



UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

# **TROPISMES**

# **4**

***La répétition***

**1989**

# La répétition et l'imaginaire romantique, ou la portée des textes coleridgiens

**L**a répétition apparaît dans l'oeuvre de Coleridge selon des modes et dans des types d'écrits assez variés pour permettre un examen des constantes qui s'y manifestent et éclairer ainsi quelques aspects de l'imaginaire "romantique", même si ce terme reste sujet à controverse.

Il est évident que la célèbre conclusion sur l'imagination dans *Biographia Literaria* repose sur l'acte de "répétition", mentionné explicitement. Mais au-delà de ce texte devenu lieu commun, il faudra en interroger d'autres où elle est à l'oeuvre comme structure sous-jacente ou comme pratique qui, elle-même, présuppose une figuration implicite de la psyché humaine.

## Comment s'affirme la "répétition" dans les écrits coleridgiens

*The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider*

*as an echo of the former, coexisting with the conscious will,... . It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create ; or where this proces is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.<sup>1</sup>*

Telles sont les lignes essentielles de la double définition de l'imagination dont il importe de rendre compte ici. Texte éminemment centré sur un sujet ("I" ; "the Infinite I AM"), et qui brille par l'absence d'objet grammatical : "it dissolves..." ; "to recreate..."

Or l'objet de cette "récréation" pourrait bien se trouver dans une autre définition dont la fortune critique est tout aussi connue, - celle de "Symbol" dans le *Statesman's Manual* ; la répétition n'y est plus littéralement dite, mais évoquée par des métaphores de transparences successives :

*...a Symbol is characterized by a translucence of the Special in the Individual or of the Universal in the General. Above all by the translucence of the Eternal through and in the Temporal. It always partakes of the Reality which it renders intelligible ; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that Unity, of which it is the representative.<sup>2</sup>*

Ces deux textes interdépendants ne semblent pouvoir se lire comme mode d'approche de l'oeuvre d'art ou du monde selon une dynamique de réitération. En effet, le texte de *Biographia* est une cascade de répétitions, désignant une essentielle continuité entre perception commune et "vision" de l'artiste. L'impulsion initiale et génératrice, c'est l'"Imagination Primaire", dynamisme inhérent à tout acte perceptif. Mais si un tel dynamisme originaire existe, c'est qu'il en reproduit un autre qui le transcende : "a repetition of the eternal act of creation...". Quant à l'acte imaginatif propre à l'artiste (ou "Imagination secondaire"), Coleridge en fait la répétition d'une répétition : "an echo of the former".

Dans un tel système de pensée, "créer" une oeuvre, c'est donc ressaisir à la source, vouloir reproduire et pérenniser un acte d'emprise sur le monde. La mention explicite de la répétition

répond chez Coleridge à deux exigences. La première est celle du philosophe, soucieux de fonder la communication esthétique, donc de présenter l'artiste comme celui qui "réanime" une virtualité, un élan originaire universels ; ce qu'il dénomme "imagination primaire" sera le garant d'intersubjectivité, le substrat présent chez tout être humain, et cela d'autant plus qu'elle répète un acte "créateur" qui, lui, n'est pas soumis à la contingence temporelle, – "the Infinite I AM" ; son "écho", ou imagination "secondaire" devient donc, par répétition interposée, susceptible de réappropriation par le destinataire de l'oeuvre ; une continuité s'établit, au sein de laquelle tout lecteur, tout contemplateur, a fortiori tout critique, participe du "génie" de l'artiste. Tel est aussi le présumé du titre de l'un des essais de Coleridge (*On the Principles of Genial Criticism*), où la critique se définit bien comme participation, re-naissance à l'oeuvre et par l'oeuvre. Si le besoin de fonder métaphysiquement la communication esthétique est le souci majeur de Coleridge, il n'en est pas moins indissociable d'une autre exigence, d'ordre psychologique : cerner et désigner la situation-limite ou le critère spécifique qui indiquerait le surgissement de l'imagination "secondaire". Or ce critère apparaît bien dans la définition coleridgienne : "coexisting with the conscious will". Autrement dit, c'est par la volonté que le travail de l'artiste peut devenir répétition efficiente, actualiser une potentialité inconsciente.

En définitive, ce qui est "répété", c'est le moment d'interaction féconde entre volonté et inconscient, que l'imagination mettra en "forme" ; moment que Coleridge s'efforce d'ailleurs d'arracher à la confusion, et de décrire selon un mode négatif ou positif dans les *Carnets*, où se poursuit, même à partir du constat d'échec, toute une réflexion active sur la créativité, dont nous ne retiendrons que deux aspects.

Aspect négatif et douloureux d'abord, – ressassement improductif où la répétition n'est pas subsumée par l'acte volontaire :

*I have many thoughts, many images ; large Stores of the unwrought materials ; scarcely a day passes but something new in fact or in illustration, rises up in me, like Herbs and Flowers in a Garden in early Spring ; but the combining Power, the power to do, the manly effective Will, that is dead or slumbers most diseasedly.<sup>3</sup>*

Quant au mode positif, il peut, par exemple, consister à se couler en l'oeuvre d'un autre (Shakespeare le plus souvent) pour y déceler ces temps forts où il croit voir poindre le vouloir de l'artiste, saisir comment émerge "part of the form" :

*Poetry is rationalized dream dealing ? about to manifold Forms our own Feelings, that never perhaps were attached by us consciously to our own personal Selves. – What is the Lear, the Othello, but a divine Dream/all Shakespere, and nothing Shakespere. – O there are Truths below the Surface in the subject of Sympathy, and how we become that which we understandly behold and hear, having, how much, God perhaps only knows, created part even of the Form.<sup>4</sup>*

De telles recherches sur l'interaction entre l'inconscient et la volonté seraient à mettre en parallèle avec les textes de *Biographia Literaria* où Coleridge en vient à définir non seulement l'oeuvre de l'artiste, mais aussi l'oeuvre de construction du "moi" comme volonté, et par là-même comme répétition dominée ; "... the self-conscious spirit is a will...", "a primary act of self-duplication".<sup>5</sup> de tels rapprochements permettent de situer la démarche coleridgienne dans la perspective du courant vitaliste, qui était aussi celle de Schelling : la répétition est dès lors ce qui insère l'artiste dans le flux de la "Natura Naturans", source d'émerveillement renouvelé pour qui est sensible à la "poésie" de la science. Tout un réseau sémantique apparaît, même dans des contextes très disparates, où l'acte "volontaire" (dont la quintessence est celui de l'artiste) se donne comme répétition, ou plutôt ré-animation du latent, – "the will to actualize the eternal possibility", selon les termes de *Logic*.<sup>6</sup>

De la même manière, la définition du "Symbole" relève du schème de la réitération par la succession d'éléments translucides métaphorisant le rapport de l'oeuvre *individuelle* à l'espèce humaine ("*special*"), l'insertion du temporel dans l'intemporel, etc.. Précisons que cette définition fait partie d'un contexte religieux et figure le symbole par excellence selon Coleridge, c'est-à-dire le personnage biblique (ou plutôt la perception que nous en avons) comme répétition du "même" à travers les âges ; si elle se trouve souvent citée à propos de théories littéraires, c'est que la définition du personnage biblique ressemble curieusement chez Coleridge à celle du personnage shakespearien ; personnage qui, à ses yeux,

suscite un plaisir de répétition dans la mesure où il *redit* un aspect fondamental de la "nature humaine" :

*...every agent appears and acts as a self-subsisting individual ; each has a life of its own, and yet all are one life.<sup>7</sup>*

De la même manière, le personnage shakespearien "merges the individual in the *whole species*" :

*...we find individuality everywhere, mere portrait no where. In all his various characters, we still feel ourselves communing with the same human nature...<sup>8</sup>*

"*The same human nature*" : le terme passerait inaperçu s'il ne se retrouvait pas à de multiples reprises dans les écrits de Coleridge sur l'art. C'est en effet sur le concept de similitude que repose sa réflexion sur la contemplation esthétique, ou sur le critère de "qualité" d'une oeuvre. Contempler un tableau de Raphaël ou de Michel Ange, c'est vivre selon un rythme de répétition intérieure qui engendre une continuité harmonieuse :

*Why, having seen their outlines, why having determined what they appeared to the eye, do we still continue to muse on them, but that there is a divine something corresponding to something within, which no image can exhaust, but which we are reminded of when in the South of Europe we look at the deep blue sky ? The same unwearied form presents itself, yet still we look on, sinking deeper and deeper, and therein offering homage to the infinity of our souls which no mere form can satisfy.<sup>9</sup>*

Plus nettement encore, l'audition d'une symphonie est présentée comme tissu répétitif, où reprise *et* anticipation constituent la qualité spécifique du plaisir musical :

*If we listen.. to a symphony of Cimarosa, the present strain still seems not only to recal, but almost to renew, some past movement, and present the same ! Each present movement bringing back, as it were, and embodying the spirit of some melody that had gone before, anticipates and seems sometimes trying to overtake something that is to come : and the musician has reached the summit of his art, when having thus modified the present with the past, he at the same time weds the past in the present to some prepared and*

*corresponsive future. The auditor's thoughts and feelings move under the same influence : retrospection blends with anticipation, and hope and memory (a Female Janus) becomes one power with a double aspect.*<sup>10</sup>

La démarche prospective évoquée ici est en plein accord avec la définition coleridgienne des oeuvres d'art comme "discoveries not accidental, but anticipated".

Au fil de ces écrits, on s'aperçoit du retour fréquent, dans l'idiome propre à Coleridge, du terme répétitif par excellence, – "the same". L'expression se retrouve au coeur-même de son essai de définition du symbole, qualifié dans *The Friend* de "tautegorical", c'est-à-dire "expressing *the same* subject but with a difference".<sup>11</sup>

"Exprimer le même sujet tout en différant" : ces termes pourraient tout aussi bien s'appliquer à la "méthode" critique de Coleridge, pratique obstinée de la répétition, reprise et modification incessante d'analyses des temps forts ("keynotes") d'oeuvres sans cesse relues.<sup>12</sup> Plus rigoureusement ce qui demande examen c'est le sens implicite de l'expression "the same". Loin de signifier la récurrence mécanique de l'interchangeable, elle ne se comprend que dans le cadre de la distinction essentielle entre "copie" (passive) et "imitation" (active et novatrice).

"Répéter", c'est alors renouveler, dans l'instant, la mise en forme d'un monde et redécouvrir la *différence* virtuellement présente au sein de toute identité. Une anecdote du *Friend*<sup>13</sup> schématise naïvement cet aspect créatif de la répétition. Elle met en scène un "Africain" mis en présence du *même* texte anglais, de façon répétée, et construisant chaque fois une lecture différente, plus synthétique, plus "parlante". C'est là une manière de métaphoriser l'activité de l'imaginaire au coeur-même de toute répétition. L'anecdote suggère l'émergence de la nouveauté, la naissance du plaisir de la différence. Coleridge s'apparente ici au Wordsworth du *Prélude*, "searching out the lines of difference"<sup>14</sup>. Mais c'est surtout une manière quasi expérimentale de contester la forme d'empirisme qui réduirait la perception à une suite d'"associations" se répétant de manière mécaniquement prévisible... Il resterait donc à expliquer l'insertion de l'imprévisible dans la répétition.

Hanté par l'émergence de la nouveauté – la lecture nouvelle de l'"Africain" ! – au sein de chaque perception, Coleridge en revient constamment à la question de l'origine, de la source vive de telles

répétitions novatrices. L'accès réitéré à l'existence est à ses yeux frappé du sceau de la discontinuité, enjeu de la question suprême :

*Hast you ever raised thy mind to the consideration of Existence, in and by itself, as the mere act of existing ? Hast thou ever said to thyself thoughtfully IT IS !* <sup>14</sup>

Ce type de question sur l'origine suscite le plus souvent un recours à la "révélation", ou plutôt à la nomination de Dieu : de même que la présence récurrente du terme "the same" pouvait servir d'indice, de même la récurrence des termes "to name", "word" et de leurs synonymes, peut servir de fil conducteur ; ce passage du *Friend* en est une preuve parmi d'autres :

*The power which evolved this idea of Being, Being limitless... how shall we name it ? ...  
... with the silence of light, it describes itself and dwells in us only as far as we dwell in it... by what name then canst thou call a truth so manifested ? Is it not Revelation ? And the manifesting power, the source and the correlative or the idea thus manifested – is it not GOD ?* <sup>15</sup>

## Structures de répétition dans l'imaginaire "romantique"

Il est bien connu que de nombreuses oeuvres d'art de l'époque incluent des schèmes de répétition. Si tous présentent entre eux de fortes analogies, il semble que le poème *Kubla Khan* offre l'un des modèles les plus concis de ce que pourrait être une structure de répétition "créatrice". Chaque stade du poème répète la même image du "pleasure dome". C'est d'abord l'objet "fixe", défini de l'extérieur ("decreed") et – quelle que soit sa splendeur – encore étranger au "Je". Mais la suite du poème repète l'image, et l'oeuvre semble gravir des degrés : l'objet perd sa "fixité" pour réapparaître sur le mode de la réconciliation des contraires ("floated *midway*"... "*mingled measure*"), et enfin sur le mode symbolique ; c'est alors un palais aérien qui surgit, – épanouissement *hypothétique* d'un acte libérateur émanant du *Poète* : "I would build that dome in air" ; acte qui unirait le temps ("music") et l'espace en une création extatique... autrement dit "the same, but with a difference...". *The*



*Rime of the Ancient Mariner* peut aussi se lire comme mise en texte d'une compulsion de répétition qui, par degrés, amène le marin errant à l'expression : "I have strange power of speech". Suivra dès lors son incertaine et incessante quête d'un destinataire, d'un "invité", et la répétition verbale du périple passé constituera son destin. De même, on discernera une semblable présence de la répétition dans les *Conversation Poems* : un grand nombre d'entre eux figurent en effet une méditation interrompue, libérant une vision seconde (promenade, personnes, scènes imaginées), qui à son tour engendre une perception renouvelée du paysage premier (bosquet, foyer, jardin...) <sup>16</sup>. Ainsi se répètent, comme en musique, de fragiles moments d'équilibre entre "anticipation" et "rétrospection". Dans tous ces textes coleridgiens, répéter, c'est retrouver après avoir perdu ou risqué de perdre ; mais retrouver ne va pas de soi : l'oubli, le chaos, affleurent et menacent : "dissolution" dans *Biographia Literaria*, "fragments" rocheux dans *Kubla Khan* ; visqueuses créatures marines dans *The Rime of the Ancient Mariner*. "Recréer" l'harmonie serait le "miracle" de l'art : "A miracle of rare device", selon le poète de *Kubla Khan*. On comprend alors toute la portée du conditionnel, mode privilégié par Coleridge :

«*I would build that dome in air*». <sup>17</sup>

A première vue, le discours de Wordsworth est bien loin du conditionnel coleridgien : car le *Prélude* ou *Tintern Abbey* affirment la valeur à la fois thérapeutique et stabilisante de la répétition. "To receive", "to restore", verbes wordsworthiens par excellence signifient consolider le monde, faire du moi passé une présence induisant "a tranquillising spirit". Plus simplement révélateur du processus de répétition, l'ensemble de poèmes regroupés sous le titre *On the Naming of Places*, où nommer un lieu c'est réitérer, réinscrire dans le présent une expérience fondatrice : dans *To Joanna*, par exemple, les images auditives métaphorisent cette multiplication de l'instant ; le rire de Joanna éclate en multiples échos associés aux *noms* des montagnes alentour, et le poème s'achève par l'inscription d'un *nom* dans le roc <sup>18</sup>. La répétition est ici tout à la fois symbole et rite ; elle se dit essentiellement heureuse et sereine et semble différer au plus haut point de la tension, de l'angoisse toujours latentes chez Coleridge.

Pourtant Wordsworth, même s'il célèbre la "tranquillité" reconquise, n'en est pas moins hanté par la menace d'une perte, et c'est là que réside l'analogie profonde entre les deux poètes, avides l'un comme l'autre de capter la réminiscence "créatrice".

Plus proche de l'expérience coleridgienne serait celle de De Quincey, pour qui la répétition relève du "morbide". La métaphore la plus connue en est celle de l'escalier carcéral piranésien, où le sujet, toujours présent au sommet de chaque montée vertigineuse, mime la présence répétée et *incoercible* de l'acte de saisie du "Je". Voici Piranese-sujet présenté par De Quincey :

*Again elevate your eye, and a still more aerial flight of stairs is beheld ; and again is poor Piranesi busy on his aspiring labours.*

"Pauvre Piranese" qui n'est autre que le narrateur lui-même :

*With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in Dreams.*<sup>19</sup>

Dans ces rêves narrés, la répétition préside à tous les aspects du texte : le locuteur donne à voir des séries de marches, des suites répétitives de couloirs, de machines, de poulies, – tous objets dont la seule fonction est de figurer l'insoutenable retour de l'inanité ; et la même "architecture" constitue la surface des textes, où prédomine le champ sémantique de l'inquiétante similitude. Dans tous ces types d'écrits, la structure de répétition ne sert cependant pas un dessein purement descriptif ; elle est aussi un processus constructeur (une "méthode", dirait Coleridge) par lequel le sujet cherche à dépasser les identités successives, marque une volonté d'échapper au lancinant retour du même. Ainsi devient-il spectateur actif, maître et contemplateur d'un défilé<sup>20</sup> de répétitions proliférantes dont l'autonomie non dominée signifierait démente auto-destructive.

On s'explique bien dès lors que le sujet mis en scène soit en dernier ressort un "Je" qui maîtrise la répétition par un acte de "volonté", d'initiative affirmée comme efficace par les conclusions quasi-sécurisantes d'un De Quincey "guéri", ou modulée par le conditionnel d'un Coleridge-poète qui se voudrait métaphysicien. Quelle que soit la variété de ses modes de présence, nous sommes donc toujours renvoyés à une source du processus répétitif, – ce qui

nous autorise peut-être à l'envisager sous un autre angle : il resterait à voir comment nombreux textes de coleridgiens font de la répétition une composante nécessaire de toute "image" du psychisme humain, qu'elle émane du poète, du philosophe ou du "naturaliste", – ces trois termes n'étant pas incompatibles aux yeux de Coleridge pour qui "the genuine naturalist is a poet in his own line".

## Répétition et figuration du psychisme humain

Certains aperçus de Coleridge, même peu élaborés, me semblent devoir être relatés ici, dans la mesure où ils tentent d'appréhender et de dire, en des termes encore neufs à l'époque, l'implication du corps dans toute répétition novatrice. Ainsi Coleridge en vient-il à percevoir l'imagination comme une forme de motricité, une répétition corporelle :

*I wish much to investigate the connection of the Imagination with the Bildungstrieb-Imaginatio = imitatio vel repetitio Imaginis-per motum ? ergo, et motuum – The Variolae-generation – Is not there a link between physical Imitation and Imagination ?<sup>21</sup>*

De telles investigations abondent dans les *Carnets* et dans les *Lettres* où s'ébauche presque ce qu'il voulait désigner d'un terme neuf "my psycho-somatic-ology"<sup>22</sup>. La terminologie la plus courante est celle du désir ("yearning" ; "desiderium") liée à celle de l'absence et du manque ("sense of missing" ; "halfness"). Or cette absence, c'est d'abord celle de Sara Hutchinson, devenue au fil du temps l'objet d'une passion obsédante, image où se fixent les pulsions réprimées, et finalement source d'un besoin reconnu d'écriture :

*Ah ! dear Book ! Sole Confidant of a breaking Heart, whose social nature compels some Outlet. I write more unconscious that I am writing, than in my most earnest modes I talk... All minds must think by some symbols – the strongest minds possess the most vivid Symbols in the Imagination – yet this ingenerates a want, desiderium, for vividness of Symbol : which something that is without, that has the property of Outness (a word which Berkley preferred to "Externality") can alone fully gratify/even that indeed not*

*fully – for the utmost is only an approximation to that absolute Union, which the soul sensible of its imperfection in itself, of its Halfness, yearns after...*

*Hence I deduce the habit, I have most unconsciously formed, of writing my inmost thoughts – I have not a soul on earth to whom I can reveal them – and yet*

*«I am not a God, that I should stand alone»*

*and therefore to you, my passive, yet sole <true and > kind, friends I reveal them. Burn you I certainly shall, when I feel Myself dying ; but in the Faith, that as the Contents of my mortal frame will rise again, so that your contents will rise with me, as a Phoenix from its pyre of Spice and Perfume.*<sup>23</sup>

Telles sont les lignes essentielles d'une longue note de 1808 qui mérite d'être signalée, car les moments d'écriture s'y définissent avec lucidité comme autant de réponses réitérées au sentiment d'"être à moitié" lié à la nostalgie de Sara, mais contaminant tout effort d'emprise sur le monde. C'est donc bien le sens réitéré de l'absence qui engendre besoin d'écrire, plaisir d'écrire, et même espoir d'une répétition à venir (le "phénix" renaissant de ses cendres).

Il n'est que trop facile de déceler à quel point affleure en de tels fragments le substrat immédiat de la quête répétitive du "symbole". Frustration sexuelle, état de manque lié à l'opiomane, tarissement de la création poétique : autant de sources dont les résurgences ne manquent pas d'être manifestes dans la texture même de la méditation coleridgienne. Les indices d'incoercible répétition y abondent, tel ce "for ever" qui en signale l'envahissante présence :

*This for ever!... I never exist wholly present to any sight, to any Sound, to any Emotion, to any series of thoughts.../always a feeling of yearning.*<sup>24</sup>

Le "for ever" devient même ailleurs un adjectif et qualifie le sens de l'absence : "the for ever and ever Feeling of you"<sup>25</sup>.

Mais ce qui retiendra notre attention, c'est d'abord la démarche réflexive engendrée par de telles expériences : à leur propos, Coleridge semble en effet découvrir à sa manière le retour du refoulé ; ou du moins peut-on rapprocher certains propos de Freud de ceux que tient le poète sur le "sense of missing", source de la lancinante répétition du besoin d'écrire, "plaisir" et "déplaisir" tout à la fois :

*Il n'est pas douteux que tout plaisir névrotique est de cette sorte : un plaisir qui ne peut être éprouvé comme tel.<sup>26</sup>*

Ainsi Freud définira-t-il l'un des effets du refoulement. Or Coleridge ne préfigurait-il pas ces conclusions, en supposant une relation entre pulsions sexuelles, sensations visuelles, tension musculaire, et plaisir de la "vision" poétique :

*Sometimes when I earnestly look at a beautiful Object or Landscape, it seems as if I were on the brink of a Fruition still denied – as if Vision were an appetite : even as a man would feel, who having put forth all his muscular strength in an act of prosilience, is at that very moment held back – he leaps and yet moves not from his place.<sup>27</sup>*

Tel est bien le déplaisir mitigé de la compulsion de répétition ; on remarquera le parallèle entre "Fruition" et "Vision", association récurrente qui parfois s'épanouit en prose quasi poétique !

*... Splendor is there, Splendor every where – distinct the figures, as vivid – Skill in construction of Events – beauties numberless of form and thought/– But there is not anywhere, the one low piping note more sweet than all – there is not the divine Vision of the Poet, which gives the full fruition of Sight without the effort.<sup>28</sup>*

C'est l'engendrement du symbole qui se dessine en creux...

De telles notes appellent d'autres confrontations dans l'ensemble des écrits coleridgiens ; car la répétition des signifiants du désir n'est pas limitée au champ de l'introspection ou de l'écriture poétique. Le même type de démarche est repérable dans la manière dont Coleridge traite du savoir humain en général. Autrement dit, du "sense of missing" peut sourdre la répétition la plus simple : celle du *nom* de Sara, ou celle de scénarios fantasmatiques la concernant ; mais aussi, et selon une dynamique analogue, le principe même d'une définition des connaissances humaines, que Coleridge présente comme à jamais ("for ever") lacunaires, tout en répétant son émerveillement devant un Savoir totalement cohérent posé comme horizon de la démarche philosophique, et qui *devrait* donner lieu au *Magnum Opus*, sans cesse projeté, jamais achevé.

Pourtant ce parallélisme des répétitions de l'inaccessible n'est jamais explicitement indiqué par Coleridge. Les aperçus novateurs souvent présents dans les *Carnets* ou les *Marginalia* ne le mènent pas à privilégier une dynamique de l'inconscient. Le traumatisme vécu et en quelque sorte auto-analysé se trouve résorbé dans une forme de religiosité ou dans une recherche théologique.

## "Counterfeit infinity"

Subir, mais pouvoir dire l'irrésistible retour de la même "absence", c'est aussi pour Coleridge découvrir en soi un "Créateur" : la conscience avivée d'un manque peut dès lors devenir incitation à exalter une conscience éprouvant sa capacité de "contrefaire l'Infini" (expression récurrente dans les textes coleridgiens)<sup>29</sup>. A la limite, toute contemplation du monde extérieur fait appel à une répétition virtuelle, comme semble l'impliquer cette note de 1805 où l'on perçoit encore la portée du "for ever" :

*In looking at objects of nature while I am thinking, as at yonder moon dim-glimmering thro' the dewy window-pane, I seem rather to be seeking, as it were asking, a symbolical language for something within me that already and forever exists, than observing any thing new. Even when that latter is the case, yet still I have always an obscure feeling as if that new phaenomenon were the dim Awakening of a forgotten or hidden Truth of my inner Nature/It is still interesting as a Word, a Symbol ! It is Λογος, the Creator ! (and the Evolver !).<sup>30</sup>*

C'est en de telles expériences qu'il faudrait peut-être chercher l'enracinement de la "foi" chez Coleridge. C'est aussi dans ce contexte psychologique qu'apparaissent des métaphores de transparence ("translucence") où le cristal diaphane, l'air translucide révèlent les infinies perspectives de la répétition, qui peut devenir visée d'un "au-delà", démarche inverse d'une recherche rationnelle de causalité ; par la répétition, se prouve et s'éprouve la résistance obstinée de l'irrationnel : c'est là qu'il faudrait peut-être chercher le noyau commun à tous les fragments disjoints ou *contradictaires* qui la mettent en jeu, et nous mettent

maintes fois en présence d'une angoisse latente, d'une démence qui menace.

La dynamique de la répétition anime en effet deux traductions antagonistes du "desiderium", ou "sense of missing" : l'une consiste à dire l'incoercible et douloureux retour du désir ; l'autre à proférer l'espoir d'une "révélation" qui pourrait abolir la douleur de la réitération stérile. D'où l'on peut inférer que c'est la présence contradictoire de ces deux forces de l'imaginaire qui attise les foyers de répétition... Dans cette perspective, le pouvoir de l'imagination humaine serait celui de re-produire l'acte-même de dire le paradoxe, sans tomber dans la démence : paradoxe de la coexistence du discontinu et du permanent ; du manque et de la satisfaction entretenue ; du clair (l'enchaînement limpide de la pensée ou du poème) et de l'obscur (les fragments, les carnets, l'Oeuvre impossible). Telles sont les contradictions à dominer, les questions qui demandent réponse. Or cette réponse sera chez Coleridge le discours de l'intégration, – discours compulsif qui, lui aussi, doit nécessairement se reproduire, colmater des brèches successives ; discours selon lequel toute oeuvre humaine, toute "poïesis" tend à intégrer le non-sens apparent, le "fragment" pour produire une "forme", un sens susceptible d'abolir le vertige de la répétition du même, "That sanity be kept"... Le propos n'est plus de Coleridge, mais de Dylan Thomas, autre adepte de la répétition.

Dans les forces obscures de l'inconscient ("the twilight realms of consciousness") Coleridge a donc pressenti l'existence d'une compulsion de répétition, manifestée par un type d'écriture et par la structure sous-jacente des poèmes. Mais sa réflexion philosophique "officielle" ne constitue jamais cette découverte en objet de science. Le "manque" visé par le processus répétitif n'est pas comparable pour lui à une lacune logique qu'il appartiendrait à une science de combler. Les manifestations d'un "sense of missing" (symptômes spontanément analysés) lui servent plutôt d'indices d'une lacune ontologique : le "manque" est nécessaire à l'être, en ce que lui seul suscite une répétition toujours renouvelée, – celle du questionnement, ou celle de l'ironique révision de toute certitude ; en ce sens la glose prosaïque de la *Chanson du Vieux Marin* relève de la répétition ironique.<sup>31</sup>

En d'autres termes, la répétition, pour être vivifiante, ne peut être que "symbolique" ; c'est l'adjuvant d'une constante redéfinition de l'inconnaissable, de la "Terra incognita" :

*I do not like that presumptuous philosophy which in its rage for explanation allows no x, y, z, no symbol representative of the vast Terra Incognita of knowledge.<sup>32</sup>*

On comprend alors pourquoi Coleridge présente la démarche du chercheur scientifique comme issue de la répétition, principe actif de progrès : le chimiste procède par "symboles" en redéfinissant l'"indécomposable" ; chaque étape de ses découvertes fait de lui l'émule du poète, conquérant de l'"indicible" :

*Such, too, is the case with the assumed indecomposable substances of the LABORATORY. They are the symbols of elementary powers, and the exponents of a law, which, as the root of all these powers, the chemical philosopher, whatever, his theory may be, is instinctively labouring to extract... and hence proceeds the striving after unity of principle through all the diversity of forms, with a feeling resembling that which accompanies our endeavors to recollect a forgotten name.<sup>33</sup>*

"Labouring to extract" : ainsi s'engendre la répétition, – puissance de renouvellement, consistant à inclure sans relâche l'inconnu dans l'acte de connaissance, tout comme Coleridge-poète inclut le Barde inspiré dans le poème *Kubla Khan*, comme le peintre Fuseli inclut le rêveur dans l'espace même du rêve... autant de redoublements qui se veulent aussi des provocations, invitant l'Autre (*The Friend*, "The Wedding guest", le lecteur toujours interpellé dans *Biographia Literaria*) à chercher un terme à cette mise en "abyme", – terme qui, selon les textes, peut être Dieu, ou un "I AM" posé comme insaisissable.

## Brouillard et transparence

C'est précisément l'"Infinite I AM" de la *Biographia* qui fait l'objet de réinterprétations multiples à l'heure actuelle. L'un des exemples les plus pertinents au problème de la répétition est l'ouvrage d'Arden Reed sur Coleridge et Baudelaire, – étude de la "météorologie" romantique<sup>34</sup>. A partir d'images récurrentes de brouillard, de nuages, de gel (*Frost at Midnight*, *The Rime of the Ancient Mariner*, etc...), Reed montre comment se répète un acte de



"vaporisation" du moi, comment se multiplient les figures du nébuleux, de l'absence d'issue, de l'enfermement solipsiste : autrement dit, Coleridge ne pourrait que répéter l'impuissance du moi à découvrir autre chose que sa propre incarcération. En partant d'une autre récurrence, J. Christensen<sup>35</sup> avait élaboré des conclusions analogues : la répétition des camouflages rhétoriques (lettres fictives, interlocuteurs mensongèrement invoqués afin de ne pas terminer une oeuvre,...) est en effet un aspect majeur de la prose de Coleridge ; le critique conclut alors à l'omniprésence de la répression, et en déduit que la démarche coleridgienne consiste à se perdre en l'absence de tout sujet, en la vacuité d'un solipsisme inavoué, en la précarité de tout conscience de soi... Mais c'est peut-être là s'arrêter à mi-chemin, car affirmer la précarité du sujet, n'est-ce pas du même coup affirmer la pérennité de l'acte réitéré qui le met en question ? La répétition devient alors paradigme d'une démarche quasi-rationnelle, témoignant d'un acharnement explicatif, et d'un persistant espoir de réponse... Loin de se perdre en des brumes vaporeuses ou glacées, les "romantiques" n'ont-ils pas cherché à substituer au péril de la répétition démente l'utopie d'une répétition féconde, – "something evermore about to be", selon les termes de Wordsworth ? Telle est bien l'illusion culturelle par excellence ; mais c'est à une vision de liberté qu'elle conduit : "the unfettered use of our faculties", proclamé dans *The Destiny of Nations*, est bien ce que devrait instaurer la répétition selon Coleridge, qui, dans, l'euphorie utopique de sa jeunesse assimilait vision de "Dieu" et vision de la liberté,

*«Translucent, as through clouds that veil the Light».*

Il fallait donc aussi faire un sort aux figures de la transparence, contreparties significatives de celles de la brume... Contentons-nous de suggérer ici que le texte même de Lacan sur les jeux répétitifs analysés par Freud, serait plus éclairant que les conclusions des deux disciplines mentionnés ici :

*La subjectivité foment tout ensemble la maîtrise de sa déréliction et la naissance du symbole.<sup>36</sup>*

C'est sur la "maîtrise" plus que sur l'enfermement qu'il faudrait mettre l'accent pour qualifier la visée de la répétition chez Coleridge : s'affirmant d'abord dans une tentative malheureuse de

métaphysique de l'imaginaire, elle se constelle, se "vaporise" et pourrait se perdre en métaphores vainement récurrentes ; mais elle tire une vigueur de l'exploration incessante et audacieuse des zones liminaires de la conscience et des limites de la science.

En définitive, il semble bien qu'il y ait deux "mondes" chez Coleridge : l'un qui serait celui de la certitude spirituelle ; l'autre qui en est l'inverse, = monde des déchirements de l'expérience, où l'acte réflexif vient insérer la répétition comme désir de renversement de l'irréversible, espoir d'exorciser l'échec à force de répétitions quasi-rituelles. Tout se passe, ou plutôt tout se dit *comme si*, par le jeu de répétitions différant nécessairement d'un inaccessible modèle, on pouvait parvenir à une approximation sans cesse renouvelée ("for ever") de ce qui serait "l'indicible" :

*Life is a pure flame, and we live by an invisible sun within us...<sup>37</sup>*

"Soleil invisible" par lequel Coleridge espérait peut-être réanimer le Poétique. Quoi qu'il en soit, la répétition, selon ses différents modes, apparaît dans ses écrits comme le seul garant possible d'une victoire, même précaire, sur le "chaos". C'est peut-être ce que Kierkegaard appelait le "contre-courant d'éternité"<sup>38</sup> ; c'est à coup sûr le sens de l'"ever more" inscrit dans une autre définition du symbole : "a life within Life, evermore organizing the soul a new"<sup>39</sup> ; "evermore", tout comme "for ever" et "within" articulent la répétition et prennent valeur métaphorique comme en cette autre note, tout entière envahie par une douleur sans cesse répétée et située en un lieu symbolique par excellence... le coeur :

*I fall asleep night after night watching that perpetual feeling, to which Imagination or the real affection of that organ... has given a place and seat of manifestation a shechinah in the heart. – Shall I try to imagine it to myself, as an animant self-conscious pendulum, continuing for ever its arc of motion by the for ever anticipation of it ? – or like some fairer Blossom – life in the centre of the Flower-polypus, a life within Life, and constituting a part of the Life, that includes it ? A consciousness within a Consciousness, yet mutually penetrated, each possessing both itself and the other – distinct tho' indivisible !*

– S.T.C. – 40

"Life within life" : la répétition à perte de vue peut aussi se dire de manière moins pesante, et même avec humour ou émerveillement :

*Of a great metaphysician/he looked into his own Soul with a Telescope/ what seemed all irregular, he saw and shewed to be beautiful Constellations and he added to the Consciousness hidden worlds within worlds.<sup>41</sup>*

Les répétitions s'imbriquent et se régénèrent... manière de se convaincre que le monde se tient, ou qu'il "me" tient, et qu'il ne tiendrait qu'à "moi" ("S.T.C", qui signe) d'en reproduire la "floraison" toujours recommencée.

**Denise DEGROIS**  
**Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle**

## Notes

- 1) S.T. Coleridge, *Biographia Literaria* (Shawcross, ed.), 2 vol., Oxford U.P., 1907 ; 1958, vol. 1, p. 202.
- 2) Dans : *The Collected Works of S. T. Coleridge*, vol. 6 : *Lay Sermons* (R.J. White, ed.), Princeton U.P., 1972.  
Le texte cité date de 1816 : sa composition est donc à peu près contemporaine de celle de la *Biographia*.
- 3) *The Notebooks of S.T. Coleridge* (K. Coburn, ed.), Bollingen Series, Princeton U.P., 3 vol. doubles (publication en cours), note 2086.
- 4) Ibid.
- 5) B. Lit., I, p. 185.
- 6) Dans : *The Collected Works...*, ed. citée, vol. 13 : *Logic* (J.R. de Jackson, ed.), 1981.
- 7) Ibid., vol. 6, *Lay Sermons*, ed. citée, p. 31.
- 8) Ibid., vol. 4, *The Friends* (B. Rooke, ed.), pp. 129-130.
- 9) *S.T. Coleridge, Philosophical Lectures 1818-19*, ed. by K. Coburn, Londres, Routledge, 1949, p. 193.
- 10) Ibid., pp. 305-306.

- 11) Voir : *Lay Sermons*, ed. citée, p. 30, note donnant cet extrait de *Aids to Reflection*.
- 12) Voir l'ensemble de : *S.T. Coleridge, Shakespearean Criticism* (T.M. Raysor, ed.), 2 vol., Londres, Dent, 1907.
- 13) Ouvr. cité, pp. 512-515.
- 14) *The Prelude*, texte de 1850, Livre III, v. 161.
- 15) *The Friend*, ouvr. cité, pp. 512-515.
- 16) Sur cette "spirale" de la répétition dans "This Lime Tree Bower My Prison" et d'autres poèmes, on lira G. H. Gilpin, "Coleridge and the Spiral of Poetic Thought", dans *Studies in English Literature*, vol. 12, 1972, pp. 639-52.
- 17) On verra de semblables conditionnels dans des notes telles que "O that I had the language of Music"... (n. 2035) ou "Could I tell in words (n. 2046) etc..."
- 18) On lira plus particulièrement la deuxième partie du poème *To Joanna* (1800 : "Reviving obsolete idolatry"... etc.)
- 19) Voir *Confessions of an English Opium-Eater*, part III.
- 20) On sait la prédilection du rêveur des *Confessions* pour les spectacles pompeux, les processions, les défilés.
- 21) *Notebooks*, ed. citée, n. 3744. "Bildungstrieb" est un terme emprunté au naturaliste allemand Blumenback, et désigne une sorte d'élan vital.
- 22) Terme forgé par Coleridge, dans un fragment d'*Essai sur les Emotions* (British Library, Ms, Egerton, 2801, F. 86).
- 23) *Notebooks*, ed. citée, n. 3325.
- 24) *Ibid.*, n. 2000.
- 25) *Ibid.*, n. 3708.
- 26) S. Freud, "Au-delà du principe de plaisir", dans *Essais de psychanalyse*, Payot, 1981, p. 47.
- 27) *Notebooks*, ed. citée, n. 3767.
- 28) *Ibid.*, n. 3766.
- 29) Voir par exemple : S.T. Coleridge, *Collected Letters*, O.U.P., 1956-71, 6 vol., lettre n°. 209.
- 30) *Notebooks*, ed. citée, n. 2546.
- 31) Voir à ce sujet l'analyse de K.M. Wheeler dans *The Creative Mind in Coleridge's Poetry*, Londres, Heinemann, 1981.
- 32) *Notebooks*, ed. citée, n. 3825.
- 33) *The Friends*, ed. citée, p. 470.
- 34) A. Reed, *Romantic Weather*, Hanover and London, 1983.

- 35) J. Christensen, *Coleridge's Blessed Machine of Language*, Cornell U.P., 1981.
- 36) J. Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage", dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 203.
- 37) *Notebooks*, ed. citée, n. 4374.
- 38) "Counter-current of eternity", dans *Repetition*, transl. by W. Lowrie, O.U.P., 1942, p. 14.
- 39) *Lay Sermons*, ouvr. cité, p. 91.
- 40) *Notebooks*, ed. citée, n. 2999. C'est nous qui soulignons.
- 41) *Ibid.*, n. 1798. Même remarque.