

Keats et le « vœu de myopie. »¹

Oriane Monthéard, Université de Rouen-Normandie, EA 4705

Mots-clés : John Keats – poésie – détail – perception – sujet – Daniel Arasse

Key words: John Keats – poetry – detail – perception – subject – Daniel Arasse

S'il est un poète qui se plaît à saisir le monde dans ses moindres détails, ce serait bien Keats. Il suffit de penser aux pétales ou aux feuilles nervurées qui font l'objet d'innombrables plans rapprochés dans ses poèmes, à l'intérêt du poète pour les plus petits êtres vivants qui soient – abeilles, scarabées, sauterelles et autres criquets² – ou pour la goutte d'eau déclinée en rosée, bulles ou perles de pluie.³ Remarquons également que bon nombre de textes keatsiens incitent à une lecture minutieuse, qu'elle soit critique ou non : avec plus de soixante sonnets, sans compter les autres pièces courtes, cette œuvre se fonde largement sur des formes qui resserrent la fibre poétique et confinent le sens dans une structure étroite, au sens où l'entend Wordsworth,⁴ une exigüité formelle qui engage naturellement le poète à ciseler la langue au moyen de ses unités de sens les plus minimales. S'attacher aux détails, en tant que poète ou en tant que lecteur, ne se limite cependant pas à une question d'échelle.

¹ Je détourne ici la formule de Jean-Pierre Richard énoncée dans *Microlectures* (p. 7), pour l'appliquer à la lecture du monde par le poète.

² Les insectes les plus fréquemment évoqués sont les abeilles. On peut citer par exemple *Isabella; or, The Pot of Basil* : « Even bees, the little almsmen of spring-bowers, / Know there is richest juice in poison-flowers » (103-104). Voir aussi *Endymion* : « [...] and here yet the bees / Hum about globes of clover and sweet peas » (51-52). 'Ode on Melancholy' s'attarde même sur la bouche de l'abeille : « [...] and aching Pleasure nigh, / Turning to poison while the bee-mouth sips: » (23-24).

³ Voir par exemple: « Every leaf and every flower / pearly with the self-same shower » ('Fancy' 53-54); « Pleasure never is at home:/ At a touch sweet pleasure melteth;/ Like to bubbles when rain pelteth; » ('Fancy' 2-4).

⁴ Wordsworth avance l'idée à propos des poèmes de Milton : « [...] yet, upon the whole, I think the music exceedingly well suited to its end, that is, it has an energetic and varied flow of sound crowding into narrow room more of the combined effect of rhyme and blank verse than can be done by any other kind of verse I know of », *The Letters of William and Dorothy Wordsworth* (379).

Il est aussi un usage évaluatif du détail,⁵ ce qui rend le repérage de celui-ci plus complexe. Il peut être insignifiant avant de devenir révélateur ; dans les œuvres narratives, il surgit sans s'annoncer ou au contraire s'insère dans une dynamique représentative ou symbolique et se charge de sens à mesure que le récit se déploie, jusqu'à en devenir une clé interprétative. Sur l'autre versant, du côté du lecteur, le détail est ce qui retient l'attention sur le moment ou reste longtemps en mémoire de façon involontaire, et que l'on a souvent rapproché du *punctum* de Barthes, « cet élément » d'une photographie, nous dit-il dans *La chambre claire*, « qui part de la scène, comme une flèche, et qui vient me percer » (Barthes, 49).

On entrevoit ici plusieurs difficultés à l'analyse de cette notion de détail. Daniel Arasse rappelle qu'en peinture « un détail 'vu' peut ne pas avoir été 'fait' » (Arasse, 7). De la même façon, dans le texte, cette présence qui viendrait « percer » le lecteur tient-elle du geste d'écriture ou du regard du lecteur dans sa prédisposition à distinguer ou encore d'une rencontre aléatoire entre les deux ? Enfin, alors qu'il est potentiellement l'élément troublant voire « [poignant] » (Barthes, 49), le détail est aussi et paradoxalement ce qu'on ne remarque pas, ou alors pas tout de suite. Repérer les détails d'œuvres visuelles ou littéraires nécessiterait une grande intimité avec elles, et les éléments plus ou moins dissimulés ne seraient dévoilés qu'une fois l'ensemble examiné sous un angle différent, ou à la relecture. Il y aurait donc une temporalité attachée à la perception du détail, qui se saisit dans un après coup que seul le lecteur / spectateur serait à même de déterminer.

Pour tenter d'identifier avec objectivité la nature et le statut des détails dans la poésie de Keats, et afin de cerner leur rôle, on gardera à l'esprit que « dans toutes les acceptions du mot 'détail', la seule vraie constante est *le rapport à un ensemble de référence* (rapport de taille, rapport de visibilité, rapport de sens) » (Speidel). L'idée rejoint la première définition du détail pictural selon Daniel Arasse, qui présente le détail-*particolare*, comme « une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble » (Arasse, 11). Mais le détail est aussi, et toujours, « *dettaglio* », c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui qui 'fait le détail' » (Arasse, 11). Chez Keats, on s'attachera alors à observer le mouvement par lequel des éléments textuels sont ostensiblement extraits d'un ensemble par le regard poétique, comme dans le sonnet 'On the sea', où « the very smallest shell » (6) se détache nettement

⁵ Sur la distinction entre l'usage descriptif et l'usage évaluatif du terme de détail, il faut se reporter à l'article de Klaus Speidel. Voir <http://www.fabula.org/lht/3/speidel.html>

sur le fond de « the wideness of the sea » (10). La poétique du détail dans cette œuvre exprimant le rapport du sujet à la totalité, à l'espace ou à la (non) cohérence d'un tout, l'étude s'intéressera au désir de manipulation des proportions, des points de vue et des perspectives que manifeste le détail poétique, que ce dernier soit présenté comme perçu ou imaginé. Par nature gages de précision et d'authenticité des visions et sensations, les détails opèrent chez Keats non seulement la mise en scène du grossissement de l'image, mais aussi la désignation manifeste du sens, qui souvent se loge dans les replis de l'infime. Il s'agira alors d'observer comment l'écriture du détail poétique coïncide avec plusieurs actions et positions du regard et/ou plusieurs façons de se situer par rapport à l'objet perçu, d'abord à travers un « effet loupe », puis une prolifération du détail et enfin les opérations visuelles de découpe.

L'effet loupe

L'esprit scientifique que Keats a hérité de sa formation médicale a sans doute laissé sa trace dans le mode d'observation d'inspiration analytique que l'on pourra déceler dans certains écrits et poèmes. Dans une lettre à ses frères, où il rend compte de divers échantillons du paysage qui défilent sous ses yeux de manière arbitraire alors qu'il est à bord d'une diligence, il affiche son intérêt non pas tout à fait pour la vision rapprochée, mais pour le traitement de l'image et ses effets sur la perception dans leur dimension expérimentale. Soumises au mouvement aléatoire et saccadé de la voiture, les images ainsi reçues sont forcément fugaces et leur enchaînement fractionné. Cet épisode témoigne du goût du poète non seulement pour l'anecdotique, mais aussi pour l'expérience visuelle qui fragmente artificiellement la vision, ici par un hasard « provoqué » :

As the Lamplight crept along the following things were discovered – “long heath broom furze” – Hurdles here and there half a mile – Park palings when the Window of a House were always discovered by reflection – One Nymph of Fountains – *N.B. Stone* – lopped Trees Cow ruminating [...] (I, 128).

Cette aptitude particulière à percevoir les détails et la tendance à leur accorder de la valeur prennent une autre forme chez Keats, celle d'une déficience positive, d'une myopie volontaire – voire réelle⁶ – qui aurait incité le poète à porter son attention sur

⁶ A propos de Keats, Patrick Trevor-Roper parle d'une myopie « supposée » qui expliquerait le fait que le regard du poète se porte sur des objets poétiques « within focal range » (Trevor-Roper, 28). Ann Townsend développe l'hypothèse mais reste prudente sur le lien entre myopie et perception poétique : « It is finally impossible to know whether Keats's myopia had a substantive effect on his poetry; to assume any further would risk reducing poetry

ce qui l'entourait plutôt que sur les étendues lointaines. À l'évidence, Keats sait aussi contempler et représenter l'immensité, particulièrement dans les poèmes narratifs, comme lorsqu'il évoque les profondeurs de la terre dans *Endymion*. Aussi, dans les lettres qu'il rédige lors de son excursion en Ecosse en juillet 1818, il rend compte de l'émotion esthétique intense qu'il ressent en découvrant les paysages montagneux, cascades ou failles rocheuses qu'il voit comme grandioses. La vision rapprochée reste cependant très présente dans son œuvre, à travers des processus visuels et poétiques grâce auxquels l'image de l'objet perçu s'invite sur la page avec une netteté parfois saisissante. L'élément qui pourrait sembler anodin devient ainsi signifiant et, parfois, comme dans le cas du détail pictural, « se manifeste comme le lieu où est condensé l'investissement du tableau » (Arasse, 14).

C'est souvent lors de la contemplation du paysage que le locuteur se donne l'occasion de rétrécir le champ de vision. Ce sera particulièrement vrai dans les premiers textes, comme dans 'O Solitude ! If I must with thee dwell', qui attire l'œil du lecteur sur une image aussi subitement contractée que fugitive : avec la vallée en toile de fond, la focalisation sur l'abeille qui, chassée par le sabot d'une biche, s'écarte de la digitale qu'elle butinait constitue un changement d'échelle dans l'image poétique qui valorise le détail par rapport à l'ensemble du paysage, tout en jouant sur les distances et les perspectives. Ce « je » esseulé et face à lui-même se remplit ainsi de visions, mais celle qu'il semble rechercher le plus, l'image de l'insecte, se dévoile au terme de la disparition progressive des visions premières, plus englobantes. L'apparition de l'abeille, de surcroît au cœur du sonnet aux vers 7 et 8, incarne l'accompagnement du lecteur dans un processus de perception vers ce qui est présenté comme l'image ultime de l'évocation. En effet, créature minuscule de la vie ordinaire, l'abeille n'en est pas moins une image fortement investie par la littérature, et ce depuis les origines de la poésie lyrique. Ce détail qui n'a donc rien de neutre voit sa qualité poétique encore rehaussée par le regard affûté du locuteur, d'autant qu'il perçoit ce qui de loin est invisible :

O Solitude! if I must with thee dwell,
Let it not be among the jumbled heap
Of murky buildings; climb with me the steep, —
Nature's observatory—whence the dell
Its flowery slopes, its river's crystal swell,

to a clinical diagnosis. But I would argue that Keats repeatedly returns to what we call "the mind's eye"—that is, the imagination. If near-sightedness circumscribed Keats's relationship to the physical world, it makes sense that he might have developed an interest in issues of perception. » Voir <https://www.kenyonreview.org/journal/fall-2011/selections/ann-townsend/>

May seem a span; let me thy vigils keep
'Mongst boughs pavillion'd, where the deer's swift leap
Startles the wild bee from the fox-glove bell. (1-8)

Parfois, la concurrence entre la totalité et l'élément élu par le regard est particulièrement saillante dans les vers conclusifs, et l'effet de mise en valeur du détail est alors accentué. On peut citer ainsi les derniers vers de 'To one who has been long in city pent' dans lesquels l'image finale de la larme d'ange, pour figurer l'écoulement du temps, non seulement se distingue du fond céleste par sa taille mais semble aussi trancher l'espace à son passage. Ce détail qui « transperce » le tableau s'impose ainsi comme l'image définitive et absolue :

He mourns that day so soon has glided by:
E'ven like the passage of an angel's tear
That falls through the clear ether silently. (12-14).

Dans les poèmes narratifs, dont le mouvement est plus ample que dans les sonnets ou les poèmes plus courts, se met parfois en place un guidage consistant à désigner un élément particulièrement porteur de sens. L'ouverture d'*Endymion* présente ce mouvement de grossissement vers le point central du poème qu'est le héros, coïncidant avec un mouvement de focalisation. Le locuteur-conteur procède en effet par étapes pour se rapprocher de son objet d'étude et étire à outrance le rituel du commencement à travers plusieurs seuils, dont un prologue, puis la présentation du décor naturel et pastoral qui composent l'arrière-plan de l'intrigue. L'entrée du héros ainsi mise en scène répond évidemment à des logiques narratives et à un effet d'attente théâtralisé à dessein. Mais il s'agit aussi de détacher l'individu par rapport au groupe et de souligner ce mouvement de singularisation. Le personnage d'Endymion ne constitue certainement pas un détail au sens qualitatif au sein du poème, mais le mouvement décrit par le point de vue aux abords du poème relève d'un ajustement de la vision visant à réduire la distance avec ce qui semble au départ un point lointain et curieusement marginal, comme un détail au fond du tableau. Loin d'être un point fixe, le détail signale ainsi un processus ou un « travail », comme l'exprime Daniel Arasse, qui crée un point d'accroche dans le poème vers lequel est dirigé le regard du lecteur.

Dans *The Eve of St Agnes*, le parcours narratif se construit sur un mouvement de réduction dans l'espace, avec également un effet de grossissement qui implique la dissolution progressive du fond et la convergence vers des objets substitués du corps. Le trajet des personnages qui circulent dans ce château aux allures gothiques

décrit un processus d'enfermement, depuis l'extérieur, à la porte du château, jusqu'à la chambre de Madeline que Porphyro souhaite séduire. L'itinéraire, jalonné de lieux de plus en plus confinés qui semblent s'emboîter, se transforme en une poursuite assumée par le héros séducteur. Ce parcours qui figure un étranglement du point de vue mène à la désignation non seulement de l'héroïne, mais aussi d'objets utilisés comme synecdoques de son corps, comme autant de remparts contre l'appétit sexuel du héros : après la chambre de la jeune fille, son lit, la robe vide dont elle vient de se défaire, enfin, l'oreiller sur lesquels Porphyro pose un regard désirant. La mise à distance progressive du décor, cet ensemble structurant, érotise le parcours qui s'intègre aux plis de l'intrigue pour figurer un mouvement involutif – régressif ? – vers l'intériorité et l'intimité des personnages. Dans un poème antérieur, 'Sleep and Poetry', un mouvement similaire de repli et d'emboîtement se lit dans l'évocation des amants, annonçant peut-être l'image du parcours vers l'intériorité développée plus tard dans *The Eve of St Agnes*, ainsi que le déplacement de l'image vers un objet aux dimensions réduites. Dans cette image, le changement d'échelle que subissent métaphoriquement les corps coïncide avec la focalisation et la transformation en matière précieuse, comme pour réaffirmer la valeur du détail :

Another will entice me on, and on
Through almond blossoms and rich cinnamon;
Till in the bosom of a leafy world
We rest in silence, like two gems upcurl'd
In the recesses of a pearly shell. (117-121)

Dans les odes, dont le discours plus méditatif est moins centré sur la perception du paysage ou de l'espace, le détail, en tant qu'image qui semble nous parvenir agrandie, se fait à la fois plus rare et plus remarquable. Ainsi, dans 'Ode to a Nightingale', à la strophe 2, les bulles de vin au bord de la coupe, objets négligeables par rapport aux profondeurs de la terre ou aux étendues de campagne qui composent le tableau d'ensemble, apparaissent dans le vers au terme d'un mouvement de resserrement du point de vue :

O for a beaker full of the warm South,
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim
And purple-stained mouth; (15-18)

Par l'effet loupe ainsi accompli, renforcé par les allitérations en /b/ au vers 17, dont le rôle est d'amplifier la présence sonore de ces gouttelettes pétillantes, le détail se fait

l'outil idéal pour sculpter l'image avec précision et rendre palpable ce qui devrait être à peine perceptible.

Dans ces quelques poèmes, la réduction du point de vue induit un geste de monstration qui concentre le sens sur un point ou un objet. Le parcours de l'œil vers un détail en particulier, qui procède par l'effacement du cadre d'ensemble, élabore un dispositif de représentation qui repose sur une hiérarchisation des éléments dans la construction du sens. Elle correspond aussi à une fermeture de l'horizon où se dit un rapport à l'espace et au monde : s'intéresser à certains détails du paysage plutôt qu'à l'immensité, à certains éléments du tableau plutôt qu'à son ensemble a-t-il pour finalité de se donner une chance de maîtriser cet espace, d'avoir une meilleure prise sur le réel et d'en tirer profit ? Sans doute faut-il voir dans cette attention vouée au détail, particulièrement dans le cas du paysage, la trace d'une inquiétude à investir poétiquement le monde dans sa totalité, vu comme insaisissable par nature. La justesse de la vision serait davantage garantie lorsque l'infini s'estompe au profit de l'objet fini, que l'œil pourra plus aisément sonder jusqu'à son cœur. Sans doute cette poétique du détail constitue-t-elle également une réponse de Keats à la vision sublime, non pour la rejeter, car il la célèbre aussi, mais pour proposer en parallèle non seulement une perception plus proche de l'expérience concrète, mais aussi une vision inversée ou décalée du sublime, par laquelle se révèle la qualité poétique de l'infiniment petit.⁷

À ce jeu sur le point de vue vient se superposer une autre action du détail qui passe par la mobilité de la perspective et la dissémination du sens. Au plus près de la perception du poète, le lecteur de Keats se retrouve soumis au regard libre de celui qui se nourrit de micro-visions en abondance.

Prolifération du détail

Cet amour du détail indéniable chez Keats et communément attribué à sa réceptivité légendaire s'apparenterait à une capacité particulière ainsi qu'à un appétit visuel jamais satisfait. Rien n'échappait à l'observation aiguïlée du jeune homme, aurait dit de lui son ami Joseph Severn, en particulier ce qui semblait aux autres invisible ou dénué d'importance :

⁷ Burke évoque en effet le cas des objets dont les dimensions sont si réduites qu'ils sont susceptibles d'exprimer le sublime : « [...] as the great extreme of dimension is sublime, so the last extreme of littleness is in some measure sublime likewise; [...] when we push our discoveries yet downward, and consider those creatures so many degrees yet smaller, and the still diminishing scale of existence, in tracing which the imagination is lost as well as the sense, we become amazed and confounded at the wonder of minuteness » (Burke, 66).

Nothing seemed to escape him, the song of a bird and the undernote of response from covert or hedge, the rustle of some animal, the changing of the green and brown lights and furtive shadows, the motions of the wind—just how it took certain tall flowers and plants—and the wayfaring of the clouds: even the features and gestures of passing tramps, the colour of one woman's hair, the smile on one child's face, the furtive animalism below the deceptive humanity in many of the vagrants, even the hats, clothes, shoes, wherever these conveyed the remotest hint as to the real self of the wearer (Sharp, 20).

Si l'on en croit Severn, cette capacité à percevoir plus, ou au moins au-delà des apparences, sert une démarche globale d'où les objets les plus modestes ne sont pas écartés. Surtout, l'intuition de Severn est précieuse ici, car elle décèle chez Keats un désir d'accéder à la vérité par l'observation d'une infinité d'images, comme si saisir le plus de détails possibles lui donnait accès à une vision plus juste et plus profonde des choses et des êtres. Cette attirance pour le foisonnement des détails se retrouve particulièrement dans les premiers poèmes longs non narratifs, où la vision poétique s'appuyant sur la multiplicité des émotions qui s'imposent au sujet percevant est érigée en principe de représentation poétique.

Dans 'I stood tip-toe upon a little hill', le paysage imaginaire se construit grâce à une profusion de détails, dans un va-et-vient entre l'immense (le ciel, les lointains navires, une vaste forêt, les nuages et les étoiles) et le minuscule (les abeilles qui butinent, les bourgeons ou les tiges des fleurs, les poignets des Dryades). L'alternance avec un regard plus englobant, moins centré sur les détails, permet la mise en valeur de ces derniers dans une mise au point répétée qui produit un effet d'ajustement constant, comme si la vision était instable et sans cesse à la recherche de l'accommodation adéquate. L'angle de champ avance et recule, à la manière d'un mouvement de *zoom* avant et *zoom* arrière :

I stood tip-toe upon a little hill,
The air was cooling, and so very still,
That the sweet buds which with a modest pride
Pull droopingly, in slanting curve aside,
Their scanty leaved, and finely tapering stems,
Had not yet lost those starry diadems
Caught from the early sobbing of the morn.
The clouds were pure and white as flocks new shorn,
And fresh from the clear brook; sweetly they slept
On the blue fields of heaven, and then there crept
A little noiseless noise among the leaves,
Born of the very sigh that silence heaves:
For not the faintest motion could be seen
Of all the shades that slanted o'er the green.
There was wide wand'ring for the greediest eye,
To peer about upon variety;

Far round the horizon's crystal air to skim,
And trace the dwindled edgings of its brim;
To picture out the quaint, and curious bending
Of a fresh woodland alley, never ending;
Or by the bowery clefts, and leafy shelves,
Guess where the jaunty streams refresh themselves. (1-22)

Le titre et le premier vers sont donc trompeurs : le « je » a beau se hisser sur la pointe des pieds pour se doter de la capacité physique de voir loin et embrasser le panorama du regard, c'est malgré cela sans cesse à ses pieds que retombe le point de vue, et sur des objets dont les proportions semblent soudain hypertrophiées.⁸

Outre ce mouvement au niveau optique entre le proche et le lointain, on est frappé par l'accumulation de ces menus objets issus du paysage perçu ou imaginaire. Ce vagabondage, comme le reconnaît le locuteur, ne semble avoir d'autre fin que d'assouvir l'avidité avec laquelle le sujet percevant cherche à nommer ces détails : « there was wide wandering for the greediest eye » (15). Cette gourmandise de l'œil, cette délectation visuelle, sonore et gustative que manifeste la synesthésie typiquement keatsienne n'est pas pour autant gloutonne, mais, semble-t-il, guidée par une certaine délicatesse : par sa perception très fugitive, l'œil effleure les objets perçus sans les corrompre, les caresse sans les atteindre, en passant de l'un à l'autre, quitte à reléguer au second plan le fantasme keatsien de l'absorption du sujet dans l'objet, même s'il demeure. Le locuteur s'abandonne, dans l'énumération même, au plaisir de l'image pour l'image.

La sélection du détail ne relève pas ici de l'ornementation, mais elle est systématisée et tisse la trame du texte, fondée notamment sur l'attirance pour la variété des sensations et impressions. Cette esthétique de la prolifération se retrouve ailleurs, comme dans 'Sleep and Poetry', où les structures volontiers anaphoriques s'enchaînent les unes aux autres pour confirmer ce désir insatiable de goûter le monde en passant d'un objet à un autre, au cours d'un itinéraire conduit par le hasard des rencontres visuelles ou des associations d'idées. Le détail et sa sur-présence sont paradoxalement la norme, ainsi qu'un certain éclectisme qui vient sceller le besoin de totalité, mais une totalité définie par l'assemblage d'innombrables visions de beauté :

What is more gentle than a wind in summer?
What is more soothing than the pretty hummer

⁸ Parmi ces objets perçus, on remarque aussi un détail « sonore » à peine perceptible dans « a little noiseless noise » (11). De telles transpositions phoniques du détail pictural se retrouvent ailleurs : le bruissement du blé dans 'Fancy' ou le léger pétilllement des flammes dans 'To my brothers'.

That stays one moment in an open flower,
And buzzes cheerily from bower to bower?
What is more tranquil than a musk-rose blowing
In a green island, far from all men's knowing?
More healthful than the leafiness of dales?
More secret than a nest of nightingales?
More serene than Cordelia's countenance?
More full of visions than a high romance? (1-10)

Stop and consider! life is but a day;
A fragile dew-drop on its perilous way
From a tree's summit; a poor Indian's sleep
While his boat hastens to the monstrous steep
Of Montmorenci. Why so sad a moan?
Life is the rose's hope while yet unblown;
The reading of an ever-changing tale;
The light uplifting of a maiden's veil;
A pigeon tumbling in clear summer air;
A laughing school-boy, without grief or care,
Riding the springy branches of an elm. (85-95)

L'emploi répété de « more » « or » et parfois celui de « and » en début de vers figurent un refus de choisir et fait de l'activité poétique un amendement constant. Le poème organise une dispersion du sens, produisant un effet de désordre incarné dans des visions fugaces dont la collection pourrait continuer indéfiniment. Pour preuve, le poème se refuse à conclure autrement que par une interruption abrupte et apparemment arbitraire.⁹ « [A]ccepter le dédale du détail, c'est s'enfoncer dans l'épaisseur, flâner dans les nuances, oublier l'exigence impérative des lignes essentielles de l'œuvre » (Boisseau, 20). Mais dans ces poèmes, la ligne essentielle ne semble pas être autre chose que le déversement de détails sur la page, servis dans une quantité potentiellement inépuisable. Ni exemples, ni accessoires, ils sont la substance poétique même. Ces poèmes se fondent non sur une composition globale sur laquelle seraient tissés les éléments de détails, mais sur un cadre ouvert qui attache ces éléments les uns aux autres – c'est du moins l'effet créé. Dans ces textes où le seul fil conducteur semble être le mouvement imprévisible du vagabondage, s'affirme un refus de la vision synthétique et de la structure que la non-clôture met parfois en valeur.

Aux antipodes de cette poétique de l'excès, composée par un regard nomade et instable, se situe un autre traitement du détail qui se porte sur le corps et son

⁹ Voir les deux derniers vers : « Was there a poet born? – but now no more – / My wandering spirit must no further soar – » (241-242).

morcellement. Cette fois, l'extraction que produit le choix de perception naît d'un regard plus appuyé et plus oblique, et parfois dérangent.

La détaille comme dissection poétique

L'étymologie du verbe détailler nous le rappelle : le détail sépare, voire divise et dissèque, et ce avec d'autant plus d'efficacité lorsque le prélèvement dans la chair textuelle¹⁰ correspond à la taille du corps. Ainsi, pour Daniel Arasse, le détail-*dettaglio* est dans une œuvre picturale « la trace ou la visée d'une action qui le détache de son ensemble » (Arasse, 240). La perception du corps dans plusieurs poèmes de Keats se rapproche de cette conception du détail, dans la mesure où le poète y inscrit l'isolement visuel d'une partie du corps à laquelle il attache des sens divers. À chaque fois, le détail corporel s'avère un point central du poème, que son rôle soit d'inspirer, de dévoiler ou de surprendre. L'action du détail présente ici une parenté avec le fragment, à ceci près que le découpage que permet le détail n'évacue pas totalement l'ensemble dont il est issu et que la dislocation qu'il produit ne vise pas l'effet de fracture ou d'incohérence qui caractérise la fragmentation.

L'opération de détaille par le choix du regard peut aisément conduire à une érotisation du corps. Le sonnet 'The day is gone and all its sweets are gone', écrit sur le mode classique du blason, fonde sa musicalité sur un rythme lancinant évocateur d'un ressassement. Ainsi est relayée la représentation de la douleur et du manque que chante le locuteur éloigné de sa bien-aimée. Les jeux de répétitions et anaphores qui composent le support global du texte font ressortir les occurrences uniques, qui énoncent, fort à propos, la découpe visuelle et mentale du corps. La silhouette féminine dans son ensemble est bien présente, mais le regard déconstruit le corps féminin dans un geste de démembrement poétique, et ce dans une tonalité quasi obsessionnelle :

The day is gone, and all its sweets are gone!
Sweet voice, sweet lips, soft hand, and softer breast,
Warm breath, light whisper, tender semi-tone,
Bright eyes, accomplish'd shape, and lang'rous waist!
Faded the flower and all its budded charms,
Faded the sight of beauty from my eyes,

¹⁰ Voir l'introduction à *Détails vus au Louvre*, sur le moment crucial où le spectateur du tableau se rapproche du tableau : « Le spectateur examine désormais le mouvement du pinceau et la disposition des touches. Il découvre les épaisseurs de la matière qui font à proprement parler la chair des peintures : des couches successives qui, à la manière du derme et de l'épiderme, forment la couverture chromatique et construisent les formes » (Laneyrie-Dagen, 15).

Faded the shape of beauty from my arms,
Faded the voice, warmth, whiteness, paradise – [...]

De la même façon, de nombreux poèmes s'arrêtent sur les mains ou les pieds de personnages, souvent en leur attribuant une dimension érotique, comme par exemple les pieds blancs de la nymphe convoitée au début de *Lamia*¹¹, ou les poignets ivoirins et les pieds agiles dans 'I stood tip-toe upon a little hill'¹².

Cependant, le regard poétique qui détaille le corps n'est pas toujours érotisant, et sait révéler d'autres formes de fascination pour le découpage du corps. La mèche de cheveu de Milton, relique du poète que Keats eut l'occasion de contempler chez son ami Leigh Hunt, est une trace du corps, certes dérisoire, mais à laquelle est si lourdement attachée la mémoire du poète qu'elle déclenche l'écriture de 'Lines on seeing a lock of Milton's hair'. D'abord un fragment, en tant qu'objet, la mèche de cheveu devient sous la plume de Keats un objet poétique qui convoque l'image de l'autre poète et renoue avec lui, et en cela un détail emblématique non seulement du corps mais aussi du texte de Milton :

When I do speak, I'll think upon this hour,
Because I feel my forehead hot and flush'd—
Even at the simplest vassal of thy power;
A lock of thy bright hair— (33-36)

Dans *Isabella; or, the Pot of Basil*, poème inspiré d'un conte de Boccace, la dernière partie du récit se concentre sur la tête de l'amant assassiné, dans une image qui tient à la fois du détail et du fragment. À la strophe XXV, le visage de Lorenzo déjà mort apparaît à Isabella lors d'une vision ou d'un rêve qui détaille sa chevelure, ses oreilles, ses lèvres et ses yeux couverts de boue :

Lorenzo stood and wept: the forest tomb
Had marr'd his glossy hair which once could shoot
Lustre into the sun, and put cold doom
Upon his lips, and taken the soft lute
From his lorn voice, and passed his loamed ears
Had made a mirry channel for his ears. (273-280).

Ensuite, le passage qui précède la décapitation de Lorenzo par son amante sur son corps sans vie fait l'objet d'une attention particulière qui installe le contexte macabre grâce un ensemble de détails très réalistes, tels que la découverte d'un gant sale ayant appartenu au héros ou la difficulté à creuser la terre pour atteindre le corps,

¹¹ « For somewhere in that sacred island dwelt / A nymph, to whom all hoofed Satyrs knelt; / At whose white feet the languid Tritons poured / Pearls [...] » (13-16).

¹² « [...] Dryades / Coming with softest rustle through the trees; / And garlands woven of flowers wild, and sweet, / Upheld on ivory wrists or sporting feet: [...] » (153-156).

puisque trois heures de labeur ont été nécessaires.¹³ Puis à la strophe LI, l'image de la tête effectivement tranchée rend littéral l'acte de perception initial : la séparation visuelle et métaphorique entre la tête et le corps lors du rêve est matérialisée par la décapitation, ce qui fait de la tête une pièce véritablement désolidarisée de son tout, autrement dit un fragment. Le texte souligne le parallèle entre les deux représentations en reprenant les mêmes éléments, principalement les yeux et les cheveux souillés. Les détails macabres et la dimension gothique déjà présents dans la vision initiale, ici amplifiés car associés à la décomposition et à l'adoration morbide, se teintent d'une tonalité grotesque qui contribue à subvertir autant le genre de la romance que les conventions du blason :

She calm'd its wild hair with a golden comb,
And around each eye's sepulchral cell
Pointed each fringed lash; the smeared loam
With tears, as chilly as a dripping well,
She drench'd away [...] » (403-407).

Si, dans *Isabella*, c'est la douleur de la perte qui justifie l'intérêt de l'héroïne pour la tête sans vie de son amant, le sens du démembrement est plus ambivalent dans 'This living hand, now warm and capable'. Tout d'abord, l'amputation métaphorique y est à la fois une main tendue vers l'autre qu'est l'interlocuteur et une menace envers ce dernier ; ensuite, l'image de la main qui semble s'approcher de sa cible, voire « déborder » du poème, se situe à la croisée du détail et du fragment :

This living hand, now warm and capable
Of earnest grasping, would, if it were cold
And in the icy silence of the tomb,
So haunt thy days and chill thy dreaming nights
That thou wouldst wish thine own heart dry of blood
So in my veins red life might stream again,
And thou be conscience-calmed—see here it is—
I hold it towards you.

L'automutilation symbolique célèbre la vivacité voire l'éternité potentielle de la main qui écrit, et coïncide en même temps avec la troncation de ce texte resté inachevé : ainsi le membre isolé par la monstration et le fragment poétique font-ils œuvre ensemble pour proclamer leur valeur par leur autonomie. C'est peut-être là une des spécificités de cette observation rapprochée du corps, lorsque l'un de ses constituants, anormalement dissocié de son ensemble, suscite la vision poétique en devenant potentiellement monstrueux.

¹³ « And so she kneeled, with her locks all hoar, / And put her lean hands to the horrid thing:/ Three hours they labour'd at this travail sore; » (*Isabella; or The Pot of Basil*, 379-381).

La présence du détail chez Keats s'intègre ainsi au mode de perception et d'expression d'une subjectivité incarnée dans un rapport particulier à l'objet et à l'espace. De l'image magnifiée à la sur-représentation et à l'anomalie, le détail investit chez Keats des registres parfois divergents. Ces diverses opérations poétiques à l'origine de la création du détail dans le texte relèvent cependant toutes d'un choix du regard et d'une façon d'individualiser le point de vue : l'œil du poète élit et distingue les parcelles de beauté et images fugitives qui constituent sa matière poétique ; inversement, il se dit et s'invente par ces actions détaillantes qui sélectionnent et affirment sa volonté de diriger le regard du lecteur. À travers la suprématie de la partie sur le tout qui se manifeste dans un certain nombre de poèmes, Keats proclame aussi le pouvoir évocateur de l'infime, car la taille de l'objet contemplé est parfois inversement proportionnelle à l'intensité de la vision qu'il génère. Tout réduit qu'il est, le détail reçu ou envisagé ouvre vers le voyage imaginaire à l'autre bout de l'horizon, et ainsi le sujet percevant tente-t-il de s'emparer du monde, à sa façon.

Bibliographie

- ARASSE, Daniel. *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992). Paris : Flammarion, 2008.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.
- BOISSEAU, Denis. « De l'inexistence du détail ». Liliane Louvel (dir.), *Le Détail*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 15-37.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry in the Origin of Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Oxford: Oxford University Press, 1990.
- DE SELINCOURT, Ernest (ed.). *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*. Chester Shaver, Mary Moorman and Alan Hill. Oxford : Clarendon Press, 1967-1970.
- GAILLET-DE-CHEZELLES, Florence. « Voyage et initiation poétique : l'aventure de Keats en 1818 ». DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.527ea.400>
- LA CASSAGNERE, Christian. « Le Voyage imaginaire et ses réécritures dans la poésie de Keats ». *Le Voyage romantique et ses réécritures*. Clermont-Ferrand : Publications de la faculté de Lettres de Clermont II, 1987, p. 97-117.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeige. *Détails vus au Louvre*. Paris : Editions de la Martinière, 2009.
- LOUVEL, Liliane (dir.). *Le Détail*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1999.
- MCDOWELL, Stacey. « Grottesque Organicism In Keats' *Isabella; or, the Pot of Basil* ».

The Keats-Shelley Review, 2010 (24): 22-28.

ROLLINS, Hyder Edward (ed.). *The Letters of John Keats*. London: Cambridge University Press, 1958.

SHARP, William. *The Life and Letters of Joseph Severn*. Londres: Sampson Low, Marston & Company, 1892.

SPEIDEL, Klaus. « L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature. » *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », septembre 2007, <http://www.fabula.org/lht/3/speidel.html>

STILLINGER, Jack, ed. *Keats: Complete Poems*. Cambridge: The Belknap Press, 1982.

TOWNSEND, Ann. *Myopic Keats*. *Kenyon Review*, 2011 (4). <https://www.kenyonreview.org/journal/fall-2011/selections/ann-townsend/>

TREVOR-ROPER Patrick. *The World Through Blunted Sight*. London: Allen Lane, 1988.