

Éric Dayre

## Keats & the Artist

Pathologies de la parution romantique, 1815-1825

Pour Jacques Debouzy

*« After the leaves have fallen, we return  
To a plain sense of things. It is as if  
We had come to an end of the imagination,  
Inanimate in an inert savoir. »*

Wallace Stevens, « The plain sense of things ».

*« CETTE MAIN QUE VOICI VIVANTE  
Cette main que voici vivante, chaude et capable  
D'êtreindre passionnément, viendrait, si elle était froide  
Et dans le silence de la tombe,  
À ce point hanter tes jours et glacer les rêves de tes nuits  
Que tu souhaiterais que ton cœur soit asséché de son sang  
Pour que dans mes veines rouge à nouveau la vie puisse couler,  
Et que ta conscience soit apaisée – vois elle est ici –  
Je la tends vers toi. »*

John Keats, (Hiver 1819-1820).

*« L'autorité de cette poésie consiste en un détachement par rapport aux styles ou aux voix qu'elle brasse. Par le biais de ce détachement, ces styles deviennent des signatures : non pas des voix audibles, mais des signes matériels visibles, des signes matériels de voix canoniques. Ces signes – comme toutes les marques de ce type, inauthentiques et incomplètes – ne sont pas à la fin maîtrisés par le maître-de-cérémonies. Et parce qu'ils demeurent extérieurs à la conscience auctoriale, ils possèdent la vertu surpuissante du supplément. Dans ces suppléments magiques, « les choses à demi-réelles », réside le charme terrible et extraordinaire de la poésie de Keats. »*

Marjorie Levinson, *Keats's Life of Allegory - The Origins of a style*, p.15 (ma trad.).

Au cours des années 1815-1820, et sur les bases d'une opposition souvent polémique à l'égard des aînés, les voix de Keats et Shelley commencent à répondre au premier romantisme. Marilyn Butler a montré que ce moment de relative « renaissance du classicisme » a une signification profondément politique<sup>1</sup>. Le néo-classique, dans l'Europe entière, avoue sa préférence pour un polythéisme « naturaliste » et il est lié à une pensée politique républicaine inventée pendant la période de la révolution française. Après 1815, ce goût (le « Culte du Sud ») réapparaît avec Shelley et Keats, mais également Peacock, Byron et Leigh Hunt<sup>2</sup>. Ce « néo-classicisme » se tourne résolument du côté des valeurs esthétiques et politiques de la Renaissance, et vers l'idée qu'il existe une forme de continuité ou de parallélisme entre les cultes chrétiens et païens.

1. Cf. *Romantic, Rebels and Reactionaries*, éd J.M. Dent.

2. Cf. « Leigh Hunt and his Circle », in Robert M. Ryan, Keats : *The Religious Sense*, Princeton University Press, 1976.

Marylin Butler a insisté sur l'influence de ces critiques sur Keats et Shelley, et sur l'opposition profonde qui existe entre les esthétiques explicitement allégoriques issues de la critique sociale (Godwin, Priestley, Cartwright, Cobbett, Shelley) et l'esthétique symbolique – esthétique de la concorde et de l'édification religieuse comme mission de l'écriture – revendiquée (fût-ce au prix de profondes contradictions) par les premiers romantiques jusqu'aux essais *On The Constitution of the Church and State* de Coleridge en 1829.

Nous retracerons le moment d'une brève rencontre entre Keats et Coleridge. C'est d'abord une anecdote biographique, et ensuite un emblème ou un symptôme de ce qui a eu lieu dans cette époque.

« *Dimanche dernier, j'ai été me promener du côté de Highgate, dans le chemin qui serpente le long du parc de Lord Mansfield j'ai rencontré M. Green notre préparateur au Guy's Hospital en conversation avec Coleridge – Je me suis joint à eux après m'être assuré d'un regard que cela ne leur serait pas désagréable – je me suis promené avec Coleridge à son pas de Sénateur pendant près de deux miles je pense. Au cours de ses deux miles il a abordé mille sujets – voyons si je peux vous en dresser une liste – les Rossignols, la Poésie – la sensation Poétique – la Métaphysique – les différents genres et espèces de Rêves – les Cuuchemars – un rêve accompagné d'une sensation de toucher, toucher simple et double – Un récit de Rêve – conscience première et conscience seconde – l'explication de la différence entre volonté et Volition – tant de métaphysiciens faute de soupçonner l'existence de la seconde conscience – les Monstres, le Kraken, les Sirènes – southey y croit – la croyance trop diluée e southey – une histoire de Fantôme – Bonjour – J'ai entendu sa voix au moment où il venait vers moi – je l'ai entendue au moment où il s'éloignait – je l'ai entendue pendant tout l'intervalle – si l'on peut employer ce mot. Il s'est montré assez civil pour m'inviter à lui rendre visite à Highgate Bonsoir ! »<sup>1</sup>*

« *M. Green et moi-même rencontrâmes un jour dans Mansfield Lane un jeune homme débraillé et mal mis. Green, qui le connaissait, lui adressa la parole. C'était Keats. Il me fut présenté, et resta en notre compagnie une minute ou deux. après s'être un peu éloigné, il revint sur ses pas et dit : « Laissez-moi, Coleridge, emporter le souvenir de cette poignée de main ». « On sent la mort dans cette main », dis-je à Green après son départ. Et c'était cependant avant que la phtisie ne se déclarât. »<sup>2</sup>*

Sur la même rencontre, deux regards ; ironique et fantomatique du côté de Keats, fantomatique et morbide du côté de Coleridge qui imagine une scène de rapt et de retournement du vivant en mort comme révélation de la vérité de l'apparition (ou de la disparition) de « Keats ». « Rencontrer » Keats aura donc été un moment intolérable, une glaciation instantanée, une prémonition de sacrifice. Mais qui a contaminé l'autre dans l'impression ? Face au silence mortuaire de Keats décrit par Coleridge, Keats évoque le monologue prolix de Coleridge ; entre les deux, il ya a au moins une complémentarité remarquable, le sceau brisé d'un accord : un trop plein pour un trop vide ; mais l'homme Mort les met d'accord. De part et d'autre, sans partage. La violence de cette brève rencontre a même un alibi médical, son médecin légiste : J. H. Green, connaissance « mutuelle » de Keats et de Coleridge, futur exécuteur testamentaire de ce dernier ; et qui est, en 1819, « préparateur » au Guy's Hospital, où Keats a étudié quelques années auparavant.

1. *John Keats, Lettres*, février-mai 1819, éd. Belin, trad. Robert Davreu, p. 294.

2. S.T. Coleridge, *Propos de Table*, 9 août 1832, éd. Alia, 1995, trad. M. D'Assignies et B. Bégout, p. 57. On se souviendra de cette remarque : « (...) The rhetoric of crisis states its own truth in the mode of error. It is itself radically blind to the light it emits. » Cf. Paul de Man, *Blindness and Insight*, p. 16.

## Les contaminations de « Keats »

Cette scène d'écriture peut se lire comme elle se trace, par trans-fixation ou trans-vertébration. La vérité proprement *hallucinante* d'un épisode champêtre est celle d'une pathologie de la préfiguration de la mort. Par hystérie, Coleridge parle de lui et de soi, du lui *comme* soi, du « je » comme « il », du poète déjà mort en soi. Coleridge aurait donc eu peur d'attraper la phtisie de « Keats » ; et tout discours sur la phtisie est porteur de la contamination de sa propre « passion ». Keats est comme Hécate ; le tuberculeux décide du destin de celui qu'il croise ; à s'en souvenir, Coleridge (si souvent victime de crises de végétations qui l'empêchent de bien respirer) est pris d'une angoisse étouffante : angoisse d'*inspiration*, et d'*expiration*, et qui se rythme donc en deux temps, comme passé-futur, prophétie, comme *dès toujours* mais également comme peur *maintenant*, peur dans le récit. Dans *The Anxiety of influence*, Harold Bloom a montré qu'*Apophras*, l'influence, désigne le droit d'emporter chez soi les morceaux du sacrifice, en paiement ou tribut ; mais aussi les « parfums », effluves, absorptions en retour, et qu'il en va d'un profit tiré et donc, inversement, d'une certaine expérience de la privation. Ainsi, le salut de Keats (*au défaut* de sa santé) a fait toucher du doigt sa mort. « Keats » (entendons le poème-Keats pour Coleridge) serait un mort-vivant, la damnation des poètes, leur condamnation à mort par contagion froide. De surcroît, Coleridge signale que Keats s'est éloigné dans un premier temps, et qu'il est revenu sur ses pas, comme par révision, retournant après coup dans le rythme de cette rencontre, sur le rythme passant de son propre *éloignement*, comme pour en corriger ou en infléchir encore la scansion. Tout indique l'angoisse de cette influence qu'Harold Bloom évoque, comme retour de manivelle, vengeance d'un poète contre un autre poète. Mais revenir sur l'éloignement, seul celui qui est déjà lointain peut le faire. Du point de vue de Coleridge, « *emporter le souvenir de cette poignée de mains* » signifie emporter la main dans le souvenir de l'inertie et de la mort annoncées par ce cadavre glacé, par la coupe décisive dans la vie. Si le vers poétique est bien par excellence ce qui « fait retour », nous avons là autant de manières de mise à mort propres à des poètes.

Keats (donc Coleridge) revient sur ses pas afin d'emporter le contact avec la mort qui est la chose *même* : au sommet, la rencontre qui se ressemble. Le souvenir n'est alors que la demande proprement *insatiable* du souvenir, ou d'une rencontre *à l'identique* qui ne peut pas avoir lieu, à l'évidence. Coleridge s'adresse ainsi à son médecin pour lui parler de l'hydre qu'il vient de toucher et qui le fige. Keats est comme la Gorgone démocratique d'un admirateur (parmi tant d'autres) d'autant plus insistant qu'il est poète : la rencontre avec « Keats » au coin d'un chemin, c'est la rencontre quasi-œdipienne avec n'importe qui, avec tel destin, avec sa mort, ou sa phtisie. « Démo-Gorgone » donc, pour reprendre Shelley après Milton. Quelque chose du peuple, du Poème du Peuple n'est pas chaleureux, mais fantomatique, mortuaire, froidement abattu, ruiné et contagieux. Qu'est-ce à dire ? Dans *La Maladie comme Métaphore* (1977), Susan Sontag écrit : « *Une maladie des poumons est métaphoriquement une maladie de l'âme (...)* "la mort dans laquelle la vie et la mort sont si étrangement mêlées que la mort prend la couleur et la teinte de la vie, et la vie la forme décharnée et hideuse de la mort.... (Dickens)". »

Parce qu'ici le processus de l'au-revoir s'inverse, qu'il est en deux temps, adieu, salut, retour, anamnèse – il n'est pas celui qui convient pour achever la scène. N'est-ce pas « écrire » qu'effectuer ce retour sur un adieu trop bref ? – écrire « Keats » pour Coleridge.

La scène des *propos de Table* de Coleridge est une allégorie de « Keats », racontée par un qui a été poète, et n'est plus certain de l'être, sans pour autant qu'il ait explicitement renoncé au poème. C'est encore l'allégorie du poème comme retour sur ses pas, comme *remords*: « vers », manière de *ne pas* dire qu'il prend son chemin pour partir droit devant ; et manière la plus directe malgré cela de demeurer dans la coupe, dans le retour de Keats dans la vie de Coleridge, comme dans le *vers*, adieu en deux temps à la vie. Dans le retour d'une main dans la sienne, Coleridge éprouve la poignée arbitraire de la mort – cet arbitraire est un re-vers. Le mort suppose et entraîne une condamnation qu'il n'est *déjà plus* possible de convertir en pur refus ou simple rejet. L'angoisse morbide de Coleridge afflue sous la forme du reflux en une métaphore *typique* : le « mort » est le revers/versus, ce qui fait retour pour prendre la main qui, autrement écrirait de l'avant, en prose, si elle n'était pas saisie. Emportant avec lui un souvenir du deuxième temps de l'adieu, c'est par son vers ou sa « main » allégorique que « Keats » insiste « ici-bas ». Keats impose l'allégorie du poème-mort à Coleridge, une scène allégorique donc de la poésie morte-vivante « en Keats », de la chose qui hante et menace le poème romantique. Le mécanisme de la lecture de cette scène est du même ordre, et ne se dévoile qu'en impliquant explicitement le symptôme comme langage allégorique. C'est en cela qu'est requise une lecture de l'anecdote biographique, du quotidien, donnant à ce dernier la méthode de son langage, l'exigeante complication rhétorique et indicielle de l'emblème mnémotechnique et de l'art du poème de la mémoire<sup>1</sup>, au jour le jour, d'un jour *l'autre*. Coleridge voudrait se dédouaner de sa connaissance après coup, puisqu'à l'heure où il parle (en 1828), Keats est effectivement mort tuberculeux ; et c'est encore le poème de l'effet en retour qui lui permet cet oubli, qui lui permet d'une certaine manière de *désirer* (d'influer *a posteriori* sur) la mort de Keats.

### *Prude prudence*

Tout au long de son récit, Coleridge est plus superstitieux qu'il ne croit, et cette scène sacrificielle confirme la phobie de Coleridge, sa prescience du pire, sa prudence presque paranoïaque, la forme d'une prévoyance maladive (ou *prometheia*), sa maladie de Prométhée ou maladie de la prévoyance : « je sais à l'avance tous les événements à venir exactement : pour moi aucun malheur n'arrivera jamais imprévu : Keats portait déjà la mort en lui ». La connaissance intervenant après coup est oubliée, mais elle *hante* la pré-voyance en la transformant en phobie du *revers* de fortune. Or, la pré-voyance, c'est précisément ce qui préoccupe Coleridge en 1818 dans nombre de ses essais de *L'Ami*, et encore en 1825 dans la *Conférence sur le Prométhée d'Eschyle*, où il tente de montrer en quoi le Mythe prométhéen annonce, « pré-voit » et prédit la définition trinitaire du Dieu Chrétien. Face à Keats, Coleridge semble d'ailleurs tout à fait prompt à s'imaginer le sacrifice dans sa propre personne. Coleridge écrit en 1825 :

---

1. Alain Suied signale la dette que Keats a contractée à l'égard de Spenser ; mais il se trompe en pensant qu'elle reste mineure pour Coleridge. Cf. *Inquiring Spirit*, p. 158 : « la strophe de Spenser, ce miracle d'Adresse et de Génie métriques ! et qui s'approche au plus près d'une Totalité parfaite, en tant qu'elle amène la plus grande variété possible dans une unité complète par une interdépendance jamais interrompue des parties ! »

« Les déités parentes viennent à lui, certaines pour apaiser, pour compatir ; d'autres pour lui donner des conseils de soumission faibles bien qu'amicaux ; d'autres pour le tenter ou l'insulter. Le plus éminent de ces derniers, et le plus odieux au Nous emprisonné et isolé, c'est Hermès, personnification de l'intérêt avec son Caduceus enchanteur et serpentant, personnifiant les intérêts ou les motifs qui interviennent entre la raison et son auto-détermination immédiate (...). L'Hermès personnifie l'éloquence de la cupidité, la flatterie du pouvoir en place ; et dans un sens plus large, la coutume, l'irrationnel dans le langage (...), le flux (...), le rhétorique (...). Mais de façon primordiale, l'Hermès est le symbole de l'intérêt. Il est le messager, l'inter-nuncio, selon la tournure vulgaire mais expressive, l'entremetteur, qui vient duper ou insulter. Et des autres visiteurs de Prométhée, des pouvoirs élémentaires, ou esprits des éléments, des Titans pacati (...) des puissances vassales, et de leurs propositions illicites, la plus noble interprétation sera donnée, si je répète les vers (...) des cinquième, sixième et septième stances du poème du Dr Henry More sur la Pré-existence de l'Âme :

*Tâtonnant ainsi vers le centre propre  
De notre substance propre et prochaine, nous nous  
sommés assombris, contractés,  
Engloutis par la vie terrestre ! Et ne pouvons non plus,  
Par ignorance deviner ce que nous fûmes anciennement.  
Comme un noble nourrisson, laissé, par le destin  
Ou la négligence d'amis, aux soins d'un pauvre être sauvage,  
Ne peut, parvenu à l'âge adulte, conjecturer  
Sa parenté véritable, ni interpréter justement  
Quel père l'engendra, de quel sein il vit le jour  
Ainsi nous, enfants étrangers nés ailleurs,  
Ne pouvons savoir par divination de quelle source nous avons  
dérivé ;*

*Ni oser mépriser ces basses unions,  
Ni nous élever tant soit peu au-dessus de ce sol ;  
Ni notre parenté nous efforcer à nouveau de connaître,  
Ni rêver que nous fûmes un jour issus de quelque autre souche,  
Puisque nourris sur les genoux de Rhea\*, nous grandissons,  
Et, dans les bras des Satyres, avec force grimaces et moqueries  
Avons souvent dansé ; et le Pan chevelu nous a souvent bercé !  
Mais Pan ni Rhéa ne sont nos parents !  
Nous sommes la progéniture du Nous <Esprit> qui voit tout, &c.*

*Rhéa (de Rhein, fluo), c'est-à-dire la terre comme la nature transitoire et qui toujours coule, le flux et la somme des Phenomena, ou objets du sens externe, contre-distinguée de la terre comme Vesta, loi céleste qui soutient et dispose le monde apparent ! Les Satyres représentent les jeux et les appétences de la nature sensible (...) – Pan ou la vie totale de la terre, la présence du tout dans chaque partie, l'organismus universel des corps et de l'énergie corporelle. »<sup>1</sup>*

L'inquiétude de Coleridge devant la divinité visiteuse Hermès, cet étrange héros épiphanique de l'intérêt ou de l'usure dont le rôle est magnifiquement interprété par Keats – cette inquiétude doit tenter de maîtriser le sens de *Pan*, ou de ce qui coule comme du fond même de la maladie (de l'âme) du monde. De ce point de vue, la mythologie keatsienne est particulièrement provocante pour la rationalisation christique de Pro-

1. Trad inédite, Ph. Beck et Eric Dayre ; je souligne.

méthée, comme pour l'organicisme de Coleridge. « Keats » dit « Rhéa », affirmant que *Pan, Rhéa et Io* justement *sont* notre parenté « païenne » quotidiennement illégitime, disséminée, disséminante, « infidèle », à l'origine de cette angoisse *apophrastique*<sup>1</sup> contenue pour Coleridge dans le nom propre de « Keats », angoisse propre au rapport précisément sans rapport à la nuit morte des Dieux, ou à leur excès de lumière aveuglante et froide : « *les déités parentes viennent à lui* ». Sur l'absence de légitimité de cette liaison, sur ce faux « contrat », le *Fragment d'une ode à Maïa* est exemplaire, mais également le poème *On indolence* : « *Ye cannot raise/ My head cool-bedded in the flowery grass ; /For I would not be dieted with praise, / A pet-lamb in a sentimental farce !* »), ou encore l'*Ode sur la Mélancolie*<sup>2</sup>. Nous y reviendrons.

Littéralement, Keats le tuberculeux comme « mort-vivant », l'homme pâle, est celui qui se fatigue, tuberculeux ou onaniste (S. Sontag), l'un ou l'autre, *l'un et l'autre*, comme nous le verrons. À la surface, il y a toujours perte, déflation du flux vital, que ce soit du sang, ou du liquide séminal ; mais la pâleur dénote également une extrême concentration du sang dans les organes les plus internes. La chaleur s'est toute concentrée au dedans, comme dans un engorgement pulmonaire ou phallique, sang épais dans les entrailles, d'où l'excessive libido de celui qui paraît déjà froid comme un cadavre. Le tuberculeux, écrit Susan Sontag, est d'un point de vue érotique, particulièrement fascinant. Toucher la main du cadavre, ou toucher le sexe du tuberculeux, c'est tout un. Coleridge se souvient de plusieurs *noli me tangere* à la fois. Keats est la transgression même, la jeunesse du désir : celui qui *meurt* jeune, celui qui *est* mort, celui qui *va* mourir jeune – et qui est (donc) toujours mort. À peine né, si peu – et pour quelle froide entremise ? On a là presque un conte rabbinique : « Keats » serait un dibbouk sur l'existence de qui on ne peut même pas parier. Contre l'exigence, si forte chez Coleridge, de *temporalisation*, de *faire l'histoire*, il y a donc « Keats », le « mort » *tel qu'en lui-même* Coleridge se l'auto-suggère ou l'allégorise. L'allégorie est du côté de la mort (in-dolente), comme « Keats », le poète dont il forge ici un peu la légende ou le « nom ». Résumant l'attitude allégorique de l'entendement, Coleridge écrivait en 1817 (un peu avant sa rencontre avec Keats) dans un sermon laïque : – « *Si tu te délectes de forger des noms et de t'en souvenir, arrange encore, et classifie et examine et démembrer, et jette un œil dans la Mort pour y chercher la Vie, comme les singes mettent leurs mains derrière un miroir !* »<sup>3</sup>. Il est encore (comme par hasard) question de savoir où il faut mettre les mains ; mais derrière le dégoût de Coleridge, il y a un manifeste esthétique, c'est-à-dire une *politique* du symbole, par laquelle la forme morbide de l'imagination, le *cliché* allégorique est désigné comme une invention ou une activité répréhensible.

1. *Apophrastique* : en un jeu de mots que je risque pour « problématique » : d'*Apophras* tel qu'il est défini ; et puis tel qu'il s'entend : apo-phrastique, jouant autre chose qu'*apophantique*, l'« apo- » : comme inapparition, ce qui va s'*éloignant* de toute phrase, le contenu de fuite absolue dans toute pro-fération, le lointain qui retourne dans sa phrase même, l'ambiguïté à même la peau de cette phrase, dans son « maintenant » entre « Coleridge » et « Keats », qui s'en retourne comme il s'en va « violemment » et/ou avec « indolence » – telle est la scène entre Coleridge et Keats : *Apophrastique-allégorique*.

2. Voir infra, la citation de cette ode. La Forme exemplaire de l'ode keatsienne n'est pas l'« ode à » mais l'« ode sur », et cette inflexion devrait être interprétée plus avant ; on peut y voir peut-être un signe du décalage historique, moderne de l'ode : non pas « ode au monde » louangeuse, mais ode sur, à propos de « ce qui ne peut plus se laisser supposer comme destinataire ».

3. Cf. S.T. Coleridge, *Manuel de l'Homme d'État*, Appendice C, « Adresse à l'homme d'entendement », CC 6, p. 77.

## La réception de Keats

Dans l'histoire de la réception de « Keats », le discours de consécration est toujours paradoxal. « Keats » est le nom d'un « poète sale » – Keats est un intouchable, donc un paria. Nous avons ici un exemple de l'« effet » que Keats a eu sur ses contemporains, et qu'il revient surtout à Byron d'avoir développé avec excès.

La critique était habituellement restée assez timide. Ainsi les *Poèmes* de 1817 reçurent une critique favorable, jusqu'à la recension du *Blackwood's* et les articles sur l'« École Cockney de Poésie ». Auparavant, l'*Edinburgh Magazine* avait publié une étude sur le « ton » cockney en poésie<sup>1</sup> : « *Leurs vers battent la campagne et sont inégaux (...). Ils tentent, et il faut les en louer, d'avoir une certaine fraîcheur et une certaine force, mais ils ne se méfient pas assez des incursions de la vulgarité, ni ne se refusent suffisamment aux tentations de l'indolence, pour parvenir à faire mérite de leur force* »<sup>2</sup>. À la parution de l'*Endymion* en 1818, la critique fut généralement favorable, et ce fut surtout John Gibson Lockhart qui marqua son hostilité dans le *Blackwood's*. Quelques mois après la parution d'*Endymion*, Lockhart écrit, dans une critique conjointe des *Poèmes* de 1817 et d'*Endymion* : « *Endymion n'est rien d'autre qu'une idiotie calme, apaisée, imperturbable et jargonneuse (...)* ». Il explique encore que Keats est un « *poète encore plus mineur* » que Hunt, et « *un garçon doté de réelles capacités qu'il s'est efforcé de gâcher.* » La recension signée par John Wilson Croker dans la *Quarterly Review* le mois suivant<sup>3</sup> est probablement la recension la plus célèbre de l'histoire de la critique des périodiques. C'est celle-là même dont Shelley dans la préface à *Adonais* a dit qu'elle avait tué Keats. Elle débute par l'affirmation qu'il n'est pas possible d'aller au-delà du premier livre. Suit une critique en règle de l'obscurité, des rimes et de la « diction ». Sur la construction des couplets : « *Il nous semble qu'il écrit un vers au hasard, puis il ne suit pas la pensée amenée par ce vers, mais celle qui est suggérée par la rime qui le conclut. C'est à peine s'il y a un couplet entier qui enclose une idée complète dans tout le livre. Il passe d'un sujet à l'autre, par l'association, non pas des idées mais des sons...* » (comme si le son n'était pas une *idée* keatsienne : « *An echo and a light unto Eternity* » – adressée à l'éternité, suivant le sens même de l'expression biblique utilisée dans la stipulation de la promesse : *unto*).

Keats serait donc parjure ? Mais devant quelle Loi ?

1. *EdM*, I 2 (octobre 1817), p. 256, cité dans John O. Hayden, *The Romantic Reviewers 1802-1824*, The University of Chicago Press, p. 189 ; je souligne.

2. « Si M. Keats ne se débarrasse pas derechef de l'impropreté de cette école, il n'atteindra jamais la tension (*strain*) la plus vraie de la poésie dans laquelle, si on le considère en lui-même, il semble pouvoir réussir. » ; je souligne.

3. *Quarterly Review*, XIX (avril 1818), pp. 204-205, article parfois attribué à Gifford, l'éditeur de la revue. De Quincey, aimablement, nous rassure, en citant ironiquement Byron, dont on va voir qu'il est bien peu apaisé lorsqu'il pense à Keats : « Le bruit courut que cet article de M. Gifford avait tué Keats ; sur quoi, avec un étonnement bien naturel, Lord Byron fit le commentaire suivant, dans le onzième chant de *Don Juan* : –

« John Keats — qu'une seule critique réussit à tuer,  
Au moment même où il promettait quelque chose de grand,  
Sinon d'intelligible, parvenait depuis peu — sans grec, à parler des anciens Dieux  
Comme on peut supposer qu'ils auraient parlé eux-mêmes.  
Pauvre garçon ! Bien malheureux fut son destin :  
Il est étrange que l'esprit, cette parcelle de feu,  
Se laisse éteindre par un article de revue. »

Étrange en effet ! et les amis qui honorent la mémoire de Keats ne devraient pas se laisser conter une histoire si dégradante. Il mourut, je crois, de consommation pulmonaire, et en serait mort, je crois, quelle qu'ait été sa prospérité comme poète. »  
*John Keats*, A&C Black, V, p. 283.

Coleridge, Byron, et Wordsworth s'opposent à l'élégance cultivée, référée et arborant la référence, de l'écriture de Keats. Wordsworth dit de l'*Hymne à Pan* qu'il s'agit d'une « jolie pièce païenne », d'une pièce de « fantaisie » et non d'« imagination » au sens de la distinction des *Lyrical Ballads*, qui ne discerne pas dans la « poetic diction » les « luxes », les « faiblesses », et refuse (c'est la même chose) que le langage puisse jamais tenter de dépasser les distinctions de classe par la plus grande limpidité et simplicité possibles.

Comment cela se pourrait-il puisque les lettres de Keats montrent que le poète ne peut jamais (contrairement au « missionnaire » Wordsworth) se penser comme l'exemple ou l'essence même d'un homme ? Contrairement à « Wordsworth », « Keats » n'est ni le « prototype » d'une humanité universelle, ni celui d'une poésie universelle. Pour Wordsworth, comme pour Coleridge (à la différence que chez Coleridge, plus subtilement, tremble l'avenir poétique de « Keats » dont « Coleridge » lui-même craint de s'être retranché, car telle qu'il est décrit et inventé par Coleridge, le fantôme de contamination ne signifie pas tant la disparition de Keats que la Mort Incarnée), « Keats » ne peut pas être humain, n'est pas un sujet médiateur, pas « un poète ». Dans le même temps, ni Byron ni Wordsworth, ni Coleridge ne comprennent l'enjeu *emblématique* des « désordres » du « sujet » qu'ils pressentent dans la poésie de Keats. Ils n'envisagent jamais Keats suivant la détermination matérielle – minimale et entêtée – du sujet qu'il s'est donnée, et il s'agit d'une *manière* de faire disparaître le poète<sup>1</sup>. Ils n'envisagent jamais la promesse éthique du créateur, la stipulation contenue dans la notion de « capacité négative » (« *negative capability* »), une notion qui contient une critique de la faculté de l'imagination symbolique, et du style de la « *wise passiveness* » de Wordsworth, et qui se place au plus près de la manière dont le premier romantisme envisageait la mission géniale du poème. Mais avant d'en venir là, il faut plonger dans les fictions polémiques qui accompagnent la réception des poèmes de Keats.

### *Une polémique assourdissante*

Si Shelley accuse Croker d'avoir tué Keats dans sa préface à *Adonais*, c'est peut-être parce que lui aussi a été maltraité par la *Quarterly Review*, et relativement bien traité par le *Blackwood's Magazine*. Dans le *London Magazine*, P. G. Patmore évoque l'*Endymion* en des termes extatiques : « *Ce n'est pas du tout un poème. C'est un rêve de poésie extatique – une affluence (flush) – une fièvre – une lumière brûlante – un déversement involontaire de l'esprit de poésie – qui ne peut-être contrôlé. Ses mouvements sont les soubresauts et les bonds du jeune cheval avant qu'il n'ait senti le mors – les premiers vols du jeune oiseau... c'est le premier mai de la poésie... l'hymne que l'alouette adresse à l'aube...* »

La métaphore qui organise ce commentaire est encore celle de la sexualité immature. Byron, violemment, va droit à l'impression de « prématurité » pour en faire la fable obscène de l'onanisme de Keats :

1. Puisque nous en sommes à la disparition et à la substitution des corps : l'idée semble coller au nom propre de Keats ; au fil de la plume, Hopkins grand admirateur de Keats (voir note infra) écrit à Bridges : « Ton histoire de cadavres volés est affreuse, comme toutes ces histoires. Mon grand père était chirurgien, et avait fait ses études avec Keats, et il avait dû un jour traverser Plymouth avec un corps, aux risques et périls du sien.

Crois moi ton ami effectonné  
Gerard manley Hopkins »

Lettre à Robert Bridges, du 13 mai 1878, in *Poems and Prose*, éd Penguin, p. 179.

« L'Edimburgh loue Jack Keats ou Ketch, ou peu importe ces divers noms : lui, c'est l'Onanisme de la Poésie – quelque chose comme le plaisir qu'un joueur de violon pouvait tirer d'être suspendu tous les jours par une Péripapéticienne de Drury Lane. La chose dura quelques mois : un jour, la fille alla prendre un verre de gin – en rencontra une autre, et bavarda trop longtemps, et voici que Cornelli se trouve tout à fait pendu avant qu'elle ne revienne. Ce sont des ordures de cet ordre qu'ils louent, et c'est comme ça que finira la poésie tirée à la ligne de ce misérable Auto-pollueur de l'esprit humain. »<sup>1</sup>

En anglais, « Jack Ketch » est le surnom populaire du bourreau. La « suspension » décrite est celle dite du *coup de corde*, technique laborieuse et risquée qui requiert l'aide d'une prostituée qui ne doit surtout pas oublier qu'il faut dépendre le pendu pour qu'il ne meure pas intégralement. Cet oubli est lui-même déjà comique : l'ivresse d'un bavardage et d'un verre vaut bien la jouissance d'un violoniste « doublement » encordé ou accordé. L'expression « Tiré à la ligne », « étendu » (*outstretched*) contient dans le même temps une attaque contre l'ambition, la prétention et ce que Byron considère comme l'exhibitionnisme de la poésie keatsienne. Byron écrit encore : « Il ne dit rien comme les autres, et semble toujours tendre la main le plus loin possible pour trouver des mots et montrer que ses pensées sont d'une texture différente de tous les autres écrivains.. »<sup>2</sup>; ou encore : « une telle manière d'écrire est de la masturbation mentale – il est sans cesse en train de s'ast...er l'Imagination. Je ne dis pas qu'il est indécent, mais qu'il s'excite les idées. »<sup>3</sup>.

Voilà donc ce qui est insupportable en poésie : mettre les idées dans tous leurs états, passer à un état de conscience inconsciente, de léthargie masturbatoire, ériger un cadavre au lieu de se trouver plongé dans cet état-limite du sensible que serait le rêve romantique à l'image de la « sage passivité » de Wordsworth, ou de ce rêve qui procure la sensation de toucher « simple ou double » dont Coleridge avait d'ailleurs parlé à Keats au cours de leur entrevue. La masturbation est de ce point de vue une version avilie et inversée, réifiées, des concepts fondamentaux du rêve créateur, et elle pratique à l'envie un érotisme de tête. Une telle manière ne parviendra pas à naturaliser la technique bestiale, le « débordement » pas si « spontané » des « puissants sentiments (?) » – mais peut-on encore prononcer ce mot ? Pour Byron, Keats manque décidément d'inspiration dans sa production poétique. N'est-ce pas précisément dans la mesure où Keats accuse le poème romantique en en exhibant l'illusion ? De fait, l'idée que la poésie puisse être une forme d'onanisme souligne les contradictions déjà reconnues dans la préface aux *Lyrical Ballads* : la poésie parle-t-elle à ses autres, sous quelles conditions stylistiques ou rhétoriques ? Comment la poésie peut-elle parler publiquement, et quelles sont ses conditions politiques réelles ?<sup>4</sup>

1. Lettre à John Murray, 4 novembre 1820, cité dans C. Ricks, *Keats and Embarrassment*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 85.

2. *London Magazine and Monthly Critical and Dramatic Review*, 1820.

3. Cité dans Marchand, *Byron*, II, p. 886 : « He is always f-gg-g his imagination ; » <friggig>... c'est-à-dire, frotter et secouer violemment, que l'argot français rend par « astiquer ».

4. Mêmes inflexions outrées chez De Quincey, où Keats apparaît comme l'auteur d'un matricide dont la langue vernaculaire est la victime — une sorte de Tartare Kalmuck (c'est-à-dire que — si l'on veut bien entendre la référence à la *Révolte des Tartares*, du même De Quincey — la poésie de Keats est paradoxalement à l'image même d'un profond recommencement, d'une invention d'écriture historiante) : « Et pourtant, sur cette langue maternelle, sur cette langue anglaise, Keats a piétiné comme avec les sabots d'un buffle. Avec sa syntaxe, sa prosodie, son idiome, il lui a joué des tours aussi fantastiques que ceux qui auraient pu pénétrer un cœur barbare, et à quoi seule l'anarchie du Chaos aurait pu donner un auditoire favorable. En vérité, il fallut l'« Hypérion » pour contrebalancer la profonde trahison de ces crimes sans équivalent. » (A&C Black, V. p. 288 ; ma trad.).

D'une certaine manière, si opposés qu'ils soient par ailleurs, Coleridge, Wordsworth et Byron disent la même chose sur Keats, et que d'ailleurs Keats lui-même a écrit en 1818 : « <Il> n'a jamais écrit un seul vers de Poésie avec la moindre Ombre d'une pensée publique ». La catastrophe romantique, c'est l'effondrement du Contrat Poétique, c'est l'absence de la Dame comme modèle du destinataire du poème.<sup>1</sup> Selon Byron, « libertin malheureux » qui refuse la logique qui le meut en l'imputant à Keats, « Keats » serait ici avec Sade. Pour reprendre une remarque de Marcel Hénaff dans *L'invention du Corps Libertin*, et poursuivre sur ce que la polémique romantique n'a pas su s'avouer : « La loi libertine de la jouissance est celle d'une désolidarisation absolue vis-à-vis de toute humanité. C'est d'abord en cela qu'elle divinise. L'apathie réalise cette merveille de produire l'infinie séparation. Cette victoire de la « tête », c'est de n'avoir plus de corps, sinon comme occasion d'une jouissance pour l'esprit. Telle est « l'extase même des Dieux » : celle de la maîtrise des causes, celle de la pure impassibilité devant toute existence. Étrange gnose : l'apathie libertine engendre un tueur mystique. »<sup>2</sup>

### « Negative capability » et matérialité de la Mélancolie

Qui est la « Dame » ; et où est-« elle » ? Un début de réponse, écartant Keats de Sade, est proposé dans l'*Ode sur la Mélancolie* :

*« She dwells with Beauty – Beauty that must die :  
 And Joy, whose hand is ever at her lips  
 Bidding Adieu ; and aching Pleasure nigh,  
 Turning to poison, while the bee-mouth sips :  
 Ay in the very temple of Delight  
 Veil'd Melancholy has her sovran shrine,  
 Though seen of none save him whose strenuous tongue  
 can burst joy's grape against his palate fine :  
 his soul shall taste sadness of her might,  
 And be among her cloudy trophies hung. »<sup>3</sup>*

Alain Suied traduit l'expression « *strenuous tongue* » par « langue vive ». Il faudrait plutôt entendre dans « strenuous », mot savant par excellence, l'ardeur, le zèle, le « *strenes* » grec, la dureté, le caractère rugueux, rauque, surtout quand on parle des sonorités, les sons *perçants, tendus, fermes*, liés au *stéréos* grec, aux formations *stéréotypiques*, du deux en un, c'est-à-dire unies dans la profonde perspective de leur champ par le décalage ou l'opposition qui existe entre elles, maintenant leur tension comme (ou par) « *negative capability* » : « son âme goûtera la tristesse de la puissance » de la mélancolie.

1. Surtout quand cette « dame » est « La belle Dame sans Merci » - allégorie keatsienne et poème-critique de l'amour courtis, c'est-à-dire de la tradition poétique de l'Occident.

2. *L'invention du Corps libertin*, PUF, 1978, p. 116.

3. « C'est avec la Beauté qu'elle demeure, la Beauté promise à la mort

Et la Joie, dont la main est toujours à ses lèvres

En un geste d'adieu ; voisine aussi du douloureux Plaisir,

Qui se change en poison le temps que la bouche en abeille l'aspire :

Oui, dans le temple même de la Jouissance,

La Mélancolie voilée a son autel souverain

Visible à nul pourtant sinon celui dont la langue énergique

Sait faire contre son fin palais exploser le raisin de la Joie.

Son âme goûtera la tristesse de son pouvoir,

Et sera suspendue parmi ses trophées de nuages. »

Trad. Robert Davreu, Orphée, La Différence, 1990, p. 26.

La question posée est directement celle du style « énergique » (terme choisi par R. Davreu pour traduire « strenuous »), c'est-à-dire peu *euphuistique* de Keats, et la chose est magistralement indiquée par William Empson et Paul De Man. Le premier : « ... quand dans l'*Ode to Melancholy*, <Keats> rassemble les sensations de joie et de tristesse jusqu'à ce qu'elles se combinent dans la sexualité ».

*Non, non, ne vas pas boire au Léthé, ni ne tords  
L'Aconit, aux fortes racines, pour tirer son vin empoisonné :  
Ni ne souffre que ton pâle front soit baisé  
Par la belladone, raisin rubis de Proserpine ;  
Ne fais point ton rosaire des baies de l'if,  
Que ni le scarabée ni la phalène à tête de mort ne soient  
Ta psyché endeuillée, ni le hibou duveteux  
Un partenaire dans les mystères de ton chagrin ;  
Car l'ombre à l'ombre viendra en trop de torpeur,  
Éteindre l'angoisse vigilante de l'âme.<sup>1</sup>*

Paul De Man commente :

*« Empson développe une pensée selon laquelle (...) la véritable ambiguïté poétique procède de la profonde division de l'être lui-même, et la poésie ne fait rien de plus, ni rien d'autre que formuler et répéter cette division. (...) Empson ne se satisfait pas d'une telle formule de conciliation des opposés qu'un Critique comme I. A. Richards trouvait chez Coleridge au prix de quelques simplifications. L'esprit moins serein d'Empson ne se contente pas d'une telle formule. Dans une note, il écrit : « On peut dire que la contradiction doit en quelque sorte former une unité plus large si l'effet final doit être satisfaisant. Mais le fardeau de la réconciliation peut peser très lourdement sur celui à qui il échoit », c'est-à-dire sur le lecteur, car la réconciliation n'a pas lieu dans le texte. Le texte ne résout pas le conflit, il le nomme. Et aucun doute n'est permis sur la nature de ce conflit (...) L'ambiguïté dont parle la poésie est l'ambiguïté fondamentale qui prévaut entre le monde de l'esprit et le monde de la substance sensible : pour se fonder, l'esprit doit se transformer en substance sensible, mais cette dernière est seulement connaissable lorsqu'elle se dissout dans le non-être. L'esprit ne peut coïncider avec son objet et cette séparation est infiniment triste. Empson éclaire cette dialectique par des exemples très bien choisis. Il part de l'Ode sur la Mélancolie de Keats, et c'est un très bon choix parce que Keats a vécu cette tension de manière très aiguë, et qu'il l'a vécue dans sa substance même. Le développement de sa conscience a le plus souvent pour résultat un renversement qui le fait chuter d'une impression sensorielle heureuse et immédiate dans un savoir douloureux... »<sup>2</sup>*

Ce savoir douloureux et ce langage ferme et double forment donc la tension de l'angoisse, ou du *pneuma* keatsien. Le secret aveuglant – sans mystère pénétrable puisque la capacité négative ne fait pas une intériorité – est alors un « trop de torpeur ». Celui qui dort *trop* est *le plus comme* un mort. Les métaphores de l'empoisonnement, de l'indolence voire de l'anesthésie scandent ainsi toute progression dans le langage de Keats, de Keats *dépendant* du langage de l'Autre qu'est la Tradition<sup>3</sup>, avec tous ses styles,

1. Trad. A. Sued, *Arfuyen*, 1994, modifiée.

2. Cf. Paul De Man, *The Dead-End of Formalist Criticism*, in *Blindness and Insight*, p. 238, originellement en français dans *Critique*.

3. De ce point de vue, De Quincey « Mangeur d'Opium », et Keats « buveur de Belladone » s'orientent dans leurs œuvres respectives vers le même constat.

jusques et y compris dans la mise en place de son objet-destinataire, de la « Belle Dame », par la Mélancolie ou le « sans Merci » – pur terme d'un contrat mortuaire qui n'aura pas lieu, sans phénoménalité, sans « personne » sans sacrifice « remerçiable » ou appréciable<sup>1</sup>, sans retour.

### *Poétique de la « negative capability »*

La définition de la poésie keatsienne implique de ce point de vue la contradiction pastorale, la séparation éternelle entre l'esprit qui légifère et la simplicité originare du naturel. Il faut comprendre le procès de cette contradiction par rapport à la provocante convocation des divinités païennes (provocante, elle l'a explicitement été pour Wordsworth), à l'époque même où cette convocation mythologique se devait de revêtir une interprétation chrétienne pour les Romantiques. En d'autres termes, le néo-classicisme<sup>2</sup> de Keats porte les enjeux d'un renoncement à la rhétorique foisonnante et gréco-biblique de l'« Orient » et du « Sud »<sup>3</sup>, et elle engage la question de ce que serait le Moderne sans le Chrétien. S'il n'y a plus d'Épiphanie ni de moyen terme, plus de médiation symbolique, l'homme poétique n'occupe plus le milieu entre Dieu et la terre, il est le lieu même de la division. S'il *était*, il serait ou bien Rien, ou bien Dieu. Par la poésie, n'*étant* pas, n'*étant* plus, ou pas encore, le poète « est » (d'un *éthos* « froid ») le toucher tremblant et effrayé<sup>4</sup> de deux moitiés a-synthétiques, « *une demi-réalité* ». La poésie, agent double d'une théologie négative, peut seulement apparaître comme écriture écartée, « apophrastique ». Le lieu et l'enjeu de la Mort de « Keats », c'est-à-dire de la Pastorale, renvoient dos à dos l'idéal inexprimable et la nature humaine. Sans Miséricorde, « inexprimé » est le secret du tombeau pastoral<sup>5</sup>. Richard Macksey<sup>6</sup> écrit à ce propos : «...l'imagination est peut-être la scène qui permet de recouvrir le conflit (...); lue depuis ce point de vue, la divinité keatsienne n'est pas une divinité incarnée qui prend sur elle la souffrance humaine pour expier la chute, mais un être humain qui devient un Dieu dans la mesure où il accepte ce fardeau. Dans The Fall of Hyperion, Keats a transféré sur lui-même, comme narrateur du poème, la mort-dans-la-vie d'Apollon ».

La voix de Keats – et c'est comme sa Loi – doit poser son im-possible, d'une certaine manière penser son usure, son effacement *comme* un éthos apophrastique, son « self »

1. Voir *supra*, la citation d'*On Indolence*.

2. Je risque cette expression malgré les problèmes qu'elle pose concrètement à une définition et à une périodisation du romantisme anglais. L'influence de la beauté néo-classique sur le sublime simple, notamment le goût de Coleridge pour Flaxman est souvent négligé – de même que l'influence du discours allemand sur le premier comme sur le second romantisme anglais. La postérité de Schiller, l'opposition du naïf et du sentimental reprise dans l'opposition classique-romantique, est explicite chez Coleridge, De Quincey et Hazlitt. Chez Keats, la référence hellénistique est toujours déviée sous la forme du fragment, du torse, parfois de l'arabesque explicitement parergonale. Cf. Martin Aske, *Keats and Hellenism*, Cambridge University Press, 1985.

3. Geoffrey Hartmann, in *Fate of Reading*, « Poem and Ideology / A study of Keats's "To Autumn" », University of Chicago Press, 1975, pp. 126-146, a montré comment Keats se détourne consciemment du modèle oriental et "épiphanique" de l'ode ou de l'hymne cultuel, de l'*hésitation calculée* entre absence et présence, pour adopter l'attitude hespérienne, au ton moins extatique, et moins visionnaire. Du sublime au dépouillement. Wassermann analyse remarquablement la métaphorique de la température keatsienne également présente dans la lettre à John Taylor du 30 janvier 1818. C'est la température de la passion qui établit le continuum keatsien entre le plaisir et la douleur. La chose est (pres)entie par Coleridge.

4. La sensibilité tremblante et effrayé (*tremulous*) de Coleridge, par exemple, et que De Quincey signale dans son texte sur Keats :

« ... no man of genius can unyoke himself from the society of moral perceptions that are *brighter*, and sensibilities that are more *tremulous*, than those of men in general. » (Je souligne), *ibid.*, p. 276.

5. Déjà l'« et in arcadia Ego » sur le Tombeau dans le tableau de Poussin peut suggérer cet écart *infini*, malgré la grande interprétation d'Y. Bonnefoy.

6. « "To Autumn" and the Music of Mortality », in *Romanticism and Language*, ed. Arden Reed, Methuen, 1984.

comme écriture se *reployant* dans la nature. Il y a là une autre manière de scander la *negative capability*, déjà perceptible dans la lettre séminale à Bailey du 22 novembre 1817, qu'il convient de citer dans le mouvement contourné de son détail (d'une polémique où Keats se contredit lui-même, dans un trajet *renversant* entre poésie et philosophie), pour pas la simplifier :

*« Il n'est rien dont je sois certain sinon de la sainteté des affections du Cœur et de la vérité de l'Imagination. Ce que l'imagination saisit comme Beauté doit être vérité – que cela ait existé ou non auparavant (...) L'imagination peut se comparer au rêve d'Adam – il s'éveilla et découvrit qu'il était vrai. Si je manifeste tant de zèle en cette matière, c'est que je n'ai jamais été capable de percevoir comment quoi que ce soit pouvait être connu pour vrai grâce à un raisonnement suivi – et pourtant il doit en être ainsi – Se peut-il que même le plus grand Philosophe ait atteint son but sans laisser de côté de nombreuses objections ? Quoi qu'il en soit, O combien préférable une vie de Sensations à une vie de Pensées ! C'est « une Vision sous la forme de la Jeunesse » une Ombre de la réalité à venir (...) le rêve d'Adam est ici de mise et semble témoigner de la conviction que l'Imagination et ses reflets célestes sont semblables à la vie humaine et à ses répétitions spirituelles. Mais comme je le disais – la simple intelligence imaginative peut trouver sa récompense dans la répétition de son propre travail silencieux qui ne cesse d'affluer à l'esprit avec une belle soudaineté – pour comparer de grandes choses à de petites – n'as-tu jamais, surpris par une vieille Mélodie – en un lieu exquis – chantée par une voix exquisite, revécu les mêmes méditations et les mêmes conjectures que la première fois où elle agit sur ton âme (...) Tu étais alors monté si haut sur les Ailes de l'Imagination – que le prototype doit exister dans l'au-delà – (...) Je n'arrête pas de m'écarter de mon Sujet – ce ne peut être pour sûr le cas d'une intelligence complexe – une intelligence à la fois imaginative et attentive à ses fruits – qui voudrait vivre en partie de Sensations et en partie de Pensées – à laquelle il est nécessaire que tous les ans apportent l'intelligence philosophique – telle est à mon sens la tienne et il est donc nécessaire à ton Bonheur éternel que non seulement tu boives ce vieux vin céleste que j'appellerai la redigestion de nos méditations les plus éthérées d'Ici-bas ; mais aussi que tu accroisses ton savoir et l'étendes à toutes choses (...) peut-être t'est-il arrivé de penser qu'il existait quelque chose de tel qu'un Bonheur terrestre accessible, à certaines époques déterminées – ainsi y as-tu été entraîné inévitablement par une disposition de ton caractère – je ne me souviens pas pour ma part d'avoir jamais compté sur quelque bonheur que ce fût – je ne l'attends que de l'heure présente – rien ne me fait tressaillir passé l'Instant. Le soleil couchant me remettra toujours d'aplomb – ou si un moineau vient à ma fenêtre je prends part à son existence et picore les gravillons (...) et je te prie mon cher Bailey, si tu devais par la suite observer quelque chose de froid de ne pas le mettre au compte de l'insensibilité mais de l'abstraction<sup>1</sup> – car je t'assure qu'il m'arrive de passer une semaine entière sans ressentir l'influence d'une Passion ou d'une Affection – et cela dure parfois si longtemps que je commence à me défier de moi-même et de la sincérité de mes sentiments à d'autres moments (...) »<sup>2</sup>*

C'est un étrange trajet de pensées-tirets que décrit cette lettre. Keats y évoque sa froideur, son insensibilité, son *apathie* et sa désaffection constitutives – en ce qu'elles s'opposent de manière interne à cette vie de Sensations acclamée (mais en fait réclamée), contre la « torpeur » des Pensées. D'une certaine manière, Keats adresse à Bailey les faux compliments philosophiques qu'il voudrait lui-même éviter de s'adresser – y compris que l'anamnèse de l'âme, c'est-à-dire le corps symbolique de la métaphysique, soit dis-

1. Je souligne.

2. *Lettres*, 22 novembre 1817, *ibid.*, p. 69-70. Cf. Robert M. Ryan, *Keats, The Religious Sense*, Princeton : 1976, et tout spécialement le chapitre « The Challenge of Benjamin Bailey ».

ponible dans l'activité imaginative du poète, ou par la Beauté. Ici encore Keats parle de l'autre que soi à un autre, et de la manière dont, pour ainsi dire, il se projette immédiatement dans l'impression, alors même que l'impression n'est plus sa chaleur propre, n'est plus à *même* elle-même. Keats fait alors l'aveu de sa froideur en l'interprétant comme la dépossession de la vie par l'abstraction sans sensations. « Bailey » devient alors celui qui, idéalement *et* concrètement, saura conserver cette même chaleur, mais Bailey, suggère fortement Keats, n'est pas un génie, il a trop de caractère. Au début de la même lettre, on lit :

« J'aimerais que tu saches tout ce que je pense du Génie et du Cœur (...) Au passage il me faut cependant te parler d'une chose qui s'est imposée à moi depuis peu et qui a augmenté mon Humilité et ma capacité de soumission, à savoir cette vérité – Les hommes de génie sont grands à la manière de certaines substances chimiques éthérées opérant sur la masse d'Intellect neutre – mais ils n'ont point d'individualité, aucun caractère déterminé. L'élite de ceux qui ont une personnalité propre je les nommerai Hommes de Pouvoir – ».

À suivre les contradictions de Keats, il semble qu'un effacement progressif du Moi (faisant *retour* sur le premier envoi du Moi par la ressource insistante, envahissante et exactement supplémentaire du vers) garantisse l'échappée apollinienne, cause l'aveuglante lumière identifiée aux essences extatiques de la nature, au Génie ou plus exactement à l'éthos propre, au « froid-d'incandescence interne » du poème. La fin de cet éthos n'est pas heureuse. La Pastorale hespéridienne n'est pas la Romance, ni la tragédie : le réel est irrécyclable ; et donc, la réalité poétique se « distille », se soumet, n'est jamais « l'homme de Pouvoir », s'use comme un gaz, une effluve, un miasme polaire et glacé, sur le fond sans fonds d'une existence vide passant à la *masse* en dehors de soi. Telle est la dialectique de la « *negative capability* », car si le moi n'est rien, il est faculté *néga-tive*, pure réceptivité, faculté de capacité, pure puissance « bartlebiennne »<sup>1</sup> – ce qui est déjà une position politique. Cette politique implique des valeurs : ainsi dans la lettre où il évoque la pulsion métaphysique de Coleridge :

« J'ai eu avec Dilke, non pas une discussion mais un entretien approfondi, sur divers sujets : plusieurs choses se sont raccordées dans mon esprit, & j'ai été frappé tout d'un coup de la qualité essentielle à la formation d'un homme d'Art accompli particulièrement en Littérature et que Shakespeare possédait à un degré si énorme – je veux dire la Capacité Négative, je veux dire celle de demeurer au sein des incertitudes, des mystères, des doutes, sans s'acharner à chercher le fait et la raison – Coleridge par exemple, laisserait à l'écart une belle vraisemblance isolée arrachée au Tréfonds (*Penetralium*) du mystère par incapacité à se satisfaire d'une demi-connaissance. »<sup>2</sup>

La capacité négative suppose de se satisfaire d'une demi-connaissance ; elle est capacité d'in-connaissance, ou faculté d'ignorance positive : hiver de l'absence d'Apollon, faculté de penser autrement que de manière téléologique ou horizontale. Elle pense l'aperspective, au plus près de ce qui ne se connaît pas. La faculté « keatsienne » est critique, transcendante ou schématique, et pour parler de manière *critique*, elle place le phénoménal *au plus près* du nouménal ; elle est faculté « sublime » de *ne pas* espérer, et en ce sens, manière de voir l'espoir recevoir les doutes, mystères, incertitudes, la

1. Cf. Giorgio Agamben, *Bartleby ou la Création*, Circé, 1995, pp. 26-31 et pp. 77-84.

2. *Lettres*, 21, 27 décembre 1817, *ibid.*, p. 76 ; je souligne.

matière même de sa mélancolie (en d'autres termes, le nouménal ne touche sa matérialité que dans la dé-construction mélancolique<sup>1</sup>) : « *Il est éveillé celui qui pense qu'il dort* » – ce qui peut s'accroître à chaque fois différemment, et produire ses paroxysmes, comme par exemple l'*Ode à Psyché*, où la matière du poème est celle d'une accumulation des formules négatives et des formules du tutoiement entre le poète et sa vision, transférant le feu de la lueur à la chaleur, à tout ce que « *la pensée ombreuse peut gagner* ».

Cette proximité-limite, ce point matériel d'usure que la limite fait subir à l'écriture est toute l'affaire de la poésie keatsienne : *solitude* dans la splendeur. Quelle splendeur ? Ici, il faudrait ouvrir un autre volet de l'analyse, et montrer comment le symbole keatsien, par exemple dans l'*ode à l'Automne*, implique une lecture à la fois allégorique et ironique, et que seule cette double lecture donne sens à la rhétorique de la temporalité propre à la « capacité négative » keatsienne – cette manière d'écrire ce qui (se) passe comme apparition, le transitoire et la mutation, la *disparition* de l'apparition. La capacité négative s'attache à la transition et à la mutabilité de l'écriture poétique, à ce qu'elle devient *dans l'époque* elle-même. Le poème de la « capacité négative » définit quelque chose comme une aperception critique de la poésie romantique.

Qu'est-ce que l'*Automne* keatsien de la poésie romantique ? L'*Ode à l'Automne* est autant un poème sur l'abondance (ou « capacité (négative) » comme infini Contenant : Acte) qu'un poème sur la vacuité (ou (capacité comme) pure « négativité » sans contenu : Puissance). Karl Kroeber a remarqué que la « *moelleuse profusion des fruits (mellow fruitfulness)* » de la première strophe devient « *le sillon à demi moissonné (the half-reap'd furrow)* » de la deuxième strophe et les « *plaines de chaumes (the stubble-plains)* » de la troisième<sup>2</sup>. L'étymologie de « *stubble* », *stipula*, est révélatrice d'une certaine mise en forme de la temporalité sacrificielle ou de la rhétorique de l'objet-sujet de cette ode : les *stipulae*, sur lesquelles précisément il est permis de stipuler, sont les brindilles, les marques ou les jetons brisés par quoi les deux parties scellent un accord, et que chacune des parties emporte avec soin. Les *stipulae*, à l'instar de l'influence, accompagnent l'absence réelle des accordés. Stipuler, c'est régler les conditions du temps de cette absence, promettre solennellement, *s'obliger*. L'*Ode à l'Automne* stipule, et c'est son geste symbolique, un temps sans retour, sans printemps, sans apparition « verte », une promesse littéralement « apophrastique ». La plénitude de l'automne n'a pas sa leçon dans le renouveau, mais *au détour* de son inertie. La disparition des sons du monde dans la dernière strophe est profondément ironique : « *tu as ta musique aussi* ». L'automne lui-même n'est pas alors le temps de la parution du sens de la durée, il n'est pas tant fructification qu'inversion de la durée cosmique en finitude temporelle. La « situation véritablement temporelle » dans laquelle ce poème place son symbole entraîne une démystification du cycle symbolique de la durée. Il n'y a jamais qu'un seul automne, *maintenant*, comme Keats disait dans une lettre : « *rien ne me fait tressaillir au-delà de l'instant* ». La promesse ironique de cette ode évoque ces « *full grown lambs* », ces « *agneaux tout à fait grands* » que le poète, comme par un effet d'infinie vieillesse enfantine, refuse de nommer « moutons ». Il en va de l'agneau comme du symbole,

1. Une suggestion de lecture du sublime moral, dans Paul De Man, « Phénoménalité et matérialité chez Kant », *Poésie* 56.

2. La lettre à Reynolds montre que ce sont les chaumes qui ont d'abord intéressé ce poème, voir Lettre à Reynolds du 21 septembre 1819, *ibid.*, p. 350 : « Jamais autant que maintenant je n'ai aimé les chaumes », et p. 454 la lettre à Fanny Brawne d'août (?) – 1820 « D'heure en heure je suis plus concentré en vous ; toute autre chose prend dans ma bouche un goût de paille ».

comme de cette « vieille » pratique poétique qu'est la pastorale : aucun d'entre eux ne saurait être adulte – capacité négative de l'enfance qui résiste, reste en-deçà du symbole médiateur que serait l'*Agneau de Dieu* : ici, petite musique d'automne, le poème hoquette devant son déploiement : il n'y a pas d'au-delà.

Le poète romantique s'imaginait qu'il pouvait pénétrer dans le secret des choses et croyait donc en sa force de pénétration, il avait ainsi beau jeu de railler le masturbateur-Keats qui n'imaginait jamais aucun *Penetralium*. Mais c'est d'abord de surface qu'il s'agit ; et le poète – même, voire surtout ithyphallique sur l'urne grecque – apparaît d'abord dans sa traversée, dans sa manière d'effleurer l'urne votive, ou de toucher la tradition poétique. C'est bien, décisivement la *tactique*, le tact ou le style de Keats que les aînés romantiques n'ont pas su voir paraître. Cette pure capacité – contenant « négatif » sans contenu autre que la manière de se positionner dans son retrait – étant style « froid », « alcool en feu sur de la glace »<sup>1</sup>, style qui « retombe à plat », n'est pas faite pour être pénétrée. Seul Coleridge peut-être effleure le vers ou l'hermétisme de Keats – le couple Coleridge-Prométhée est « visité » par le couple Keats-Hermès – d'où la violence féconde de l'aveuglement de Coleridge devant le miroir, la main serrée et tendue, de « Keats ».

La loi de cette poésie « insupportable », c'est la manière dont Keats définit la « capacité négative » du poème comme une expérience rhétorique – une ode *sur* la rhétorique qui fait du Rhétorique le sujet et l'objet du poème. Il ne s'agit pas alors de dire que le poème ne parle que de lui-même, puisque ce serait reconduire les mirages du sujet auto-centré et autotélique, mais plutôt de *signaler* (exhiber est encore un mot trop pénétrant), de matérialiser les signaux usés de la poésie négative ou « apo-romantique », qui n'est pas déjà écrite<sup>2</sup>. Marjorie Levinson conclut sa très belle étude en suggérant que dans *Lamia*, poème dont Hermès est le anti-héros, la signification ultime de la Capacité négative consiste à redécouvrir la satire comme position politique fondamentale sans quoi il n'est pas d'*écriture*, c'est-à-dire d'*autre* du travail dans le travail :

*« La Conscience que suscite « Lamia » (la dernière œuvre de Keats) n'est « pas la connaissance d'un objet opposé <ni la connaissance d'un sujet illusoire> mais la conscience de soi de l'objet <et par conséquent>, l'acte de conscience détruit la forme objective de son objet » <Lukàcs>. En d'autres termes, Keats démystifie la liberté et la subjectivité de l'époque dans le champ de son propre sentiment et de son action propre. Il trouve sa liberté authentique dans l'objectivité qui est la sienne, mais non pas en tant que celle-ci serait contemplée par une conscience qui se distingue elle-même de manière normative de cette propriété (en conséquence) fétichisée. La liberté que « Lamia » désigne et distingue réside dans le pouvoir de la conscience objectivée à se penser elle-même et à devenir ainsi pour la période de cette pensée un sujet-objet identique. Parce que la réflexion keatsienne est avant tout d'ordre pratique, la manière qu'il a de démonter les antinomies ne découvre aucune nouvelle idole dans le naufrage. Ce poème étrange et tardif de Keats nous rend tous perplexes, nous qui pensons et sentons – qui nous concevons – par l'agencement de ces antinomies : sujet-objet, maître-esclave, loisir-travail, consommation-production, eros-agression. On pourrait dire que « Lamia » nous permet d'apercevoir dans Keats la figure de l'esclave qui a dominé son maître – sans devenir le maître dans le même temps – par la marque même de son esclavage : à savoir, la compulsion à travailler, et à travailler d'une certaine*

1. Pour reprendre une métaphore coleridgienne de *L'Ami*, qui désigne le discours politique de l'« agitateur jacobin ».

2. Cette poésie, pour Gerard Manley Hopkins, il ne fait pas de doute que Keats l'aurait écrite : « Le génie de Keats était si étonnant, inégalé à son époque, et à peine surpassé aux autres, que l'on peut se demander s'il n'aurait pas rivalisé avec Shakespeare s'il avait vécu. » ; lettre à R.W. Dixon du 13 juin 1878. In *Poems and Prose*, éd. Penguin, p. 183.

manière. Dans la poésie de Keats, ce surpassement signe « le déplacement de la parodie par la satire »<sup>1</sup>.

Dans la perspective de ce déplacement, reprenons une dernière fois les formules de la polémique (il est manifeste que Keats *excite* les idées des autres romantiques). Il n'est pas hasardeux que ce soit Byron, poéticien relativement conventionnel si on le compare à Coleridge, Wordsworth ou Shelley, qui réagisse le plus violemment à Keats. Mais ce qui s'exprime dans les cris de cet esprit de conservation, c'est le sentiment qu'il y a une logique dans l'outrance keatsienne, qu'elle est rendue possible par la « fausse conscience » du poème, par sa forme viciée, satirique qui tend à falsifier, à réifier les formes *canoniques* – et d'abord la « Lyrique » – de cette conscience<sup>2</sup>. Keats pratique les abstractions et tente d'en faire le canon de sa poésie ; mais précisément cette pratique a pour effet de montrer que le canon de la poéticité est une construction autoritaire, et donc susceptible de ne pas être respectée. En d'autres termes, l'Autorité littéraire n'est qu'une affaire de décision autoritaire, une affaire voire un affairement d'auteur. On peut difficilement imaginer critique plus radicale – quoique Keats ne la formule jamais directement – des imputations *politico-religieuses* d'un Wordsworth ou d'un Byron, chez qui il s'agissait à chaque fois de dominer, de maîtriser l'adresse *sans classe* du discours poétique et de parvenir à une forme de transparence ou d'apaisement politique, à un « réalisme » de l'écriture. Keats fait *a contrario* apparaître l'activisme de la poésie romantique (ce qu'à leur manière exponentielle, Coleridge – pas si « traître » que cela, contrairement à ce que croyait Artaud – puis De Quincey firent également). Nous touchons alors aux couches les plus violentes, les plus résistantes de la pratique romantique. Keats nous rapproche du chaos dont le romantisme a émergé sans l'avoir tout à fait dominé. Il faudrait évoquer la parenté avec Blake, la folie de John Clare, et renvoyer également à la critique sociale et politique, à Godwin, Hazlitt<sup>3</sup>, aux Shelley – et à Hobbes en deçà, sur la question de la violence même d'un contrat que la poésie avec Keats fige une nouvelle fois. Il faudrait encore outrer Keats, selon son invitation, vers la sphère (si c'en est une) de ceux qui ont démythifié la conscience, en même temps que les rapports de propriété. Alors, Keats – avec Sade, Marx, Nietzsche et Freud ?

1. C'est le moment, où l'allégorie de toute révolte est prise par, ou dans son impossible et sa nécessité, si bien désigné par Shelley dans *Peter Bell the Third : Moment* (au moment des massacres de Peterloo en 1818) où l'image de Londres détruite par les tyrans requiert d'inventer « un nouveau système de critique » auquel Shelley fait prendre la forme d'une « satire allégorique ». On se reportera aux remarques de Walter Benjamin dans le *Livre des Passages*, sur cette polémique entre Shelley et Wordsworth. Voir également les *Lettres* de Keats, pp. 298-299. Cf. Marjorie Levinson, op. cité, p. 294. Cette satire pose le problème du « contrat » amoureux : « Dans *Lamia*, Keats demande par quels mécanismes et dans quelle mesure l'argent et l'amour, le plaisir et le pouvoir, la consommation et la production sont reliés entre eux dans la vie contemporaine. » (p. 200).

2. La poésie de Keats pourrait ainsi être envisagée comme une *Anatomie* du Lyrisme, à tous les sens du terme ; mais au sens où l'anatomie (comme dans *L'Anatomie de la Mélancolie* de Burton explicitement citée au terme de *Lamia*) comporte une référence interne à la satire ménippéenne, c'est-à-dire cette manière de traiter avec érudition des attitudes mentales d'une époque, comme l'explique Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, pp. 310-311) : « À son point de concentration extrême, la satire ménippéenne nous présente une vision du monde en termes de structure intellectuelle unique... le satiriste, en traitant de thèses et d'attitudes intellectuelles, fait montre d'une exubérance intellectuelle, en entassant une masse énorme d'érudition concernant son thème, ou en abattant ses cibles pédantes à l'aide de leur propre jargon... Ce traitement créatif de l'érudition exhaustive est le principe organisateur de la plus grande satire ménippéenne en anglais (...). L'*Anatomie de la Mélancolie* de Burton (le terme d'« anatomie » signifie une dissection ou une analyse, et exprime très précisément l'approche intellectualisée de sa forme. On pourrait adopter ce nom pour remplacer l'appellation pesante et trompeuse de satire ménippéenne) ».

3. Cf. *Lettres*, *ibid.*, p. 246, lettre de janvier 1819 contenant des remarques sur le style abrupt et laconique d'Hazlitt, bien fait pour comprendre la critique sociale des romans godwiniens ; dans cette lettre, Keats s'identifie au personnage de St Léon (*Saint Léon*, à paraître, éd. Corti).