

université de paris x\_nanterre



**tropismes**

*l'interprétabilité*

1985

n° 2

centre de recherches  
anglo-américaines

## ON LOVE

WHAT is love? Ask him who lives, what is life; ask him who adores, what is God?

I know not the internal constitution of other men, nor even thine, whom I now address. I see that in some external attributes they resemble me, but when, misled by that appearance, I have thought to appeal to something in common, and unburthen my inmost soul to them, I have found my language misunderstood, like one in a distant and savage land. The more opportunities they have afforded me for experience, the wider has appeared the interval between us, and to a greater distance have the points of sympathy been withdrawn. With a spirit ill fitted to sustain such proof, trembling and feeble through its tenderness, I have everywhere sought sympathy, and have found only repulse and disappointment.

*Thou* demandest what is love. It is that powerful attraction towards all we conceive, or fear, or hope beyond ourselves, when we find within our own thoughts the chasm of an insufficient void, and seek to awaken in all things that are, a community with what we experience within ourselves. If we reason, we would be understood; if we imagine, we would that the airy children of our brain were born anew within another's; if we feel, we would that another's nerves should vibrate to our own, that the beams of their eyes should kindle at once and mix and melt into our own; that lips of motionless ice should not reply to lips quivering and burning with the heart's best blood. This is Love. This is the bond and the sanction which connects not only man with man, but with every thing which exists. We are born into the world, and there is something within us which, from the instant that we live, more and more thirsts after its likeness. It is probably in correspondence with this law that the infant drains milk

from the bosom of its mother; this propensity develops itself with the development of our nature. We dimly see within our intellectual nature a miniature as it were of our entire self, yet deprived of all that we condemn or despise, the ideal prototype of every thing excellent or lovely that we are capable of conceiving as belonging to the nature of man. Not only the portrait of our external being, but an assemblage of the minutest particles of which our nature is composed;<sup>1</sup> a mirror whose surface reflects only the forms of purity and brightness; a soul within our soul that describes a circle around its proper paradise, which pain and sorrow and evil dare not overleap. To this we eagerly refer all sensations, thirsting that they should resemble or correspond with it. The discovery of its antitype; the meeting with an understanding capable of clearly estimating our own; an imagination which should enter and seize upon the subtle and delicate peculiarities which we have delighted to cherish and unfold in secret; with a frame whose nerves, like the chords of two exquisite lyres, strung to the accompaniment of one delightful voice, vibrate with the vibrations of our own; and of a combination of all these in such proportion as the type within demands; this is the invisible and unattainable point to which Love tends; and to attain which, it urges forth the powers of man to arrest the faintest shadow of that, without the possession of which there is no rest nor respite to the heart over which it rules. Hence in solitude, or in that deserted state when we are surrounded by human beings, and yet they sympathize not with us, we love the flowers, the grass, the waters, and the sky. In the motion of the very leaves of spring, in the blue air, there is then found a secret correspondence with our heart. There is eloquence in the tongueless wind, and a melody in the flowing brooks and the rustling of the reeds beside them, which by their inconceivable relation to something within the soul, awaken the spirits to a dance of breathless rapture, and bring tears of mysterious tenderness to the eyes, like the enthusiasm of patriotic success, or the voice of one beloved singing to you alone. Sterne says that if he were in a desert he would love some cypress. So soon as this want or power is dead, man becomes the living sepulchre of himself, and what yet survives is the mere husk of what once he was.

<sup>1</sup> These words are ineffectual and metaphorical. Most words are so—  
No help!

## HYMN TO INTELLECTUAL BEAUTY

1

THE awful shadow of some unseen Power  
Floats tho' unseen amongst us,—visiting  
This various world with as inconstant wing  
As summer winds that creep from flower to flower,—  
Like moonbeams that behind some piny mountain shower,  
It visits with inconstant glance  
Each human heart and countenance ;  
Like hues and harmonies of evening,—  
Like clouds in starlight widely spread,—  
Like memory of music fled,—  
Like aught that for its grace may be  
Dear, and yet dearer for its mystery.

2

Spirit of BEAUTY, that dost consecrate  
With thine own hues all thou dost shine upon  
Of human thought or form,—where art thou gone?  
Why dost thou pass away and leave our state,  
This dim vast vale of tears, vacant and desolate?  
Ask why the sunlight not for ever  
Weaves rainbows o'er yon mountain river,  
Why aught should fail and fade that once is shewn,  
Why fear and dream and death and birth  
Cast on the daylight of this earth  
Such gloom,—why man has such a scope  
For love and hate, despondency and hope?

3

No voice from some sublimer world hath ever  
To sage or poet these responses given—

Therefore the names of Demon, Ghost, and Heaven  
Remain the records of their vain endeavour,  
Frail spells—whose uttered charm might not avail to sever,  
    From all we hear and all we see,  
    Doubt, chance, and mutability.  
Thy light alone—like mist o'er mountains driven,  
    Or music by the night wind sent,  
    Thro' strings of some still instrument,  
    Or moonlight on a midnight stream,  
Gives grace and truth to life's unquiet dream.

4

Love, Hope, and Self-esteem, like clouds depart  
    And come, for some uncertain moments lent.  
    Man were immortal, and omnipotent,  
Didst thou, unknown and awful as thou art,  
Keep with thy glorious train firm state within his heart.  
    Thou messenger of sympathies,  
    That wax and wane in lover's eyes—  
Thou—that to human thought art nourishment,  
    Like darkness to a dying flame!  
    Depart not as thy shadow came,  
    Depart not—lest the grave should be,  
Like life and fear, a dark reality.

5

While yet a boy I sought for ghosts, and sped  
    Thro' many a listening chamber, cave and ruin,  
    And starlight wood, with fearful steps pursuing  
Hopes of high talk with the departed dead.  
I called on poisonous names with which our youth is fed,  
    I was not heard—I saw them not—  
    When musing deeply on the lot  
Of life, at that sweet time when winds are wooing  
    All vital things that wake to bring  
    News of birds and blossoming,—  
    Sudden, thy shadow fell on me ;  
I shrieked, and clasped my hands in extacy!

6

I vowed that I would dedicate my powers  
    To thee and thine—have I not kept the vow?

With beating heart and streaming eyes, even now  
I call the phantoms of a thousand hours  
Each from his voiceless grave : they have in **visioned** bowers  
Of studious Zeal or loves delight  
Outwatched with me the envious night—  
They know that never joy illumed my brow  
Unlinked with hope that thou wouldst free  
This world from its dark slavery,  
That thou—O awful LOVELINESS,  
Wouldst give whate'er these words cannot express.

7

The day becomes more solemn and serene  
When noon is past—there is a harmony  
In autumn, and a lustre in its sky,  
Which thro' the summer is not heard or seen,  
As if it could not be, as if it had not been!  
Thus let thy power, which like the truth  
Of nature on my passive youth  
Descended, to my onward life supply  
Its calm—to one who worships thee,  
And every form containing thee,  
Whom, SPIRIT fair, thy spells did bind  
To fear himself, and love all human kind.

## POUR UNE CRITIQUE DE L'HERMÉNEUTIQUE

*A propos de quelques interprétations des textes de Shelley*

« L'important, c'est d'avoir conscience de sa propre tendance ».  
H.G. GADAMER

Les différentes pratiques qui peuvent être subsumées sous le nom d'interprétation sont aujourd'hui l'objet d'interrogations de plus en plus inquiètes. Dans un récent discours, Peter Demetz, Président de la *Modern Language Association*, faisait état de ces interrogations, et essayait d'y apporter réponse. En effet, la prolifération des commentaires, la diversité des approches et des méthodes, la confusion qui en résulte parfois, pourraient nous faire penser que nous vivons collectivement une expérience de délire interprétatif.

Sans doute ce phénomène a-t-il pour origine les réactions spontanées et quasi universelles de tout lecteur : les gens veulent trouver un sens à ce qu'ils voient, entendent, ou lisent. Mais il a été considérablement amplifié par les pratiques institutionnelles de l'enseignement et de la recherche. Je voudrais vous rassurer sur ce point : je ne vais pas vous proposer une interprétation nouvelle des textes de Shelley.

Je voudrais simplement examiner la question à partir de quelques études récentes, pour la plupart postérieures à 1965. Le cas de Shelley, en effet, semble assez remarquable. Il eut de son vivant peu de lecteurs, mais les critiques ne l'ignorèrent pas. Ils ne l'épargnèrent pas non plus, lui reprochant tantôt d'être incohérent, tantôt d'être dangereux, ou les deux à la fois (1). D'autre part, le rôle posthume qu'il joua, jusqu'au début de notre siècle, en tant que prophète de l'humanité prométhéenne, est considéra-

ble (2). Il apparaît comme tel dans les écrits de G.B. Shaw, dans les commentaires les plus idéalistes de Yeats, mais on retrouve aussi les strophes de ses poèmes les plus accessibles dans les recueils de «Chants Socialstes», jusque vers 1910.

Une sorte de controverse idéologique se poursuit dans la critique contemporaine, et il m'a semblé que la confrontation d'exégèses différentes, voire contradictoires, permettait de mieux cerner les mécanismes et les enjeux de l'interprétation. Je me contenterai ici de donner quelques exemples, en m'efforçant d'envisager la question d'un point de vue socio-historique, et d'échapper à toute métaphysique. Par métaphysique on entendra toute pensée qui érige en vérité absolue telle ou telle caractéristique des phénomènes qu'elle considère : en d'autres termes, qui oublie que toute connaissance est relative. En ce sens, il existe des métaphysiques matérialistes aussi bien qu'idéalistes. J'essaierai ensuite de tirer de cet examen quelques conclusions relatives au bon usage de l'herméneutique.

Commençons par une remarque préliminaire : nous trouvons dans ces textes une part d'*hermétisme* dans les deux sens qui ont été distingués au cours de ce séminaire. D'un côté, le texte contient ou fait allusion à des concepts philosophiques, comme la «Beauté Intellectuelle» de Platon, et sous cet aspect l'herméneutique consisterait à dégager un corps de doctrine plus ou moins ésotérique, un sens plus ou moins cryptique. De l'autre, le langage du poète apparaît parfois au lecteur de 1820, ou même à un critique contemporain comme F.R. Leavis, comme incohérent ou délirant. On sait que Shelley était très conscient des limites de son public : il ne pouvait intéresser, pensait-il, qu'un cercle étroit de lecteurs cultivés. Il s'agit alors d'une difficulté analogue à celle qu'ont souvent rencontrée les artistes et les écrivains de notre époque. Comme le disait Picasso à un écrivain soviétique, il faut d'abord apprendre à regarder avant d'apprécier la peinture. Dans cette seconde acception, l'herméneutique consisterait à restituer une lecture conforme à celle que pouvait faire l'auteur lui-même, c'est-à-dire à effacer les obstacles qui nuisent à la communication, sans qu'il soit pour autant nécessaire de se référer à un corps de doctrine particulier.

Mais on s'aperçoit vite que dans la réalité concrète les deux aspects sont étroitement liés, parce qu'on ne trouve pas dans les textes de notre poète les concepts de Platon ou de Spinoza (pas plus d'ailleurs qu'on ne trouverait ceux de la science de l'époque) tels quels, c'est-à-dire tels qu'ils existent dans les textes de référence. Pour ce qui est, notamment, de Platon, il s'agit d'un cas typique de «*misreading*», volontaire ou involontaire. Et



d'autre part aux obscurités du langage correspondent souvent des associations d'idées et des connotations dont il faut reconstruire le système. Dans tous les cas de ce genre, c'est un véritable «intertexte» qu'il s'agit de reconstituer.

### Texte I : «On Love»

Écrit probablement en 1815, moins d'un an avant l'*Hymne*, c'est un texte de réflexion qui n'en présente pas moins certains caractères poétiques : parallélismes, comparaisons, métaphores. Le début montre bien comment le poète romantique se met en scène, en utilisant la première personne du singulier. Le *Je* et le *Tu* servent à composer un dialogue fictif. On peut certes supposer que les sentiments exprimés sont dans une large mesure ceux de l'écrivain, alors âgé de vingt-trois ans : ils n'en sont pas moins dramatisés, de manière à faire ressortir certaines significations poétiques ou philosophiques. De même, dans le second texte, il sera fait allusion à des épisodes de la vie de Shelley, mais ces épisodes, de toute évidence, sont choisis, et plus ou moins consciemment arrangés, exploités, pour décrire et justifier une attitude éthique et esthétique.

Ce qui nous avertit, s'il en était besoin, de ne pas confondre les faits biographiques et l'utilisation plus ou moins dramatique, ou peut-être, à l'occasion, ironique, qui en est faite dans les poèmes. Beaucoup trop de critiques, sans doute, persistent à confondre le *Je* du poème et la personne de l'auteur.

Nous voici donc devant un texte philosophique et poétique à la fois. C'est un discours sur l'unité profonde de tout ce qui existe, qui fait de l'amour la loi universelle. On y reconnaît au passage les images héritées de Wordsworth et de Coleridge : la lyre, l'éloquence du vent, la mélodie des ruisseaux et des roseaux. Ces images — nous y reviendrons — confèrent à la nature des traits anthropomorphiques.

En quoi ce fragment nous aide-t-il à poser la question de l'interprétation ? Un personnage — le poète — fait état de ses relations avec ses semblables ; elles sont peu satisfaisantes. Il cherche à définir l'amour, et cette connexion souhaitée, ce rapport imaginaire de sympathie et de compréhension avec autrui est étendu, par deux fois, à l'univers tout entier : «all things that are», et un peu plus loin «everything which exists».

Suit alors un passage relativement long qui se présente comme une sorte de théorie psychologique : il existe à l'intérieur de notre âme une autre âme, «a soul within our soul». Retenons pour l'instant qu'il s'agit non plus d'une sympathie universelle mais bien, pour chacun de nous, de rencontrer l'être particulier, l'«antitype», qui correspondrait à ce cercle intime de notre âme. Toutefois, cette harmonie idéale n'est qu'une abstraction, un but virtuel, vers lequel tend chaque être humain, sans jamais l'atteindre peut-être, parfaitement. Si bien que ce sentiment dépasse, encore une fois, les relations interindividuelles pour s'étendre à la nature toute entière : «we love the flowers, the grass, the waters, and the sky». La dernière phrase nous avertit que lorsque ce sentiment l'abandonne, l'homme ne possède plus que les apparences de la vie.

Le langage qui prête une voix, un chant, au vent et aux ruisseaux permet à l'homme d'imaginer une communauté de sentiments entre la nature et lui. Le mot *love* est alors doté d'une plurivalence qui recouvre à la fois des rapports physiques entre deux êtres humains (il est question tout d'abord des nerfs, du regard, des lèvres), des rapports plus généraux de sympathie universelle, des sentiments collectifs (comparables à l'enthousiasme patriotique), ceux qu'inspirent certains phénomènes naturels et enfin, plus abstraitement, un rapport entre l'homme et l'univers.

Ces idées semblent être fondées sur une conception assez particulière de l'individualité humaine. Je reprendrai ici le résumé établi par K.N. Cameron sur cette question. L'individu a en quelque sorte deux existences : la vie mécanique du travail, des actes sociaux, et la vie des relations authentiquement individuelles. Chaque individu a de ce fait ses qualités propres, qui colorent toutes ses actions, de même qu'une plante a une couleur et une odeur qui lui sont propres (3). On aura reconnu au passage, sans qu'il soit question d'«influence», ce qui, dans la philosophie de Hegel, est décrit sous le concept d'aliénation.

Dans notre texte cette part inviolable, inaltérable, de l'individu, est en correspondance et en harmonie avec l'Esprit universel dont les esprits individuels ne sont que la manifestation. Il est tout à fait possible de rapprocher cette conception des idées organicistes et vitalistes de l'époque : l'humanité se développe, ou plutôt devrait se développer, conformément aux lois de la nature. On peut y voir aussi un reflet des idées de Rousseau ou de Godwin : ce sont les mauvaises institutions, les «circonstances» de la vie sociale qui rendent l'homme corrompu, en empêchant ses bonnes dispositions de s'épanouir. Dans la doctrine politique et sociale de Shelley,

pour autant qu'on puisse la définir avec précision, l'amour joue un rôle comparable à celui qu'il tient dans l'utopie de Charles Fourier, et à celui qu'il tiendra quelque vingt-cinq ans plus tard dans la philosophie de Feuerbach.

Les forces vitales et psychiques sont des *fluides* : c'est l'idée qui semble sous-tendre maintes figures de rhétorique dans la poésie shelleyenne. Nombreuses sont les équivalences entre l'amour et, d'une part, les phénomènes électriques et magnétiques, de l'autre ce que l'on appelait alors le magnétisme animal, pour désigner la suggestion hypnotique et certains phénomènes relevant de l'hystérie. Toutes ces manifestations étaient attribuées à des fluides, différents mais analogues. Galvani, qui avait observé l'effet de décharges électriques sur les nerfs et les muscles des grenouilles, pensait que les tissus vivants fabriquaient un fluide particulier, une électricité animale. Et le Docteur Frankenstein, qu'inventa Mary Shelley en 1816, était visiblement au courant de ces expériences : c'est une étincelle d'existence, « *a spark of being* », qu'il « infuse » à sa créature, constituée de fragments prélevés sur des cadavres (4).

Mais la plurivalence que nous avons notée précédemment permet une autre interprétation qui nous renvoie aux grands modèles de l'Antiquité, à Lucrèce et à Virgile, qui tiennent une si grande place dans la culture littéraire de l'époque. L'amour relève alors du panthéisme, ou plus exactement du néo-platonisme. C'est ainsi que Christian La Cassagnère rapproche la dernière phrase de notre texte des *Ennéades* de Plotin :

« L'image de l'enveloppe (*husk*) correspond à cet homme « *ajouté en second* » dont parlait l'auteur des *Ennéades*, ce moi qui ne continue que la surface de l'être, mais auquel l'âme finit par s'identifier totalement... pour Shelley comme pour Plotin, la Chute consiste dans ce retrait de l'âme dans la zone superficielle de son être au niveau de laquelle elle existe isolée, et par là même en l'aliénation de la zone profonde... au niveau de laquelle elle était à même de se sentir en communion avec le Tout » (5).

C'est bien là en effet l'un des sens possibles, au même titre que ceux que nous avons déjà rencontrés. Mais ce sur quoi je voudrais insister, c'est le caractère non seulement polysémique, mais indécidable, quant au sens, de ce texte. On peut le considérer comme une description de caractère phénoménologique, dans le cadre de ce que Shelley appelle lui-même la « philosophie intellectuelle » (6), ou, en privilégiant les références néo-platoniciennes, comme l'expression d'une tendance plus résolument mystique, celle d'un être qui aspirerait fondamentalement à se fondre dans le grand Tout. Et

quand bien même on nous prouverait que Shelley avait clairement choisi l'un des termes de cette alternative, il serait toujours possible de soutenir que l'intérêt du texte ne réside pas dans les significations qui paraissent les plus essentielles à son auteur.

Revenons maintenant sur deux aspects de cet essai qui présentent un intérêt certain. Et tout d'abord la petite théorie psychologique inventée par le poète : ce quelque chose qui fait que le nouveau né «a soif de ce qui lui ressemble», dès le moment où il boit au sein de sa mère, et qui plus tard incite l'homme à retrouver, comme dans un miroir, l'image idéale de sa «nature», qui serait comme une âme retranchée à l'intérieur de l'âme. N'a-t-on pas là, en raccourci, l'équivalent des vues de la psychologie moderne sur l'attachement du jeune enfant au sein de la mère, et de celles de Lacan sur l'assomption jubilatoire au «stade du miroir» ? L'enfant se reconnaît dans le miroir, et cette reconnaissance, nous dit-on, doit être comprise comme l'identification primordiale, matrice des identifications ultérieures, qui seront des identifications à l'autre (7). Ici comme ailleurs, Shelley semble avoir eu conscience, intuitivement, de certains mécanismes psychiques, et du jeu des fantasmes (8).

Autre trait caractéristique, l'image des deux lyres, qui s'apparente à celle de la harpe éolienne héritée de Coleridge, et que l'on retrouve dans l'*Hymne*, à la fin de la troisième strophe. Les nerfs de l'homme sont comme les cordes d'une lyre, que fait vibrer la voix de la nature. Dans l'*Hymne*, c'est le vent nocturne qui passe dans les cordes de l'instrument, et fait entendre une mystérieuse musique. Cette métaphore tout à fait fondamentale à l'avantage de réconcilier deux conceptions éloignées l'une de l'autre, sinon antagonistes : la psychologie empiriste de Locke et de Hartley, fondée sur l'association des sensations et des idées, et la croyance en un principe spirituel au sein de la nature. En d'autres termes, elle résout une contradiction philosophique entre les explications mécanistes de la psychologie associationniste et l'existence de valeurs spirituelles dans la conscience humaine.

A propos des significations symboliques du vent, du souffle, de la harpe, il suffira de se reporter à l'article de M.H. Abrams, «The Correspondent Breeze» (9), qui montre ce que ces «équations symboliques» doivent aux mythes antiques et à l'Ancien Testament. Mais comme Abrams, je préfère ne pas employer à ce propos le terme d'archétype, qui appartient au vocabulaire jungien. Et ce qui vaut pour les archétypes semble valoir également pour la méthodologie de nombreuses études françaises, très

estimables au demeurant, qui s'inspirent de Bachelard, de Gilbert Durand, voire de Mircea Eliade, pour constituer ce que j'appellerai une métaphysique de l'imaginaire.

Prenons, à titre d'exemple, l'un des «rêves typiques» décrits par Freud, le rêve d'escalier (10). Pour Freud l'action de monter l'escalier symbolise le plus souvent la copulation. Encore faut-il rapporter cet élément du rêve à son contexte. Pour Eliade :

«l'escalier est porteur d'un symbolisme extrêmement riche... *il figure plastiquement la rupture du niveau qui rend possible le passage d'un mode d'être à un autre* : ou en nous plaçant sur le plan cosmologique, *qui rend possible la communication entre Ciel, Terre et Enfer*. ... le symbolisme de l'escalade et des marches se rencontre assez souvent dans la littérature psychanalytique, ce qui précise que nous avons affaire à un comportement archaïque de la psyché humaine, et non pas à une création «historique», à une innovation due à un certain moment historique».

Et plus loin :

«L'escalier ou l'ascension symbolise *le chemin vers la réalité absolue*... Les idées de sanctification, de mort, d'amour et de délivrance sont impliquées dans le symbolisme de l'escalier...» (11).

Comme l'indique Georges Dumézil dans sa préface, l'ouvrage d'Eliade constitue un précieux répertoire de ces «représentations fondamentales, dont aucune idéologie n'est dispensée». Elle nous montre («l'imagination religieuse au travail»). Mais la pensée de l'auteur participe également de cette imagination religieuse. Il postule une réalité archétypale sous-jacente, antérieure aux manifestations du rêve et des diverses croyances. Les mythes, les rites, la théologie, etc., ne sont que des variantes historiques successives, des approches qui tendent à restaurer la «forme parfaite» archaïque de l'archétype (12). Nous sommes tous conscients, je suppose, de l'imbrication des symboles psychanalytiques et des significations idéologiques dans l'imaginaire. Mais en bonne logique, pour étudier l'interférence de deux structures, il faut d'abord les distinguer.

D'après Freud l'inconscient psychanalytique, si je ne m'abuse, ne croit à rien. Effet de la pulsion et du refoulement, il entre peut-être dans la genèse de la croyance, que l'on pourrait dans ce cas expliquer, en partie, *à partir* des figures qu'il suscite, mais il ne procède d'aucun archétype. Quant aux variantes successives du mythe, du rite, etc, elles sont toujours liées à la vie sociale, où elles jouent un rôle essentiel. L'archétype n'est alors qu'une abstraction qui désigne la superposition, ou la coïncidence,

d'une figure du désir, au sens psychanalytique, et d'une figure mythique liée à une organisation sociale.

De même que C. Lévi Strauss refuse de donner aux thèmes mythologiques «des significations précises», archétypales, nous nous garderons d'attribuer un sens originel et définitif aux symboles du langage poétique : les poèmes de Shelley nous offrent de nombreux exemples qui montrent que les figures symboliques n'ont de valeur significative qu'en fonction du contexte et de la combinatoire dont elles dépendent (13).

Pour conclure sur ce point, il est clair que, dans un texte de ce genre affleurent des significations qui relèvent de ce que nous appelons l'inconscient psychanalytique, c'est à dire de phénomènes psychiques auxquels Shelley s'est souvent intéressé, même s'il n'en avait pas la compréhension que nous en avons. D'autre part, une analyse de type sociocritique peut expliquer pourquoi l'amour joue un rôle si important dans la philosophie de Shelley et de certains de ses contemporains, pourquoi, chez lui, ce sentiment englobe la sexualité, l'altruisme, le rapport à la nature et prend un caractère de religiosité mystique, pourquoi, enfin, certaines expressions platoniciennes, certaines images clés, se retrouvent si souvent dans ses poèmes. Mais, à mon avis, ces deux types d'explication ne lèvent pas les ambiguïtés constitutives du texte. Elles en éclairent, sans pourtant le dissiper, ce que nous avons appelé le caractère indécidable. Peut-être même la présence de ces sens différents a-t-elle quelque chose à voir avec l'intérêt poétique?

\* \* \*

## Texte II : «Hymn to Intellectual Beauty»

Le titre, on le sait, fait allusion au Banquet de Platon, que Shelley avait traduit. Dans le *Banquet*, la Beauté Intellectuelle est celle qui réside dans les âmes, quand celles-ci sont remplies de science et de sagesse. Dans le poème que nous avons sous les yeux, cette Beauté est appelée Puissance, ou Esprit. Dans notre premier texte, l'amour était attraction, vibration, mélodie. Quelles que soient les interprétations de l'*Hymne*, tout lecteur peut constater que cette Puissance, ou cet Esprit, sont tantôt ombre, tantôt lumière, brume flottante et musique à la fois. D'un texte à l'autre, il s'agit

toujours de forces, de fluides, de rayonnements bénéfiques qui émanent de l'univers, ou le transcendent, et auxquels l'homme peut se soumettre ou se refuser. Je me bornerai à résumer les positions de quelques critiques.

Commençons par une interprétation relativement ancienne mais qui garde toute sa valeur : celle du poète W.B. Yeats. Pour lui, la poésie de Shelley était celle du désir. Shelley n'était pas un mystique, mais un visionnaire qui s'était doté d'un système de pensées et de croyances propres à assurer la réalisation de ses désirs. L'humanité allait être régénérée par l'amour et par l'imagination, et la révolution politique et sociale serait l'une des conséquences de cette régénération. Dans cette vision shelleyenne la Beauté Intellectuelle était un idéal d'amour, de beauté et de liberté qui ne pouvait être parfaitement réalisé en ce monde car, ajoutait Yeats, un tel idéal fait partie de la Mémoire universelle, qui est le monde des morts et de l'imagination. Cette dernière remarque nous montre bien que Yeats lisait Shelley, qui restait pour lui une source d'inspiration, à la lumière de ses propres convictions (14).

L'Américain Earl Wasserman a publié deux ouvrages sur Shelley, en 1965 et en 1971. Il illustre bien le courant critique qui a mis l'accent sur le scepticisme du poète, sur son «indécision entre les désirs contradictoires de perfection terrestre et l'idéal éternel, au-delà de la mort». Wasserman souligne lui-même qu'il ne faut pas chercher dans une œuvre poétique un système philosophique cohérent, mais toute sa démarche, qu'il qualifie lui-même d'herméneutique, vise à mettre en évidence la philosophie qui permet, selon lui, d'expliquer le sens des poèmes. Celle-ci, malgré de nombreux emprunts à Platon, ne saurait être assimilée au platonisme, pas plus qu'à l'idéalisme de Berkeley ou au scepticisme de Hume. Il s'agit d'une pensée originale qui rejette tout Dieu personnel, toute idée de création, et tend parfois à rejoindre, sans doute sous l'influence de Coleridge, l'idéalisme d'un Schelling ou d'un Hegel, philosophes que Shelley, vraisemblablement, ne connaissait pas directement.

Selon Wasserman, la Puissance (*Power*) dont il est question au début du poème, et la Beauté Intellectuelle, invoquée sous le vocable d'Esprit (*Spirit*) sont deux entités distinctes. La Puissance est celle-là même qui apparaît dans le poème intitulé «Mont Blanc» et qui se manifeste dans l'«Ode au Vent d'Ouest». Elle est la Nécessité qui préside aux

destinées de l'univers, la source de tout ce qui existe, et tout ce qui existe est Esprit (*Mind*). Tout comme la Beauté Intellectuelle la Puissance, dans ce poème, se manifeste à l'homme sous la forme d'une clarté transcendante, qui pénètre dans le monde des apparences communes (15).

La Beauté Intellectuelle se présente comme une influence particulière (*Spirit*), une faculté qui permet d'appréhender l'«Un», c'est-à-dire l'unité idéale du Vrai, du Beau et du Bien. Dans un monde en proie au doute, au hasard, au changement, elle joue pour l'esprit humain un rôle normatif, faisant régner l'ordre et l'harmonie : elle est présence divine dans l'homme même (16). Et, citant un vers de la quatrième strophe, Wasserman résume : «If Intellectual Beauty were always present in the human mind, «Man were immortal and omnipotent»».

Pour C. La Cassagnère l'*Hymne* est un «essai poétique d'autobiographie spirituelle dramatisée... Le poète y rappelle ces états d'âme d'adolescence où, douloureusement sensible à la tristesse foncière et aux limitations de la condition humaine... il aspirait confusément mais intensément à une existence radicalement autre... Puis ce fut cette révélation longtemps recherchée... l'expérience d'une présence divine que fit le poète dans sa propre intimité» (17).

S'inscrivant dans une tradition déjà longue d'interprétations platoniciennes ou néo-platonicienne, notre critique affirme que «Puissance», «Esprit», désignent en fait l'Âme du Monde. Cette expérience d'adolescent est «l'expérience unique et fugitive de l'extase», un état d'émotion intense dans lequel l'âme parvient à s'arracher à l'existence individuelle, au *self*. D'où la leçon qui se dégage à la fin du poème : «To fear himself and love all human kind». «Ainsi, Shelley retrouvait de lui-même la double intuition du panthéisme mystique : l'identification du «self» ou individuation comme principe du mal et du malheur de l'âme ; et par là même, l'intuition de l'unité originelle et fondamentale des êtres...»

Rien de plus opposé aux thèses de cet autre critique américain, K.N. Cameron, qui a passé une grande partie de sa vie à étudier et à publier les écrits de Shelley, de son entourage et de ses amis. Cameron est sans doute, de tous les critiques, celui qui connaît le mieux les faits, s'agissant des actes, des opinions, ou des intentions conscientes de Shelley.

Il souligne, preuves à l'appui, que contrairement à ce que beaucoup de commentateurs affirment, et en dépit de périodes de découragement ou d'inactivité, Shelley n'avait jamais renoncé à son idéal révolutionnaire. La métaphysique de Shelley était subordonnée à son éthique, fondée sur



les principes de liberté et d'égalité. Quant au langage platonicien, il faudrait le plus souvent l'entendre dans un sens métaphorique : «Shelley felt that it was legitimate to express metaphorically ideas that might be dubious philosophically if they would assist human progress» (18).

Comme Wasserman, Cameron fait une distinction entre la Puissance et la Beauté Intellectuelle, mais il définit l'une et l'autre autrement. La Puissance qui anime l'univers réside dans la vie biologique et morale. C'est «l'énergie collective du monde moral et matériel» (19). Cette Puissance est bienfaisante, et c'est elle qui donne naissance à ces apparitions fugitives de la Beauté Intellectuelle que sont la création artistique et la poésie :

«*Hymn to Intellectual Beauty* is an agnostic or sceptical poem ; the word *Hymn* is doubtless sardonic. Although the power is «unknown», Shelley feels free to speculate on its relation to humanity. He himself had had an experience that he did not quite comprehend, but which confirmed him in the humanitarian and anticlerical direction in which he had already begun to move. The experience in the poem is neither mystical nor Platonic. Shelley had no faith in a «supernatural agency», and although there is a parallel in form between the power's effect on the mind and Platonic communion with the One, the specific concepts are very different. The power is not depicted as a divine pattern of which nature is a reflection, but is an «unknown» force that leaves fleeting impressions on the human mind».

Agnostique, sans doute. Et pourtant le poème est empreint d'une conviction indéniable. C'est probablement ce qui incite Cameron à poursuivre :

«Nevertheless, it is true that the language of the poem conveys a sense of hope and feeling beyond skepticism... The reason is doubtless... Shelley believed such ideas «exalted» mankind. Furthermore, in impersonal creative writing, the emotions tend to take over and to force the writer's language beyond what he may rationally believe. Shelley did not know whether there was any basic force behind the universe... but he passionately hoped that there was...» (20).

On pourrait multiplier les citations, opposer entre elles les interprétations. Parmi les derniers articles publiés, signalons celui de Paul De Man, «Shelley Disfigured», bien qu'il ait pour sujet un poème très différent, *The Triumph of Life*, resté inachevé à la mort de Shelley. De Man rappelle les interprétations contradictoires : la vision que proposait Shelley était-elle, ou non, empreinte d'un joyeux optimisme ? Quelle est, dans cette allégorie, la nature de la forme énigmatique qui trône sur le Chariot de la Vie ?

Pour De Man, la mort qui a interrompu la composition du poème en a fait un fragment qui l'a défiguré comme l'a été le corps même de Shelley. Le lecteur est ainsi amené à s'efforcer de retrouver la «figure» originale. Mais le hasard dans ce cas n'a fait que confirmer la signification d'un poème qui met en évidence la «fracture» cachée dans le texte, quel qu'il soit. Car en voulant les reconstituer, nous ne faisons que changer ces textes en épitaphes et en tombeaux, où nous enterrons les écrivains romantiques. Autrement dit, nous les changeons en objets historiques ou esthétiques. Or ce poème d'une certaine manière, annule tous les poèmes antérieurs de Shelley (21) La «Vie», c'est l'effacement, l'oubli, la répétition :

«The structure of the text is not one of question and answer, but of a question whose meaning, as question, is effaced from the moment it is asked. The answer to the question, is another question.... This movement of effacing and of forgetting becomes prominent in the text and dispels any illusion of dialectical progress or regress» (22).

La figuration est cet élément du langage qui permet la réitération du sens par substitution, et la figure crée l'illusion du sens (23). Inversement, on peut appeler «défiguration» les effacements successifs «par lesquels le langage accomplit l'effacement de ses propres positions» (24). Le sens laisse alors place à l'événement ; le langage révèle son rôle performatif :

«*The Triumph of Life* warns us that nothing, whether deed, word, thought or text, ever happens in relation, positive or negative, to anything that precedes, follows or exists elsewhere, but only as a random event whose power, like the power of death, is due to the randomness of its occurrence» (25).

Si cette interprétation semble témoigner d'un parfait scepticisme, on s'aperçoit vite qu'elle repose, elle aussi, sur une croyance. Ici, le hasard tient lieu de réalité absolue.

De la même manière, il est sans doute possible de «déconstruire» les principales figures de l'*Hymne*. Toute cette rhétorique suggère la présence d'une Puissance, mais on peut soutenir qu'elle n'a d'autre raison d'être que d'affirmer la réalité de ce qui n'a pas d'existence, *ombre* qui n'est qu'un jeu de reflets... Ce qui, sur le mode de la négation, rejoindrait en partie l'opinion de Yeats, citée au début, à savoir que Shelley s'était forgé un système de croyances qui correspondaient à ses désirs. Qui sait si, comme le suggère De Man, il n'en a pas eu, dans son dernier poème, comme la révélation ?

Mais cessons d'échafauder des hypothèses. Je voudrais revenir un instant sur une controverse qui renaît fréquemment entre ceux qui croient déceler une inspiration profondément mystique dans ses poèmes et ceux qui affirment qu'il était avant tout préoccupé d'agir pour rendre meilleur le monde où nous sommes. Pourquoi oppose-t-on sans cesse le mysticisme, réel ou supposé, aux visées politiques et aux aspirations révolutionnaires ? C'est oublier que depuis l'orphisme jusqu'aux sectes américaines d'aujourd'hui les mouvements de révolte ou de protestation sociale se sont développés dans un climat de mysticisme. Il y a des mystiques non-violents, qui ne sont pas nécessairement apolitiques. En outre, les mouvements les plus fanatiques se réclament volontiers de doctrines mystiques. On pense sans doute, le plus souvent, à certains mystiques célèbres qui refusaient le monde, et désiraient vivre dans l'isolement, mais leur comportement peut être interprété comme une forme d'insatisfaction et de protestation à l'égard du monde tel qu'il était. On devrait d'ailleurs se demander si cette dernière conception de la vie mystique ne s'est pas développée, à partir du seizième siècle, comme un refus d'une société de plus en plus rationaliste. Inversement, la pensée rationaliste tend à dénier au contemplatif les qualités de l'homme d'action.

Ainsi la poésie de Shelley nous aide-t-elle à mieux comprendre les rapports entre aspirations utopiques et évasion hors du monde. Au total, rien ne me semble plus important que de respecter la polyvalence de ces textes poétiques.

### *La question de l'herméneutique*

En ce qui concerne la poésie, la cause devrait être depuis longtemps entendue : les significations ne sauraient être univoques. Depuis William Empson, on a maintes fois montré l'«ambiguïté» du langage. Mais il ne suffit pas de mettre en valeur la «richesse» offerte par la polysémie. Au delà, on doit bien voir que plusieurs discours sont tissés dans le même texte, qu'on ne peut en privilégier aucun, et que ces discours répondent à des motivations (conscientes ou inconscientes) hétérogènes, divergentes, et parfois contradictoires.

Sans doute des méthodes d'analyse sémiotique, comme celle de J.C. Coquet (26) permettent-elles de dégager une structure et des micro-structures. Ces structures abstraites permettent de repérer des oppositions.

Dans le poème que nous venons de voir, une Puissance s'oppose à des forces adverses et l'Homme (ou l'Ego du poète) se trouve placé entre la Puissance bénéfique et les forces antagonistes. Mais si une telle hypothèse se trouve vérifiée par une analyse linguistique rigoureuse, ou si on lui substitue une autre structure de même nature, je ne pense pas que l'on puisse dire que l'on aura trouvé un sens linguistique fondamental. A partir d'une telle structure, comme tout à l'heure pour *Love*, on trouvera de multiples zones d'indétermination. C'est ainsi que «*dearer for its mystery*, à la fin de la première strophe, peut être construit comme procédant d'une attitude respectueuse, révérente à l'égard du mystère, ou au contraire ironique. Et c'est peut-être le suspens ou demeure le sens qui constitue le fait linguistique majeur (26 bis).

Mais la question générale qui se pose à nous à partir des textes poétiques nous contraint à aller au-delà du champ de la linguistique, ou du champ sémiotique. Paul Ricœur a bien montré qu'il s'agit d'une question interdisciplinaire : les disciplines herméneutiques vont de l'exégèse biblique à la psychanalyse, et les techniques varient avec les intentions de l'interprète (27). De même que notre premier texte, *l'Hymne* contient la relation d'une sorte d'expérience intellectuelle et affective, et s'apparente ainsi à la phénoménologie, mais il contient aussi une petite fantasmagorie qui rappelle parfois le roman gothique («*I sought for ghosts...*»). «*Dark slavery*», expression shelleyenne par excellence, peut évoquer à la fois la persécution familiale, l'autorité du juge, l'oppression politique : inutile de multiplier les exemples.

K.N. Cameron éclaire les écrits de Shelley à partir du contexte biographique, philosophique et politique, et ces études sont infiniment précieuses. L'herméneutique de Earl Wasserman est un travail érudit et subtil, qui aboutit, on l'a vu, à reconstruire une philosophie hypothétique. Mais cette méthode finit par imposer au texte une cohérence qui vient de l'interprète lui-même. Elle élimine, par là même, des nuances, des connotations, des sens possibles qui infirmeraient cette cohérence.

Nous savons qu'il existe des méthodes d'analyse plus subtiles, comme celles qui consistent à présupposer un intertexte, à la manière de Michel Riffaterre. Mais cet intertexte reste une construction hypothétique, qui ne peut nous interdire d'imaginer d'autres sens. Lorsque M. Riffaterre, citant quelques vers de Mallarmé.

«Ou que le gaz récent torde la mèche louche  
Essuyeuse on le sait des opprobes subis» (28),

affirme que «gaz récent» signifie «à peine le gaz s'allume-t-il», et rejette «récemment inventé», force lui est bien de constater que la plupart des lecteurs ont le deuxième sens présent à l'esprit. Au nom de quoi pourrait-on exclure ce dernier sens, même s'il est probable que Mallarmé avait le premier présent à l'esprit ? D'ailleurs le critique nous dit bien, à la fin de son article, que lorsque les idéologies qui entouraient un texte sombrent dans l'oubli «la pré-supposition suffit à la lecture».

Tout ce qui précède nous conduit à avoir recours à quelques idées empruntées à l'«esthétique de la réception», et en particulier à H. Gadamer (29). On sait que pour Gadamer l'œuvre d'art est jeu, représentation : elle impose au spectateur ou au lecteur une structure contraignante, mais chaque répétition est en un sens une œuvre originale. Comprendre un texte, historique ou littéraire, c'est comprendre la question à laquelle il répond, et qui dépend de son «horizon herméneutique», c'est-à-dire de conditions propres à la période historique considérée. Mais chaque lecteur, à son tour, interroge le texte à partir de son propre horizon. La succession des événements fait apparaître de nouvelles significations, de nouvelles réponses et de nouvelles questions, qui constituent la tradition dont le lecteur fait partie, si bien que sa compréhension du texte peut être décrite comme *une fusion d'horizons* (30).

Et certes, l'interprétation de Shelley dans les essais de Yeats serait un bon exemple de cette fusion d'horizons. Mais la critique shelleyenne ressemble-t-elle toujours à cette souveraine dialectique de questions et de réponses ? N'avons-nous pas plutôt l'impression d'assister, le plus souvent, à une lutte entre traditions rivales, voire même à un dialogue de sourds ? Sans doute peut-on dire avec H.R. Jauss qu'il faut considérer l'œuvre comme «transparente», ouverte à une interprétation toujours inachevée, et que «cette ouverture, cette dépendance à l'égard de la réception future fondent précisément son caractère artistique» (31). Mais n'est-il pas possible d'aller au-delà de cette constatation, et de chercher une explication historique à la présence, dans le texte, de sens hétérogènes qui provoquent ambiguïtés, ruptures logiques ou grammaticales ? S'il n'y a pas de sens originel définissable, n'est-ce pas qu'il y avait toujours — déjà une sorte de conflit entre plusieurs sens possibles ? Lire le texte, n'est-ce pas en partie interpréter ce conflit ? Nous voici donc amenés à nous demander, non pas ce que l'auteur voulait dire, mais ce qu'il a exprimé sans peut-être le vouloir.

Par ailleurs Robert Weimann, le plus connu des anglicistes de la R.D.A., n'a pas tort de rappeler le rôle nécessaire de la tradition. Selon les points de vue, le concept même de tradition et les valeurs que celle-ci incarne peuvent être très différents. Mais il faut une tradition : nous ne pouvons situer les textes et apprécier leur importance que par rapport à elle. Inversement, nous ne prenons conscience de notre propre position qu'en nous situant par rapport à ce qui nous précède :

«Present values are themselves a product of history and to realize their historical character is to be more deeply conscious of one's own critical awareness» (32).

Le sens d'une œuvre pour nous dépend non seulement du texte et de ses structures significatives, mais aussi des significations qu'il a pu avoir dans le passé (33).

Il serait en effet erroné et stérile de considérer les positions critiques, du fait de leur extrême diversité, comme des occurrences distribuées au hasard dans l'espace et le temps. On sait bien que si «tout est relatif», pour reprendre l'expression familière, on ne dit pas n'importe quoi à n'importe quel moment. Rien ne saurait interdire, sans doute, de faire d'une œuvre une lecture tout à fait subjective, et de faire fi de ses significations historiques, mais si cette lecture ne s'inscrit pas elle-même dans une perspective de contestation ou de refus d'une tradition implicitement connue, elle risque vite de devenir un jeu assez dérisoire.

Quoi qu'il en soit, nous n'avons sans doute pas besoin d'insister sur les limites d'une herméneutique qui se contenterait de reconnaître la pluralité des sens et de répertorier les interprétations possibles, dont la liste ne cesse de s'allonger. Nous sommes conduits à nous demander ce qui, à tel moment de l'Histoire, rend possible et nécessaire tel ou tel type d'interprétation.

Jürgen Habermas distingue entre trois catégories de sciences : les sciences de la nature, qui sont «instrumentales», les sciences herméneutiques, telles que la philologie et les sciences historiques, qui ont pour objet l'interaction entre les hommes ou les groupes humains, et les sciences critiques, dont le seul «modèle tangible» serait la psychanalyse, bien que l'analyse marxiste procède souvent de manière analogue dans l'étude des formations sociales. Les sciences critiques diffèrent des sciences historiques traditionnelles en ce que le sujet pensant prend conscience non seulement de sa propre situation, mais pour ainsi dire de sa constitution. C'est ainsi que la psychanalyse recourt méthodiquement à «l'autoréflexion» (34).

Elle «concerne des textes qui dénotent les illusions de l'auteur sur lui-même» (35) : «le patient apprend à lire ses propres textes».

On pourrait discuter longuement de cette classification des sciences. On peut certainement reprocher à Habermas quelque confusionnisme lorsque, dans *Connaissance et Intérêt*, il mêle de manière assez électrique concepts freudiens et concepts marxistes. Mais je voudrais simplement montrer comment la perspective ouverte par lui tend à dépasser l'herméneutique traditionnelle. Appliquée à la critique littéraire cette perspective nous mènerait, me semble-t-il, à prendre en considération d'une part les conditions psychiques et sociales qui expliquent la genèse et l'«horizon» d'une œuvre littéraire, d'autre part les circonstances qui, de la même manière, affectent le point de vue des différents critiques, ainsi que le nôtre. Ainsi serions nous conduits à une «autoréflexion» sur nos propres «préjugés», au sens de Heidegger, ou si l'on préfère sur nos présupposés : sur l'histoire, collective et individuelle, qui nous a constitués en sujets.

Il semble en effet indispensable, à notre époque, pour l'historien comme pour le critique, dans quelque domaine que ce soit, d'avoir une conscience relativement claire de ses propres déterminations. Il peut ainsi échapper à l'illusion d'avoir à découvrir une vérité définitive, ou exclusive, sur des textes et des événements dont nous sommes convaincus qu'ils pourront toujours être intégrés dans de nouvelles perspectives. L'interprète aujourd'hui doit pouvoir, comme le propose Jauss: «contrôler son approche subjective en reconnaissant l'horizon limité de sa position historique» (36). Mais, à mon avis, ce contrôle implique précisément que l'on sorte du dialogue instauré par les usages littéraires et d'une dialectique confinée aux textes et à des lecteurs abstraitement conçus.

En d'autres termes, tant du côté de l'auteur que de celui du lecteur, il faut dépasser le cercle des opinions et des motivations conscientes, pour accéder à des ressorts plus ou moins cachés. Comme le propose Manfred Naumann, il s'agit de prendre en considération les «déterminations multiples» qui régissent la pratique des sujets concernés, et en particulier les pratiques institutionnelles, dont le rôle est trop souvent négligé. Et ces déterminations sont, bien entendu, pour une large part, extra-littéraires (37).

Revenons un instant à la théorie de J. Habermas. Elle est fondée sur l'existence de «motifs réprimés» dans la conscience humaine :

«L'intérêt de la raison tend vers la réalisation révolutionnaire-critique progressive, mais à titre d'essai des grandes illusions humaines dans lesquelles les motifs réprimés sont transformés en fantasmes d'espoir» (38).

C'est ainsi que nous pourrions servir cet «intérêt de la raison», intérêt commun à l'espèce humaine, qui selon Habermas est exigence universelle d'émancipation. Il s'agirait de voir, par exemple, à travers les fantasmes et les illusions de Shelley, mais aussi à travers ceux de ses critiques, ce qui est réprimé, ou effacé, et qui, devenu conscient, pourrait contribuer à rendre les hommes maîtres de leur destin. A ce propos, n'est-il pas piquant de constater que, pour Habermas comme pour Shelley, le «bien» est «le produit de l'activité imaginative» ? (39).

L'idée d'un «inconscient» idéologique a été développée et approfondie, d'un point de vue sensiblement différent, par Frederic Jameson, critique américain. Les analyses marxistes de la culture, dit-il, ont souvent une fonction de démythification : elles démontrent le rôle «instrumental» qu'ont les objets culturels dans une société donnée. Mais l'enquête ne doit pas s'arrêter en chemin :

«It must not cease to practice this essentially negative hermeneutic function... but must also seek, through and beyond this demonstration of the instrumental function of a given cultural object, to project its simultaneously Utopian power as the symbolic affirmation of a specific historical and class form of collective unity» (40).

Jameson propose en fait que l'on mette en évidence une double fonction du texte artistique : celui-ci peut refléter, masquer, conjurer, les contradictions et les conflits de l'époque, mais il a aussi pour rôle, même si ni l'auteur, ni les lecteurs n'en ont conscience, de projeter dans l'imaginaire une forme d'unité.

Soit, mais la question de l'interprétation se pose à nouveau : la «projection» d'une signification utopique risque de varier selon les points de vue.

Habermas, lui, semble persuadé qu'à partir des «sciences critiques» définies plus haut (marxisme et psychanalyse), un consensus peut s'établir, car «l'intérêt de la raison», qui est aussi celui de la conservation de l'espèce, s'oriente nécessairement vers «la mesure d'émancipation qui historiquement... est objectivement possible». Reste à savoir si cette universalité de la raison humaine n'est pas elle-même utopique. Le consensus sur la validité des «sciences critiques» est loin d'être réalisé, et il l'est peut-être encore moins sur ce qui est «objectivement possible», en fait d'émancipation. Dans les conditions qui sont les nôtres, il faut reconnaître avec Manfred Naumann que les pratiques et les institutions littéraires sont à la fois le lieu et l'enjeu d'une lutte de tendances qui traversent le champ de la littérature, mais le débordent largement. Que nous le sachions ou non, ce sont probablement ces tendances rivales qui constituent la limite historique de notre horizon commun.

Jean DUPARC



## NOTES

- 1 — N.I. White, *The Unextinguished Hearth : Shelley and his Contemporary Critics* (Durham : Duke Univ. Press, 1938).
- 2 — A.L. Morton, *The English Utopia* (London : Lawrence & Wishart, 1961), pp. 171-179., à propos de J.G. Barmby, du journal *The Promethean* (1842), et de «l'Eglise Communiste».
- 3 — K.N. Cameron, *Shelley : The Golden Years* (Cambridge, Mas., Harvard Univ. Press, 1974), pp. 175-176.
- 4 — Mary Shelley, *Frankenstein*, début du chapitre cinq.
- 5 — C. La Cassagnère, *La mystique du «Prometheus Unbound» de Shelley* (Paris, Lettres Modernes, 1970), p. 39.
- 6 — Cf. l'essai intitulé «On Life».
- 7 — J. Lacan, *Ecrits* (Paris : Le Seuil, 1966), p. 94.
- 8 — Dans les poèmes de Shelley, on trouve nombre de scènes et de situations qui pourraient illustrer la «fonction du moi», selon Lacan (*op. cit.*, p. 894). Ne faut-il pas s'interroger sur la manière dont ces situations sont ressenties par les lecteurs ?
- 9 — M.H. Abrams, ed., *English Romantic Poets* (London, O.U.P., 1960), pp. 37-54.
- 10 — S. Freud, *L'Interprétation des rêves* (Paris : P.U.F., 1967), p. 318.
- 11 — M. Eliade, *Images et symboles* (Paris : Gallimard, 1952), pp. 63-65.
- 12 — *Ibid*, pp. 158-159.
- 13 — C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris : Plon, 1958), p. 230.

- 14 – «The Philosophy of Shelley's Poetry» (1900) in *Essays and Introductions* (London : Macmillan, 1961), pp. 65-95.
- 15 – E. Wasserman, *Shelley, A Critical Reading* (Baltimore : Johns Hopkins Press, 1971), p. 232, pp. 238-39.
- 16 – *Ibid.*, p. 213.
- 17 – C. La Cassagnère, *op. cit.*, pp. 36-37.
- 18 – K.N. Cameron, *op. cit.*, p. 159.
- 19 – *Ibid.*, p. 237.
- 20 – *Ibid.*, pp. 242-243.
- 21 – P. De Man, «Shelley Disfigured» in H. Bloom *et al.*, *Deconstruction and Criticism* (New York : Seabury, 1980), pp. 66, 67.
- 22 – *Ibid.*, p. 44.
- 23 – *Ibid.*, p. 61.
- 24 – *Ibid.*, p. 65.
- 25 – *Ibid.*, p. 69.
- 26 – J.C. Coquet, *Sémiotique littéraire* (Paris : J.P. Delarge, 1972).
- 26 bis Henri Meschonnic, dès 1970, assignait pour tâche à la poétique de «créer un langage critique qui soutienne la tension du conflit qu'est un texte, sans rien en réduire» (*Pour la poétique*, Paris : Gallimard, p. 151).
- 27 – P. Ricœur, *Le conflit des interprétations : Essais d'herméneutique* (Paris : Le Seuil, 1969).
- 28 – M. Riffaterre, «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, 215 (oct. 1980), p. 11.

- 29 – H.G. Gadamer, *Truth and Method* (New York : Crossroad, 1975), pp. 108 sq.
- 30 – *Ibid.*, pp. 333-338.
- 31 – H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris : Gallimard, 1978), p. 213. Cf l'article de Yves Gilli, « Les rapports texte-histoire et l'esthétique de la réception en R.F.A. », *La Pensée*, 233 (mai juin 1983), pp. 117-125.
- 32 – R. Weimann, « The Soul of the Age » in A. Kettle, ed., *Shakespeare in a Changing World* (London : Lawrence & Wishart, 1964), p. 19.
- 33 – R. Weimann, *Structure and Society in Literary History* (London : Lawrence & Wishart, 1977), chapitres I et II.
- 34 – J. Habermas, *Connaissance et Intérêt* (Paris : Gallimard, 1979), p. 247. Voir également l'introduction de J.R. Ladmiral.
- 35 – *Ibid.*, p. 251, p. 261.
- 36 – H.R. Jauss, *op. cit.*, p. 121.
- 37 – M. Naumann, ed., *Gesellschaft-Literatur-Lesen* (Berlin : Aufbau Verlag, 1973). Citations empruntées à Stuart Hall *et al.*, *Culture, Media, Language* (London : Hutchinson and the Centre for Contemporary Cultural Studies, 1980), p. 241.
- 38 – Habermas, *op. cit.*, p. 319.
- 39 – *Ibid.*
- 40 – F. Jameson, *The Political Unconscious* (London : Methuen, 1981), p. 291.