-

sions, Affections et États de l'Être qui appartiennent ou sont apparentés au Beau (et le Beau est toujours *élevé* — même aux yeux d'un enfant qui dort — Hélas ! pratiquement la moitié de la planète confond le *joli*, et pour ainsi dire l'autre moitié confond l'*agréable*, avec le Beau !), je vous considère comme le *Premier* — non seulement de nos Sculpteurs contemporains, mais de tous les Sculpteurs modernes. Ne vous étonnez donc pas qu'avant de me remettre à mon Essai je souhaite enflammer et incarner mes Pensées à la contemplation des œuvres que d'aventure vous auriez dans votre Laboratoire ; et obtenir en même temps de vous ou de vos chères Sœur et Fille, une liste de vos œuvres principales qui sont accessibles à Londres ou dans les environs — vous m'obligeriez d'ailleurs grandement en m'en mentionnant deux ou trois sur lesquelles vous souhaiteriez attirer tout spécialement mon attention.

Un très respectable et bon voisin, M. Chance, se rend demain à votre bout de la ville, avec Mme Chance et une autre dame dans l'équipage, et j'ai accepté l'offre aimable qu'ils m'ont faite de me prendre avec eux. Mme Chance, par la douceur de ses manières et de son allure, la gentillesse et l'humilité non feintes de son caractère, que l'opulence n'a pas gâté, me rappelle (bien qu'en un faible reflet) cette chère femme dont je ne contemplerai plus jamais la douce et riche lumière des yeux avant de la revoir au ciel. Oh, cher monsieur ! c'est sans nul doute un serrement de cœur plus fort et plus écrasant que je n'en ai ressenti à la perte de cette femme, non une douleur plus profonde et plus durable que celle qui est et sera la mienne, dont notre ami lui-même, M. Hart, a pu souffrir. Mais je n'ose me fier à moi-même sur ce sujet.

Si vous ne deviez pas être chez vous, ou si vos affaires devaient vous appeler à l'extérieur demain de 12 à 2 ou 3 heures, voudriez-vous intercéder pour moi auprès de Mlle Flaxman, afin qu'il me soit permis d'introduire M. et Mme Chance dans votre Laboratorium. O, puissé-je y trouver le Michael¹ !

Présentez à ces dames mes respects les meilleurs et les plus cordiaux. Je viens d'entendre de bonnes nouvelles sur le compte de Mme Aders de la bouche même de M. Aders, qui attend son retour imminent à Euston Square. Je reste, cher et très honoré Monsieur, avec un respect entier et une considération affectueuse, très sincèrement vôtre.

traduit par Philippe Beck et Éric Dayre

1. Le « Michel et Satan » de Flaxman, achevé en 1821.

DÉFINITION DE LA POÉSIE

Ce texte est la recomposition fidèle d'une conférence de 1818. Il semble fondé sur la distinction « classique » entre la poésie et la science. Cette distinction, et même cette opposition, est maintenue, voire nécessaire, mais l'important est la mise en œuvre d'une deuxième distinction — qui n'est pas une opposition — entre *fancy* et *imagination* à l'intérieur du champ de la poésie : cette distinction recèle le sens d'un rapport à la vérité qui ne serait pas celui de la science. On revient, dans un travail en cours, sur l'enjeu « romantique » (ou « moderne ») de la distinction de Coleridge.

La poésie n'est pas l'antithèse propre de la prose, mais celle de la science. La poésie s'oppose à la science, et la prose au mètre. L'objet propre et immédiat de la science est l'acquisition, ou la communication, de la vérité ; l'objet propre et immédiat de la poésie est la communication du plaisir immédiat. Cette définition est utile ; mais comme elle inclurait les romans et d'autres œuvres de fiction que nous n'appelons pas, néanmoins, des poèmes, il doit exister quelque caractère supplémentaire par quoi la poésie non seulement se dissocie de modes de composition opposés, mais également se distingue de modes très différents et cependant similaires. Maintenant, comment effectuer cette distinction ? Dans la prose vivante (*animated*), les beautés de la nature, les passions et accidents de la nature humaine, sont souvent exprimés dans ce langage naturel que leur contemplation suggérerait à un esprit pur et bienveillant ; pourtant, ni les écrivains, ni nous-mêmes n'appelons une telle œuvre un poème — et ce bien qu'aucune œuvre ne puisse mériter un tel nom qui n'inclurait pas l'ensemble de ces caractères... plus quelque chose d'autre. Quoi donc ? Il s'agit de cette émotion plaisante, de cet état et de ce degré d'excitation qui naît à l'intérieur du poète lui-même dans l'acte de composition ; et afin de comprendre cela, associons une sympathie extraordinaire avec les objets, émotions et incidents que contemple le poète — sympathie résultant d'une sensibilité hors du commun — à une extraordinaire activité de l'esprit sous le rapport de la fantaisie et de l'imagination. Se produit alors un reflet plus vivace des vérités de la nature et du cœur humain, reflet qui s'unit à une activité continue modifiant et corrigeant ces vérités par cette sorte d'émotion plaisante que donne à un certain degré l'exercice de toutes nos facultés ; mais cette émotion n'est ressentie dans sa perfection que soumise au plein jeu de ces pouvoirs de l'esprit qui sont spontanés plutôt que volontaires, et en lesquels l'activité dont on jouit est sans commune mesure avec l'effort requis. Tel est l'état qui permet la production d'un tout hautement plaisant, un tout dont chaque partie communiquera également un plaisir distinct et conscient ; et c'est alors que naît la définition — j'ai bon espoir qu'elle est maintenant intelligible : la poésie, ou plutôt un poème, est une espèce de composition qui s'oppose à la science dans la mesure où elle a pour objet le plaisir intellectuel et où elle parvient à sa fin en utilisant le langage qui nous est naturel dans un état d'excitation, mais se distingue des autres espèces de composition — que le critère précédent ne permettait pas d'exclure — en ce qu'elle permet de tirer un plaisir de la totalité compatible avec la conscience du plaisir que l'on retire des parties composantes ; — conscience dont la perfection consiste à communiquer à partir de chaque partie le plus grand plaisir immédiat compatible avec la somme de plaisir la plus large dans l'ensemble. Cela variera bien sûr avec les différents modes de poésie — et telle splendeur de vers particuliers qui serait digne d'admira-

tion dans une élogie passionnée, ou dans une courte satire indignée, serait une tare et une preuve de mauvais goût dans une tragédie ou un poème épique.

Il est remarquable, à ce propos, que Milton, en trois mots incidents, ait suggéré tout ce qu'aux fins d'une compréhension plus distincte — et qui, pour devenir distincte, devait d'abord aller à pas lents — j'ai tenté de développer en une définition précise et adéquate. Parlant de la poésie, il dit, comme en une parenthèse, « qu'elle est simple, sensuelle, passionnée ». Que le pouvoir des mots est terrifiant ! comme il est souvent redoutable dans ses conséquences, lorsque les mots sont seulement ressentis et non compris, et terrible par-dessus tout lorsque les mots sont à la fois compris et ressentis ! Si ces trois mots avaient été correctement compris par l'ensemble des lecteurs et présents à leur esprit, non seulement pour ainsi dire une bibliothèque entière de fausse poésie aurait été évitée ou serait mort-née, mais, ce qui a plus de conséquences, des œuvres véritablement excellentes et susceptibles d'élargir l'entendement, de réchauffer et de purifier le cœur, et de déposer au centre de l'être entier les germes des actions nobles et humaines, auraient constitué à la place le régime habituel de l'intellect. Pour ce qui est de la première condition, la simplicité — tandis que, d'une part, elle permet de distinguer la poésie des ardues procédés de la science, — laquelle travaille dur en vue d'une fin non encore atteinte —, et qu'elle suppose une route plane, finie, sur laquelle le lecteur doit s'avancer avec facilité, des ruisseaux murmurants à ses côtés, et des arbres, des fleurs et des habitations humaines pour lui rendre le voyage aussi délicieux que l'objet en est désirable, au lieu d'avoir à peiner avec les pionniers et construire douloureusement la route sur laquelle les autres devront voyager — elle prévient, d'autre part, toute affectation et toute particularité morbide ; — la deuxième condition, à savoir la sensualité, assure cette charpente d'objectivité, ce caractère défini et articulé de l'imagerie, et cette modification des images elles-mêmes sans lesquels la poésie se trouve rabaissée à de simples exercices de didactique, s'évapore en un rêve éveillé, brumeux et vide de toute pensée ; et la troisième condition, la passion, permet ceci, que ni la pensée, ni l'imagerie ne soient simplement objectives, mais que la *passio vera* de l'humanité les réchauffe et les anime toutes deux.

Pour en revenir, cependant, à la définition précédente, ce caractère absolument général par quoi se distingue un poème a son origine dans le génie poétique lui-même ; et bien que cette définition comprenne tout ce qui peut avec quelque propriété être appelé un poème (à moins que, par paresse, on ne prenne le mot comme simple synonyme pour désigner une composition en mètres), celle-ci ne devient pourtant une définition juste, et non pas simplement discriminante, mais une définition complète et adéquate de la poésie dans son sens le plus haut et le plus particulier, que dans la mesure où la distinction résulte encore du génie poétique, lequel nourrit substantiellement et modifie les émotions, les pensées, et les représentations vivaces du poème au moyen de cette énergie libre de tout effort qui est celle du propre esprit (*mind*) du poète — par l'activité spontanée de son imagination et de sa fantaisie ; et par tout ce qui, par ailleurs, se révèle avec elles dans l'équilibre et la réconciliation de qualités opposées ou discordantes : l'identité et la différence ; un sens de la nouveauté et de la fraîcheur, et des objets vieux et usuels ; un état d'émotion et un ordonnancement tous deux inhabituels ; la maîtrise de soi et le jugement, et l'enthousiasme et la véhémence du sentiment — et tout ce qui, tandis qu'il mêle et harmonise le naturel et l'artificiel, subordonne cependant

l'art à la nature, la manière à la matière, et notre admiration pour le poète à notre sympathie avec les images, les passions, les caractères et les incidents du poème :

*Sans doute, cela ne pouvait qu'advenir, qu'elle changeât
Les corps en esprit (spirit) par étrange sublimation,
Comme le feu convertit au feu les choses qu'il brûle —
Comme nous changeons notre nourriture en nature nôtre !*

*De leur nature grossière elle abstrait leurs formes,
Extrait des choses un genre de quintessence,
Qu'elle transforme et ramène à sa nature propre
Afin de leur apporter la lumière sur ses ailes célestes !*

*Ainsi fait-elle, quand d'états individuels
Elle abstrait en vérité les genres universels,
Qui revêtus alors de noms et de destins divers
Frayent un accès dérobé à nos esprits (minds) par la voie de nos sens².*

traduit par Philippe Beck

SUR LA POÉSIE OU L'ART

Marqué par le *Discours sur les rapports des arts plastiques et de la nature* de Schelling, l'essai de Coleridge s'en distingue par sa dimension à la fois criticiste et « objective ». Il noue ainsi une exigence critique (liée à la finitude) au plasticisme absolu et à l'organicisme de la formation esthétique (« Kant » et « Schelling »). Cette poétique, fondée sur la distinction entre *poesy* et *poetry*, est l'arrière-fond des futures remarques sur le *Prométhée* d'Eschyle. La traduction de cette conférence de 1818 a dû tenir compte des deux états du texte disponibles. Nous avons choisi de traduire, en guise de texte principal, la « recomposition » de H. N. Coleridge dans l'édition William Pickering de 1849 : il s'agit sans aucun doute d'une retranscription des improvisations de S.T. Coleridge autour de ses propres notes. Il était donc indispensable de donner en annexe la traduction de ces notes « personnelles », notes reproduites dans le T. II du Vol. 5 des *Collected Works*, ed. Kathleen Coburn, pp. 213-225.

L'homme communique par articulation de sons, et éminemment par la mémoire de l'oreille. La nature communique par l'impression sur l'œil de surfaces et de contours, et à travers l'œil donne sens et appropriation, et ainsi les conditions de la mémoire ou la capacité d'être remémorés aux sons, aux odeurs, etc. Mais l'Art, qu'on emploie collectivement pour la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Musique, est la médiation entre la nature et l'homme, qu'elle réconcilie. C'est par conséquent le pouvoir d'humaniser la nature, d'insuffler les pensées et les passions de l'homme dans chaque chose qui se trouve être l'objet de la contemplation humaine ; la couleur, la forme, le mouvement et la sonorité sont les éléments que ce pouvoir combine, et il leur imprime l'unité dans le moule d'une idée morale.

Le premier art est l'écriture ; premier, si nous considérons le propos qui est le sien indépendamment des différents modes de sa réalisation et des moments de sa progression qui sont encore visibles aux plus bas degrés de la civilisation. Tout

2. Sir John Davies, *Immortalité de l'âme*, sect. IV. (N.d.T.)

d'abord, il y a la simple gesticulation, puis les rosaires ou *wampun*, puis le langage-image, puis les lettres hiéroglyphiques, et finalement les lettres alphabétiques ; et tous consistent dans une traduction de l'homme dans la nature et dans une substitution du visible à l'audible.

La prétendue musique des tribus sauvages mérite aussi peu le nom d'art selon l'entendement que l'oreille ne la reconnaît comme musique — son état le plus bas est simple expression de la passion par des sons que la passion elle-même rend nécessaire ; — la plus haute ne revient à rien de plus qu'à la reproduction volontaire de ces sons en l'absence des causes occasionnelles, de façon à donner le plaisir du contraste — par exemple par la variété des cris de bataille dans les chants de victoire et de la paix retrouvée. La poésie également est purement humaine ; car tous ses matériaux proviennent de l'esprit, et tous ses produits sont destinés à l'esprit. Mais c'est dans l'apothéose de l'état précédent que la passion elle-même, par l'excitation du pouvoir d'association imite l'ordre, et que l'ordre qui en résulte produit une passion agréable et élève ainsi l'esprit en faisant de ses sentiments l'objet de sa réflexion... Et de même, tandis qu'elle se rappelle les visions et les sons qui avaient accompagné les occasions des passions originaires, la poésie, au moyen des passions, les imprègne d'intérêt qui ne leur est pas propre et tempère cependant la passion par le pouvoir apaisant que toutes les images distinctes exercent sur l'âme humaine. De cette manière la poésie est préparation à l'art dans la mesure même où elle se sert des formes de la nature pour rappeler, exprimer et modifier les pensées et les sentiments de l'esprit. Cependant la poésie ne peut agir que par l'intervention du discours articulé, si spécifiquement humain qu'il constitue dans toutes les langues l'expression consacrée par laquelle on distingue l'homme de la nature. C'est la force originelle du mot « brute » ; et même les mots « muet » et « bête » ne trahissent pas l'absence de sons mais l'absence de sons articulés.

Dès lors qu'à l'esprit humain s'adresse de manière intelligible une image extérieure, faite exclusivement d'un discours articulé, alors l'art commence. Mais observez, s'il vous plaît, que j'ai mis un accent tout particulier sur les mots « esprit humain » — entendant exclure par là tous les résultats communs à l'homme et aux autres créatures sensibles et me limitant par conséquent à l'effet produit par la congruence de l'impression animale avec les pouvoirs réflexifs de l'esprit ; en sorte que, non point la chose présentée mais celle qui est re-présentée par la chose soit la source du plaisir. En ce sens, la nature elle-même est pour l'observateur religieux l'art de Dieu ; et pour la même raison, l'art lui-même pourrait être défini comme étant d'une qualité médiane entre une pensée et une chose, ou, comme je l'ai dit auparavant, l'union et la réconciliation de ce qui est la nature avec ce qui est exclusivement humain. L'art est le langage figuré de la pensée et il se distingue de la nature par l'unité de toutes les parties en une pensée ou idée. Il s'ensuit que la nature elle-même nous donnerait l'impression d'une œuvre d'art si nous pouvions voir la pensée qui est présente en même temps dans le tout et dans chaque partie ; et une œuvre d'art sera juste à proportion de la manière adéquate dont elle transmettra la pensée, et riche à proportion de la diversité des parties qu'elle maintiendra dans l'unité.

Si par conséquent, le terme « muet » est pris, non pas comme s'opposant à la sonorité mais au discours articulé, la vieille définition de la Peinture sera en fait la vraie et la meilleure définition des Beaux-Arts en général, c'est-à-dire, *muta poesis*, poésie muette, et donc bien sûr la meilleure définition de la poésie. Et comme

toutes les langues se perfectionnent par un processus graduel de désynonymie (*desynonymisation*) de mots originellement équivalents, j'ai caressé le souhait d'utiliser le mot poésie (*poesy*) comme terme générique ou commun, et de distinguer cette espèce de poésie qui n'est pas *muta poesis* par son nom usuel de poésie (*poetry*) ; tandis que de toutes les autres espèces qui forment collectivement les Beaux-Arts, il reste ceci comme définition commune, que toutes, à l'instar de la poésie, doivent exprimer des desseins (*purposes*) intellectuels, des pensées, des conceptions et des sentiments qui ont leur origine dans l'esprit humain — non point cependant comme le fait la poésie, par les moyens du discours articulé, mais comme le font la nature ou l'art divin, par la forme, la couleur, la grandeur, la proportion, ou par le son, c'est-à-dire silencieusement ou musicalement.

Eh bien dira-t-on peut-être — mais qui donc a jamais pensé autrement ? Nous savons tous que l'art est l'imitateur (*imitatress*) de la nature. Et sans aucun doute, les vérités que j'espère transmettre ne seraient que des truismes stériles, si tous les hommes signifiaient la même chose par les mots « imiter » et « nature ». Mais ce serait flatter l'humanité en général que de présumer que tel est le cas. Tout d'abord, imiter. L'empreinte sur la cire n'est pas une imitation, mais une copie du sceau ; le sceau lui-même est une imitation. Mais pour aller plus loin, afin de se former une conception philosophique de la chose, nous devons rechercher le genre, comme la chaleur dans la glace, l'invisible lumière, etc. tandis que pour des raisons pratiques, il nous faut faire référence au degré. Il suffit que philosophiquement nous comprenions qu'en toute imitation deux éléments doivent coexister et non seulement coexister mais doivent être perçus comme coexistants. Ces deux éléments constitutifs sont la ressemblance (*likeness*) et la dissemblance (*unlikeness*), ou l'identité (*sameness*) et la différence, et dans toutes les authentiques créations de l'art, il doit y avoir une union de ces disparates. L'artiste peut prendre son point de vue où il lui plaît pourvu qu'il y ait ressemblance dans la différence, différence dans la ressemblance et une réconciliation des deux pour qu'ils ne forment qu'un. S'il y a ressemblance à la nature sans le moindre contrepoint de différence, le résultat est détestable, et plus l'illusion est complète, plus l'effet est abject. Pourquoi de telles simulations de la nature, comme les figures de cire d'hommes et de femmes, sont-elles si déplaisantes ? C'est que, ne trouvant pas le mouvement et la vie auxquels nous nous attendions, nous sommes froissés par une impression de fausseté. Et la rencontre de chaque détail qui induisait auparavant notre intérêt rend plus palpable la distance qui nous sépare de la vérité. Vous partez d'une réalité supposée et vous voilà déçus et dégoûtés par la tromperie ; tandis qu'à l'égard d'une œuvre d'authentique imitation, vous commencez par une différence complète et reconnue et ensuite chaque touche de nature vous donne le plaisir de vous rapprocher de la vérité. Le principe fondamental de tout cela est sans aucun doute l'horreur de la fausseté et l'amour de la vérité inhérents au cœur humain. La danse tragique grecque reposait sur ces principes, et je puis en imagination entrer en sympathie profonde avec les Grecs dans cette partie privilégiée de leurs représentations théâtrales, quand j'ai à l'esprit le plaisir ressenti à regarder le combat des Horaces et des Curiaces, dansé de la manière la plus exquise en Italie sur la musique de Cimarosa.

Deuxièmement, quant à la nature. Nous devons imiter la nature ! Oui, mais quoi dans la nature — tout et n'importe quoi ? Non, ce qui est beau dans la nature. Et alors qu'est-ce que le beau ? Qu'est-ce que la beauté ? C'est, abstraitement,

l'unité du multiple, la coalescence du divers ; concrètement, c'est l'union du formel (*formosum*) avec le vivant. Dans l'organique inerte, elle dépend de la régularité de la forme, dont l'espèce la première et la plus basse est le triangle avec toutes ses modifications, comme dans les cristaux, dans l'architecture, etc. ; dans l'organique vivant, ce n'est pas simplement la régularité de la forme qui produirait un sentiment du caractère formel ; et elle n'est soumise à rien d'extérieur à elle-même. Elle peut être présente dans un objet désagréable, objet dans lequel la proportion des parties constitue un tout ; elle ne naît pas de l'association, comme c'est le cas pour l'agréable, mais elle réside quelquefois dans l'interruption de l'association ; elle n'est pas différente selon des individus et des nations différentes, comme on l'a dit, ni n'est liée aux idées du bien, de l'adéquat, ou de l'utile. Le sentiment de la beauté est intuitif, et la beauté elle-même est tout ce qui inspire le plaisir sans, à distance de, et même en contradiction avec l'intérêt.

Mais quelle rivalité oiseuse, si l'artiste copie la simple nature, la *natura naturata* ! S'il ne procède qu'à partir d'une forme donnée, qui est supposée répondre à la notion de la beauté, quel vide, quelle irréalité il y a toujours dans ses productions, comme par exemple dans les peintures de Cipriani³ ! Croyez-moi, vous devez parvenir à la maîtrise de l'essence, de la *natura naturans*, qui présuppose un lien (*a bond*) entre la nature dans son plus haut sens et l'âme humaine.

La sagesse dans la nature est distinguée de celle en l'homme par la coinstantanéité du plan et de l'exécution ; la pensée et le produit sont un, ou sont donnés en une fois ; mais il n'y a pas d'actes réfléchis, et partant il n'y a pas de responsabilité morale. En l'homme, il y a réflexion, liberté, et choix ; il est, par conséquent, la tête de la création visible. Dans les objets de la nature sont présentés, comme dans un miroir, tous les éléments, les étapes et les processus possibles précédents la conscience, et donc le plein développement de l'acte de l'intelligence ; et l'esprit de l'homme est le foyer même de tous les rais d'intelligence (*of intellect*) qui sont diffractés dans les images de la nature. Mais rendre ces images complètes et adaptées aux limites de l'esprit humain, tirer et induire des formes mêmes les réflexions morales dont elles sont l'approche ; rendre l'extérieur intérieur, et l'intérieur extérieur, et faire que la nature devienne pensée, et la pensée nature — cela, c'est le mystère du génie dans les Beaux-Arts. Oserai-je ajouter que le génie doit agir sur le sentiment, que le corps n'est qu'un effort pour devenir esprit (*mind*), qu'il est esprit dans son essence !

Dans toute œuvre d'art il y a une réconciliation de l'externe avec l'interne ; le conscient est tellement imprimé dans l'inconscient qu'il apparaît en lui ; de même que de simples lettres inscrites sur une tombe se rapportent aux proportions mêmes qui constituent cette tombe. Celui qui combine les deux est un homme de génie ; et pour cette raison, il doit participer des deux. Il s'ensuit qu'il y a dans le génie même une activité inconsciente ; et même, c'est là le génie dans l'homme de génie. D'ailleurs, c'est encore là ce qui expose véritablement la règle qui veut que l'artiste doit commencer par s'éloigner de la nature pour retourner à elle avec l'effet le plus plein. Pourquoi cela ? C'est qu'à commencer par une simple et laborieuse copie, il ne produirait que des masques, et non des formes respirant la vie. Il doit, par son esprit propre, créer des formes selon les lois sévères de l'intellect, afin

3. Cipriani : Giovanni Batista, peintre et graveur (1727-1785) qui vécut et travailla à Londres, peintre de certaines scènes historiques et décorations murales du Palais de Buckingham ; mais il est surtout connu pour ses dessins à la plume et à l'encre.

d'engendrer en lui-même cette co-ordination de la liberté et de la loi, cette implication de l'obéissance dans la prescription et de la prescription dans l'impulsion à obéir qui l'assimile à la nature, et lui permet de la comprendre. Il s'absente d'elle pour une saison seulement, afin que son propre esprit dont le fondement est le même que celui de la nature, puisse apprendre son langage sans paroles dans ses principales racines, avant d'approcher les compositions infinies qu'elle en fait. Oui, et non pas pour apprendre de froides notions — des règles techniques sans vie — mais des idées vivantes et produisant de la vie, qui contiendront leur propre preuve et évidence, la certitude qu'elles ne font essentiellement qu'un avec les causes germinales qui sont dans la nature — la conscience de l'artiste étant le foyer et le miroir des deux réunis — et c'est pour cela que l'artiste abandonne pour un temps le réel extérieur afin d'y revenir en complète sympathie avec le réel intérieur et effectif de la nature. Car de tout ce que nous voyons, entendons, sentons et touchons, la substance est et doit être en nous-mêmes ; et il n'existe donc aucune alternative rationnelle entre la lugubre (et Dieu merci ! presque impossible) croyance que tout autour de nous n'est que fantôme, ou que la vie qui est en nous est de la même façon en eux ; et la croyance qui veut que connaître, c'est ressembler à, lorsque nous parlons d'objets qui sont hors de nous, de même qu'apprendre, à l'intérieur de nous-mêmes, d'après Platon, c'est uniquement se remémorer ; — à cela, la seule réponse efficace que j'ai eu la chance de rencontrer est celle que Pope a consacré pour un usage futur dans le vers :

Et les faits triomphent de Berkeley par une grimace !

L'artiste doit imiter ce qui est à l'intérieur de la chose, ce qui est actif à travers la forme et la proportion, et s'adresse à nous par des symboles — le *Natur-Geist*, ou esprit de la nature, de même que nous imitons inconsciemment ce que nous aimons ; car ce n'est qu'ainsi qu'il faut espérer produire une œuvre dont l'objet soit vraiment naturel et l'effet véritablement humain. L'idée qui assemble la forme ne peut elle-même être la forme. Elle est au-dessus de la forme, et elle est son essence, l'universel dans l'individuel ou l'individualité elle-même, — le regard et l'interprète qui présente le pouvoir intérieur. Toute chose qui vit a son moment d'auto-présentation, et il en va de même pour toute période de toute chose, si du moins nous écartons les forces perturbatrices de l'accidentel. C'est là l'affaire de l'art idéal, que ce soit dans les images de l'enfance, de la jeunesse, ou de la vieillesse, chez l'homme ou chez la femme. Il s'ensuit qu'un bon portrait est l'essence abstraite du caractère personnel ; il n'est pas ressemblance destinée à comparaison effective, mais à remémoration. Cela explique pourquoi la ressemblance d'un très bon portrait n'est pas toujours reconnue ; c'est que certaines personnes ne font jamais cet effort d'abstraction et parmi elles, il faut compter tout spécialement les proches et les amis du sujet ; c'est la conséquence de l'impression constante exercée et de la marque laissée sur leurs esprits par la présence de l'original. Et toute chose dont la vie n'est qu'apparente peut aussi se situer dans un rapport à la vie, comme en témoigne la nature elle-même qui, là où elle ne peut pas être, prophétise son être à travers le métal cristallisé, ou la plante à inhaler.

Le charme, l'indispensable requisit de la sculpture, c'est l'unité de l'effet. Mais la peinture repose sur un matériau plus éloigné de la nature, et sa portée est donc plus grande. L'ombre et la lumière livrent l'être extérieur aussi bien qu'intérieur,

même accompagnés de tous ses accidents, tandis que la sculpture se limite au dernier. Et je pourrais ici faire observer que les sujets choisis par des œuvres d'art, que ce soit en sculpture et en peinture, devraient être réellement aptes à être exprimés et communiqués dans les limites de ces arts. De plus, ils doivent affecter le spectateur par leur vérité, leur beauté, ou leur sublimité et par conséquent, ils pourront s'adresser au jugement, aux sens ou à la raison. La particularité de l'impression qu'ils pourraient faire pourrait être tirée, soit de la couleur et de la forme, soit de la proportion et de la justesse, soit de l'excitation des sentiments moraux ; ou encore de la combinaison de ces éléments. Les œuvres qui combinent vraiment ces sources d'effets doivent être préférées pour leur dignité.

Il se peut que l'imitation de l'Antique soit trop exclusive et produise un effet préjudiciable sur la sculpture moderne : — premièrement en général, parce qu'une telle imitation ne peut manquer d'avoir tendance à fixer son attention sur les aspects externes plutôt que sur la pensée intérieure ; deuxièmement, parce qu'en conséquence, elle conduit l'artiste à demeurer satisfait de ce qui est toujours imparfait, à savoir, la forme corporelle, et restreint ses visions de l'expression mentale aux seules idées de puissance et de grandeur ; troisièmement, parce qu'elle induit un effort pour combiner deux choses incompatibles, c'est-à-dire des sentiments modernes dans des formes antiques ; — quatrièmement, parce qu'elle parle dans une langue en quelque sorte savante et morte, dont les tonalités, n'étant pas familières, laissent le spectateur ordinaire froid et impassible ; — et enfin, parce qu'elle porte nécessairement à négliger des pensées, des émotions et des images d'un intérêt plus profond et d'une dignité plus haute, comme l'amour maternel et fraternel, la piété, la dévotion, le divin fait homme, — la Vierge, l'Apôtre, le Christ. Le principe adopté et suivi par l'artiste pour faire la statue d'un grand homme devrait être d'illustrer le mérite du défunt ; et je ne peux m'empêcher de penser qu'une adroite adoption des habits modernes donnerait en bien des exemples, une variété et une force d'effet qu'une fidélité bigote au costume grec ou romain interdit. C'est, je crois, chez des artistes trouvant les modèles grecs inadaptés à plus d'un projet moderne important que nous voyons tant de figures allégoriques sur les monuments et ailleurs. La peinture était, en quelque sorte, un art nouveau et, libérée des chaînes des modèles anciens, elle choisit ses propres sujets et prit l'essor d'un aigle. Et un nouveau champ semble ouvert à la sculpture moderne dans l'expression symbolique des fins de la vie, comme on les voit dans les monuments de Guy⁴, les enfants de Chantrey⁵ dans la cathédrale de Worcester, etc.

L'architecture montre la plus grande extension de la différence au regard de la nature qui puisse exister dans les œuvres d'art. Elle implique toutes les puissances du dessin, et elle est tout à la fois sculpture et peinture. Elle montre la grandeur de l'homme, et devrait dans le même temps lui enseigner l'humilité.

La musique est le plus entièrement humain d'entre les Beaux-Arts, et c'est elle qui a le moins d'*analogia* dans la nature. Son premier agrément est le simple accord avec l'oreille ; mais c'est une chose qui résulte d'une association, et rappelle les profondes émotions du passé avec un sens intellectuel de la proportion. Chaque

4. Guy : Thomas Guy (1645-1724), imprimeur et libraire qui amassa une fortune et la consacra à diverses actions charitables. Il est le fondateur du Christ's Hospital de Londres. Le monument dont il est question ici se trouve dans la cour de Christ's Hospital. Coleridge fit ses études dans cette institution.

5. Chantrey : (Sir Francis Legatt), 1781-1841 : sculpteur anglais célèbre pour ses statues équestres, ses bustes et ses groupes ; parmi les plus connus, on compte un tombeau : « The Sleeping Children », qui n'est pas dans la cathédrale de Worcester, mais dans la cathédrale de Lichfield.

sentiment humain est plus grand et plus vaste que la cause d'excitation — preuve, à mon avis, que l'homme est destiné à une condition d'existence plus haute ; et la musique implique cela profondément, dans laquelle il y a toujours quelque chose de plus et qui va au-delà de l'expression immédiate.

Pour ce qui est des œuvres, de toutes les branches des Beaux-Arts, je pourrais faire remarquer qu'on doit accorder au plaisir de la nouveauté la place et le poids qui lui reviennent. Ce plaisir consiste dans l'identité de deux éléments opposés — à savoir la mêmeté (*sameness*) et la diversité. S'il n'y avait au milieu de la diversité quelque objet fixant l'attention, la succession incessante du divers empêcherait l'esprit d'observer la différence des objets individuels ; et la seule chose qui resterait serait la succession qui produirait alors précisément le même effet que l'identité. De cela nous faisons l'expérience lorsque à l'occasion du mouvement rapide d'une voiture, nous laissons passer devant nos yeux les arbres ou les haies, ou, par ailleurs, quand nous laissons défiler devant nous une colonne de soldats et une procession d'hommes en rang sans poser le regard sur aucun d'eux en particulier. Afin de tirer du plaisir de l'occupation de l'esprit, le principe d'unité doit toujours être présent de sorte qu'au milieu de la multiplicité la force centripète ne soit jamais suspendue et que le sens ne soit pas harassé par la prédominance de la force centrifuge. J'ai soutenu ailleurs⁶ que cette unité dans la multiplicité est le principe de la beauté. C'est également la source du plaisir qui se trouve dans la variété, et c'est en fait un terme plus élevé qui les inclut tous les deux. Quel est le terme qui les sépare ou les distingue ?

Souvenons-nous qu'il y a une différence entre la forme comme manière de procéder et la forme qui est induite ; cette dernière est soit la mort, soit l'emprisonnement de la chose ; — la première a sa propre sphère d'action, qui témoigne d'elle-même et s'auto-engendre comme effet de soi. L'art pourrait ou devrait être l'abrégé de la nature. Mais la plénitude de la nature est sans caractère comme l'eau est plus pure quand elle est dépourvue de goût, d'odeur ou de couleur ; mais ceci est seulement le sommet, l'apogée — ce n'est pas le Tout ; c'est l'objet de l'art que d'adresser le tout *ad hominem* ; de là que chaque stade de la nature a son idéal, et de là la possibilité d'une gradation jusqu'à la forme parfaite d'un chaos rendu harmonieux.

La victoire ou le combat est nécessaire à l'idée de vie, comme la vertu ne consiste pas simplement dans l'absence de vices, mais dans le triomphe remporté sur eux. Il en va de même dans la beauté. La vue de ce qui est subordonné et conquis rehausse la force et le plaisir, et cela devrait être montré par l'artiste, soit inclusivement dans la figure qu'il compose, soit en dehors et à côté d'elle par le moyen de quelque supplément et contraste. Et pour bien voir cela, remarquons l'apparente identité du corps et de l'esprit chez les tout jeunes enfants, et remarquons par là le charme de leur corps ; le commencement de la séparation dans l'enfance et la lutte pour leur équilibre, dans la jeunesse : par là, le corps est d'abord simplement indifférent ; puis il exige que la transparence de l'esprit (*mind*) ne soit pas plus qu'indifférente ; et finalement tout ce qui présente le corps comme corps devient presque d'une nature excrémentielle.

6. Dans l'« Essay on Beauty ».

SUR LA POÉSIE OU L'ART

L'homme communique par articulation de sons, et éminemment par la mémoire de l'oreille. La nature communique par l'impression sur l'œil de surfaces et de contours, et à travers l'œil elle donne sens et appropriation, et ainsi les conditions de la mémoire (ou la capacité d'être remémoré) aux sons, aux odeurs, etc. Mais l'Art (j'emploie ce mot pour désigner collectivement la musique, la peinture, la statuaire et l'architecture) est la médiation entre la Nature et l'Homme, qu'elle réconcilie.

Le premier art est l'écriture; premier, si nous considérons le propos qui est le sien indépendamment des différents modes de sa réalisation — dont les étapes sont encore visibles pour nous dans les plus bas degrés de la civilisation — la gesticulation puis les rosaires ou *wampun*, pour les plus bas — puis le langage-image, les hiéroglyphes, et finalement les lettres alphabétiques. Tous et toutes consistent semblablement dans une traduction de l'Homme dans la Nature — dans une utilisation du visible à la place de l'Audible. La (prétendue) musique des tribus sauvages mérite aussi peu le nom d'art selon l'entendement que l'oreille ne la reconnaît comme musique — son état le plus bas est simple expression de la passion par des sons que la passion elle-même impose; — le plus haut, une reproduction volontaire de ces sons en l'absence des causes occasionnelles, de façon à donner le plaisir du *contraste* — par exemple par la variété des cris de bataille dans les chants de victoire et de la paix retrouvée.

La poésie également est purement *humaine*; car tous ses matériaux proviennent de l'esprit, et tous ses produits sont destinés à l'esprit. Mais c'est dans l'apothéose de l'état précédent — à savoir de l'ordre et de la passion — N. b. que la passion elle-même, par l'excitation du pouvoir d'association imite l'Ordre, et que l'*ordre* qui en résulte produit une Passion agréable (d'où le Mètre) et élève ainsi l'esprit en faisant de ses sentiments l'objet de sa réflexion. Et comment, se rappelant les visions et les sons qui avaient accompagné les occasions des passions originaires, la poésie au moyen des passions qui les imprègnent d'un intérêt qui ne leur est pas propre et tempère cependant la passion par le pouvoir apaisant que toutes les images *distinctes* exercent sur l'âme humaine. (Ceci à illustrer.)

De cette manière la poésie est la Préparation à l'Art dans la mesure même où elle se sert des formes de la nature pour rappeler, exprimer et modifier les pensées et les sentiments de l'esprit — cependant à travers toutefois le médium *du discours articulé*, si spécifiquement humain, qu'il constitue dans toutes les langues l'expression consacrée par laquelle on distingue l'homme de la nature. C'est la force originelle du mot *brute*; et même aujourd'hui les mots *muet* et *bête* ne trahissent pas l'absence de sons mais l'absence de sons articulés.

Dès lors qu'à l'esprit humain s'adresse de manière intelligible une image extérieure, à l'exception du Discours articulé, alors l'art commence. Mais observez, s'il vous plaît, que j'ai mis un accent tout particulier sur les mots *esprit humain* — entendant exclure par là tous les résultats communs à l'homme et aux autres créatures sensibles et me limitant par conséquent à l'effet produit par la congruence de l'impression animale avec les Pouvoirs réflexifs de l'esprit — en sorte que, non

point la Chose présentée mais celle qui est *re-présentée* par la Chose soit la source du Plaisir. En ce sens, la Nature elle-même est pour l'Observateur Religieux l'Art de Dieu — et pour la même raison, l'Art lui-même pourrait être défini comme étant d'une qualité médiane entre une Pensée et une Chose, ou, comme je l'ai dit auparavant, l'union et la réconciliation de ce qui est la Nature avec ce qui est exclusivement Humain. En donner un exemple par un bon Portrait, qui devient ressemblant proportionnellement à son excellence comme Œuvre d'Art — tandis qu'une Copie réelle, un Fac Simile, finit par nous heurter. L'art est le langage figuré.

Si par conséquent, le terme « muet » est pris, non pas comme s'opposant à la sonorité mais au Discours articulé, la vieille définition de la Peinture est en fait la vraie et la meilleure définition des Beaux-Arts en général — *muta poesis* — Poésie *muette* — et bien sûr la Poésie —, — (et comme toutes les langues se perfectionnent par un processus graduel de désynonymie de mots originellement équivalents, comme Propreté, propriété — je, Moi — Mister, Master, etc. — j'ai caressé le souhait d'utiliser le mot poésie (*poesy*) comme terme générique ou commun, et de distinguer cette espèce de Poésie qui n'est pas *muta poesis* par son nom usuel de Poésie (*Poetry*); tandis que de toutes les autres espèces qui forment collectivement les *Beaux-Arts*, il reste ceci comme définition commune — que toutes, à l'instar de la Poésie, doivent exprimer des desseins (*purposes*) intellectuels, des Pensées, des Conceptions et des Sentiments qui ont leur origine dans l'esprit humain — non point cependant comme le fait la Poésie, par les moyens du Discours articulé, mais comme le fait la Nature ou l'Art divin, par la forme, l'intensité de la couleur, la grandeur, la proportion, ou par le son, c'est-à-dire silencieusement ou musicalement.

Eh bien dira-t-on peut-être — mais qui donc a jamais pensé autrement ? Nous savons tous que l'art est l'imitateur (*imitatress*) de la nature. — Et sans aucun doute, les Vérités que j'espère transmettre ne seraient que des Truismes stériles, si tous les hommes signifiaient la même chose par les mots *imiter* et *nature*. Mais ce serait flatter l'humanité en général que de présumer que tel est le cas. Tout d'abord, imiter. — L'empreinte sur la cire n'est pas une imitation, mais une copie du sceau ; le sceau lui-même est une imitation. Mais pour aller plus loin, — afin de se former une conception philosophique de la chose, nous devons rechercher le *genre* — comme la *chaleur* dans la glace — l'invisible lumière, etc. — mais, pour des raisons pratiques, il nous faut faire référence au degré.

Il suffit que philosophiquement nous comprenions qu'en toute imitation deux éléments doivent coexister et non seulement coexister mais doivent être perçus comme coexistants. — La Ressemblance (*Likeness*) et la dissemblance (*unlikeness*), ou la Mêmesité (*Sameness*) et la Différence. Toute imitation dans les Beaux-Arts est l'union de Choses Disparates. La figurine de cire, les Statues, les Bronzes, les Images. L'Artiste peut prendre son point de vue où il lui plaît — pourvu que l'effet désiré soit produit — nommément, qu'il y ait une Ressemblance dans la Différence et une union des deux — *la Danse Tragique*. Et ainsi de la Nature — 346⁷ — c'est-à-dire la *natura naturata* — *et de là la Question naturelle. Quel tout, quelle totalité (every thing) ?* Non, mais le beau — et qu'est-ce que le Beau ? —

7. Référence aux *Philosophische Schriften* de Schelling.

la définition est instantanément minée. Si l'Artiste copie laborieusement la nature, quelle rivalité oiseuse ! S'il procède d'une Forme qui réponde à l'idée de la Beauté, à savoir le multiple (*the many*) vue en tant qu'unité (*as one*) — quel vide, quelle irréalité ! — comme chez Cypriani — L'essence doit être maîtrisée — la *natura naturans*, et ceci présuppose l'existence d'un *lien* entre la *nature* entendue en ce sens plus élevé et l'âme de l'Homme —.

Sir Joshua Reynolds — 350⁸ —.

Loin de moi de vouloir lui opposer une censure — Sacrée est sa mémoire de Bienfaiteur de la Race en ce qui est sa plus haute destination — etc. —.

La sagesse dans la nature est distinguée de l'homme par la coinstantanéité du Plan et de l'Exécution, de la Pensée et de la Production — dans la nature il n'y a pas d'action réfléchie — mais les mêmes pouvoirs sans réflexion, et par conséquent sans Moralité. (De là, l'Homme : la Tête de la Création visible — *Genèse*.) Chaque étape qui précède la pleine conscience que l'on trouve dans la Nature — pour faire en sorte de les placer pour qu'ils aient un certain effet — intégrés (*totalized*) et adaptés aux limites d'un Esprit humain — afin de tirer et d'induire *au sein* des formes la réflexion dont ils ne sont que l'approximation — c'est là le mystère du Génie dans Les Beaux-Arts. — Oserai-je dire que le Génie doit agir sur le sentiment, que le *Corps* n'est qu'un effort pour devenir Esprit — qu'il est *esprit* dans son essence ?

Comme dans chaque œuvre d'art le Conscient est tellement imprimé dans l'Inconscient qu'il apparaît en lui (à l'instar de lettres sur une Tombe comparées aux proportions qui constituent une Tombe) — ainsi l'Homme de Génie est le lien qui combine les deux — mais pour cette raison-là, il doit participer des deux — Partant, il y a dans le génie lui-même une activité inconsciente — et c'est même le Génie dans l'homme de Génie.

C'est la Véritable Exposition de la Règle qui veut que l'Artiste doit commencer par *s'éloigner* de la Nature pour retourner à elle avec l'effet le plus plein. Pourquoi cela ? C'est qu'à commencer par une simple et laborieuse copie, il ne produirait que des Masques, et non des formes respirant la Vie. — Il doit par son esprit propre, créer des formes selon les Lois sévères de l'Intellect, afin d'engendrer en lui-même cette co-ordination de la Liberté et de la Loi, cette implication de l'Obéissance dans la Prescription et de la Prescription dans l'impulsion à obéir, qui l'assimile à la Nature — et lui permet de la comprendre —. Il ne s'absente d'elle que dans son propre Esprit (*Spirit*) dont le fondement est le même que celui de la Nature, afin d'apprendre son langage sans paroles, dans ses principales racines, et avant d'approcher les compositions infinies qu'elle en fait — Non pas pour apprendre de froides notions, des Règles techniques sans vie — mais des Idées vivantes et produisant la vie, qui contiendront leur propre preuve et évidence et dans cette évidence la certitude qu'elles ne font essentiellement qu'un avec les causes germinales qui sont dans la Nature — la Conscience de l'artiste étant le foyer et le miroir des deux et le miroir des deux réunis — et c'est pour cela que l'artiste abandonne pour un temps le *réel* extérieur afin d'y revenir en complète sympathie avec le réel intérieur et effectif de la nature. — Car de tout ce que nous voyons, entendons,

8. Référence non point à Reynolds mais à Schelling.

sentons et touchons, la substance est et doit être en nous-mêmes ; et il n'existe donc aucune alternative *rationnelle* entre la lugubre (et Dieu merci ! presque impossible) croyance que tout autour de nous n'est que fantôme, ou que la vie qui est en nous est de la même façon en eux ; — *et la croyance qui veut que connaître, c'est ressembler* à, lorsque nous parlons d'objets qui sont hors de nous, de même qu'apprendre, à l'intérieur de nous-mêmes, d'après Platon, c'est uniquement se *remémorer* ; — à cela, la seule réponse efficace que j'ai eu la chance de rencontrer est celle que Pope a consacré pour un usage futur dans le vers :

Et les fats triomphent de Berkeley par une grimace !

L'artiste doit imiter ce qui est à l'intérieur de la chose, ce qui est actif à travers la forme et la proportion, et s'adresse à nous par des symboles (discourant, découvrant, discernant) — le *Natur-Geist*, ou esprit de la nature, de même que nous imitons inconsciemment ce que nous aimons ; car ce n'est qu'ainsi qu'il faut espérer produire une œuvre dont l'Objet soit vraiment *naturel* et l'Effet véritablement *humain*.

L'idée qui assemble la forme ne peut elle-même être la forme. Elle est au-dessus de la Forme, et elle est son Essence, l'Universel dans l'Individuel ou l'Individua-lité elle-même, — le Regard et l'Interprète qui présente le Pouvoir intérieur.

Toute chose qui vit a son moment d'*auto-présentation*, et il en va de même pour *chaque* période de chaque chose — si du moins nous écartons les forces perturbatrices de l'accidentel — et c'est là l'affaire de l'Art idéal, que ce soit dans les images de l'enfance, la jeunesse, de la vieillesse, chez l'homme, la femme. Et toute chose dont la vie n'est qu'apparente peut aussi se situer dans un rapport à la vie, comme en témoigne la nature elle-même qui, là où elle ne peut pas *être*, *prophétise* son être dans les formes des minéraux ressemblant à des arbres, etc.

La Différence de la Forme en tant que processus et de la Forme en tant qu'elle est induite — cette dernière est soit la Mort, soit l'Emprisonnement de la chose : la première est la sphère d'action qui témoigne d'elle-même et s'auto-engendre comme effet de soi.

L'Art prétend et devrait être l'Abrégé de la Nature, mais la Plénitude de la Nature est sans caractère, comme l'Eau est plus pure quand elle est dépourvue de goût, d'odeur ou de couleur — mais ceci est seulement le Sommet, l'Apogée et non pas le Tout — et l'Art doit adresser *le tout* ad hominem de là que chaque stade de la Nature a son Idéal, et de là aussi la possibilité d'une graduation jusqu'à la forme parfaite d'un chaos rendu harmonieux.

La victoire ou le combat est nécessaire à l'idée de vie — Comme la vertu ne consiste pas simplement dans l'absence d'Impulsions vicieuses mais dans le triomphe remporté sur eux, de même la Beauté, pas dans l'absence des Passions, mais au contraire — La vue de ce qui est conquis la rehausse — ceci *dans* la figure — la fugue⁹, ou *en dehors*, par contraste.

9. La lecture est incertaine sur le manuscrit.

N.b. L'apparente Identité du corps et de l'Esprit chez les tout jeunes enfants, et partant le charme de leur corps — le commencement de la séparation dans l'enfance — et la *lutte* pour leur équilibre, dans la jeunesse — partant, de là le corps est d'abord simplement indifférent, puis il exige que la transparence de l'esprit (*mind*) ne soit pas plus qu'indifférente — et finalement, tout ce qui présente le Corps comme Corps soit presque d'une nature *récrémenteuse* (εξ)¹⁰.

traduit par Philippe Beck et Éric Dayre

10. Coleridge a placé le préfixe grec pour désigner « excrémental ».