

Harold Bloom

Sur trois Odes de Keats
(pages extraites de *The Visionary Company*)

traduit par Claude Mouchard

The Visionary Company, A Reading of English Romantic Poetry (Faber and Faber 1961) offre successivement des études sur Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, et enfin « Beddoes, Clare, Darley, and others ».

L'étude sur Keats est composée de cinq chapitres : « Gardens of the Moon », « Hymns of Eros », « Temples of the Sun », « Naturalistic Humanism », « Tragic Humanism ». Les commentaires sur l'*Ode à un rossignol* et l'*Ode sur une urne grecque* appartiennent au quatrième chapitre. Le commentaire de *À l'automne* forme la partie centrale du cinquième chapitre. Nous proposons, ci-dessous, en tête de chacun de ces commentaires, le texte anglais du poème de Keats.

ODE À UN ROSSIGNOL

Ode to a Nightingale

I

My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-wards had sunk :
'Tis not through envy of thy happy lot,
But being too happy in thine happiness –
That thou, light-wingèd Dryad of the trees,
In some melodious plot
Of beechen green, and shadows numberless,
Singing of summer in full-throated ease.

II

O, for a draught of vintage ! that hath been
Cooled a long age in the deep-delvèd earth
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth !
O for a beaker full of the warm South,
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim,
And purple-stainèd mouth,
That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim –

III

Fade far away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known,
The weariness, the fever, and the fret
Here, where men sit and hear each other groan ;
Where palsy shakes a few, sad, last grey hairs,
Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies ;
Where but to think is to be full of sorrow
And leaden-eyed despairs ;
Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,
Or new Love pine at them beyond to-morrow.

IV

Away ! away ! for I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy,
Though the dull brain perplexes and retards.
Already with thee ! tender is the night,
And haply the Queen-Moon is on her throne,
Clustred around by all her starry Fays ;
But here there is no light,
Save what from heaven is with the breezes blown
Through verdurous glooms and winding mossy ways.

V

I cannot see what flowers are at my feet,
Nor what soft incense hangs upon the boughs,
But, in embalmèd darkness, guess each sweet
Wherewith the seasonable month endows
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild –
White hawthorn, and the pastoral eglantine ;
Fast fading violets covered up in leaves ;
And mid-May's eldest child,
The coming musk-rose, full of dewy wine,
The murmurous haunt of flies on summer eves.

VI

Darkling I listen ; and, for many a time
I have been half in love with easeful Death,
Called him soft names in many a musèd rhyme,
To take into the air my quiet breath ;
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy !
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain –
To thy high requiem become a sod.

VII

Thou wast not born for death, immortal Bird !
 No hungry generations tread thee down ;
 The voice I hear this passing night was heard
 In ancient days by emperor and clown :
 Perhaps the self-same song that found a path
 Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
 She stood in tears amid the alien corn ;
 The same that oft-times hath
 Charmed magic casements, opening on the foam
 Of perilous seas, in faery lands forlorn.

VIII

Forlorn ! the very word is like a bell
 To toll me back from thee to my sole self !
 Adieu ! the fancy cannot cheat so well
 As she is famed to do, deceiving elf.
 Adieu ! adieu ! thy plaintive anthem fades
 Past the near meadows, over the still stream,
 Up the hill-side ; and now 'tis buried deep
 In the next valley-glades :
 Was it a vision, or a waking dream ?
 Fled is that music – Do I wake or sleep ?

L'*Ode à un Rossignol* s'ouvre sur le martèlement de trois syllabes lourdement accentuées – « Mon cœur souffre » (trad. Suied)¹ (*My heart aches*). Ces syllabes signalent la soudaine advenue d'un état de conscience qui diffère de l'état propre à Beulah² (celui d'une douce, détendue et féminine « indolence »), et qui marque habituellement chez Keats un renforcement de la vigilance et de la créativité. Comme Shelley dans *L'Alouette*, Keats écoute un oiseau invisible dont il ne peut préciser où il se trouve – il est « dans la mélodie d'un bosquet / De hêtres verts et d'ombres infinies ». Mais la vive immédiateté de son chant n'en est pas moins soulignée, car il chante « l'été dans l'aise de (sa) gorge déployée » (trad. Suied). L'effet du chant sur Keats est double et puissamment physique ; il est à la vérité presque mortel. Son cœur souffre, et ses sens sont accablés d'un engourdissement (*drowsy numbness*) qui fait d'abord penser à un empoisonnement, puis à la prise d'un narcotique. Ce n'est pas le chant seul qui produit cet

1. Pour l'*Ode à un rossignol* et l'*Ode sur une urne grecque*, les traductions citées sont tantôt - selon la proximité qu'elles maintiennent avec les vers ou passages commentés par Bloom - celles d'Alain Suied (dans Keats, *Les Odes, suivi de La Belle Dame sans Merci*, traduction et présentation de Alain Suied, Arfuyen, 1994) ou celles d'Albert Laffay (dans John Keats, *Poèmes choisis*, Aubier-Flammarion, 1968).

Pour *À l'automne*, la traduction citée est celle de Robert Davreu dans John Keats, *Seul dans la splendeur* (Orphée/La Différence, 1990).

La traduction citée de *Frost at Midnight* est celle de Henri Parisot dans Samuel Taylor Coleridge, *Poèmes* (Aubier-Flammarion, 1975).

2. Dans son commentaire sur l'*Ode à Psyché*, Bloom parle d'« un paradis terrestre ou paradis de poète », d'« un pays de Beulah où, comme disait Blake, toutes les affirmations contraires sont également vraies ». Son étude sur Blake dans le même volume comporte un chapitre sur « le concept de Beulah » et cite Isaïe 62 4 : « On ne te nommera plus Délaiissée ; on ne nommera plus ta terre Désolation ; mais on t'appellera Hephzibah, et ta terre Beulah ; car l'Éternel met son plaisir en toi, et ta terre aura un époux. »

effet, mais également l'identification de Keats avec l'oiseau. Le poète n'est pas jaloux de l'oiseau, mais il est « trop heureux » dans le bonheur de ce dernier. Il ne peut maintenir sa propre « capacité négative » dans cette situation ; il s'est trop empressé d'abandonner son propre être à celui de l'oiseau.

Et pourtant, il fait bon accueil à ce dangereux vertige, car la strophe suivante cherche à prolonger l'état où il est, et aspire à l'ivresse, à « une coupe pleine du Sud brûlant ». L'intensité, en décroissant du poison au narcotique, puis au vin, ménage elle-même un retour à une conscience ordinairement vigile, à un sens de la réalité habituelle dont Keats ici voudrait s'échapper pour « disparaître dans la forêt obscure » (trad. Suied), pour rejoindre le rossignol dans son invisibilité et dans sa joie enclose, et pour abandonner le monde de la mutabilité, où la conscience ne croît pas sans que croisse le chagrin. Mais les adieux vont en sens contraire de l'espérance de Keats ; l'envol n'est pas une évasion, mais une élaboration de la réalité vigile :

*Fuir ! Fuir ! m'envoler vers toi,
Non dans le char aux léopards de Bacchus,
Mais sur les ailes invisibles de la Poésie,
Même si le lourd cerveau hésite :
Je suis déjà avec toi !*

(trad. Suied)

Soudain, ayant écarté le dernier recours à l'invocation, si ce n'est par l'acte d'écrire son poème, le poète est où il désire être, avec le rossignol. Les ailes de la Poésie sont « hors de vue », non pas seulement parce qu'elles sont invisibles, mais parce que l'envol s'élève trop pour qu'une vision terrestre en soit possible. Et l'état qui maintenant commence est une énigme pour le « lourd cerveau » qui tarde. L'ampleur de l'imagination est ici plus que rationnelle dans son énergie. Entre le cri extatique « Je suis déjà avec toi ! » et le son de glas du mot « Perdu » (*Forlorn*) au sommet du poème, Keats pénètre dans le monde intérieur de son poème, dans cet état culminant de l'imagination que Blake appelait Eden. Le mystère des contraires non résolus de Keats gît dans l'association parfaitement anti-blakéenne entre cet état de vie d'une abondance accrue et ce qui semble être pulsion de mort. Ce qui pour Blake est un état de vision plus grande est pour Keats le royaume du *hors de vue* :

*Je suis déjà avec toi ! Tendre est la nuit,
Et peut-être la Lune-Reine sur son trône,
S'entoure-t-elle déjà d'une ruche de Fées, les
étoiles ;*

*Mais je ne vois ici aucune lueur,
Sinon ce qui surgit dans les brises du Ciel
À travers les ombres verdoyantes et les mousses
éparses.*

(trad. Suied)

C'est la nuit qui est tendre, l'obscurité paradoxale de la vision de Keats constituant la marque de cette tendre présence. La nature n'est pas plongée dans l'obscurité ; la lune et les étoiles peuvent bien être présentes, mais leur lumière doit d'abord faiblir à travers les enchevêtrements par où passent les souffles des vents de la nuit.

La vue s'en va ; les autres sens persistent dans cette transe qui sur le champ s'égale à la nature et à la poésie. Le poète ne peut voir, mais odeur, saveur et son, dans un ordre instructif, sont mis à contribution pour décrire les phénomènes du monde où il est entré en même temps qu'il l'a créé. D'abord, odeur et saveur, sous forme de « doux parfum » et de « rosée enivrante » (Laffay).

*Je ne peux voir quelles fleurs sont à mes pieds,
Ni quel doux parfum flotte sur les rameaux,
Mais dans l'obscurité embaumée, je devine
Chaque senteur que ce mois printanier offre
À l'herbe, au fourré, aux fruits sauvages ;
À la blanche aubépine, à la pastorale églantine ;
Aux violettes vite fanées sous les feuilles ;
Et à la fille aînée de Mai,
La rose musquée qui annonce, ivre de rosée,
Le murmure des mouches des soirs d'été.*

(trad. Suied)

L'imagerie sensuelle a ici le luxe du paradis inférieur, celui des jardins d'Adonis ou de Beulah, mais placé dans un contexte plus sévère. Les odeurs et saveurs sont presque celles d'un Milton moins retenu, d'un poète aveugle intensifiant la splendeur qu'il ne peut appréhender. Mais celui-ci est plus proche de la cécité de la foi, de l'évidence des choses qu'on ne voit pas. Keats ne peut voir les fleurs, mais elles sont bien là pour lui rendre hommage, à ses pieds. Le « doux parfum flotte sur les rameaux » (trad. Suied) pour lui ; et l'obscurité est « embaumée », et donne une nuance de désir de mort à la strophe suivante. Le mois est resté digne de foi ; il est de saison, et il aide Keats à deviner l'identité de chaque odeur. La signification de la « rose musquée » est qu'elle « s'annonce » (trad. Laffay), qu'elle est encore en puissance, car elle est « la fille aînée du milieu de mai » (trad. Laffay), et Keats écrit son ode au début de mai. Et même, lorsqu'il anticipe la saveur de la « rose musquée, pleine d'une enivrante rosée » (trad. Laffay), Keats est d'avance en empathie avec les insectes qui savoureront ce vin dans des soirées d'été encore à venir. La rose comme « *murmure* des mouches des soirs d'été » (trad. Suied) se rassemble dans le sens de l'ouïe :

*Dans le noir, j'écoute ; oui, plus d'une fois
J'ai été presque amoureux de la Mort,
Et dans mes poèmes je lui ai donné de doux noms,
Pour qu'elle emporte dans l'air mon souffle apaisé*

(trad. Suied)

Il écoute, dans l'obscurité même où est le rossignol, l'extase du chant de l'oiseau. Un indice de l'aveuglement délibéré du poète se fait entendre ici dans un écho léger mais obsédant d'un passage sonore de Milton. Dans la grande invocation à la lumière qui ouvre le livre III du *Paradis perdu*, le poète aveugle se prépare à décrire la gloire de Dieu le Père, « brillante effusion d'une brillante essence incréée » (trad. Chateaubriand), et c'est une lumière assez intense pour décontenancer notre vision terrestre. Alors qu'il médite sur ses propres yeux privés de vue, les pensées de Milton se tourment vers le rossignol chantant dans l'obscurité :

Alors je me nourris des pensées qui produisent d'elles-mêmes les nombres harmonieux, comme l'oiseau qui veille chante dans l'obscurité : caché sous le plus épais couvert, il soupire ses nocturnes complaints.

(trad. Chateaubriand)

Keats s'est-il souvenu consciemment de ce passage, on ne saurait le dire, mais son contenu forme le cœur de l'*Ode à un rossignol*, y compris l'identification du poète et de l'oiseau selon leurs situations respectives, involontaire pour Milton, volontaire pour Keats.

En écoutant dans l'obscurité où chante l'oiseau, Keats approche de cet acte suprême de l'imagination romantique qui a tant de puissance chez son maître, Wordsworth, la dissolution ou l'évanouissement fluides où les limitations de temps et d'espace disparaissent, et où la frontière entre être et non-être, vie et mort, semble se désagréger.

*À présent, plus que jamais, mourir semble une joie,
Oh, cesser d'être – sans souffrir – à Minuit,
Au moment où tu répands ton âme
Dans la même extase !
Et tu continuerais à chanter à mes oreilles vaines
Ton haut Requiem à ma poussière.*

(trad. Suied)

Deux attitudes envers la mort, la première se fondant dans la seconde, sont impliquées dans cette strophe belle mais agitée. Avant l'événement que célèbre cette ode, dit le poète, il a fréquemment invoqué la Mort, sous ses « doux noms » de repos, demandant à la Mort d'emporter son esprit respirant « dans l'air », autrement dit, demandant de mourir par le seul acte d'expirer. Comme il a invoqué la Mort en « mainte poésie de rêve » (trad. Laffay), cette expiration est équivalente à l'acte de proférer et de composer un poème, et nous nous souvenons qu'esprit signifie à la fois âme et souffle, et que le poète qui invoque sa muse fait appel à une respiration plus puissante que la sienne propre afin qu'elle l'inspire. La mort, par conséquent, est ici une muse, ce qui ne fut antérieurement qu'en partie le cas :

J'ai été à demi amoureux de la Mort secourable

(trad. Laffay)

Mais :

*Maintenant, plus que jamais, mourir semble une volupté,
Cesser d'être, sans souffrance, à l'heure de minuit*

(trad. Laffay)

« Rich » et « cease »¹ sont des mots d'une merveilleuse précision. Maintenant, dans la communion partagée qu'offre l'obscurité d'où émerge le chant du rossignol, il semble riche de mourir, et le poète est *plus qu'à demi* amoureux de la Mort reposante. C'est qu'il a atteint le sommet de l'expérience vivante, et toute redescente de cet état dans la pauvreté de la conscience ordinaire semble une mort-dans-la-vie, une souffrance à évi-

1. Dans les vers : *Now more than ever seems it rich to die, / To cease upon the midnight with no pain.*

ter, par opposition à la vie-dans-la-mort « sans souffrance » qu'il faut maintenir, le poète devrait-il « cesser d'être à l'heure de minuit ». « Cesser », soudain n'être plus, et donc passer dans le non-être qu'accompagne le « requiem », la noble messe du chant du rossignol. Car le rossignol lui-même est en train de verser son âme au-dehors dans une extase qui transcende la division entre vie et mort ; l'oiseau vit, mais son âme-souffle est emportée dans l'air à mesure qu'il se donne librement lui-même dans la prolongation de son extase.

Deux notes sont délibérément discordantes au sein de cette passion : « et mes oreilles n'entendraient plus » (trad. Laffay) et « devenu poignée d'argile ». Au moment même où Keats s'abandonne avec la plus grande exultation au chant de l'oiseau, il rappelle pourtant sa propre mortalité, il se souvient qu'il est séparé de l'immortalité du chant :

*Tu n'es pas né pour périr, immortel oiseau !
 Les générations avides ne foulent pas ta tombe ;
 La voix que j'entends en cette nuit fugitive fut entendue
 Aux jours anciens par l'empereur et le rustre ;
 C'est peut-être le même chant qui se fraya un chemin
 Jusqu'au triste cœur de Ruth, quand, dans le regret de sa
 patrie,
 Elle se tenait en larmes parmi le blé de l'étranger ;
 Celui-là même qui, souventes fois,
 A ensorcelé de magiques croisées, ouvertes sur l'écume
 De mers périlleuses, en des terres de légende perdues.*

(trad. Laffay)

Double est la tristesse de cette strophe : il y a l'explicite accablement de Keats explorant ce qui le sépare du chant de l'oiseau, et il y a l'implicite lamentation dans la strophe qui en vient à insister sur le mot « perdu » (*forlorn*), dont la répétition sert à ébranler le monde intérieur du chant du rossignol. Le pathos de la référence à Ruth devient tragique en ce qu'il implique son transfert au poète, dans le cœur duquel le chant exactement identique à lui-même se fraie un chemin pour montrer que le poète est de plus en plus extérieur non pas à son foyer, mais au chant lui-même. Les vers qui achèvent la strophe, avec la nuance qu'ils apportent du monde spensérien, c'est-à-dire, pour Keats, de l'univers de la poésie même, sont un présage final de la perte qui va advenir. Les « pays des fées » sont perdus, et, loin que le poète les ait abandonnés, ce sont eux qui, comme le chant de l'oiseau, l'ont abandonné.

*Perdu ! Ce mot sonne un glas
 Qui m'arrache de toi et me rend à la solitude !
 Adieu ! L'imagination ne peut nous tromper
 Complètement, comme on le dit – ô elfe subtil !
 Adieu ! Adieu ! Ta plaintive mélodie s'enfuit,
 Traverse les prés voisins, franchit le calme ruisseau,
 Remonte le flanc de la colline et s'enterre
 dans les clairières du vallon :
 Était-ce une illusion, un songe éveillé ?
 La musique a disparu : ai-je dormi, suis-je réveillé ?*

(trad. Suied)

Le double glas du « perdu » change le chant du rossignol en une « plaintive antienne » ; c'est un requiem pour la communion brisée entre le poète et le chant, et dans

lequel sonne, pour le poète, le retour à l'isolement de son seul soi. Le mouvement de l'imagination devient tromperie d'un elfe pareil à la Belle Dame, à la triple maîtresse de Keats, Poésie, Consommation, et Mort. Le chant s'évanouit avec l'envol invisible de l'oiseau, jusqu'à être « profondément enterré ». Voici qu'il ne reste plus qu'à résoudre la nature de la transe poétique – est-elle pleinement manifeste, comme dans une vision, ou n'est-elle que le contenu latent d'un rêve éveillé ? La réponse est incertaine, car « la musique a disparu ». Alors que le poème s'achève, Keats reste à méditer sur les contraires : l'acte et l'état de création constituent-ils, à l'égard de l'état d'expérience, un renforcement ou une pure évocation ? Une fois que l'on est de retour dans l'expérience, il n'y a de réponse honnête que dans la persistance de la question, qu'il s'agisse d'un fait ou d'un désir : « Ai-je dormi, suis-je éveillé ? »

ODE SUR UNE URNE GRECQUE

Ode on a Grecian Urn

I

Thou still unravished bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme :
What leaf-fringed legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady ?
What men or gods are these ? What maidens loth ?
What mad pursuit ? What struggle to escape ?
What pipes and timbrels ? What wild ecstasy ?

II

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter ; therefore, ye soft pipes, play on ;
Not to the sensual ear, but, more endearing,
Pipe to the spirit ditties of no tone :
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare ;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal – yet, do not grieve :
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair !

III

Ah, happy, happy boughs ! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu ;
And, happy melodist, unwearied,

For ever piping songs for ever new ;
More happy love ! more happy, happy love !
For ever warm and still to be enjoyed,
For ever panting, and for ever young –
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloyed,
A burning forehead, and a parching tongue.

IV

Who are these coming to the sacrifice ?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands dressed ?
What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn ?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be ; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

V

O Attic shape ! Fair attitude ! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed ;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity : Cold Pastoral !
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st
"Beauty is truth, truth beauty, – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know."

L'urne immobile est fiancée au repos, mais le mariage n'est pas consommé ; l'urne parle. En parlant, elle révèle qu'elle n'est qu'une « enfant nourrie par le silence et les lentes années » (trad. Laffay) ; elle a pour vrais parents son créateur et le marbre, mais son créateur communique par le silence, et le marbre immuable a arrêté le temps, et l'a ralenti jusqu'à l'éternité de l'art.

L'urne, en historienne sylvestre, donne expression à un conte avec « plus de charme que nos poèmes » parce qu'elle présente le conte dans l'espace et sans durée temporelle. Libéré de l'âpreté de la présentation temporelle, le conte manque de la clarté référentielle du langage en ou / ou :

*Quelle légende enluminée de feuilles entoure ton être,
Emplie de dieux ou de mortels
À Tempé ou dans les vallées d'Arcadie ?*

*Qui sont ces dieux, ces hommes, ces vierges rebelles ?
Que signifient cette folle poursuite, cette fuite désespérée ?
Ces flûtes, ces tambourins ? Cette extase sauvage ?*

(trad. Suied)

La scène ne peut être parfaitement identifiée, sauf dans ce qu'elle a d'éléments délibérément typiques. Des vierges se soustraient en fuyant à la folle poursuite d'hommes ou de dieux, mais la lutte ou le refus ne sont qu'une partie d'un mythe de poursuite, d'un rituel de viol différé qu'aiguillonnent, jusqu'à une extase sauvage, pipeaux et tambourins. La puissance sexuelle de la scène dépeinte ne fait qu'un avec sa puissance esthétique ; elle s'appuie sur ce qui est en puissance, sur quelque chose qui est toujours plus près d'être, et elle suggère le sens d'une sublimité possible que l'art est capable de communiquer. Dans la seconde strophe, Keats rend plus intense l'espérance :

*Les mélodies que l'on ne perçoit pas
Sont plus douces ; alors, douces flûtes, jouez ;
Non pour l'oreille sensuelle, mais pour l'esprit
Plus élevé, jouez des airs inaudibles aux humains*

(trad. Suied)

Ce qu'il reçoit affame celui qui reçoit ; c'est le plus grand des paradoxes romantiques. L'obscurité de cette situation est présentée dans *La Belle Dame Sans Merci*, mais ici Keats explore le demi-jour. Shelley pensait que le bien et les moyens du bien étaient inconciliables, et pour lui l'amour et la poésie étaient le bien. Chez Keats les moyens peuvent servir les fins du bien, mais ils tendent à les servir trop bien. Le bien accompli exige la rhétorique de l'oxymore, où chaque qualificatif nie ce qui est qualifié. Ainsi l'accomplissement est-il pour Keats une trahison du possible. L'idéal pour Keats est à laisser en suspens face à l'expérience. L'idéal pour Shelley est de trouver une expérience dans laquelle les moyens et les fins, le sujet et l'objet, cessent de pouvoir être distingués les uns des autres.

Tout en scrutant les musiciens de l'urne, Keats leur demande de continuer à jouer sans se faire entendre, en ne faisant sonner leurs instruments que pour son esprit. Une série d'associations conduit du chant qui n'a pas de son, en passant par les arbres qui ne connaîtront jamais l'hiver, jusqu'à l'immobilisation sexuelle du baiser qui ne peut avoir lieu. La jardinière Fantaisie de l'*Ode à Psyché* imaginait, mais en produisant des fleurs elle ne produisait jamais la même. L'heureux mélodiste, sans se lasser, joue pour toujours des airs de flûte qui sont pour toujours nouveaux. Le jeune homme de l'urne est pour toujours haletant, mais il est également jeune pour toujours. Tout cela, feuillage de l'urne, chant et chanteur, aimée et amant, est :

*Bien au-dessus de toute passion des hommes,
Qui nous laisse le cœur douloureux et repu,
Le front brûlant et la bouche dévastée de fièvre.*

(trad. Laffay)

Ils peuvent dédaigner les complexités du sang et de la boue, l'oiseau commun et le chanteur humain, et l'amant qui se meut en chair et en os. L'art de Keats triomphe dans le vers « Bien au-dessus de toute vivante passion humaine » (*All breathing human passion far above*), car pour Keats rien n'est plus désirable que la « vivante passion

humaine », l'expérience sexuelle, qui élève la nature jusqu'à ses propres limites. Pour Keats, comme pour Wordsworth avant lui, donner le nom d'« humain », c'est louer. Keats ne méprise pas l'humain dans ce vers ni ailleurs, et nous nous méprenons sur le sens du vers si nous ne le lisons pas comme incluant son propre contraire. Le « plus heureux l'amour, plus heureux mille fois ! » que dépeint l'urne est aussi bien au-dessous de la vivante passion humaine qu'il est au-dessus. Une bouche qui n'a ni humidité ni souffle est peut-être capable de convoquer les bouches sans souffle, mais on peut aussi bien l'appeler mort-dans-la-vie que vie-dans-la-mort. Face à un paradoxe insurmontable, Keats résout son poème par une dialectique qui prend en compte simultanément l'existence et la non-existence de ce qui est présenté par l'art. Dans une strophe parfaitement shakespearienne, il change de perspective et regarde une autre représentation sur l'urne.

*Mais quel cortège s'avance au sacrifice ?
À quel autel verdoyant, ô prêtre mystérieux,
Mènes-tu cette génisse qui mugit vers le ciel
Et donc les flancs soyeux se parent de guirlandes ?
Quelle petite ville au bord d'un fleuve ou de la mer,
Ou bâtie sur une montagne autour d'une paisible acropole,
S'est ainsi dépeuplée en ce matin recueilli ?
Modeste bourgade, tes rues, pour toujours,
Connaîtront le silence ; et pas une âme
Pour dire pourquoi tu es déserte, ne reviendra jamais.*

(trad. Laffay)

Ce que voit Keats est une procession ; le reste est conjecture. L'autel vert et la petite ville existent, non sur l'urne, mais dans le passé et le futur qui sont phénoménologiquement impliqués dans l'existence du poème. Ils appartiennent au monde que les critiques de poésie n'ont aucune raison d'explorer : le monde de l'enfance des héroïnes de Shakespeare, et de la vie de couple des Mr et Mrs Collins de Jane Austen. C'est précisément le monde qui n'est pas donné par une œuvre d'art. Si Keats spéculé à son sujet, c'est à seule fin d'établir quelles sont les limites de la poésie. Le temps poétique, découvre Keats, est de telle nature qu'il déjoue notre pensée, exactement comme l'éternité défie notre conceptualisation. La procession a vidé une petite ville, mais cette ville est loin dans ce que Shelley appelait l'Inapparent. La procession, du fait qu'elle est dépeinte, est en même temps qu'elle n'est pas, comme Hamlet est et n'est pas. L'antithèse discursive entre être et non-être est révélée par l'art comme une fiction conceptuelle, une commodité pour l'imagination fatiguée. La petite ville n'est pas, même selon les canons de l'art, et l'imagination ne peut rien nous en dire. Il n'y a pas une âme pour nous dire pourquoi elle est déserte, et par conséquent la réalité de l'art n'est que dans son éternel présent. Et par conséquent l'urne est un éternel présent, et sa liberté à l'égard des restrictions temporelles élude nos catégorisations :

*O forme attique ! Belle courbe ! Bordée
D'un motif d'hommes et de vierges de marbre,
De branches épaisses et d'herbes foulées,
O Toi, forme silencieuse, tu excèdes le figurable
Comme l'Éternité : Pastorale de glace !*

(trad. Suied)

Keats entame sa strophe finale en se remémorant qu'il n'a devant lui qu'un artifice de l'éternité. Les hommes et les jeunes filles ne sont qu'ouvrages sur la surface de l'urne ; ils ne sont rien d'autre que marbre. Cependant l'herbe est foulée sous leurs pieds, et c'est là ce qui se joue des antithèses de la pensée. Nous ne pouvons penser l'éternité parce que la durée est inextricablement unie à notre pensée ; le temps passe tandis que nous essayons d'appréhender l'absence de temps. L'urne est une forme silencieuse, et nous parle. Son sujet est une idylle passionnée, et pourtant elle est une froide pastorale, car la sensualité du marbre est à l'extrême opposé du « front brûlant » et de « la bouche dévastée de fièvre ». Si froide qu'elle soit, elle est une amie de l'homme, car sa liberté temporelle nous suggère une autre dimension de la liberté humaine :

*Quand l'âge perdra ma génération,
Tu perdureras parmi les nouvelles douleurs
D'hommes nouveaux, amie, pour leur dire :
« La Beauté est vérité, la vérité est Beauté, – voilà tout
Ce que connaît l'humain et tout ce qu'il doit savoir. »*

(trad. Suied)

Keats écrivait, dans l'une de ses lettres, que ce que l'imagination saisit comme beauté *doit* être vérité. L'imagination, il la compare au rêve d'Adam durant lequel Ève fut créée. Adam s'éveilla pour découvrir que le rêve était vrai, probablement parce qu'Ève *était* belle. La beauté de l'urne est vérité parce que l'âge ne peut la détruire ; nos douleurs ne peuvent la consumer. La vérité de l'urne, son existence hors du temps, est beauté parce qu'une pareille liberté est belle à nos yeux. La condition de l'homme, pour Keats, est telle que, tout ce que nous connaissons jamais, nous le connaissons sur terre, et le tout de notre connaissance est l'identité de la beauté et de la vérité, quand la beauté est définie comme ce qui donne de la joie pour toujours, et la vérité comme ce que la joie saisit en tant que beauté. C'est sur l'image d'une joie tournoyante, créant ses propres définitions par circularité, que s'achevait le poème de Coleridge *Dejection : An Ode* ; cette image réapparaît sous une forme abstraite dans *l'Ode sur une urne grecque* de Keats. Connaître la vérité de l'imagination, c'est vivre à nouveau, et, vivante, l'âme connaîtra la beauté de sa propre vérité. Le défiant naturaliste qu'il y a en Keats lui fait faire un pas libérateur au delà de Coleridge ; l'âme qui connaît l'identité de la beauté et de la vérité connaît aussi sa propre liberté, et c'est tout ce qu'elle a besoin de connaître.

À L'AUTOMNE

To Autumn

I

Season of mists and mellow fruitfulness,
Close bosom-friend of the maturing sun,
Conspiring with him how to load and bless
With fruit the vines that round the thatch-eves run ;
To bend with apples the moss'd cottage-trees,
And fill all fruit with ripeness to the core ;

To swell the gourd, and plump the hazel shells
With a sweet kernel ; to set budding more,
And still more, later flowers for the bees,
Until they think warm days will never cease,
For Summer has o'er-brimmed their clammy cells.

II

Who hath not seen thee oft amid thy store ?
Sometimes whoever seeks abroad may find
Thee sitting careless on a granary floor,
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind ;
Or on a half-reaped furrow sound asleep,
Drows'd with the fume of poppies, while thy hook
Spares the next swath and all its twinèd flowers ;
And sometimes like a gleaner thou dost keep
Steady thy laden head across a brook ;
Or by a cyder-press, with patient look,
Thou watchest the last ooziings hours by hours.

III

Where are the songs of Spring ? Ay, where are they ?
Think not of them, thou hast thy music too –
While barrèd clouds bloom the soft-dying day,
And touch the stubble-plains with rosy hue :
Then in a wailful choir the small gnats mourn
Among the river shallows, borne aloft
Or sinking as the light wind lives or dies ;
And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn ;
Hedge-crickets sing ; and now with treble soft
The red-breast whistles from a garden-croft ;
And gathering swallows twitter in the skies.

À *l'automne* est la plus subtile et la plus belle de toutes les odes de Keats, et n'approche pas moins de la perfection que n'importe lequel des poèmes plus courts en langue anglaise. C'est là, bien entendu, un cliché, mais on ne saurait trop souvent en faire la démonstration (il est plus souvent affirmé que prouvé). L'incroyable richesse de cette ode est telle qu'elle supporte de nombreuses lectures, ou plutôt les exige. Pour paraphraser G. Wilson Knight, À *l'automne*, de sa ronde solidité, jette des ombres sur les surfaces plates de notre critique ; nous avons besoin pour la lire d'autant de plans sous autant d'angles qu'il est possible d'en obtenir.

J'étudie l'argument romantique dans cet ouvrage, et l'argument de À *l'automne* est largement implicite. Le problème est ici de l'extraire sans l'arracher au contexte propre du poème.

L'automne de la première strophe est à la fois un processus et une bienfaitrice conspiratrice agricole qui intrigue en secret avec le soleil pour porter la maturité à l'état de perfection. La strophe est dorée, spensérienne par la sphérique plénitude de son style ;

ce qui l'emplit, ce sont des parties du discours lourdement accentuées et monosyllabiques. Comme le processus de l'automne alourdit, bénit, courbe, emplit, gonfle, arrondit, et produit des bourgeons¹. La seule conscience réceptive pour toute cette activité est celle de abeilles qui sirotent leur douloureux plaisir jusqu'au point, ou presque, d'être assez rassasiées pour « croire que les chaudes journées ne finiront jamais », car le miel du plaisir de l'été a « gorgé » leurs magasins naturels. La plénitude de la grâce propre à la nature, son libre et submergeant don d'elle-même, indemne de la chute, est ce qui fait le poids de la strophe mûre. Il n'y a là qu'une ombre, légère mais d'une valeur prémonitrice primordiale : les fleurs *tardives* ont trompé les abeilles.

Dans la première strophe, on a un processus naturel ; les deux autres strophes sont l'observation sensuelle des conséquences de ce processus : d'abord des vues de la moisson dans ses étapes finales ; puis les sons d'après la moisson, illustrant l'approche de l'hiver. Dans la succession des trois strophes on trouve donc la maturité d'avant la moisson, la réplétion de la fin de la moisson, et la musique naturelle du temps d'après la moisson. Les affectations respectives des sens ici sont cruciales : la fin de la moisson est plastique et graphique ; c'est l'art du Millénium. L'art du temps d'après la maturité et la moisson, c'est l'art de l'ouïe, l'art apocalyptique, les harmonies dernières de la musique et de la poésie. Ici Keats, comme Shelley, est l'élève de Wordsworth. Dans son ode *Intimations*, la gloire visible s'en allait avec l'été du corps ; l'ouïe, loin au-dedans, pouvait encore entendre la mer immortelle, et ramenait ainsi l'œil à la coloration automnale d'une imagination sobre, mais approfondie. Le même processus d'une vision automnale qui croît en intensité est célébré par Shelley dans les strophes finales de son *Hymne à la beauté intellectuelle* et dans son *Ode au vent d'Ouest*. Un plus serein triomphe attend la modification du mythe de Wordsworth dans la strophe finale de *À l'automne*. C'est exactement le même mouvement d'un regard au son et à un regard final que l'on peut retracer encore dans la neuvième nuit de *The Four Zoas* de Blake, où la beauté de la moisson du Millénium cède à la clameur de l'Apocalypse, pour laisser place à une beauté dernière au-delà de la moisson. L'ultime archétype littéraire pour cette tradition romantique est évidemment biblique.

Quand s'ouvre la seconde strophe de *À l'automne*, nous voyons l'automne déjà « parmi » ses trésors (*amid her store*). La promesse de surabondance que contenait la première strophe a été accomplie ; elle a réussi, la conspiration de la moisson, la bénédiction débordante au point que la grâce de la nature abonde. L'automne n'est plus un processus actif, mais un triomphe féminin dans le parfum et dans un doux épuisement résultant du travail qui a été fourni. Passive, elle est l'incarnation du paradis terrestre, elle est le lieu du repos, après l'activité sexuelle et productive qu'a suggérée le fait qu'elle a été « la tendre amie du soleil qui porte la maturité » (trad. Davreu). Mais elle est aussi la jeune paysanne enivrée par les odeurs et les efforts du ramassage, du vannage, de la moisson, du glanage. Elle est assise « nonchalante » (*careless*) sur une aire de grange ; le mot est très riche. Elle est nonchalante parce qu'il y a encore beaucoup à engranger, quoiqu'elle soit assise, et pourtant parmi toute la nouvelle abondance, elle peut bien être nonchalante. Mais le vent, soulevant doucement sa chevelure qui *est* le grain non moissonné, nous rappelle que le vannage est encore à faire. La voici encore qui repose « gagnée d'un sommeil profond sur un sillon à demi moissonné, somnolente

1. *As process Autumn loads, blesses, bends, fills, swells, plumps, and sets budding* : tous les verbes qui figurent dans la première strophe de l'ode et qu'énumère ici Bloom sont à peu près tous des monosyllabes.

tout comme Keats peut se souvenir de Coleridge, propose une image de la mort naturelle comme un achèvement imaginatif, une consommation humaine qui est à désirer, quoique sans pitié. Keats fait l'un et l'autre : il loue le rouge-gorge et les autres chanteurs de l'hiver, et il trouve dans les gazouillis qui précèdent le départ des hirondelles rassemblées un emblème de la complétude naturelle. L'hiver s'abaisse ici comme un homme pourrait souhaiter mourir, avec une douceur naturelle, un mouvement naturel qui s'apparente aux ailes étendues des pigeons de Stevens ou aux sons organisateurs des hirondelles de Keats lorsqu'elles se rassemblent pour s'envoler au-delà de l'hiver. Le jour meurt doucement dans cette superbe strophe ; les ultimes fleurs et coquelicots des première et seconde strophes sont remplacés par des stries de nuages qui fleurissent le crépuscule et teintent les plaines d'étéules d'une touche rosée. Et cependant les petits moucheron se lamentent en un chœur plaintif, le son de leur plainte varie musicalement au caprice du vent *léger* (*light*) ; la touche du poète, ici, se fait elle-même légère. Une musique finale remplace la légèreté de la plainte. Les « agneaux déjà grands » sont maintenant prêts pour leur moisson, ils ont achevé leur cycle. On entend les « grillons des haies » à travers le paysage épuisé ; le chanteur d'hiver, le « rouge-gorge », ajoute ses doux trilles, et les oiseaux qui partent, à la recherche d'une autre chaleur, achèvent le poème, qui a atteint son *climax* dans une acceptation d'un processus excédant toute possibilité de chagrin. Les sept derniers vers sont tout entiers sonorité ; la musique naturelle est variée et intense au point d'exclure fût-ce une plainte naturelle. Nous sentons que nous pourrions être à la fin d'une tragédie ou d'une épopée, alors que nous n'avons lu qu'une brève ode. Alors que les odes *À un rossignol*, *l'Urne*, et *Sur la mélancolie* nous abandonnaient en proie aux contraires, *À l'automne* accomplit les promesses de *l'Ode à Psyché* : elle laisse entrer l'amour et sa chaleur, elle résout les contraires, car il n'est pas besoin d'aller plus loin.