

Entre réticence et responsabilité : promesses et contrats de lectures chez Keats

Oriane Monthéard, Université de Rouen, ERIAC-EA 4705

Mots clés : John Keats, responsabilité, engagement, contrat d'écriture, rapport au lecteur

Keywords: John Keats, responsibility, commitment, "writing contract", relation to the reader

Comment Keats s'engage-t-il ? Certes, il n'est pas dans son œuvre de réel militantisme ou de discours qui inciterait ouvertement à l'action. Son lien avec le champ de la politique est sans doute plus distancié et davantage esthétisé que celui de certains de ses contemporains, comme s'il ne recevait que l'écho des idéologies que d'autres ont véritablement embrassées. N'oublions pas cependant que certains textes, et tout particulièrement ceux de *Poems 1817*, sont nés d'un contexte social et d'expériences vécues au sein d'un cercle de proches eux-mêmes très engagés. Aussi, plusieurs textes de Keats, certains probablement imprégnés des débats politiques qui avaient lieu lors de ces rencontres, comme 'To Kosciusko', ont été publiés dans la revue radicale *The Examiner*.¹ Plus tard, *Hyperion* et *The Fall of Hyperion*, où sont mis en scène le déclin d'un système et une passation des pouvoirs, réaffirment son intérêt pour le fait politique et le progrès. Par ailleurs, le regard du poète sur les événements, les idées et la société de son temps peut se lire dans les transpositions esthétiques de certaines prises de

¹ C'est le cas, par exemple, de 'O Solitude! If I must with thee dwell', *On First Looking into Chapman's Homer*, 'After dark vapours have oppressed our plains' ou encore 'This pleasant tale is like a little copse'.

positions : chez Keats, comme chez d'autres romantiques, l'imagination érigée en pouvoir illimité constituerait une réponse aux crises historiques et sociales du siècle, viendrait s'opposer à la raison ou contrebalancer les effets d'une idéologie utilitariste.² Aussi, certains critiques voient dans la représentation de la violence, ou celle de la colère et de ses nombreuses déclinaisons, la glorification du mouvement révolutionnaire français ou au contraire la prise de recul critique vis-à-vis de ses excès.³

Par ailleurs, en envisageant l'engagement sous un autre angle, on peut considérer que le champ d'action du poème romantique s'étend au-delà de cette conscience de l'histoire ou de la détermination sociale, dans la mesure où il affecte la langue, ébranle son système et interroge son pouvoir. Le discours poétique s'engagerait alors, avec ses armes particulières, et dans la voie qui lui est propre, en se détachant de l'événement pur, mais sans renoncer à intervenir dans le monde ou même affirmer son appartenance à celui-ci. C'est cette « appartenance inappartenante » qui, selon Jacques Rancière, définit la condition même du poète : celui qui paradoxalement se tient à l'écart de la sphère politique y prend part dès lors qu'il écrit, puisque son travail d'écriture est un acte qui renverse « l'ordre établi des significations » et contribue à définir le concept de communauté.⁴ En ce sens, le texte keatsien est assurément un lieu de résistance, et ce en se situant souvent à contre-courant du temps historique et du lien à la communauté. Ainsi, l'indolence ou l'engourdissement du corps et de l'esprit désignent ces états de l'être caractéristiques du texte keatsien où l'action est mise en attente dans une sorte de « hors-temps » coïncidant avec un repli sur soi presque régressif qui en apparence exclut toute possibilité de partage. Cette inertie est en même temps une forme de lutte : les stratégies d'opposition au mouvement naturel de clôture ou la tendance à ralentir la marche du poème peuvent se voir comme autant de tentatives pour combattre les maux universels que sont le dénouement, la dégradation, la mort ou l'absence à venir.⁵ À l'évidence, plutôt que l'imbrication directe entre événement et poésie, lorsque

² C'est l'approche de John Whale dans *Imagination Under Pressure 1789-1832: Aesthetics, Politics and Utility*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

³ Voir Andrew M. Stauffer, *Anger, Revolution and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

⁴ Voir Jacques Rancière, *La politique des poètes : Pourquoi des poètes en temps de détresse ?* p. 10: « Lors même qu'aucun article de loi constitutionnelle n'a à le prendre en compte, le poète appartient à la pensée de la politique. C'est dire, aussi bien, qu'il y appartient sur un mode singulier qui est de spécifier une inappartenance. Le poète appartient à la politique comme il n'y appartient pas, qui en ignore les usages et en disperse les mots. »

⁵ Jacques Rancière parle ainsi d'un « agir propre au poème comme conduite du temps », (Rancière, 15).

l'implication politique constitue une des visées de l'œuvre, se retrouvent chez Keats les manifestations esthétiques d'un engagement, dans une écriture qui souhaite *faire événement* par ses choix éthiques.

L'engagement poétique du jeune poète passe alors par une certaine conscience de la destination de sa parole, qui serait attachée à une responsabilité. Dans son ouvrage consacré au lien entre littérature et engagement, Denis Benoît rappelle que cette obligation, qui lie la voix littéraire et le cercle social qui la reçoit, est bien mutuelle :

Au sens premier et littéral, *engager* signifie *mettre ou donner en gage* ; *s'engager*, c'est donc *donner sa personne ou sa parole en gage, servir de caution* et, par suite, *se lier par une promesse ou un serment contraignant*. D'emblée apparaît donc l'idée que l'engagement relève d'une manière de contrat entre diverses parties, qu'il s'agit là d'une forme d'échange ou de transaction, socialement admise et fixée, entre plusieurs instances mises en relation. S'agissant de littérateurs et de littérature, on s'aperçoit immédiatement que, ce qui est cause dans l'engagement, ce sont fondamentalement les rapports du littéraire et du social, c'est dire la fonction que la société attribue à la littérature et le rôle que cette dernière entend y jouer. (Benoît, 30)

Cette forme d'engagement se conçoit donc comme un geste littéraire qui, en déterminant un programme, scelle un contrat d'écriture et assure un statut à celui qui s'engage. L'engagement peut donc prendre la forme d'un agir, à travers des orientations esthétiques dirigés vers une fin et un auditoire, qui est formulé en même temps qu'il s'accomplit. Plus qu'une poésie engagée en soi, l'œuvre de Keats semble bien être une poésie qui s'engage à travers une promesse et le rôle qu'elle se donne, bien que ce rôle semble parfois difficilement assumé ou soumis aux aléas d'une pensée fluctuante.

L'engagement keatsien est en effet marqué par une certaine ambivalence, liée sans doute à un rapport particulier à l'historicité et à autrui : l'œuvre s'ancre dans un passé poétique de référence, et sert de refuge à celui qui cherche à se libérer du poids de la temporalité tout en anticipant sur l'après-écriture ; le poète se soucie des tourments des hommes, qu'il souhaiterait atténuer, tout en entretenant un lien complexe avec le lectorat contemporain. La façon dont Keats s'engage ou ne s'engage pas coïncide ainsi avec une crise à la fois esthétique et identitaire dont l'origine se situerait dans la façon dont le poète envisage l'acte de lecture et le contrat implicite qui le sous-tend, constitué

par la promesse du poète et les attentes du lecteur.⁶ C'est cette notion de contractualisation qui va de l'écriture à la lecture qui sera étudiée ici, à travers la question de la responsabilité qui accompagne l'accession au statut de poète, puis la difficulté à prendre la parole, et enfin la figuration de l'acte de lecture dans ce qu'on pourrait appeler des « contrats lyriques ».

Le poète et ses obligations

Dès le début de sa carrière, Keats s'interroge sur sa place en tant que poète, aussi bien dans le monde social que dans l'histoire littéraire. Aussi, comme l'expriment, au moins en surface, plusieurs textes écrits en hommage à d'autres poètes, et qui formulent la crainte de ne pouvoir égaler ces derniers, les locuteurs poétiques se disent fréquemment liés par une responsabilité envers leurs prédécesseurs : comment ne pas desservir la poésie, comment cette parole peut-elle être digne et légitime ? Ce questionnement traverse l'œuvre et la correspondance de part en part et en constitue un sujet. Par la diffusion des textes poétiques, en cours ou envisagée, qui vient entériner ce statut, Keats s'engage moralement auprès d'une communauté littéraire à poursuivre l'œuvre de celle-ci, tout en s'exposant au risque de ne pas tenir sa promesse, de ne pas répondre à une exigence de valeur. Cette sorte d'« anxiety of influence » de la première heure, dont l'effet se dissipe avec le temps, pousse le jeune poète à revêtir le masque de l'humilité. Les épîtres, où s'énonce particulièrement la conscience de la dette envers la parole poétique canonisée, sont emblématiques. Dans le poème-hommage 'To Leigh Hunt', l'humilité du locuteur résonne dans « these poor offerings », formule désignant ses propres textes. Pensons aussi à l'hommage à Milton : « for many years my offerings must be hushed », offrandes qui sont qualifiées de « a mad endeavour ». En même temps, cette modestie qui innerve bon nombre de textes et ancre l'identité naissante du poète-sujet dans une mémoire poétique collective doit aussi se voir comme une posture

⁶ Emmanuel Bouju, dans *Littératures sous contrats*, définit ainsi la « contractualité » de la littérature : son fonctionnement reposerait « du côté de l'auteur sur une visée intentionnelle qui tient lieu, dans la solitude et le doute de l'écriture, de morale provisionnelle, et du côté du lecteur sur une expérience d'acclimatation de sa liberté aux règles de cette morale. Si le contrat consiste à la fois dans la promesse d'un engagement mutuel et dans la forme écrite de cet engagement, c'est le processus entier de l'écriture et de la lecture qui édicte pour l'œuvre littéraire le contrat qui la fait exister comme telle, » (Bouju, 15).

destinée à la construction d'une des facettes du poète.⁷

Ensuite, outre le souci d'authenticité dans la parole poétique, un des projets centraux et déclaré du poète, formulé à la fois dans la correspondance et dans l'œuvre, prend des accents parfaitement humanistes et viserait à s'adresser à l'humanité et la guérir de ses maux, notamment en lui ouvrant les yeux sur l'intensité de l'expérience esthétique. La correspondance nous livre les contours de cette pensée constamment en construction, tandis que les détails du projet émanent plutôt de l'œuvre à mesure qu'elle s'énonce. Cette promesse, lourde d'une responsabilité morale forte, donnerait tout son sens à la parole poétique et constitue un semblant de pacte d'écriture.⁸ Dans cet extrait d'une lettre à John Taylor, datée du 24 avril 1818, Keats formule clairement sa perception d'un engagement très personnel, comme fidélité à soi-même et sous la forme d'une direction qu'il se doit de choisir :

I find there is no worthy pursuit but the idea of doing some good for the world – some do it with their society – some with their wit – some with their benevolence – some with a sort of power of conferring pleasure and good humour on all they met and in a thousand ways all equally dutiful to the command of Great Nature – there is but one way for me – the road lies through application study and thought. I will pursue it and to that end purpose retiring for some years. (24 avril 1818, I, 271).

Cet engagement théorique qui articule éthique et esthétique se heurte pourtant à diverses contradictions, conduisant à ce qu'Andrew Bennett a si bien nommé « anxiety of audience », sentiment qui selon ce dernier serait partagé par tous les romantiques, mais qui affecterait Keats tout particulièrement.

On note en effet un décalage entre la déclaration d'intention et la façon d'assumer la prise de parole en tant que poète, ainsi qu'un écart entre la pensée sur la destination du texte et le rapport ambigu au lectorat. Keats manifeste à de nombreuses reprises sa méfiance vis-à-vis du public et garde à distance le monde littéraire qui a réservé un accueil glacial à ses premiers textes. Il va jusqu'à afficher un mépris pour son lectorat,

⁷ Cette posture récurrente chez des locuteurs poétiques est contrebalancée par des déclarations épistolaires révélant au contraire la grande confiance de Keats en son propre talent, la plus célèbre étant « I think I shall be among the English Poets after my death. », (14 octobre 1818, I, 394). L'édition de la correspondance utilisée est celle de Rollins, Hyder Edward, *The Letters of John Keats*. London : Cambridge UP, 1958. Chaque extrait cité ici indique la date de la lettre, le numéro de volume et la page.

⁸ Ces éléments – qu'ils soient épistolaires ou issus du texte poétique – n'ont cependant pas la même portée que, par exemple, la préface au *Lyrical Ballads*, dont le projet poétique très fermement énoncé propose un contrat explicite avec le lecteur et ressemble ainsi à une véritable profession de foi.

estimant son influence sur l'écriture minime voire négative. Lorsqu'il s'agit d'écrire une préface à *Endymion*, et donc de s'adresser au lecteur directement en tant qu'auteur, Keats tient des propos assez virulents, qui s'accordent mal avec la mission qu'il s'est assignée :

I have not the slightest feel of humility towards the Public – or to any thing in existence – but the eternal Being, the Principle of Beauty, – and the memory of great Men – When I am writing for myself for the mere sake of the Moment's enjoyment, perhaps nature has its course with me – but a Preface is written to the Public; a thing which I cannot help looking upon as an Enemy, and which I cannot address without feelings of Hostility (9 avril 1818, I, 266).

De même, quand il envisage la relation à son lectorat comme une forme d'engagement, il place la dette du côté du public :

I equally dislike the favour of the public with the love of a woman – they are both cloying treacle to the wings of independence. I shall ever consider them (People) as debtors to me for verses, not myself to them for admiration – which I can do without. (23 août 1819, II, 144)

La portée de ces propos sans doute quelque peu impulsifs doit certes être relativisée. Il reste que certains poèmes, à travers l'image construite des sujets écrivant, qu'elles révèlent de véritables autoportraits ou des images plus fugaces, gardent les empreintes de ces doutes quant à la légitimité de la parole offerte, ainsi que les signes de la réticence à prendre la parole.

La prise de parole et ses risques

Le portrait ou l'image qui affleure transparaît en effet dans la voix vacillante de certains locuteurs qui font entendre leur difficulté de dire à travers des hésitations et interrogations multiples. Endosser le statut de poète, comme un premier engagement, est un moment qui se rejoue parfois dans les paratextes et dans les poèmes, souvent à leur commencement, et pour en souligner le caractère contraignant. Ce sera vrai surtout, et c'est assez compréhensible, pour les premiers poèmes, alors que cette voix n'a pas encore su véritablement se placer et qu'elle hésite à assumer sa fonction ou choisir le chemin à emprunter.

Ces hésitations donnent lieu à des rituels d'ouverture assez ambigus : on note, à travers « I must », la trace d'une promesse, mais aussi, une sorte de prétérition, un

refus de dire – ou une prétendue incapacité – au moment même où la parole s'accomplit : c'est le cas dans *Specimen of an Induction to a Poem*, dont le titre à tiroir dénote déjà un manque de fermeté, et dans lequel le locuteur annonce l'objet du poème dès le premier vers tout en le présentant comme une contrainte à laquelle il se soumet. La formule contractuelle, « I must tell a tale of chivalry » qui réaffirme ensuite l'engagement, est reprise deux fois pour rappeler le locuteur à son devoir, alors même qu'il ne parvient pas à remplir sa mission : censé dire un conte de chevalerie, il s'égaré dans de multiples digressions, avant enfin de débiter ce poème relativement court au bout de 50 vers. Le texte vient ainsi proposer une image désacralisée du locuteur-poète dans une mise en scène du semi-échec. On peut également citer 'Had I a man's fair form, then might my sighs' où le locuteur chante son incapacité à assumer le rôle du héros et celui du poète ; le vers « yet must I dote upon thee, – call thee sweet » figure la soumission au sentiment amoureux et l'attitude de celui qui se sent lié par l'obligation de dire pour prétendre au statut de poète. Le locuteur d'*Endymion* suit un chemin analogue lorsqu'il promet de commencer (« Therefore 'tis with full happiness that I / Will trace the story of Endymion », *Endymion*, I, 34-35) mais n'en fait rien avant le vers 62, et s'attarde au contraire sur son propre acte d'écriture et les angoisses qui l'accompagnent.

Certains paratextes, espaces de transition mais aussi de « transaction » avec le lecteur, selon l'expression de Genette, sont des lieux privilégiés où se négocie la relation engagée avec le lecteur. On le sait, dans *Poems 1817*, parole en soi inaugurale qui établit le statut public du poète, l'auteur semble retracer son itinéraire avec ses doutes, ses espoirs et ses projets. Le choix des poèmes et leur agencement, même s'il est chronologique, scénarise la naissance du poète : le premier poème, 'To Leigh Hunt', marque l'appartenance au cercle social et politique radical, par sa position de dédicace, et oriente tout le recueil vers le geste de l'hommage et du doute. Ensuite, 'I stood tip-toe upon a little hill' place le corps du locuteur dans un entre-deux, juste avant qu'il ne puisse enfin basculer vers la diction poétique. Le poème, qui dessine un paysage poétique foisonnant parcouru par une imagination vagabonde, se clôt, fort à-propos, avec ces deux vers qui intronisent enfin le poète :

Was there a Poet born? – but now no more
My wandering spirit must no longer soar – (241-242)

Le poème suivant, 'Specimen of an induction to a poem', incarne à lui seul la peur de s'engager dans l'écriture, d'autant qu'il est précédé d'une citation de Leigh Hunt en épigraphe qui vient revendiquer son influence tout en légitimant le propos. Les textes présentés ensuite témoignent des interrogations sur la poésie et sur les qualités du poète, mais à mesure que l'on se dirige vers le dénouement du recueil, la voix gagne en fermeté. Certes 'On First Looking Into Chapman's Homer' propose une nouvelle fois l'image d'un seuil, mais qui cette fois a été franchi. En fin de recueil, les locuteurs semblent assumer davantage la paternité de leurs vers, notamment avec *Sleep and Poetry* qui dévoile le tracé du parcours poétique à venir. Dans sa facture d'ensemble centrée sur une auto-présentation du poète dans le procès de son devenir, ce premier recueil démontre que la promesse a été tenue.

Autre exemple central, le dispositif paratextuel autour d'*Endymion*, qui noue différents aspects de cette question de l'engagement : la réticence à s'adresser au public et donc l'engagement plus ou moins forcé et, à la fois, le souci de se présenter en tant que poète. Le titre et le sous-titre *A Poetic Romance* ont déjà une valeur contractuelle d'annonce et rappellent que Keats s'essaie à un genre institué sur un thème classique ; l'épigraphe « The stretched metre of an antique song », tirée du sonnet XVII de Shakespeare, fait écho aux préoccupations de Keats puisque son locuteur y livre ses doutes quant au succès de son œuvre. Aussi, le double sens de « stretched », « étiré » et « maladroit » sert l'autocritique, en faisant allusion à la tendance digressive du poème, mais également à un défaut plus général reconnu *a posteriori*. Surtout, par un système d'échos entre la préface et le prologue, l'engagement qui apparaît dans le paratexte est noué au tissu poétique, et la présence auctoriale semble s'étendre au-delà de la préface à travers une image transposée dans le prologue.

On note en effet un jeu de chassé-croisé, de sorte que l'une semble parfois le reflet inversé de l'autre, l'une et l'autre illustrant la difficulté à prendre la parole, la réticence à publier dans la préface, la réticence à commencer le texte dans le prologue. Pour l'auteur s'exprimant dans la préface, ce poème imparfait appartient au domaine de l'imprévisible : « the character undecided, the way of life uncertain » ; dans le prologue le locuteur dit également emprunter « an uncertain path ». Mieux, c'est comme si la version fictive qu'est le prologue remplissait le rôle de la préface : celle-ci, qui vise à

anticiper toutes les critiques possibles et présente le texte et son auteur comme défailants, met le lectorat à distance en le désignant par « the reader » puis « those men », tandis que le prologue, où le locuteur emploie à répétition « we » « our », « us », non seulement établit la présence de son auditoire mais promet également le partage d'expérience. Le locuteur s'engage auprès de son public « I will trace the story » ; tandis que le jeune poète reconnaît le demi-échec de cette entreprise (« the foundations are too sandy »). La juxtaposition de la préface et du prologue produit alors l'effet d'un montage à portée ironique et semble organiser une passation des pouvoirs entre auteur et locuteur, afin que la responsabilité du texte et de ses imperfections puisse être diluée en glissant vers la fiction. A l'adresse directe dirigée vers son public, Keats préfère sans contester la figuration poétique de l'adresse.

Dans certains textes et dispositifs textuels se cristallise ainsi la difficulté à assumer la posture du poète et son rôle dans la communauté littéraire, au moins à ses débuts. Ces diverses contraintes qui apparaissent lorsque l'œuvre devient chose publique participent à la construction d'une image complexe du poète qui joue sur la nécessité de dire sans nier ses défaillances, tout en affirmant son autorité et son droit à remettre en cause son propre engagement en retardant le passage à l'acte.⁹ Il faut en revanche différencier l'idée du public, qui pour Keats est une entité collective potentiellement hostile, et celle d'un lecteur à l'individualité anonyme et multipliée facilement idéalisée. Le poème garde la trace de ce lecteur à travers une énonciation dialogique – modalité courante, voire dominante, dans l'œuvre keatsienne – qui scelle un engagement plus esthétique et plus profond.

L'engagement esthétique dans le contrat lyrique

Une part superficielle de l'engagement poétique provient d'abord du genre lyrique et de ses conventions qui créent un horizon d'attente et, en soi, annoncent la modalité de l'éloge, de l'offrande ou plus généralement du dialogue. Au-delà de la garantie formelle, l'adresse peut se voir comme une énonciation qui modélise et souvent transfigure, dans le système interne du texte, le rapport poète / lecteur. Cette relation est ainsi transposée

⁹ La question de la publication du fragment keatsien, à la lumière de l'engagement de l'auteur, mériterait également d'être étudiée : elle incarne la promesse non tenue et la rupture de contrat dans l'abandon tout en manifestant une responsabilité acceptée, voire assumée.

et déréalisée, malgré l'illusion d'immédiateté, dans une énonciation qui est intrinsèquement disposée à se tourner vers l'autre et lui réserver une place. Au cœur de cette idée de contrat lyrique réside en effet la visée d'une universalité intemporelle dans la réception du texte au sens d'une compréhension mutuelle. Si Keats se méfie du public qui lui est contemporain, il élabore une bien une pensée du lecteur, s'interroge sur les effets de ses textes et cherche à recréer les émotions, sensations et rêveries à même d'être reconnues par tous : « I think poetry should surprise by a fine excess and not Singularity – it should strike the reader as a wording of his highest thoughts, and appear almost as Remembrance. (27 février 1818, I, 238). »

La cause embrassée par Keats serait de s'adresser au plus grand nombre, non pas à la manière de Wordsworth, par une démocratisation de la langue, mais en alimentant une mémoire individuelle commune qui serait convoquée par l'expérience du lecteur ou, par une opération mentale plus subtile qui ferait vivre en lui une expérience inédite, si bien ciselée par les mots qu'elle en paraîtrait presque familière. L'adresse est la forme énonciative qui structure cet effort pour mettre l'expérience esthétique à la portée du lecteur. La souplesse de ce cadre minimal, dont les termes sont redéfinis avec chaque poème, et l'infinie diversité des destinataires possibles, souvent superposés, identifiés ou non, concourent à cette exigence d'universalité : le « you » à qui l'on s'adresse est tour à tour clairement attribué à un proche, un poète glorifié ou une entité, écho du « je », ou encore un interlocuteur symbolisant l'altérité. En soi, l'adresse lyrique non seulement reproduit les types d'échanges (rapport amoureux, amitié, hommage ainsi que d'autres formes de rapports plus difficilement catégorisables) mais aussi est à même de figurer à chaque fois de nouveaux scénarios de lecture, de nouvelles possibilités de jeu sur les identités du « I » et du « you ».

On note alors une évolution dans l'exploitation de l'adresse : dans les premiers textes de Keats, il n'est pas rare que les destinataires soient aussi des proches, que les poèmes soient à la fois publiés et envoyés à ces mêmes destinataires dans la correspondance. Le contrat de lecture initial prend alors un sens particulier : dans ces poèmes qui prennent la forme de remerciements, de vœux d'anniversaire ou même de lettres, dans le cas des épîtres, la circonstance vient resserrer le lien et le légitimer, et fait de la lecture un acte qui modifie le réel, puisque le poème entretient la relation.

Certains de ces vers prennent une dimension utile et, il faut le reconnaître, leur portée esthétique s'en trouve dans parfois limitée, mais ils sont également l'occasion d'éprouver la capacité du poème à agir directement sur le réel tout en conservant le statut d'œuvre. Ce type d'adresse est courant surtout au début de la carrière de Keats et l'est moins par la suite, signalant que la modalité se détache du réel et de la relation interpersonnelle individuelle pour se tourner plus explicitement vers une plus grande universalité.

Par ailleurs, Keats n'hésite pas à fictionnaliser davantage ce contrat implicite entre poète et lecteur lorsque le processus de lecture – point de départ du texte et point d'arrivée – figure au cœur du texte et vient ainsi réaffirmer les termes de l'engagement par un effet miroir. Dès lors que l'acte de lire est évoqué, le texte s'auto-désigne comme le lieu commun entre poète et lecteur où peut se produire le partage d'expérience. Dans plusieurs textes, il est même question d'un enchevêtrement entre lecture et écriture, visant une identification entre locuteur et lecteur, comme une forme ultime de communauté. C'est le cas, bien sûr, de 'On first looking into Chapman's Homer' qui définit l'expérience de la lecture du sujet « I », qui part de l'œil et entraîne le corps et l'esprit dans un voyage littéral et littéraire. L'image peut facilement devenir réflexive, et le locuteur affirme son espoir de transporter son lecteur dans tous les sens du terme. Mais le sonnet joue sur les points de vue pour conduire à une confusion entre l'acte de lire et celui d'écrire. Christian La Cassagnère a parfaitement montré comment on assiste à une perte du sujet écrivant qui se dépossède lui-même de son pouvoir de voir (et donc de lire) et devient personnage au cours du sonnet : d'écrivant et lisant, le « je » devient « objet lu ».¹⁰ Keats reproduit ici le processus même de la capacité négative : la dissolution du sujet dans le texte, son absorption dans les personnages et l'identification avec le lecteur. Par un effet de mise en abîme, cette dépossession de soi par la lecture se propage jusqu'au lecteur du texte.

L'identification entre locuteur et lecteur, qui porte à l'extrême le partage d'expérience, pervertit quelque peu l'engagement initial lorsqu'elle se décline en consommation, comme dans 'On Sitting Down to Read King Lear Once Again' : « this Shakesporean fruit » désigne le texte, tandis que le locuteur-lecteur se retrouve emprisonné dans le

¹⁰ Voir Christian La Cassagnère, « Le voyage imaginaire et ses écritures dans la poésie de Keats. »

texte « When through the old oak forest I am gone » puis anéanti (« consumed in the fire »), le feu figurant l'intensité de l'émotion esthétique et de l'expérience de lecture. Dans le sonnet 'This pleasant tale is like a little copse', le déictique inaugural (aux antipodes des atermoiements des locuteurs en plein doute), repris en milieu de texte, assure la coïncidence entre le texte de Chaucer évoqué par le locuteur et le sonnet, entre la lecture du sonnet, son écriture et la mémoire de la lecture. Le dernier « this » dans « this moment » renforce l'immédiateté et la réactualisation que permet la lecture, comme le moment éternellement présent, le moment référence. A cela s'ajoute, fait rare, la mention de « the reader », qui remplace le pronom « you », et devient explicitement généralisant. Enfin, on note une coïncidence entre l'espace textuel de référence (l'écho du texte de Chaucer), l'espace évoqué et l'espace parcouru grâce à l'acte de lecture, à travers un vocabulaire à la fois discursif et spatial figurant l'entrelacs : « the honied lines do freshly interlace / To keep the reader in so sweet a place, / So that here and there full heated stops; ». Là encore, le lecteur comme le locuteur sont retenus prisonniers dans les rets des végétaux et des vers.

De cet enchevêtrement entre lecture et écriture, de cette réversibilité, qui déjà renforcent le désir de partage et le contrat d'échange, émerge une forme idéale de posture : le poète y attache la visée de sa parole, autrement dit son engagement pour l'autre, qui serait total, puisqu'il comporte le risque de la perte de soi, dans une forme ultime d'humilité. Eric Dayre nous dit d'ailleurs de la capacité négative, cette « manière de faire disparaître le poète » qu'elle est en soi « une promesse éthique » (Dayre, 10).¹¹ Aussi, si les rôles du sujet écrivant, et celui du lecteur sont interchangeable, Keats oriente son lecteur vers la voie de la transmission : Keats lui-même lecteur et par-là poète, puisque chez lui la lecture déclenche l'écriture, est lu à son tour. Son texte conduira-t-il à l'écriture d'autres textes ? Peut-être incite-t-il ici son lecteur, en l'inscrivant dans une logique de la filiation, à s'engager lui-même dans cette promesse et ainsi assurer la relève.

¹¹ Selon Eric Dayre, « [Ni Byron ni Coleridge] n'envisagent jamais Keats suivant la détermination matérielle – minimale, entêtée et faussement indolente – du sujet qu'il s'est lui-même donné. Et il s'agit effectivement d'une *manière* de faire disparaître le poète. Ils n'envisagent jamais la promesse éthique du créateur, la stipulation contenue dans la notion de capacité négative. », (Dayre, 10).

Les réticences de Keats dans l'engagement s'enracinent dans une méfiance envers l'urgence, l'adhésion à la sphère sociale et la réaction immédiate à ce qui lui est contemporain. Dans cette perspective, la réception de l'œuvre, à la fois recherchée et redoutée, est source de contradictions irrésolues qui marquent le texte à des niveaux divers, mais qui pourtant ouvre la voie à un engagement de nature éthique, littéraire et esthétique. Dès lors, la responsabilité que Keats consent d'exercer prend la forme d'une recherche sur la place de la subjectivité dans son rapport à l'autre, dont la présence s'impose comme une hypothèse structurante. Cet engagement keatsien, contraint lorsqu'il repose sur un lecteur empirique, s'épanouit dans le geste textuel de l'adresse qui envisage et fabrique un lecteur accompagnant chaque texte.

Dans la correspondance de Keats, qui souvent agit comme un révélateur de l'écriture poétique, on observe une éthique du destinataire très forte et proclamée par un ensemble de clauses d'écriture composant un véritable pacte épistolaire. La plus importante, à savoir écrire pour l'autre en s'adaptant à ses préoccupations et sans jamais trop se dire, transpose l'effacement du je poétique : l'engagement dans le lien à l'autre, qu'il soit poétique ou épistolaire, est véritablement une affaire de présence dans l'absence par les images reconstruites de soi et de l'autre.

Œuvres citées

- BARNARD, John, ed. *The Complete Poems*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1973.
- BENNETT, Andrew. *Keats, Narrative and Audience: The Posthumous Life of Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- BOUJU, Emmanuel. *Littératures sous contrats*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- DAYRE, Éric. *Une histoire dissemblable : Le tournant poétique du Romantisme anglais (1797-1834)*. Paris : Hermann, 2010.
- DENIS, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, 2015.
- LA CASSAGNERE, Christian. « Le voyage imaginaire et ses écritures dans la poésie de Keats. » *Le voyage romantique et ses réécritures*. Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres et sciences humaines, 1987.

RANCIERE, Jacques. *La politique des poètes : Pourquoi des poètes en temps de détresse ?* Paris: Albin Michel, 1992.

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

STAUFFER, Andrew M. *Anger, Revolution and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

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

WHALE, John. *Imagination Under Pressure 1789-1832: Aesthetics, Politics and Utility*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.