Représentations dans le monde anglophone
ISSN : 2552-1160
Publisher : UGA éditions

22 | 2021
Le détail (domaine britannique, XVIII^{e}-XIX^{e} siècles)

Edited by Sébastien Scarpa

https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=749

Electronic reference
« Le détail (domaine britannique, XVIII^{e}-XIX^{e} siècles) », *Représentations dans le monde anglophone* [Online], Online since 15 février 2021, connection on 06 mars 2026. URL : https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=749

Copyright
CC BY-SA 4.0

DOI : 10.35562/rma.749

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

INTRODUCTION

Le détail est ce sur quoi le regard passe sans y prêter vraiment attention, ce dont la conscience se désintéresse spontanément. Mais s'il peut être considéré comme l'insignifiant même, le détail peut aussi tenir un rôle central dans l'économie de l'œuvre textuelle et picturale. De ce point de vue, ce « petit rien » devient, à bien y regarder, le point d'ancrage de la signification (voire de la signifiance), l'espace faussement futile d'une émergence, la zone secrète de la sécrétion du sens où s'élabore une logique insistante donnant à l'œuvre toute sa densité. Mettre au jour les implications historiques, esthétiques, philosophiques et psychanalytiques de quelques grandes œuvres du monde anglophone : telle est l'ambition de ce recueil de neuf articles au sein duquel — une fois n'est pas coutume — le presque-rien préside à l'élaboration du sens.

ISSUE CONTENTS

Sébastien Scarpa
Travail de taille (introduction)

Christian La Cassagnère
Lire le détail : entre signe et signifiant

Marc Porée
Pouvoirs du détail romantique (Keats, Byron, Coleridge)

Anne-Florence Gillard-Estrada
Scènes de genre anecdotiques ou figurations fantasmatiques : du détail dans quelques sujets antiques de Leighton, Moore et Alma-Tadema

Caroline Bertonèche
Le détail pathopoétique : le cas de Coleridge

Oriane Monthéard
Keats et le « vœu de myopie »

Andria Pancrazi
Ekphrases, Autopsies, Diffusions: Detail in A. C. Swinburne's Poetry

Hélène Ibata
Le proche et le lointain : peinture panoramique et regards londoniens à l'aube du dix-neuvième siècle

Marion Amblard
L'importance du détail dans la peinture écossaise de 1750 à 1850 : les cas de Raeburn et de Wilkie

Aurélie Tremblet
Between Classicism, Realism and Romanticism: Austen's Ambivalent Attention to Details

Travail de taille (introduction)

Meaningful Minutiae: Detail and Intaglio (Introduction)

Sébastien Scarpa

DOI : 10.35562/rma.751

Copyright
CC BY-SA 4.0

TEXT

1 Les articles ici rassemblés sont des travaux de taille. À plus d'un titre. Ils le sont d'abord par leur qualité scientifique, l'ampleur des réflexions qui s'y déploient, la densité critique des propos qui s'y structurent. Mais ils le sont aussi, évidemment, en ce sens que leurs auteurs y *détaillent* les œuvres dont ils nous entretiennent savamment. Chaque article est le fruit d'un découpage, d'un ciselage, autrement dit, d'un travail de taille qui isole et singularise ce que Daniel Arasse, dans son incontournable *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris, Flammarion, 1992, 1996), nomme le « contenu de l'œuvre », à savoir ce que « l'œuvre révèle mais n'affiche pas » (377), ce qu'elle contient, recèle, couve, retient en son sein, au fond de soi, en-deçà du visible, du lisible, de l'intelligible. Car le détail est bien ce sur quoi le regard passe sans y prêter vraiment attention, ce dont la conscience se désintéresse spontanément, ce qu'elle délaisse au profit du sens global, obvie, saisi de prime abord. Mais si le détail peut être considéré comme l'insignifiant même, il peut aussi — chacune des neuf contributions suivantes en est le témoignage — tenir un rôle central dans l'économie de l'œuvre textuelle et picturale. De ce point de vue, ce « petit rien » devient, à bien y regarder, le point d'ancrage de la signification (voire de la *signifiance*), l'espace faussement futile d'une émergence, la zone secrète de la sécrétion du sens où s'élabore une logique insistante donnant à l'œuvre toute sa densité. Ainsi le lièvre minuscule, presque imperceptible, détale-t-il devant la locomotive dévorante du célèbre tableau de W. Turner (*Rain, Steam and Speed — The Great Western Railway*), alors que le faisan, ramené de la chasse matinale, et dont une seule plume reste visible sur la toile, s'absente mystérieusement des genoux de la

castratrice Mrs Andrews dans l'œuvre inachevée de T. Gainsborough (*Mr and Mrs Andrews*). Il faut arpenter avec obstination ce tableau pour saisir, chemin faisant, que sa signification profonde s'invagine peut-être dans l'absentement même… du faisan (« *cock*-pheasant » en anglais), dans ce point d'achoppement de la vision qui, à l'instar des peintres flamands du XVI^e^ siècle, fait du volatile elliptique le pâle fantôme de quelque forme d'ordinaire érectile. Dans ces deux cas, loin d'être anecdotique, la valeur du détail est donc matricielle. De la même manière, et parmi de nombreux autres exemples, les chevilles enflées de Simon Lee — détail grossier mais extraordinairement grossi (voir les nombreuses répétitions) du poème éponyme de W. Wordsworth — délivrent l'essence même de l'esthétique obsessionnelle, fascinée, redondante, et ô combien puissante, du poète romantique, tandis que le vers ajouté par A. Lord Tennyson à son sonnet « The Kraken » (vers lui-même excédentaire d'un pied) révèle la prégnance d'un désir indicible (corrélat d'une jouissance impensable, intangible) qui s'incarne dans la langue sous la forme d'une broutille métrico-linguistique. Abolis bibelots d'inanité sonore et visuelle (dira-t-on pour emprunter en l'adaptant sa belle formule à S. Mallarmé), ces détails informent ainsi les œuvres dont ils représentent peut-être la clé. Mettre au jour les implications historiques, esthétiques, philosophiques et psychanalytiques de quelques grandes œuvres du monde anglophone : telle est l'ambition de ce recueil d'articles au sein duquel — une fois n'est pas coutume — l'insignifiant préside à l'élaboration du sens.

2 Mais ce recueil ne serait pas si ne s'était tenu, trois années durant, de mars 2017 à février 2020, à l'Université Grenoble Alpes, le séminaire « Le détail » dont les présents travaux sont l'aboutissement. Les remerciements s'imposent. Je les adresse d'abord, pour ne pas omettre de le faire ensuite, aux collègues (nommément Jean-Marie Fournier, Frédéric Ogée, Sophie Musitelli et Céline Sabiron) qui nous ont fait le plaisir de partager avec nous leur passion érudite pour les « je-ne-sais-quoi » et les « presque-rien » qui se logent au cœur des textes (littéraires et picturaux), mais dont les communications ont été, ou seront, publiées par le biais d'autres canaux que celui de cette revue. Je veux remercier également mes stagiaires de Master 1 LLCER (par ordre d'apparition : Amira Gasmi, Marine Pascalis, Léa Duvaux, Amélie Bedois, Damien Dauvel, Damla Altinkaynak, Sarah Zaïm, Lou

Migliorini et Adrien Bernardinis) qui m'ont assisté tout au long de ces trois années, préparant des affiches, assurant la communication autour des événements (avec le concours logistique et financier des directeurs et gestionnaires de l'ILCEA4), créant des blogs, et relisant les articles pour y traquer d'inévitables coquilles. Leur enthousiasme communicatif n'aura eu d'égal que leur engagement : certaines séances du séminaire auront rassemblé près de cinquante personnes autour de simples détails, de traces fugaces, d'objets interstitiels, de balbutiements, de soupirs, ce qui, par les temps qui courent, n'est pas rien, c'est le cas de le dire… Merci également aux nécessaires experts, qui se reconnaîtront, et qui auront, eux aussi, à leur manière, contribué à la qualité de ce numéro. Mes très sincères remerciements, enfin, aux auteurs des neuf articles suivants dont je recommande bien entendu la lecture.

3 Dans son remarquable « Lire le détail : entre signe et signifiant », Christian La Cassagnère pose les bases théoriques de notre questionnement. En parcourant, entre autres, les œuvres de E. A. Poe, de W. Wordsworth, de J. Keats, de W. Shakespeare et de H. Holbein, il distingue (pour suggérer *in fine* en quoi elles peuvent se confondre en une sorte de vacillation) deux approches du détail. Car si le détail est *signe* dans l'univers symbolique de l'œuvre (1re approche), s'il est présent dans le texte pour y générer le déploiement du sens et faire en sorte qu'il s'y structure, il peut aussi être de l'ordre du *signifiant* selon l'acception lacanienne du terme (2e approche), à savoir la trace singulière d'un surgissement pur en provenance du hors-cadre, le point aveugle de la lecture consciente, le non-sens même en tant qu'il « figure » les bribes évasives d'un réel incompréhensible (c'est-à-dire littéralement non préhensible, fuyant) retranché au-delà de toute symbolisation, ce réel qui fulgure là où, précisément, pour reprendre les termes de R. Barthes, s'affole la structure… Ainsi le détail renvoie-t-il tout autant au *sens* qu'à la *jouissance*, soit au hors-sens, et donc à l'inconscient. Le sommeil, qui est sommeil de la raison, et qui, précisément, laisse libre cours aux puissances de l'inconscient, figure d'ailleurs en bonne place dans l'article de Marc Porée, « Pouvoirs du détail romantique ». On se délectera notamment de l'y voir interroger le rapport, établi par W. Blake, entre l'os du tarse, que frappe quelque étoile filante dans son *Milton*, et la ville de Tarse. Puis entre le torse (mais s'il ne

s'agissait que de cela…) nu du cavalier supplicié et la *torsion* narrative, parfaitement anti-acméique, pratiquée par Byron au terme de cette « histoire à dormir debout, ou à coucher dehors » qu'il conte dans son *Mazeppa* (ici rapproché de *Sarrasine*, fameuse sarabande balzacienne analysée par R. Barthes dans S/Z). S. T. Coleridge non plus ne dort pas vraiment, signale M. Porée, quand, au coin du feu, il remarque ce « film, infime et faseyant », en contrepoint de la flammèche bleutée, qui s'agite dans l'âtre et vient, tel la flèche, « percer le sujet de l'énonciation » dans le méditatif « Frost at Midnight ». Cette chose, dont l'inquiétante étrangeté s'impose au poète, se nomme, apprend-on, « stranger » en anglais. « On ne saurait mieux dire » alors, et « bien avant Freud ou Lacan », que nul ici-bas n'est effectivement « maître chez soi »… Surgissement pur, une fois encore, de détails, d'abord jugés décoratifs, qui viennent pourtant troubler le protocole de lecture et confèrent une profondeur symbolique aux toiles de genre historique (les scènes renvoient à l'Antiquité) des Esthètes britanniques de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Dans son article, Anne-Florence Gillard-Estrada démontre en quoi l'anecdotique — cet élément trivial du récit pictural — peut relever, en seconde analyse, du fantasmatique. Ainsi, dans *Winding the Skein* de F. Lord Leighton, le filage d'une pelote de laine (laine opposable à la peau de panthère également visible sur le tableau) souligne le lien rapprochant le corps de la fille du corps de sa mère dont les seins — pelotes charnelles rehaussées par le fil de laine qui en marque les contours — se détachent du glacis de la représentation, comme s'il s'agissait là d'objets sécables, d'objets intermédiaires, d'objets *a*, en somme, situés à l'intersection des sphères du Sujet désirant et de l'Autre inaccessible. Irruption du corps morcelé également dans *Among the Ruins* de L. Alma-Tadema où une jeune femme, oisivement penchée vers un massif d'iris, découvre ce qui semble être une tête d'homme sculptée dans une pierre noire. Le détail a de quoi surprendre. En tout état de cause, il « bouleverse le sens de l'ensemble » pour faire de cette œuvre à la douceur lascive un véritable *memento mori* où se rencontrent Eros et Thanatos, le désir et son évanouissement.

4 Si les détails sont indéniablement des segments, des éléments découpés de l'ensemble, ils peuvent aussi s'avérer envahissants et mobiliser massivement l'écrivain en amont de son œuvre. C'est ce que

met en lumière Caroline Bertonèche dans « Le détail pathopoétique : le cas Coleridge ». Coleridge, un cas ? Résolument ! Hypocondriaque notoire s'intéressant de près à la maladie et à l'art de la médecine, le poète (par ailleurs auteur, en 1816, d'un essai sur la scrofule) « illustre, à lui seul, un romantisme torturé par le corps souffrant du génie ». Ce que C. Bertonèche rend ici préhensible, c'est la prégnance de l'anatomique chez l'écrivain, l'importance du corps disséqué, scruté, détaillé et de ses effets sur la création en général, et sur le corps textuel en particulier. En effet, l'effervescence d'une langue exaltée n'est-elle pas imputable, en premier lieu, à quelque contamination, réelle ou fantasmée, du corps souffrant par le microbien, le microscopique ? Le microscopique : la notion se trouve également au cœur de la poétique keatsienne qu'Oriane Monthéard passe à la loupe dans son « Keats et le "vœu de myopie" ». Elle y fait la démonstration que ce poète subtil et précis (par ailleurs lui aussi familier de la médecine), qui porta toujours un regard affûté sur le minuscule, opère dans son œuvre une paradoxale *prolifération* de visions rapprochées. Là encore, l'infime, la partie qui se découpe, se détaille de l'ensemble (la goutte d'eau, la perle de rosée, l'abeille, le scarabée ou, plus explicitement encore, la tête tranchée de Lorenzo dans *Isabella; or, the Pot of Basil*), travaille obscurément le matériau linguistique dans la mesure où le poète « cisèle la langue au moyen de ses unités de sens les plus minimes » afin de rendre toute son intensité au parcellaire. Cette corrélation entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, entre focalisation et déploiement, étiolement extrême et étoilement (pour reprendre un couple de termes cher à G. Didi-Huberman) s'avère également opératoire dans l'œuvre de A. C. Swinburne. Ainsi que nous le rappelle Andria Pancrazi dans « Ekphrases, Autopsies, Diffusions. Detail in A. C. Swinburne's Poetry », le poète victorien, dont on notera d'ailleurs la fascination, partagée avec Coleridge, nous l'avons vu, pour le corps en déliquescence (celui de la lépreuse dans « The Leper » en particulier), se concentre sur des détails pour élaborer une esthétique du vague, du vaporeux, de l'imprécis (selon l'appréciation fameuse de T. S. Eliot). Il se fait ainsi l'artisan de *l'infini* au double sens de ce qui se trouve à la fois au-delà et en-deçà de la complétude. Avec lui, la décomposition organique devient le ferment de la composition poétique. Entre concision et digression, le poème swinburnien, cette œuvre décadente « that builds itself on micro-mechanisms », exhibe

ainsi la possibilité d'un nouvel horizon textuel et d'une nouvelle vigueur littéraire dont les poètes modernistes — écrivains du fragmentaire s'il en est — ne manqueront pas de faire leur miel.

5 C'est cette bivalence du *proche* (le détail) et du *lointain* (qui dénote l'ensemble) qu'Hélène Ibata interroge à son tour dans l'article qu'elle consacre à la peinture panoramique. Quand il invente le panorama à la fin du XVIII^e^ siècle, R. Barker offre avant tout une nouvelle expérience visuelle à un public urbain, certes avide de contempler, mais dont le regard est essentiellement fragmenté. Ce tableau circulaire au centre duquel l'observateur se trouve lui-même inséré traduit une volonté de surplomb et d'embrassement générée par une contrainte perceptive. En s'appuyant, d'une part, sur le concept néoclassique de « Grand Style » prôné par Sir J. Reynolds qui exhorte les peintres à s'élever du particulier et du local vers le Beau idéal, et, d'autre part, sur le goût des Britanniques (abreuvés de théories empiristes) pour le paysage pittoresque que l'on ne peut découvrir totalement qu'en s'y déplaçant, H. Ibata insiste sur le caractère immersif de cette modalité du voir engendrée par l'urbanisation. Le regard du citadin aspire en effet à tout voir, à « goûter à la multiplication du visible, tout en trouvant un moyen d'ordonner cette multiplication ». Le contexte historique et l'apport de l'histoire des idées esthétiques font également l'intérêt de l'article de Marion Amblard, « L'importance du détail dans la peinture écossaise de 1750 à 1850 : les cas de Raeburn et de Wilkie ». En cheminant de Platon et Aristote jusqu'au sensualisme de T. Reid en passant par l'impact de la Réforme et de l'Acte d'Union sur les mentalités, M. Amblard nous immerge dans un univers culturel riche pour nous rappeler que l'école écossaise de peinture fut surnommée « l'école des moindres détails » pour plusieurs raisons. Le détail est d'abord prisé dans la mesure où il renforce « l'effet de réel » du tableau, mais aussi parce qu'il plaît à des mécènes admiratifs des maîtres flamands et hollandais auxquels il s'agit alors de faire allusion. Enfin, l'influence des théories sensualistes atténuera les détails picturaux (chez Raeburn, notamment), mais en apparence seulement, car le réalisme obtenu, s'il n'est plus mimétique, témoigne toujours d'un souci de justesse et de précision dans le rendu, cette fois, des perceptions. Aurait-on, pour finir, pu clore ce recueil de meilleure façon que par un article sur Jane Austen ? L'anecdote est bien

connue : lors d'un échange épistolaire, la romancière compara son œuvre à un petit morceau d'ivoire sur lequel elle disait peindre avec minutie (« the little bit (two inches wide) of Ivory, on which I paint with so fine a Brush »). Dans « Between Classicism, Realism and Romanticism: Austen's Ambivalent Attention to Details », Aurélie Tremblet interroge ce rapport aux détails en replaçant l'écrivaine dans son époque charnière. Encore une fois, les principes de J. Reynolds et les penseurs de la sensibilité (Adam Smith et le Comte de Shaftesbury, cette fois-ci) sont convoqués pour éclairer cette esthétique savoureuse du lien interpersonnel et du nœud social où le singulier entretient nécessairement un rapport complexe avec ce qui le déborde (« Lonely as a ~~cloud~~ crowd ? »). C'est alors toute l'ambivalence de la romancière qui nous est révélée : fut-elle avant tout une héritière des Lumières, un être raisonnable et mesuré, épris de néoclassicisme, qui segmentait pour expliciter, ou une romantique dans l'âme, ouverte aux virtualités infinies de ce qui dépasse le particulier ? Chez cette observatrice des enjeux relationnels, le langage lui-même (les mots, les pauses, le phrasé…) doit faire l'objet d'une lecture détaillée car, à bien y regarder, le moindre tiret en dit long… « Dashes », précise en effet A. Tremblet, « constitute the miniature figures of an essential strategy, a component of her representation system, which, under the cover of ordering, structuring and linking, actually allows its smooth and tight surface to force back what should not, or cannot, be uttered ». De l'importance, donc, de s'attarder sur des détails. De l'importance, aussi, d'en parler.

AUTHOR

Sébastien Scarpa
Sébastien Scarpa est maître de conférences en anglais à l'Université Grenoble Alpes où il enseigne la littérature, l'esthétique et la civilisation. Ses recherches portent principalement sur la poésie et la peinture britanniques des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Il est l'auteur d'articles sur le romantisme, a co-édité plusieurs travaux sur A. C. Swinburne (*Tombeau pour Swinburne*, Éditions Aden, 2010 et *Swinburne and France*, Michel Houdiard Éditeur, 2012) et a plus récemment fait paraître un ouvrage intitulé *Poétiques de l'affect. La poésie préromantique anglaise en contexte* (Michel Houdiard Éditeur, 2018).
IDREF : https://www.idref.fr/12139476X
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/s-scarpa

BNF : https://data.bnf.fr/fr/15561724

Lire le détail : entre signe et signifiant

Reading the Detail. Between Sign and Signifier

Christian La Cassagnère

DOI : 10.35562/rma.753

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Le détail, l'affleurement d'un code
Le détail, là où la structure s'affole
Vacillation

TEXT

1 Je voudrais prendre comme point de départ de cette étude sur « le détail » une observation que fait Umberto Eco sur le « texte » : la notion de texte telle que nous pouvons l'entendre aujourd'hui, à la lumière des théorisations qui se sont élaborées depuis les dernières décennies du XX^e^ siècle — je pense notamment aux études de Roland Barthes, de Julia Kristeva et à la refondation de la notion d'« écriture » par Jacques Derrida — : le texte, à savoir non comme (ou pas seulement comme) représentation, mais comme production. Le texte n'exprime pas un sens (qui lui préexisterait ou existerait en dehors de lui, dans la « pensée ») ; il produit un sens en s'écrivant : « Le sens doit attendre d'être dit ou écrit pour s'habiter lui-même » (Derrida 22). Il habite les mots, les signes qui s'écrivent et surtout les corrélations (virtuellement infinies) qui peuvent jouer entre ces signes et par lesquelles un texte se tisse. Il n'existe donc, ce sens, que par ce tissage : travail de l'écriture bien sûr, mais aussi travail de la lecture qui produit son sens à travers son écoute. Bref, cette notion de texte — que partage pour l'essentiel Umberto Eco — implique « la mise en œuvre d'une écriture-lecture, celle de deux productivités qui se recoupent et font espace en se recoupant » (Ducrot et Todorov 443).

2 Voici donc, dans la perspective du texte qui se fait, la citation d'Eco — dans le style piquant qui était souvent le sien — dont on pourrait partir : « Le texte est […] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir […] Un texte est un mécanisme paresseux qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire […] Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner… » (Eco 63-64). Je mets en exergue cette image du « blanc », de ce qui manque, pour en esquisser les prolongements, et surtout pour l'infléchir en posant une double question : comment « remplir » ces blancs, à partir de quelle source ? Mais aussi, y a-t-il vraiment des blancs dans un texte ? Je pense à la remarque de Lacan, dans le « Séminaire sur *La Lettre Volée* », selon laquelle « ce qui est caché n'est jamais que ce qui manque à sa place » (Lacan 1966, 25). Et l'on sait la magistrale démonstration qu'en a fait Edgar Poe dans son conte : la « lettre » (dans les deux sens du terme), absente aux yeux de tous parce qu'elle est « perloignée », c'est-à-dire déplacée (et non cachée), est ainsi introuvable tout en étant parfaitement visible à qui sait regarder de côté, comme sait le faire Dupin (Dupin, sans doute figure du scripteur, ou du moins du lecteur, dans sa production du texte) ; Dupin dans le bureau du ministre, regardant de biais, les yeux masqués par ses lunettes vertes, et repérant dans l'espace de la pièce un lieu que son regard découpe du reste de l'espace, qu'il *dé-taille*, comme étant celui où la lettre se trouve. Disons que cette lettre manquante et pourtant à portée du regard ou de l'écoute, ce serait le *détail*. Le détail serait ce fragment de texte que la lecture (« ma » lecture) découperait pour le mettre à la place du blanc. Il n'y aurait donc pas dans le texte, à vrai dire, de blanc : tout serait en surface, et non dans un arrière-plan ou une profondeur ; et c'est d'ailleurs ce que Poe, dans sa modernité, voulait sans doute dire quand il mettait dans la bouche de Dupin (dans un autre conte, « The Murders in the Rue Morgue ») la remarque selon laquelle « There is such a thing as being too profound. Truth is not always in a well. In fact, as regards the most important knowledge, I do believe that she is invariably superficial » (« On peut pécher par excès de profondeur. La vérité n'est pas toujours dans un puits. En fait, pour ce qui est de l'essentiel, je suis persuadé qu'elle se trouve invariablement en surface ») (Poe 153).

3 Le détail tel que je commence à le décrire est donc proche, il faudrait le noter, de ce que Roland Barthes avait nommé la « lexie » et qu'il a

fait systématiquement fonctionner dans S/Z (sa lecture de *Sarrasine* de Balzac), en annonçant en préliminaire que le texte « sera découpé en une suite de courts fragments contigus qu'on appellera lexies puisque ce sont des unités de lecture » ; ces unités étant « le meilleur espace possible où l'on puisse observer les sens » (Barthes 1970, 20). Disons, en prolongeant cette notion de lexie, que le détail (que ma lecture découpe dans son travail) fonctionne comme l'affleurement d'un code ou comme un de ses lieux de passages : d'un code qui me permet de construire le sens du texte (en comblant les blancs) et par là même de le structurer. Et surtout, ce que je voudrais montrer (et qui n'était pas le propos majeur de Barthes dans S/Z), c'est que cette structuration à partir du détail est indépendante des structures affichées par le texte, et qu'elle tend donc forcément à les mettre en question et à les déconstruire.

Le détail, l'affleurement d'un code

4 On prendra comme exemple un texte bref : un autre conte d'Edgar Poe, « The Oval Portrait », ne serait-ce que parce que son titre, quelque peu énigmatique, est déjà en lui-même, découpé, mis en surplomb du texte, en quelque sorte comme un modèle exemplaire du « détail ». « Le Portrait Ovale » est un texte double, fait de deux récits juxtaposés de part et d'autre de ce qu'on pourrait appeler, avec Eco, un « blanc » ; ce blanc étant le lieu d'articulation (problématique) entre les deux récits, et d'autant plus spectaculaire qu'il est en même temps le lieu d'un décrochage du mode narratif. À la première narration autodiégétique d'un « je » qui raconte l'étrange expérience qu'il a eue face à un portrait, succède le récit impersonnel, trouvé sur un document, qui rapporte l'histoire de la composition du portrait. Texte clivé, donc, en deux voix narratives et en deux histoires. Dans le premier récit (les cinq premiers paragraphes) le « je » raconte comment une nuit, blessé, il dut se réfugier dans un château inhabité — disons « gothique » — et comment il y découvrit le portrait d'une jeune femme par lequel il fut inexplicablement fasciné ; jusqu'au moment où il tomba sur le catalogue où était consignée l'histoire de la genèse du portrait. C'est le second récit qui constitue le sixième et dernier paragraphe du conte : le peintre, passionnément amoureux de son épouse, la prit pour modèle, et celle-ci mourut au moment où

il mettait la dernière touche à son chef-d'œuvre. « She was dead » est la phrase finale du conte.

5 Il est certain que le « blanc » entre les deux récits est aisément comblé si la lecture fait appel à un modèle structural que Poe, précisément, venait de créer en 1841 (donc un an avant « The Oval Portrait ») en écrivant « The Murders in the Rue Morgue » : celui du genre policier dit « classique », qu'Uri Eisenzweig a fort bien défini comme étant « un récit qui en recherche un autre » (Eisenzweig 281), donc un texte double : un premier récit qui décrit la démarche d'un détective qui cherche à résoudre une énigme en remontant à un événement passé dont la mise au jour résoudra l'énigme ; l'« autre » récit, qui intervient donc en fin de texte, est le récit analeptique de l'événement qui a été découvert par le travail de l'herméneute.

6 La structure du conte de Poe semble bien coller au modèle, dans l'enchaînement de son premier récit, qui est celui d'une recherche (l'auto-analyse du « je » narrateur qui cherche à percer le mystère du pouvoir du portrait), à l'autre récit qui révèle le secret de ce pouvoir, à savoir l'art magique par lequel le peintre sut « soutirer » les couleurs de la vie au modèle pour les transférer sur son tableau et donner ainsi à celui-ci « une expression absolument adéquate à la vie », traduit Baudelaire. Enigme / résolution, c'est bien la structure du genre policier ; sauf qu'il lui manque la dynamique qui en assure l'enchaînement, c'est-à-dire le travail et le succès de l'herméneute, en l'occurrence le héros-narrateur du premier récit. Ce n'est pas lui, mais un texte trouvé qui livre la clé. Le narrateur n'est pas Dupin, ou alors c'est un Dupin dépassé, et le conte est un « conte de ratiocination », une histoire policière ratée. Il y a de la part du texte poesque une ironie structurale par laquelle il se construit globalement en trompe-l'œil, manière de se déconstruire et de susciter ainsi le besoin d'une structuration toute autre : une construction qui chercherait à combler le blanc central par les voies d'un dé-taillage du texte, par la recherche de lieux par où pourrait passer une autre lecture.

7 Ce lieu du texte, ne peut-on le voir dans un fragment de la toute première phrase — ce n'est sans doute pas un hasard — : « The château into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass

a night in the open air… » ? « In my desperately wounded condition » : syntagme circonstanciel, détail latéral et qui pourtant fixe la lecture, ne serait-ce que parce qu'il fait énigme. Quelle blessure ? Blessure dont le narrateur, étrangement, ne dit rien, mais dont le texte, lui, lu à la lettre, dit tout. Il dit d'abord, littéralement, que la blessure est première : c'est ce par quoi il y a une histoire. Et il dit en même temps que la blessure est concomitante à l'inscription du sujet (« me… my »), du sujet en tant qu'il parle, qu'il raconte son histoire. Notre détail, notre lexie tient en quatre mots, « me… my… desperately wounded ». Ce qui s'écrit, c'est un sujet de la parole qui est en tant que tel « désespérément » (parce qu'irrémédiablement) blessé, dépossédé de quelque chose qui faisait partie de sa chair. Or ce sujet foncièrement blessé, nous le savons depuis Freud et à la lumière du *Soleil Noir* de Kristeva, c'est le sujet mélancolique, le sujet qui ne peut faire le deuil de l'objet d'amour perdu, du premier amour ; le « je » inconsolé de l'« El Desdichado » de Nerval, « Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé », que l'on croirait entendre à l'écoute de la première phrase du conte de Poe. Ce qui s'énonce dans cette phrase, c'est — on ne pourrait mieux faire que de citer Roland Barthes — « la blessure d'amour […] qui n'arrive pas à se fermer, et d'où le sujet s'écoule, se constituant comme sujet dans cet écoulement même » (Barthes 1977, 224).

8 Le détail (la lexie) « me […] desperately wounded » ouvre donc un code : un code qui donne à lire la première partie du conte moins comme un récit que comme le dessin d'une intériorité. Car à travers la narration (où le « je » décrit, dans le premier paragraphe, sa progression à l'intérieur du château où il se réfugie), c'est surtout une parole qui s'entend, une parole compulsive au fil de laquelle le sujet se décrit comme par emboîtements : dans le château, lieu refuge, la tourelle ; dans la tourelle, la chambre ; dans la chambre, la niche secrète où se trouve l'image fascinante. C'est donc moins une histoire qui se raconte qu'une psyché qui se dessine ; et c'est bien celle du sujet mélancolique, s'il est vrai que ce sujet, comme l'a montré Julia Kristeva, est un sujet « qui ne sait pas perdre », qui ne sait pas faire le deuil du premier amour, la Chose maternelle, qu'il incorpore alors imaginairement, qu'il installe au fond de lui-même, à la fois morte et fantasmatiquement vivante, la conservant en un « dedans psychique » (Kristeva 14, 74), à la fois douloureux et lieu intime de jouissance où il

reste « rivé » à la Chose. Parvenu au portrait, le narrateur restera, dit-il (nouveau détail qui prolonge le code) « with my vision riveted upon the portrait ».

9 D'un détail à l'autre, de « wounded » à « riveted », de la blessure originaire au ravissement qui la guérit — mais un ravissement qui fait du sujet un prisonnier de l'image —, tel est le destin du sujet mélancolique. Et c'est ce destin que projette le premier récit du conte. Se repose alors, dans cette lecture, la relation de cette première narration à l'« autre » récit, celui du catalogue, et globalement le sens de la structure en diptyque du conte. Si elle n'est pas, comme on l'a vu, celle du genre policier, ne serait-elle pas celle d'une spécularité qui mettrait en miroir une même scène de part et d'autre du blanc ? Car c'est bien une même scène de scopophilie qui se joue, des deux côtés du miroir, celle du regard amoureux d'un sujet qui se porte sur l'objet : « gaze », le regard qui s'attache. « Gazed », verbe clé, inscrit bien en miroir (« devoutly I gazed » / « he yet gazed ») le reflet où « je » et « il », les deux pronoms, s'échangent.

10 Relation spéculaire, donc, mais ironique, en négatif, pour dire qu'elle ne l'est pas. Car ce qu'*il*, l'artiste, regarde, ce n'est pas (ce n'est plus) l'objet d'amour que *je* regarde (dans le délire qu'elle est comme vivante). Ce qu'*il* regarde amoureusement, c'est l'image qu'il crée sur la toile et qui la représente : « for the painter had grown wild with the ardour of his work, and turned his eyes from the canvas rarely », « he stood entranced before his work… » Le miroir est donc bien là, dans le blanc entre les deux récits, mais c'est pour montrer la différence : pour montrer qu'il y a dans le faux-reflet du second récit un *déport* du regard (de la part de l'artiste), de la Chose aimée et perdue vers son art et sa propre performance ; et ajoutons, par une analogie qui s'impose, un déport du regard, chez celui qui écrit « Le Portrait Ovale », d'un amour premier et jadis perdu vers la performance de son écriture où s'inscrit le texte du conte. C'est ce déport, cette sublimation de l'amour premier en amour de la langue qui s'écrit, du *je* au *il* ; et une sublimation qui n'advient que pour autant qu'*il*, l'écrivain que *je* suis devenu, dans le présent de l'écriture, a dit adieu à la Chose aimée, qu'il a reconnu sa mort, bref que, à l'opposé du « je » mélancolique, il lui a en quelque sorte donné la mort. La phrase finale du conte, la dernière lexie, « She was dead », est, au-delà de sa

spectaculaire soudaineté, l'inévitable phrase dans le mécanisme et le code du texte.

11 Les deux récits juxtaposés dans « Le Portrait Ovale » se lisent donc en somme, dans notre construction, non synchroniquement, comme deux variantes d'un paradigme (structure affichée par le texte-miroir), mais dans l'axe syntagmatique, séquentiel où ils s'énoncent, dans l'ordre littéral où ils se succèdent et qui fait *passer*, au travers du blanc-seuil, du *je* mélancolique, captif d'un amour perdu, au *il* qui signifie, dans la grammaire poétique du texte, le sujet qui s'absente de son vécu pour s'engager dans l'espace d'un nouvel amour, celui de l'œuvre à créer. Le « sens » du texte de Poe est donc celui d'un rite de passage — du vécu d'un impossible amour à l'amour de l'œuvre —, rite de passage qui, s'agissant d'Edgar Poe, est sans doute en même temps une autobiographie imaginaire.

12 Et cette métamorphose de l'amour de la Chose en celui de la forme à venir (qui se dessine au fil de notre analyse) se donne à voir à vrai dire d'emblée, dans le premier « détail » du texte : dans le titre en surplomb, « The Oval Portrait », dans le premier mot de ce titre. Pourquoi appeler l'œuvre, celle du peintre et, au-delà, celle de l'auteur du conte, « Oval », si ce n'est que « Oval », la forme de l'œuvre, est quasiment l'anagramme de « Love » ? À la fin du conte, « Love » s'est réécrit en « Oval ». *Oval* est la transformation de *Love* par l'écriture. D'emblée, on le voit, le « détail » met le conte en abyme.

Le détail, là où la structure s'affole

13 Le « détail », tel que je viens de le décrire à travers cette lecture de « The Oval Portrait », est de la nature du signe : il est sens et donne sens. Il est le point de départ ou le point de passage d'un code qui peut s'emparer du texte et en fonction duquel je construis ce texte. Mais on peut se demander si ce fragment que découpe ma lecture ne pourrait être d'une autre nature, en ce que ma construction ne pourrait l'intégrer, en ce qu'il resterait hors structure et par là même étranger au sens. Cette question du non-sens se pose d'autant plus que, s'agissant de la production du texte par la lecture, elle se pose avec insistance quant à une autre production qui est, elle aussi, celle

d'un texte, le texte de rêve. Dans *L'interprétation des rêves* Freud affirmait, on le sait, qu'il avait pour méthode de base le découpage du texte et l'analyse des éléments découpés détail par détail : « Les plus petits détails sont indispensables pour l'interprétation des rêves. » Et pourtant il notait par ailleurs, dans le même livre, qu'« il y a dans tout rêve de l'inexpliqué ; il participe de l'inconnaissable » (Freud 437, 103). Pour revenir au texte littéraire, disons que le « détail », dans ce type d'hypothèse, serait non pas le signe (ou la lexie) que je découpe dans l'espace du texte pour le construire, mais qu'il se coupe lui-même de la structure à laquelle il reste étranger. Il est dans le texte — pour reprendre une formule de Barthes — le lieu « où la structure s'affole ».

14 Le détail, dans ce cas, ne serait pas un signe. Il serait un signifiant ; mais un signifiant non au sens linguistique du terme, mais au sens où l'entend la psychanalyse lacanienne et qui fait dire par exemple à Lacan que « plus il ne signifie rien, plus le signifiant est indestructible » (Lacan 1981, 210). Autrement dit quel qu'il soit — élément de rêve, mot de son récit, geste symptomatique, ou surtout, pour nous, mot, syllabe, phrase, image dans la parole ou dans l'écriture — le signifiant « ne signifie rien » à quelqu'un qui l'écouterait. Il ne signifie rien parce qu'il est privé de son contexte : il surgit seul, « un », de la chaîne de signifiants avec lesquels il s'articule et qui restent, eux, dans l'inconscient. Il ne peut donc être, dans le texte littéraire où il advient, le départ d'un code qui va essaimer le sens ou son prolongement qui va ramifier le texte. C'est un pur surgissement. L'inconscient (en tant qu'il se manifeste, dans son dit, dans le signifiant), c'est « l'évasif », insiste Lacan. « L'évasif » doublement : évasif quant au sens, parce que le signifiant surgit seul de sa chaîne ; évasif matériellement, dans le temps, car l'instant de son apparition se confond quasiment avec celui de son évanouissement. « Ce qui est ontique, dans la fonction de l'inconscient, c'est la fente par où ce quelque chose dont l'aventure dans notre champ semble si courte est un instant amené au jour — un instant, car le second temps, qui est de fermeture, donne à cette saisie un aspect évanouissant » (Lacan 1973, 33).

15 On voit comment la théorie lacanienne du signifiant est en même temps une virtuelle théorie du texte littéraire, et plus précisément de la création poétique dans sa « modernité », telle qu'elle s'est transformée depuis les premières décennies du XX^{e} siècle, à savoir

une poétique fondée sur le désir d'échapper à ce qu'Adolphe Haberer a appelé, dans son livre sur la poésie moderne, *La Lyre du larynx*, « le désir compulsif du sens » (Haberer 314) dans le but de s'ouvrir à un réel non symbolisable, un réel à la limite du poème, ou plus exactement, comme le montre Haberer, dont le poème fait sa limite (en s'entourant, sur la page, de blanc et de silence) pour donner à entendre des bruits de ce réel. D'où la légitime « difficulté », avait reconnu T. S. Eliot, du poème moderne qui, s'affranchissant de la structure monologique du sens, est moins à « comprendre » qu'à écouter, en s'ouvrant aux intermittences, fugitives ou parfois violentes, du hors-sens.

16 On est frappé, en particulier, par l'analogie entre la théorie psychanalytique du signifiant telle que le *Séminaire* la décrira dans les années 1970 (notamment dans le Livre XI), et la célèbre définition du poème telle que Dylan Thomas l'avait livrée (en 1951) pour caractériser son écriture. Écrire un poème, c'était, disait-il, « construire un compartiment étanche de mots » (« a formally watertight compartment of words »), autrement dit un texte où écouter les relations des mots entre eux, à l'intérieur de lui-même, plutôt que les relations des mots aux choses qu'ils représentent ; mais aussi faire en sorte que cette structure close soit marquée de « trous » — de trous du sens —, de failles, « afin que ce qui n'est pas dans le poème puisse s'y glisser ou y fulgurer » : « The best craftsmanship always leaves holes and gaps in the works of the poem so that something that is *not* in the poem can creep, crawl, flash or thunder in » (Thomas 202). Ce hors-sens, « cette réalité existant […] sur une feuille de papier, dans tel écrit », avait déjà noté Mallarmé à l'orée du XX^e^ siècle (Mallarmé 383), ce réel qui fait irruption par la faille du non-sens, c'était bien ce que Lacan décrira, dans le *Séminaire* des années 1970, comme « ce quelque chose dont l'aventure dans notre champ [celui du sens] semble si courte, [et qui] est un instant amené au jour » (Lacan 1973, 33). Comme si la théorie psychanalytique avait fourni rétrospectivement à la poétique moderne ses assises théoriques.

17 Cela ne veut pas dire bien entendu que la théorie du signifiant n'aurait pas prise sur les œuvres anciennes : la parole des personnages de Shakespeare est habitée par le signifiant, des signifiants qui souvent déterminent leur action à leur insu et scellent

ainsi leur destin. Mais ce qui est remarquable, sur le plan de la théorie et de l'analyse, c'est que cette notion de signifiant au sens psychanalytique — soit, en termes d'analyse textuelle, la notion de « détail » qui reste étranger au(x) code(s) du texte — avait été saisie et explorée dans sa relation problématique au langage, bien avant la découverte freudienne. Les romantiques l'avaient mise au jour dans leur réflexion sur leur propre création et, ce faisant, avaient esquissé une esthétique qui cherchait à intégrer les intermittences du hors-sens dans l'expérience poétique. Et c'était là préfigurer, ne serait-ce que fragmentairement, la théorie du signifiant, ce qui atteste par ailleurs, contrairement à une opinion naguère répandue, la modernité du romantisme.

18 J'en veux pour preuve un texte analytique de Wordsworth : la longue note à son poème « The Thorn » (qu'il introduisit en 1800 dans la deuxième édition des *Lyrical Ballads*). « The Thorn » est une narration, la parole d'un narrateur qui décrit un lieu associé à une femme inconnue qui l'intrigue, et qui revient toujours, dans ses descriptions, au même lieu avec ses trois détails, — « a thorn », « a hill of moss », « a little pond » — en un ressassement que Coleridge lui-même, en dépit de sa perspicacité critique et de son admiration pour la poésie de Wordsworth, ne put s'empêcher de critiquer en le qualifiant de « bavardage ». Mais Wordsworth tient à ce ressassement : il le commente dans sa note (Wordsworth 1800, 332-333) en livrant en fait une théorie de la répétition dans le texte poétique et, ce faisant en esquissant une véritable théorie du signifiant. La reprise du même mot (ou des mêmes mots), observe-t-il pour commencer, est due à l'échec du mot, du signe, à communiquer la réalité que le locuteur voudrait représenter — la réalité étant en l'occurrence, et essentiellement pour Wordsworth, ce qu'il appelle « passion », la réalité psychique. La répétition du mot (désignant le détail perçu et obsédant) témoigne de « the deficiencies of language », disons de l'incapacité de l'ordre symbolique à représenter le réel, ici le réel du sujet de la parole. Mais il peut y avoir, poursuit Wordsworth, une répétition qui est une beauté du texte : c'est lorsqu'elle a pour origine « the interest which the mind attaches to words, not only as symbols of the passion but as things active and efficient which are of themselves part of the passion ». C'est dire qu'au-delà de sa défaillance en tant que signe linguistique sur le plan

de la signification, le mot, en tant que signifiant, dans la matérialité de son hors-sens, peut faire trace d'un réel. Le mot n'est plus, dans ce moment singulier de la parole ou de l'écriture, le « symbole » d'une chose, il est la « chose » elle-même, ou du moins fragment, empreinte de la chose. Et c'est pourquoi il n'est pas, à vrai dire, répété : il fait retour. Il fait retour parce qu'il y a jouissance dans ce signifiant, dans ce détail étrange où s'énonce sans doute un impossible à dire. Et Wordsworth, en fait, pointe bien (un peu plus loin dans son analyse) cette *jouissance* de (dans) la parole : « the mind *luxuriates* in the repetition » (je souligne). Bref, on le voit, pour revenir à notre problématique du détail hors-sens, la théorie wordsworthienne le décrit dans sa revenance comme l'intermittence — et la jouissance — d'un surgissement.

19 Ces surgissements qui font rupture dans la représentation et qui donnent à entendre, par instants, quelque chose du réel, c'est sans nul doute un trait majeur de l'écriture de Wordsworth. Cette intermittence est en particulier le rythme fondamental qui sous-tend *Le Prélude*. C'est elle qui configure ce grand texte en cette alternance dissymétrique de la représentation (des paysages, des souvenirs, de la pensée), et de ces inattendus intenses dont la durée peut ne pas excéder, dirait Blake, « the pulsation of an artery », mais qui sont à vrai dire, précisément, les pulsations, les battements du texte. Ces pulsations ne sont autres que ce que Wordsworth appellera, dans le XII^{e} Livre du *Prélude*, les « spots of time » — mais pas vraiment, il faut le préciser, le concept du « spot of time » tel que Wordsworth le définira dans ce passage du XII^{e} Livre sur un plan éthique, à savoir comme une expérience passée, « enchâssée » dans la mémoire, remémorée et à laquelle la pensée donne rétrospectivement sens, ce qui est certes une dimension du « spot of time ». Ce dont il s'agit ici, dans notre perspective, c'est le « spot of time » tel qu'il s'écrit, dans l'espace et le présent de l'écriture (et de la lecture), dans la nudité de son surgissement.

20 Ainsi, dans le premier Livre, l'inoubliable passage (I. 430-463) qui décrit le patinage des enfants sur le lac gelé, après leur sortie de l'école, un soir d'hiver à la nuit tombée (Wordsworth 1949, 122)[1] :

> Clear and loud
> The village clock tolled six,—I wheeled about,

> Proud and exulting like an untired horse
> That cared not for his home. All shod with steel,
> We hissed along the polished ice in games
> Confederate, imitative of the chase
> And woodland pleasures,—the resounding horn,
> The pack loud chiming, and the hunted hare.
> So through the darkness and the cold we flew,
> And not a voice was idle; with the din
> Smitten, the precipices rang aloud;
> The leafless trees and every icy crag
> Tinkled like iron; while far distant hills
> Into the tumult sent an alien sound
> Of melancholy not unnoticed… (430-444)

Évocation d'une scène jubilatoire et sonore où résonnent les cris joyeux des enfants dont le bonheur est motivé, en profondeur, par le sens de leur appartenance au paysage, à la nature qui les entoure et auquel participe pleinement le « je »- enfant du narrateur, « fier et exultant comme un cheval infatigable », qui focalise la scène. Et soudain, comme venu d'un ailleurs, « an alien sound / Of melancholy not unnoticed… » (443-444). « Alien », littéralement « étranger » : son « mélancolique », donc trace d'un manque, étranger à la plénitude et à la jubilation de la scène représentée ; étranger au sens du texte et pourtant dans le texte. Bruit du texte qui surgit par le biais d'une double négation, *not un*, qui exhibe en quelque sorte sur la scène de l'écriture le mécanisme du surgissement : *not*, c'est la défaillance du sens, ce par quoi la représentation défaille en se niant ; et par la faille, par le *not*, l'irruption du signifiant, du pas-de-sens qui s'inscrit dans le *un* et qui, à mon écoute, ne dure pas plus que le passage de *not* à *un*, pas plus que la « pulsation d'une artère ». Et c'est pourtant cette pulsation qui est au cœur de ma lecture.

21 Ce qu'il faudrait donc ajouter, c'est qu'une telle écriture appelle, sur l'autre versant de l'expérience poétique, un certain mode de lecture qui n'est donc pas le même que celui que nous avons mis en jeu pour lire « Le Portrait Ovale » : une écoute dont le modèle pourrait être précisément celle de l'enfant mythique de Wordsworth dans la scène du patinage : l'écoute du détail qui « ex-siste » — il conviendrait d'écrire ici le verbe à la manière dont l'écrit parfois Lacan, comme un syntagme. C'est que le détail « sort d'ailleurs » (que le sens du texte),

et il est pourtant « dans » le texte. Il y ex-siste ; et cette ex-sistence attache mon écoute. La lecture qu'appelle le texte est ainsi une lecture de l'étonnement : le sujet lisant s'ouvre à l'étonnement ; il s'y livre, le temps de la pulsation, sans doute parce que l'étonnement est un lieu de jouissance.

22 Il n'est donc pas surprenant que cette théorie de la lecture, implicite dans le texte wordsworthien, se trouve explicitée quelque vingt ans plus tard, toujours dans le champ romantique ; non seulement explicitée, mais conceptualisée par un terme que la rhétorique n'avait pas inventé, celui de « Negative Capability ». Il s'agit donc de Keats, dans une lettre qu'il écrit en décembre 1817, alors qu'il a achevé *Endymion* et qu'il vient de visiter une exposition de peinture. Il s'interroge sur ce qu'est l'expérience créatrice, aussi bien en littérature qu'en art, et sur la nature de l'œuvre — qu'il voit, avec pénétration, comme un espace où se recoupent œuvre peinte et regard, écriture et lecture. Après avoir réfléchi, écrit-il,

> it struck me what quality went to form a Man of Achievement especially in literature, which Shakespeare possessed so enormously —I mean Negative Capability, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact or reason—Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetralium of mystery, from being incapable of remaining content with half-knowledge. (Keats, vol. I, 193-194)

> j'ai soudain pris conscience du don qui est à la base du génie, en particulier en littérature, et que Shakespeare possédait énormément : je veux dire la Capacité Négative, c'est-à-dire lorsqu'un homme est capable de rester dans l'incertitude, le mystère, le doute, sans se sentir contraint à les résoudre en termes factuels ou rationnels — Coleridge, par exemple, laisserait facilement échapper ce que l'on sent être une belle vérité isolée, puisée à l'insondable, parce qu'il est incapable de se satisfaire d'un demi-savoir. (ma traduction)

23 Laissons de côté la pique (largement injustifiée) envers Coleridge, pour aller à l'essentiel : « isolated », qui pointe l'élément singulier, l'irréductible « détail » (dans le tableau, dans le texte) qui ne peut

véritablement s'intégrer à la structure et à la logique du sens, ni telles qu'elles se donnent, ni telles que la lecture les construit ; et c'est la présence de cet « incompris » (pour reprendre le mot de Freud à propos du texte de rêve), du pas-de-sens, que pose le « negative » du concept de Keats. Or ce pas-de-sens — c'est le point essentiel — est quelque chose que l'écriture créatrice accueille dans l'œuvre, tout comme la lecture. Ce que Keats s'attache à théoriser, c'est donc bien le détail qui ex-siste : le signifiant qui n'a pas de sens parce qu'il fait trace d'un réel non symbolisable. Et de ce signifiant, dit Keats en déclarant « remaining content with half-knowledge » — et c'est là un point essentiel de son esthétique — la lecture ne devrait pas faire un sens : car si elle en fait un sens, elle perd (ce que j'ai appelé) l'étonnement, et ce que Keats appelle (dans la même lettre) « l'intensité ». « Negative Capability » : l'oxymore dit bien le pas-de-sens et le pouvoir de ce pas-de-sens ; et cela sur les deux versants, écriture / lecture, de l'expérience poétique.

24 Cette écoute du texte dans ses intensités, c'était d'ailleurs, en fait, celle de Keats lecteur. C'est vraisemblablement cette expérience personnelle qui est pour une large part à l'origine de sa théorie de la « Capacité Négative ». Keats savait lire avec l'étonnement de celui qui est capable de supporter le pur impact d'un signifiant, notamment dans sa lecture (quasi-quotidienne) de Shakespeare. Arrivé, en avril 1817, dans l'île de Wight pour composer *Endymion*, il écrit à son ami J. Reynolds qu'un « passage » de *King Lear* « has haunted me intensely » (Keats, vol. 1, 132). Ce passage, c'est une phrase, un détail de la scène 6 de l'acte IV où Edgar persuade son père aveugle qui veut mettre fin à ses jours, qu'il est au bord vertigineux d'une falaise (et non dans un champ) en lui disant : « Hark, do you hear the sea? » C'est donc une phrase qui donne à entendre un bruit qui, dans le contexte dramatique, sur le plan de la représentation, est un non-sens. Et c'est pourtant cette phrase qui « hante » Keats lecteur. Et cette hantise s'inscrit littéralement dans la déformation que Keats imprime à la phrase de Shakespeare, à savoir le « not » qu'il introduit dans son écoute : la phrase d'Edgar, « Hark, do you hear the sea ? », devient dans sa réécriture « Do you *not* hear the sea ? ». Ce que Keats entend dans la phrase, c'est ce « not », ce non-sens à travers lequel surgit quelque chose du réel. L'« intensité » de la lecture — qui génère l'« intensité » du texte puisque le texte n'est jamais vraiment écrit

avant qu'il ne soit lu — est largement due, pour Keats lecteur, à l'écoute de ces détails du texte, à ces « passages » dans un dialogue dramatique, à ces « conceits » dans un sonnet, qu'il reçoit (et qu'il cite dans ses lettres à la manière de « fragments », la forme que les imagistes, tel Ezra Pound, pratiqueront plus tard). Il « isole » par exemple (dans une autre lettre à J. Reynolds) un « conceit » du sonnet 12 de Shakespeare, l'image dessinée par le deuxième quatrain (« When lofty trees I see barren of leaves… »), le citant avec pour tout commentaire : « Is this to be borne? », « Est-ce que c'est supportable ? » Puis-je supporter l'impact de l'image ? L'impact du signifiant nu, sans l'enveloppe du sens et la sécurité de la structure, n'est pas supportable, que ce soit par douleur, ou par l'excès de plaisir qu'est la jouissance. Donner sens à l'image serait perdre la jouissance.

Vacillation

25 Il conviendrait sans doute, en dernière analyse, de revenir sur le diptyque signe / signifiant dans le cadre duquel j'ai proposé d'articuler une problématique du détail, afin de poser la question de la relation entre les deux types, celui du signe et celui du signifiant, dans l'expérience d'un même texte. Si j'ai maintenu l'idée, tout au long de cette étude, qu'il s'agissait de deux types fondamentalement différents, il faudrait à présent ajouter que les deux types renvoient en dernier ressort, dans la production du texte, à une alternative virtuelle de la lecture et donc à une toujours possible vacillation. Après tout, le texte-même du « Portrait Ovale » — dont nous avons travaillé à construire une rigoureuse logique du sens qui nous a permis de lire le conte comme un mythe du devenir-artiste, de son auto-création — ne laisse-t-il pas voir dans sa structure une faille, quelque chose qui manque ? Un « blanc », un vrai blanc, celui-là, qui ne peut se combler : celui d'un paragraphe final (qui serait, étrangement, le septième, chiffre traditionnel de la création) ? Paragraphe final où reprendrait la narration première, celle du « je » mélancolique qui énoncerait, dans cette reprise de parole, la nature de son écoute de l'histoire du tableau et l'effet sur lui-même de cette écoute, car c'est bien là l'enjeu de l'histoire que narre le conte. Ce silence du texte là où on attendait sa clôture, c'est le surgissement d'un signifiant, du sens manquant, littéralement d'un non-sens : le blanc final où le texte semble de lui-même effacer la structure qu'il a

donné à lire. C'est bien le lieu, cette faille, où finalement « la structure s'affole ».

26 Il pourrait être intéressant, pour finir, d'observer une telle vacillation à la lumière de la théorie lacanienne, disons bipolaire, de la vision, telle qu'elle est exposée dans le *Séminaire* XI sous l'appellation de « La schize de l'œil et du regard » (Lacan 1973, 65-74) ; d'autant que Lacan élabore sa théorie, pour ne pas dire son « mythe », à travers le commentaire d'un texte, ici d'un texte pictural : le tableau de Hans Holbein intitulé *Les Ambassadeurs*, qui contient l'anamorphose peut-être la plus célèbre de la Renaissance (et qui est reproduit sur la couverture du Livre XI).

27 « L'œil » et « le regard ». « L'œil », c'est l'œil du sujet (on pourrait dire sa conscience) qui « voit » le monde, y compris l'image de lui-même ; ou du moins qui croit le voir : car il le voit à travers les *a priori* de sa conscience et à travers ses concepts qui sont ceux du langage ; il voit les choses à travers les mots qui les ont à vrai dire créées en découpant ce monde et par la médiation desquels il construit sa réalité. Ce qu'il « voit », c'est ce qu'il com-prend (dans les deux sens du verbe : saisir les choses dans un ensemble et par là même leur donner sens). « Le regard » est tout autre chose. C'est un regard, dit Lacan en s'inspirant d'une étude phénoménologique de Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, qui préexiste au sujet. Le « regard » existe donc, quand le sujet s'est constitué comme « je » à travers le langage, en dehors de ce « je » : « Je suis sous le regard » ; autrement dit le regard me saisit ; et il me saisit dans ma réalité, à la différence de « l'œil » qui ne voit, narcissiquement, que ses propres représentations.

28 Contemplant le tableau de Holbein, l'œil « voit ». Je vois et je construis, je comprends comme un ensemble la scène représentée, laquelle s'organise autour des deux grands personnages qui posent, entourés des objets emblématiques qui les caractérisent dans leur pouvoir et dans la riche culture de la Renaissance à laquelle ils appartiennent, symbolisée par les ouvrages, les instruments scientifiques et instruments de musique peints sur le tableau. Mais il y a aussi une forme rampante, ou volante, de biais, tout au bas du tableau, comme si elle s'y immisçait ou s'en échappait — et que ne voient manifestement pas les deux personnages centraux. C'est là,

disons, le « détail » du texte ; mais ici, bien sûr, un détail fantastiquement grossi, surdimensionné, tout en restant inaperçu, pour ainsi dire « comme un simple détail », des deux ambassadeurs (et en cela le tableau, le texte, est exemplaire dans la perspective de notre problématique).

29 Je puis (premier temps de l'alternative) faire de ce « détail » un signe. Je puis lui donner sens (et par ce sens l'inclure dans le message du tableau) : en appliquant dans ma lecture la méthode, bien connue des artistes de la Renaissance et des amateurs, par laquelle on déchiffrait une anamorphose, c'est-à-dire en adoptant par rapport à la composition un point de vue particulier, de biais, latéral ; comme si, imagine Lacan, au moment où je quitterais la salle représentée dans l'espace du tableau par une porte sur sa gauche, je me retournais et identifiais en cet instant la forme, illisible parce que déformée vue de face, comme une tête de mort, allégorie traditionnelle de la condition humaine, de la mortalité. J'intègre alors le concept dans la structure symbolique du tableau, en toute cohérence et aussi en toute ironie : la forme, le « détail » que les deux grands personnages sont incapables de voir fait de leur représentation majestueuse une antiphrase. Le détail est ainsi à la fois signe (de la mortalité) et code (l'ironie qui donne à comprendre le sens de la composition comme étant la futilité de la grandeur et du pouvoir) : le tableau est une « Vanitas ».

30 Mais cette lecture épuise-t-elle notre expérience du tableau ? Ne laisse-t-elle pas en marge un effet (disons) de fantastique ? une étrangeté qui fait de la composition de Holbein pour ainsi dire le premier tableau surréaliste, en ce sens qu'elle met en jeu ce qui sera une pratique privilégiée du surréalisme, en peinture comme en littérature, celle de la figure déplacée : la représentation d'un objet bien connu, mais qui devient étrange parce qu'il est hors contexte, situé dans un espace où on ne l'attend pas : la tête de mort — ou serait-ce un « fantôme phallique » ?, suggère Lacan — dans une salle d'apparat, aux yeux de tous. La forme, le détail, *ex-siste* (second temps de l'alternative). Je ne la « vois » pas (en ce sens que je ne la comprends pas, je ne puis l'intégrer dans la structure du tableau). Je ne « vois » pas la forme ; c'est la forme qui me « regarde ». Elle me regarde en ce qu'elle est hors-sens et qu'ainsi elle me fascine — jusqu'à ce que je lui redonne sens.

31 La forme, on le voit, le détail, vacille, de signe en signifiant, de signifiant en signe. Tout dépend de ma lecture (c'est elle à vrai dire, qui vacille) et du désir qui la sous-tend dans la production du texte. Recherche-t-il, ce désir, (ce que Roland Barthes appelait) un « plaisir du texte », la satisfaction de le saisir dans sa totalité, de la première à la dernière lexie (comme je me suis plu à le faire dans notre lecture de « The Oval Portrait »), le plaisir de construire (ce que John Donne appelait) « a well-wrought urn » : une belle structure de signes ? Ou recherche-t-il, ce désir, l'étonnement du signifiant, dont il se garde bien, alors, de faire un signe ? C'est ce que prônait l'éloge keatsien de la « Negative Capability » : le suspens du sens qui ouvre la lecture comme l'écriture, pour un temps, au pur impact du signifiant ; à une « intensité » qui peut être certes de l'ordre de l'angoisse, mais aussi — Keats ne le disait pas, mais tout porte à croire qu'il le ressentait — de l'ordre de la jouissance.

BIBLIOGRAPHY

Barthes, Roland. S/Z. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.

Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985.

Eisenzweig, Uri. « L'instance du policier dans le romanesque ». *Poétique*, n° 51, septembre 1982, p. 279-302.

Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves* (1900). Paris : Presses universitaires de France, 1967.

Haberer, Adolphe. *La Lyre du larynx. Poétique et poésie moderne*. Paris : Didier Érudition, 1996.

Keats, John. *The Letters of John Keats*. Éd. H. D. Rollins. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1958.

Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre* XI. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses.* Paris : Éditions du Seuil, 1981.

Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, la Pléiade, 1945.

Poe, Edgar. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Harmondsworth : Penguin Books, 1982.

Thomas, Dylan. « Notes on the Art of Poetry » (1951), dans James Scully (éd.), *Modern Poets on Modern Poetry*. Londres : Collins / The Fontana Library, 1966.

Wordsworth, William. *Le Prélude* (1850), 2 vol., traduit, présenté et annoté par Louis Cazamian. Paris : Aubier, 1949.

Wordsworth, William. *Wordsworth and Coleridge*. *Lyrical Ballads* (1798, 1800), édité par R. L. Brett et A. R. Jones. Londres : Routledge Classics, 2005.

Wordsworth, William. *Le Prélude* (1850), traduit, présenté et annoté par Denis Bonnecase. Paris : Éditions du Sandre, 2013.

NOTES

1 On trouvera une traduction de ce passage dans Wordsworth (2013, 70-71).

ABSTRACTS

Français

À partir de la notion de « texte » non comme représentation, mais comme production (d'une écriture/lecture), cette étude définit d'abord le « détail » comme produit de la lecture (conception donc proche de ce que Roland Barthes appelait la « lexie »). D'où la problématique de la relation du détail au fonctionnement et à l'espace du texte où il se situe.

Apparaissent dans cette perspective deux types fondamentalement différents : (1) le détail comme affleurement (ou lieu de passage) d'un code qui permet de construire le texte et son sens, donc de la nature du signe ; et (2) le détail qui reste étranger à cette construction, et qui est en cela de la nature du signifiant tel que l'entend la psychanalyse lacanienne, c'est-à-dire un élément qui surgit seul de la chaîne inconsciente de signifiants à laquelle il appartient et reste donc singulier : lieu hors-sens du texte où « la structure s'affole », car elle n'a plus affaire à l'ordre symbolique, mais au réel, ou à un morceau du réel. Le détail comme signe est illustré par les constructions / déconstructions de « The Oval Portrait » d'Edgar Poe ; le détail comme signifiant par certains traits majeurs de la poétique de Wordsworth et de Keats qui préfigurent la poésie moderne.

Le dernier mot revient sans doute à la lecture en ce sens que, s'agissant d'un

seul et même texte, les deux types de détail seraient l'un et l'autre pertinents dans la mesure où ils renverraient en dernier ressort à une hésitation du sujet lisant, à la vacillation de son désir entre sens et jouissance. Vacillation qui pourrait être illustrée par l'approche d'un texte pictural, *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein (1533), à la lumière de la théorie lacanienne de l'œil et du regard.

English

Based on the modern notion of "text", that is the text not as (or not only as) representation (or reproduction), but as *production* by the intersection of a writing and of a reading process which creates its own space, this study will describe the detail in terms of the relation(s) which it bears to the textual space wherein it is situated.

There are, from this perspective, two fundamentally different types of details: (1) the detail as the emergence or trace of a code enabling the reading to construct the text and the meaning(s) of the text, thus of the nature of the sign; and (2) the detail refractory, resistant to such construction and thereby of the nature of the signifier: the signifier as understood by Lacanian psychoanalysis, that is as an element—whether image, sound, lexeme or phrase—that wells up alone from an unconscious chain of signifiers and thus remains alien to the text it intrudes upon. Alien and yet "ex-sisting" within the text like a piece or a trace of the "impossible", unsymbolizable real. The detail as sign is here illustrated by the constructions / deconstructions of Poe's "Oval Portrait"; and the detail as signifier by the analysis of certain features of Wordsworth's and of Keats's poetics which foreshadow the poetics of "modern" poetry.

All things considered, however, one may wonder whether all does not hang on the reading: a reading that would vacillate between two desires: the desire for a "pleasure of the text," that of constructing a "well-wrought urn", or a desire for the *jouissance* afforded by the naked impact of the real. Such vacillation might be illustrated by an approach to a pictorial text, Hans Holbein's *Ambassadors*, in the light of Lacan's theory of "the eye" and "the gaze".

INDEX

Mots-clés

texte et détail, signe et signifiant (au sens lacanien), symbolique, réel, code, construction, structure(s), hors-sens, ex-sistence, capacité négative, vacillation, plaisir, jouissance

Keywords

text and detail, sign and signifier (in the Lacanian sense), symbolic, real, code, construction, structure(s), ex-sistence, negative capability, vacillation, pleasure, jouissance

AUTHOR

Christian La Cassagnère
Christian La Cassagnère a enseigné la littérature anglaise et la poétique en France ainsi qu'aux États-Unis comme *Guest Professor*. Responsable du Centre du romantisme anglais de 1985 à 2005, il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs — notamment *Lectures du Don Juan*, *Le Double dans le romantisme anglo-américain*, *Visages de l'angoisse* — et publié de nombreux essais sur les poètes anglais, de William Blake à Ted Hughes. Il est l'auteur d'une biographie de Keats, essentiellement consacrée à sa création poétique, *John Keats. Les terres perdues*, parue en 2008 aux Éditions Aden.
IDREF : https://www.idref.fr/026955881
ISNI : http://www.isni.org/0000000028312808
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11910251

Pouvoirs du détail romantique (Keats, Byron, Coleridge)

Romantic Minute Particulars

Marc Porée

DOI : 10.35562/rma.780

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Le détail est dans la phrase
Le détail est dans le film
Le détail est dans le tiret
Le détail est dans la chute
Le détail est dans la faille

TEXT

1 Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Et ce, dans l'espoir qu'une longue nuit de sommeil me permettrait de concevoir en rêve ce que j'ai toujours caressé, en plein jour, mais sans parvenir à en fixer le moindre linéament sur le papier. Trouver, je ne demandais que ça. Sentiment, je suis à en prendre le pari, commun à tout chercheur. Attente de la « bonne nouvelle » en chemin [1]. À savoir, attente du moment où dénicher le texte, de préférence romantique, qui se prêterait à l'art de la découpe tel qu'il prévaut chez le Roland Barthes de S/Z. On connaît le dispositif complexe par lequel une nouvelle de Balzac, *Sarrasine* (1830), donna lieu à une entreprise interprétative passée à la postérité, ne serait-ce qu'en raison de son caractère unique, impossible à répéter. Mais, j'ai eu beau me coucher de plus en plus tôt, rien n'y faisait ! Pas la moindre « révélation » quant à la nature d'un texte connotant la féminité, la masculinité, en lien avec la castration et/ou l'impuissance. Pas l'ombre d'un texte susceptible d'être découpé en « lexies », en « courts fragments contigus ». Aucune prémonition d'un récit lu « pas à pas », relu

« au ralenti », susceptible d'être « brisé », auquel on « coupe la parole », « jusqu'à l'extrême du détail » (S/Z, 19).

2 Le salut sera donc venu d'une sollicitation de la part de Sébastien Scarpa, à l'occasion du séminaire qu'il consacre au détail et aux lectures détaillantes. J'ai immédiatement accepté, quitte à le regretter par la suite, mais nous en sommes tous là. Contraint, je l'étais désormais. Je me réconfortais en songeant que l'anatomie des textes et des corps ne saurait m'être tout à fait étrangère. Allons, je n'aurais aucun mal à dénicher deux ou trois *membra disjecta*, assortis d'une poignée de *Sibylline Leaves*, cueillies au vol avant qu'elles ne s'éparpillent aux quatre vents, et le tour serait joué. Disséquer le corps romantique, rien de plus simple, en apparence du moins. Ainsi, dans le texte du *Milton* de Blake, la descente de Milton sur terre — un Milton révisionniste, revu et corrigé, libéré de ses erreurs passées —, acceptant par là même la mort éternelle, se matérialise-t-elle sous la forme d'une étoile filante tombant sur le tarse du poète, et remontant ensuite tout le long de son corps. La planche 33 du même ouvrage représente quasiment la même scène, sous les traits du frère du poète, Robert, frappé au pied gauche par la descente d'une étoile filante qui semble, par ailleurs, le foudroyer. Pourquoi le pied ? Et pourquoi le gauche ? Poser la question, c'est s'engager dans une enquête aux ramifications infinies. On y a vu une allusion directe au Juif Saul (ou Paul), originaire de Tarse, persécuteur des disciples de Jésus, et à sa conversion, sur la route de Damas (Actes des Apôtres 9, 1-30). Pour Blake, émancipateur d'anatomie extraordinaire, et partisan déclaré d'une libération d'avec les préceptes de toute religion, *a fortiori* de la religion puritaine, la coïncidence entre l'os du tarse et la ville de Tarse, au grand « renom [2] », est du pain béni — et ce, alors même que le pied gauche (sinistre, selon l'étymologie) est toujours connoté négativement dans les représentations blakiennes. En même temps, le pied s'impose, car sans pied, pas d'incarnation, aucune existence réelle, ainsi qu'on le voit dans *Thel*, du même Blake, où le personnage éponyme recule à l'idée de poser, ne fût-ce qu'un orteil, dans le monde de la génération et de la mort. Le genre de détail qui ne s'invente pas.

3 À la réflexion cependant, pareille démarche de démembrement, aux modalités comparables à celle de la chirurgie médico-légale, trouverait rapidement ses limites. Un corps à ce point découpé en

morceaux n'est plus un corps. Parcellaire et réductrice, la méthode du scalpel semble, de surcroît, aller à l'encontre d'un mouvement de fond, inhérent au romantisme, consistant à remembrer, à collationner, à rassembler. À composer, pour prendre un cas particulier, non pas des bouquets, mais des recueils. L'ouvrage de Michael Gamer, *Romanticism, Self-Canonization and the Business of Poetry*, s'attache ainsi à un processus, censément peu étudié avant lui, qui a consisté à se canoniser soi-même, par le biais de la *self-commodification*, et dont le mode d'expression le plus caractéristique aura été la *re-collection*, autrement dit « the transformational reprinting of works that have appeared earlier in some other form » (2). Voisine, quoique distincte de l'anthologie et de l'édition des œuvres complètes, *la re-collection*, qui est, et n'est pas, la même chose que la remémoration chère en particulier à Wordsworth, aura concerné au final un assez grand nombre de poètes romantiques qui auront procédé, de leur vivant, à une nouvelle forme d'ordonnancement de leur matériau textuel, selon d'autres dispositions, obéissant à des (re)découpages différents. Lesquels rejoignent, peu ou prou, des démarches, un *modus operandi*, de type génétique. L'occasion (d'une re-publication) faisant le larron, le poète-éditeur de soi-même peut alors choisir de maintenir ou d'infléchir, en le réorientant, le processus de construction, compris comme composition et comme édification de son œuvre, et au travers de celle-ci, de façonnement de son image telle qu'il imagine, ou souhaite, que la postérité la recevra.

4 Pour des raisons théoriques autant que pratiques, il fallait donc trouver un point d'insertion distinct de l'incision que pratique le bistouri. La lecture de l'ouvrage de Romain Bertrand, *Le Détail du monde. L'art perdu de la description de la nature* (2019) m'y aura encouragé. Son auteur y montre comment « le parti de l'entaille l'a peu à peu emporté sur l'art du détail » (13). En clair, sous l'effet d'une *libido sciendi* attachée à aller « au fond des choses », les naturalistes du XVIII^e^ siècle, les Goethe et autres Humboldt, adeptes convaincus d'une histoire naturelle totale, attentive en rêve à tous les êtres, sans exception, lichen, galaxie, papillon, « ourlés de la dentelle de l'instant à jamais singulière » (13), sont devenus les naturalistes des XIX^e^ et XX^e^ siècles, Charles Darwin, Alfred Russel Wallace, acharnés à tuer, à détruire la faune et la flore, par goût dévoyé de la collection et

pour le compte de la science pure. Et Bertrand de plaider, un brin nostalgique, pour la reconstitution d'un savoir sur le monde qui renoue avec le temps du répertoire des êtres par concordances de teintes et de textures. Un « détail du monde » enté sur des puissances, non de mort, mais de vie. C'est donc à ce que « peut » le détail, à ses pouvoirs, qu'on s'attachera ici, au moyen de cinq propositions relatives à sa localisation.

Le détail est dans la phrase

5 On commencera par prendre modèle sur *La Puissance du détail*, que signe Jean-Claude Milner en 2018 :

> Une phrase, un mot manquant, une fracture du sens, et l'intelligence s'arrête, intriguée. Alors commence un travail de dépliage, d'où naît un texte nouveau.
> Pour ceux qui aiment lire, un plaisir leur est alors promis : le plaisir de comprendre. Mais aujourd'hui, ce plaisir s'accompagne d'un devoir. Dans un univers que hantent les bouleversements de l'économie et les travestissements de la politique, ce qu'on ne comprend pas peut conduire à la servitude. (8)

Sa méthode ? « Si le fragment est bien connu, le rendre à son étrangeté. S'il passe pour limpide, le ramener à ses obscurités » (7). Et Milner de convoquer quelques formules, discours, phrases ou bouts de phrases, devenues « culte » ou disons historiques. « De ces particules », écrit-il, « naît une énergie qui excite les perceptions du corps parlant, les empêche de s'émousser faute d'usage, les affine par l'exercice » (9). Autant de spécimens, d'échantillons de ce que Milner appelle « la culture phrasée », propice au discernement politique — pour peu qu'on les cite, et les comprenne, à bon escient. Tout est là. Le plus souvent, ces fragments, débris ou autres déchets, arrachés à coups de ciseau au milieu originel, se retrouvent cités à tort et à travers. C'est vrai de la phrase de Karl Marx « La religion est l'opium du peuple », énoncé discursif dont Milner entreprend de restituer, d'abord la force de frappe, ensuite le sens originel, passablement distinct de ce qu'on fait généralement dire à la citation [3].

6 Sur le fragment, tiré de son contexte textuel, de son environnement politique et idéologique, Milner mène l'enquête, avec force

documentation historique et philosophique. Sachant que le fragment ainsi relu demeure intrinsèquement « incomplet ». Incompréhensible, aussi : d'où le titre initialement prévu par Milner : « On n'y comprend rien », calqué sur le « On n'y voit rien » cher à Daniel Arasse. « Belle devise pour réveiller le fragment discursif » (18), alors même que les fragments de discours qui entrent dans la composition de la citation en question « passent pour maximalement clairs et distincts » (19). Il suffit, en principe, qu'on les profère « pour qu'une signification s'impose » (19). De là suit une conséquence paradoxale : il faut parfois plus d'effort pour faire apparaître qu'on n'y comprenait rien, que pour faire comprendre ce qu'il y a à comprendre. La méthode du détail, dans ce que Milner nomme le « matérialisme discursif » — (il ne souhaite pas, affirme-t-il, traiter du matérialisme des lettres) —, commence donc par un exercice d'obscurcissement ; l'ascèse doit conduire le sujet à comprendre qu'il ne comprenait pas. La « méthode du détail » a pour principal objectif de libérer du poids des généralités, abusives et/ou creuses. Elle traite les discours et les fragments de discours comme des entités matérielles, dans le style du récit policier, puisqu'enquête il y a bel et bien.

7 Au sein du corpus romantique tel qu'il est passé à la postérité, il est toutes sortes de « phrases » initialement à double tranchant, mais dont la puissance, au fil du temps s'est émoussée, parfois considérablement. C'est le cas de la fameuse exclamation de John Keats : « O for a life of Sensations rather than of Thoughts! » En restituer la « puissance », c'est d'abord retrouver sa place dans la continuité de la lettre qui l'a vue naître :

> […] Can it be that even the greatest philosopher ever arrived at his goal without putting aside numerous objections? However it may be, O for a life of sensation rather than of thoughts! It is a 'Vision in the form of Youth', a shadow of reality to come. And this consideration has further convinced me,—for it has come as auxiliary to another favorite speculation of mine,— that we shall enjoy ourselves hereafter by having what we called happiness on earth repeated in a finer tone and so repeated […] [4].

Que raconte la phrase de Keats ? « Tout le monde croit le savoir et bien peu le savent » (28). Ou alors on ne le sait que trop (mal). Pour peu en effet qu'on l'associe à une anecdote — celle d'un Keats

enduisant sa langue de poivre de Cayenne pour mieux déguster un verre de Bordeaux [5] —, et c'est toute l'image d'Epinal du romantisme anglais, sa représentation culturelle, en France du moins, qui s'en trouve fâcheusement, et durablement, orientée. Un poète, un courant, accusés de tous les maux (sybaritiques), à commencer par celui d'irrationalité, d'immaturité ou d'immoralité, quand ce n'est pas d'indigence intellectuelle tout court [6]. Ce fragment discursif aura, décidément, causé beaucoup de tort, et donné lieu à de nombreux contresens. Or, il suffit, ne serait-ce que de le resituer à l'intérieur du développement savamment digressif de la lettre, et de l'argumentation en cours, pour en restituer la complexité et la densité spéculatives. « Spéculation », le mot, du reste, figure en toutes lettres, dans un rapport indissociablement complémentaire à « sensation », preuve que la chaîne discursive, mais également épistémologique, commande qu'on la tienne fermement par les deux bouts : à ce compte-là, aucun maillon (sensation) n'est plus faible que l'autre (spéculation), l'union des deux s'éprouvant indispensable à la cognition romantique prise dans une totalité tout à la fois physique et mentale, corporelle et cérébrale (on dirait aujourd'hui « neuronale ») [7]. Un détail de ce type regarde en amont autant qu'en aval, au sein de la longue période keatsienne, laquelle progresse à l'image d'un fleuve en crue, par vagues successives, chacune charriant ses propres alluvions, chacune déposant un niveau de signification donnée à un instant T, transformé dans l'instant suivant en autre chose. « O for a life of Sensations rather than of Thoughts! », le « détail » exige donc qu'on en remonte le courant, en quête de la source, avant de le redescendre jusqu'à l'embouchure, et nécessiterait, mais d'autres s'y ont essayé avant moi, Shahidha K. Bari en particulier**,** qu'on reprenne l'argumentation keatsienne pour en renverser la réception. Tout comme le travail mené pour l'auteur d'*Endymion* serait également à mener, par exemple, sur le poète de "Kubla Khan" — ce que la suite du présent article devrait s'employer à faire. De fait, il importe que les « détails discursifs », qui sont légion, cessent de constituer des entraves à la pensée libre qu'ils parasitent, quand ils ne la font pas disparaître pas sous d'épaisses couches de réflexes pavloviens. Pour cela, les « obstacles épistémologiques » (Bachelard), à l'origine d'erreurs, de préjugés, de « causes de régression », de « stagnation » ou d'« inertie », doivent être levés, afin que naissent de nouvelles « occasions de liberté » (Milner 26).

Le détail est dans le film

8 Dans « Frost at Midnight », de Coleridge, un détail visuel attire l'attention : devant la grille du foyer, se meut une étrange pellicule :

> Only that film, which fluttered on the grate,
> Still flutters there, the sole unquiet thing, (v. 15-16)

Pareille étrangeté, tout la désigne comme *companionable*, familière, plutôt qu'inquiétante. Faut-il s'y fier ? Paradoxe d'un « détail-emblème » devenu « comble » du poème, comme il en va de même dans certains tableaux analysés par Daniel Arasse ? Paradoxe, assurément, d'un détail qui l'est de moins en moins, dès lors qu'il va en s'approfondissant. Mais ne brûlons pas les étapes, et prenons les choses dans l'ordre. 1) Le poème, et la demeure du poète, sont plongés dans un profond sommeil. Insomniaque chronique, le poète est le seul à veiller. À figurer l'esprit de vigilance absolue, l'attention personnifiée, tandis que dorment les autres membres de la maisonnée, à commencer par son nourrisson. Le silence, paradoxe des paradoxes, est du reste si entier qu'il n'est pas loin de déranger. Mais à dire vrai, le seul dérangement qui vaille est bientôt identifié comme tel. Détaillé en somme. Il provient de l'âtre. Mais en quoi réside son être ? S'y manifeste une présence double, mi-*studium*, mi-*punctum* barthésien, qu'il nous appartient de démêler ; en contrepoint par rapport à la fine flammèche bleutée qui se meurt dans l'âtre, se meut un *film*. La flamme moribonde et dépressive est première, le *film* est second, image de tonicité certes infime et en retrait, mais à même, tel le *punctum* photographique, de venir comme une flèche « percer » le sujet de l'énonciation. Bien sûr, à la différence de ce qui vaut pour la photographie, il ne saurait y avoir de « hors-champ » du poème. Tout y est conçu, eu égard à la nature cérébrale de l'opération de pensée en cours, de façon à tenir dans le cadre et relever de l'intention du poète. Reste que ce *film*, infime et faseyant, ce « freak » de l'esprit, par quoi il faut aussi bien comprendre une aberration, une chimère — si dangereusement proche dans son instabilité fumeuse des « Bubbles that glitter as they rise and break / On vain Philosophy's aye-babbling spring » du poème « The Eolian Harp »[8] — donne matière à réflexion, se veut

essai concernant l'entendement humain, pour paraphraser John Locke puis David Hume.

9 L'objet de l'enquête touche à la part d'étrangeté logée en soi, dans la demeure nocturne de l'esprit, que ce soit de l'ordre de l'impensé ou de l'obsession. Informe, mais a priori sympathique, la « chose » a-t-elle un nom ? Ces films, ou pellicules, partout dans le royaume [9], on les nomme *strangers*. On ne saurait mieux dire, bien avant Freud ou Lacan, qu'on n'est pas maître chez soi. Accessoirement, le film pourrait constituer un rappel de l'invitation à se montrer hospitalier, à faire que l'hôte ennemi devienne l'hôte invité. Et ce, alors même que le film dérange, tout comme dérange, dans le célèbre tableau de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, la drôle de chose, mi-film, mi-velum, qui flotte devant les yeux, au premier plan, et qu'on peine à déchiffrer.

10 Mais à l'inverse de « The Eolian Harp », écrit sous le regard réprobateur de l'épouse du poète, la réflexion n'est pas, ici, l'objet d'une reprise en main, à un repentir pour cause d'élucubrations trop oisives et évaporées. Au contraire, le film se fait « écho » ou « miroir », *analogon*, symbole vivant, figuration de l'infigurable : il s'offre comme une « correspondance » naturellement trouvée ou donnée d'une pensée en ses mouvements capricieux. Soit une « image de pensée » (*Denk-Bild*, en allemand). Le film-détail se projette, sur un écran de fumée, comme le surgissement de la pensée « dans son effervescence secrète » échappée des « limbes de l'esprit » (Caraës et Marchand-Zanartu 15). Ce serait le moment de convoquer Paul Valéry, le cérébral auteur de *Tel Quel* : « l'esprit tourne et retourne quelque chose qui n'a pas encore de nom propre dans sa propre langue, une étrange substance ; jusqu'à ce qu'enfin ce "sujet", ce rien, ce moment, ce support universel, ce plasme — *ressemble* à un objet, touche à un objet, seuil, chance, hasard qui est connaissance [10] ! »

11 Quel accueil réserver, donc, à ces images de pensée témoignant de « l'activité imaginante et graphique de l'esprit [11] » ? « Est-ce l'aube ou le crépuscule de la pensée, ce précipité chimique, ce moment de cristallisation que notre regard curieux tente de saisir ? » (Caraës et Marchand-Zanartu 12). On peut en tracer graphiquement l'apparition, sur un cahier, un brouillon, en marge d'une lettre, sur une nappe en

papier. On peut aussi en dire le nom, tel Mallarmé disant la fleur, « l'absente de tout bouquet ». À cette aune, le film serait l'absent de tout être. 2) Le détail migre, bien au-delà de la circonscription temporelle et spatiale du poème. Compris dans l'anamnèse qui débute à partir de « But O! how oft » (v. 28) —, le détail se déploie de manière métonymique pour devenir l'emblème de tout être, générique, donc, mais aussi particulier, là où, jeune écolier, Samuel traînait sa solitude, loin d'Ottery St Mary. Le film se fait fil rouge, traversant son existence, la reliant de part en part et imprimant une sorte de continuité à la croyance, ou faut-il parler de superstition (*willing suspension of disbelief*, plus que jamais), selon laquelle, à qui surprend le film, infra-visible, seront données et la possibilité de faire un vœu et la chance, qui sait, de voir ce dernier se réaliser, sous la forme de la venue d'un ami pour vous tenir compagnie, le lendemain. En attendant, le film est fixé, preuve que le détail « fascine », littéralement. Son surgissement, de loin en loin, échappe à la raison, tout comme l'interprétation à laquelle il donne lieu. Mais il persiste à faire signe, à interpeller à sa façon muette.

12 Ainsi, à en croire Ingres, le « petit important » qu'est le détail fait l'important, « fait écart », et loin de se soumettre à l'unité du tout la disloque pour susciter ce que Baudelaire appelle « une émeute des détails », tout « un tumulte » (Arasse 149). Hémorragie du détail qui enfle, enjambe en débordant d'un *verse paragraph* sur l'autre, tout en devenant point fixe, attirant plus que jamais l'attention sur soi. Mais un détail qui fait que les morceaux se recollent, *in fine*. Après ce détour, voilà en effet que les douces respirations du bébé endormi sont à présent enregistrées par la conscience du locuteur, à même « d'emplir les vacances interstellaires / et les intermittences de la pensée[12] ». Où l'on comprend, où l'on entend, que l'un et l'autre, le bébé comme le film, sont devenus, pour le père de l'enfant, des objets pareillement « transitionnels », également rassurants. Que leur intermittence commune fonctionne davantage comme un signe de plénitude que d'incomplétude, de puissance que d'impuissance. Sous la glace de l'hiver, qui assourdit et dont le ministère est tu, il est néanmoins de petits bruits qui font irruption ; le « détail » agit en secret comme l'un de ces bruits de fond pour lesquels la cristallisation est le terme du processus. Fond de l'air saisi par le gel,

fond de l'être coleridgien qui se sait velléitaire et inconséquent, livré à ses pensées aléatoires, mais qui souhaite que ça « prenne ».

Le détail est dans le tiret

13 Pendant toute la première séquence de *Christabel*, grand poème inachevé sur le scandale du mal, le lecteur trouve sur son chemin mille et un indices « de caractère ou d'atmosphère », qui peuvent être récupérés par la structure du texte. Eléments « scandaleux », « accordés à une sorte de luxe de la narration », ces détails nous disent : « nous sommes dans le réel » (Barthes 48). À l'origine d'un effet de réel d'autant plus bienvenu qu'il intervient dans un contexte manifestement irréel, pour ne pas dire surnaturel. A *contrario*, quand le récit entre en crise, des détails pourtant attendus sont escamotés, comme prélevés hors du texte. Leur omission est du reste signalée comme telle au moyen de tirets expressifs d'un suspens dramatique, d'un arrêt sur image — mais une image manquant à l'appel :

> Her silken robe, and inner vest,
> Dropt to her feet, and full in view,
> Behold! her bosom and half her side—
> A sight to dream of, not to tell!
> O shield her! shield sweet Christabel! (v. 244-247)

14 La perception détaillante (*detaglio*, et non *particolare*) de Christabel suivant des yeux Géraldine qui se déshabille se termine en aporie, en impasse du regard. À la faveur d'ellipses stratégiquement aménagées dans le texte, s'escamote la partie du corps incriminée, mixte de répulsion et de fascination. On voit qu'elle voit, ou en tout cas qu'elle veut voir, mais on ne voit pas ce qu'elle voit. La raison d'une telle omission ? Le caractère « abject » de la chose vue, dirait Kristeva. Au moment d'affronter l'inaffrontable ou l'innommable, la nomination s'effondre, et l'identité vacille. La distinction sujet/objet s'efface, pour laisser place à l'abject, coïncidant avec une véritable crise d'identité. Cet autre du corps de Geraldine met Christabel hors d'elle ; ce corps vieilli, flétri, la révulse, et elle s'en détourne. Relié à l'hypotypose, le fait de vouloir mettre les choses sous les yeux du lecteur alimente un premier désir, immédiatement suivi d'un contre-désir phobique, à valeur de repoussoir. « Comme un vomissement face à du vomis » ;

Kristeva parle encore de « répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, […] sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare » (129). Et pourtant, bien que dérobé au lecteur, « ça sollicite ». De loin en loin le corps refusé une première fois revient à intervalles irréguliers, signalés à chaque fois par un, ou deux, tiret(s). Là-dessus se greffe l'interdit de la parole auquel Geraldine soumet Christabel. De là, son impuissance à parler, en particulier de l'immonde flétrissure corporelle. Mais peut-on encore parler de « détail » à propos de cette zone réservée, découpée, à même le corpus textuel autant que corporel ?

Le détail est dans la chute

15 Pour mémoire, voici la dernière phrase de *Sarrasine*, évoquée plus haut : « *Et la marquise resta pensive.* » Au dernier vers de *Mazeppa*, on lit :

> And if ye marvel Charles forgot
> To thank his tale, *he* wonder'd not,—
> The king had been an hour asleep.

Le poème s'ouvre sur une scène de défaite à la bataille de Poltava, où battent en retraite les armées de Mazeppa et du roi suédois Charles XII, face aux Russes victorieux. Épuisés, ils dressent un camp pour la nuit. Le roi se dit admiratif des talents de cavalier de Mazeppa, autrefois page à la cour du roi de Pologne. Ce dernier lui raconte son histoire, cinquante ans auparavant : un comte palatin découvrant que le jeune homme, à la beauté légendaire, le trompait avec sa femme, il fut condamné à être attaché nu à un cheval et renvoyé en Ukraine, son pays natal. À bout de force, son cheval mort sous lui, il sera recueilli et sauvé par une jeune fille à la longue chevelure. Son récit échevelé, toutefois, il n'est pas certain que le roi l'ait entendu, car, au moment où le poème prend fin, il est annoncé au lecteur que le vieux roi dort depuis une bonne heure. Surprise finale, de taille, et des plus inattendues. Chute pour le moins confondante, parfaitement contre-acméique. Le premier qui s'endort réveille l'autre… Autant dire qu'une bonne partie du récit, ainsi que sa conclusion haletante, ont échappé au monarque fourbu. Pirouette byronienne, bien dans l'esprit de *Beppo*, et de *Don Juan*, poème resté

inachevé. Atout caché dans la manche du poète, et dont la révélation aura été longuement différée, pour maximaliser l'effet de surprise. Paradoxe d'un récit qui va ventre à terre et qui finit, de fait, sur le flanc ; relation d'un rapt, entre emballement et ravissement, qui endort au lieu de galvaniser. Énergie narrative bien mal payée en retour… Ironie romantique, à la Heinrich Heine, sur laquelle on a beaucoup écrit (Anne K. Mellor, Frederick Garber, plus récemment). Ironie de la dévaluation de soi, au terme de laquelle l'importance prêtée au conte, à l'écoute du conteur, se dégonfle. Une histoire à dormir debout, ou à coucher dehors, est-ce bien ainsi qu'il faut comprendre ce détail, le dernier ?

16 Assurément un détail qui tue, soit dit entre parenthèses, si l'on veut bien considérer que l'assoupissement du monarque s'apparente à une mort, fût-elle ponctuelle et consécutive à l'épuisement de la guerre et de l'âge, et ce en conclusion d'un récit, dont le porteur n'a cessé de flirter avec sa propre disparition programmée. Tardif, le détail l'est d'abord en ce qu'il semble opposer aux matins du monde, frais et triomphants, un crépuscule sous le signe du grand âge et de ses naufrages. Mais le trompe-la-mort aura survécu, pour raconter et divertir. Un détail de nature à invalider l'ensemble, à en minimiser plus ou moins durablement la réception ? Nullement. Tout le monde semble avoir oublié le dernier vers, ce détail de l'histoire passé par pertes et profits. La réception d'un motif unanimement et spontanément adopté par des générations de peintres, de compositeurs, de poètes, n'en fait jamais état, quelles qu'en soient les innombrables reprises, adaptations, et ce, sous aucune latitude. On ne retient, au final, et alors que Byron avait assez consciencieusement banni de son portrait de l'amant tout érotisme un tant soit peu dérangeant, qu'un motif psychique et iconique majeur, autrement plus saillant, parce qu'inconsciemment offert en pâture, au lecteur, au spectateur. Un corps dénudé, supplicié, couché de tout son long sur une puissante monture animale, livré impuissant aux regards, aux désirs, à la mort — à la manière du martyre d'un saint Sébastien percé de flèches. Mazeppa, héros de la volupté, icône gay, comme le propose Anne Larue [13]. À ce titre, il est le pendant de l'Endymion exposé aux rayons de la lune, peint par Anne-Louis Girodet (motif repris, lui, par Keats). Quelque chose qui permet d'assouvir une pulsion tout à la fois sadique et masochiste, des deux

côtés de l'encolure du cheval. Notons, comme le souligne Larue, que Byron ne s'encombre pas de faire de l'amant un héros de la libération des peuples. La politique est ce qui fait le plus défaut à ce poème désenchanté.

17 Et pourtant, ce sur quoi insiste le détail final, en dépit de sa trivialité qui n'est pas loin de tomber à plat, c'est l'équivalent d'un « je ne sais-quoi et [un] presque-rien », qui n'est, bien sûr, pas rien du tout. Tardif, le détail l'est cette fois au sens de la chouette qui s'envole le soir venu, et pas avant. « Ce n'est qu'au début du crépuscule que la chouette de Minerve prend son envol », dit une phrase célèbre, encore une (!), emblématique de la philosophie hégélienne. Bien que tardif (parce que tardif ?), le savoir recueilli en fin de parcours est loin d'être nul. Il offre même l'occasion d'un rappel des plus opportuns, semble-t-il. Le rappel concerne la nature en définitive onirique, profondément *nocturne* donc, du récit byronien, bordé qu'il est par le sommeil [14]. Et donc cerné par les songes. Procédant d'une histoire apparemment vraie, malgré ses airs de séquence cauchemardesque, *Mazeppa* se prolonge, voyage, entame sa deuxième, sa troisième vie, dans le sommeil de Charles, premier à s'endormir, puis dans le sommeil de Mazeppa, et enfin dans celui du lecteur, et ainsi de suite. Un sommeil puissamment actif, d'autant plus actif qu'il irrigue et fertilise les couches profondes de la psyché, alimentant ainsi toutes sortes d'élaborations oniriques et/ou fantasmatiques. Comme s'il fallait un détail, prosaïque, d'une cocasserie triviale, et tellement en retrait ou en contrepoint par rapport à l'intensité dramatique du poème, pour se convaincre de la portée subliminale, puissamment imaginaire, de l'ensemble, sommeil de plomb compris. On se souvient que Barthes voyait dans l'attitude de la marquise dans la conclusion de Sarrasine un marqueur de littérarité à l'occidentale, autotélique et réflexive. « Car », commente Barthes dans sa lexie dernière, « si le texte classique n'a rien de plus à dire que ce qu'il dit, du moins tient-il à "laisser entendre" qu'il ne dit pas tout ; cette allusion est codée par la pensivité, qui n'est signe que d'elle-même [15] » (125). À la différence de Balzac, Byron fait l'économie du suspens terminal, du moins formellement. À la pensivité éveillante, il semble opposer, dans un premier temps du moins, la pensitivité défaite, sombrant dans une sourde torpeur. Loin de moi le désir de donner à penser, semble-t-il suggérer. Quant à

mon récit à dormir debout, il a beau battre la campagne, rameuter les loups, il renvoie, à la fin des fins, à l'incapacité à séduire, à retenir l'attention. « Narrative teases me » …, pour reprendre la phrase de Charles Lamb [16]. Mais c'est oublier le deuxième temps, mis en branle par le détail qui surprend, tardivement, donnant à entendre que le texte byronien, lui, ne dort jamais que d'un œil, suscitant ainsi l'envol, telle la chouette de Minerve, de l'imagination galopante… Et de bien d'autres fantasmes, lesquels relèvent, à n'en pas douter, d'un « savoir gai », comme le dirait William Marx [17]. Et dont le *teasing*, non plus entendu cette fois au sens de l'agacement, mais de l'émoustillement, de l'aguichage, sensuel *a minima*, érotique ou sexuel au mieux, est d'une puissance à toute épreuve.

Le détail est dans la faille

18 On sait que c'est grâce à Byron que « Kubla Khan », présenté par son auteur lui-même comme un « fragment », vit le jour en tant que « curiosité psychologique » (« rather as a psychological curiosity, than on the ground of any supposed *poetic* merits »), et également en tant que poème *recollected* au sens de Michael Gamer [18]. C'est plongé dans le sommeil, diurne, toutefois, et non nocturne, que Coleridge composa son poème, avant d'en voir l'élaboration interrompue par l'arrivée de l'opportun Porlock, à en croire du moins le récit romancé qu'il en donne, près de vingt ans après les faits. Remonté des profondeurs du sommeil opiacé, le poème figure, entre autres « fragments vaulted like rebounding hail » (v. 22), un fragment discursif, comparable à ceux sur lesquels Jean-Claude Milner aime à se pencher : « But oh that deep romantic chasm which slanted / Down the green hill athwart a cedarn cover! » (v. 12-13). La faille (d'origine sismique ?) fend ou scinde le paysage « pittoresque », car tel est le sens à l'époque de « romantic », tout comme elle scinde ou coupe le paysage textuel. Précédant les vers 12 et 13, en effet, un blanc interstrophique sépare les deux entités, matérialisant sur la page le « chasm » géologique. Déjointement des strophes, pour un poème de la disjonction ; fracture d'origine sismique, et que la facture poétique s'efforce de rabouter : « A sunny pleasure-dome with caves of ice! » (v. 36). Le poème en a gardé son allure, sinon boiteuse, du moins heurtée, hachée, à l'image de ce qui jaillit des profondeurs de la terre, « momently ». Et qu'il faut entendre aussi bien sous les auspices

du moment (temporel) que du *momentum* (cinétique) de la poussée souterraine qui continue sur son erre, sur le modèle de la tectonique des plaques. Paysage effondré en son milieu, et conservant l'empreinte d'un âge d'avant l'histoire, en même temps que signe annonciateur d'une autre cassure imminente, plus déchirante, plus terrible, à l'image de la faille de San Andreas, en Californie. Autre association ou analogie topographique, voire topophile, la fixation de Gustave Courbet sur un motif pictural autant que géologique plusieurs fois représenté par le peintre : *La Source de la Loue* (déclinée dans plusieurs versions, dont celles conservées à Buffalo ou à Zurich). Résurgence de la rivière, émergeant d'un trou noir, « source et tombe, [le noir] s'ouvre et se ferme en un lieu qui signe l'origine et la fin de son art [19] » (Perret). Au centre du poème, comme chez Courbet au centre du tableau, un trou noir, un gouffre, qui, « attire l'œil vers ce qu'il va expulser : le visible » (Perret). Comme Courbet après lui, Coleridge « montre pour cacher, et en creux, il a-montre un monde outre visible, l'immonde, le monstre, le daïmôn » (Perret) : « As e'er beneath a waning moon was haunted / By woman wailing for her demon-lover! » (v. 15-16) [20].

19 Mais *chasm*, le mot comme la chose, vaut autant pour ce qu'il rend visible et connote — le trou, la trouée, la béance — que pour ce qu'il donne à *entendre*. Le mot est monosyllabique, sur le papier, mais, oralement, il se dédouble en deux phonèmes distincts, clivés (/kæzəm/, phonétiquement, avec l'accent tonique sur la première syllabe) ; de surcroît, la lettre (et le son) s se prononce ici /z/. Vous avez bien entendu : S/Z ! Un S qu'occulte et étouffe un Z cinglant comme un coup de fouet, laissant derrière lui une balafre, une « cassure » : c'est qu'il faut bien, en français, deux syllabes pour rendre à l'identique ou presque le clivage occasionné par la faille béante du *chasm* — et rien ne rapprochera les deux versants de la brèche ouverte à flanc de coteau (« That sunny dome! those caves of ice », v. 46). La faille en question a pris en écharpe (« athwart »), a entaillé à l'oblique, a zébré, il n'y a pas d'autre mot, la végétation. Rayure ou striure littéralement « dia-bolique », qui fend et écarte la roche, autant horizontalement, croit-on comprendre, que verticalement. Les signifiants fonctionnent de manière pleinement poétique, c'est-à-dire qu'ils libèrent toute la puissance équivoque dont ils sont porteurs. La couverture végétale (« cedarn cover ») n'est

plus ; elle est désormais à découvert, ce qui explique que se découvre « A savage place! », au vers 14. Paysage mis à nu, dévoilé mais aussi dévasté, et possiblement violé (*savaged*, en anglais). Tel est le monde, mi cultivé, mi-sauvage sur lequel Kubla a jeté son dévolu, son impérieux « décret ». Sous les méandres paresseux de la rivière qui serpente, sous les bosquets de verdure pastorale, perce une faille, bâille une fente, pareillement sombres. Ce qui retient l'attention, ici, c'est bien l'effet de surprise absolue marqué par la conjonction de coordination *But*, et par la particule exclamative *oh*. Sans crier gare, en rupture avec l'assoupissement induit par les lents méandres des vers mimant le cours de la rivière pour ainsi dire canalisée, survient la mise en garde.

20 Libre au romanticiste de la paraphraser ainsi, cette mise en garde : Attention, romantisme ! Attention, changement d'époque et d'allure. Changement de paradigme, aussi. Brusquement le sol s'est ouvert sous nos pas, et nos repères, idéologiques, mais aussi épistémologiques, esthétiques et historiographiques, ont bougé, voire s'en sont allés. La vitesse, après la lenteur alanguie ; la sauvagerie hirsute en lieu et place de la politesse néo-classique ; le risque, l'effroi, le danger, mais un péril exaltant, car puisé aux sources vives de l'imagination ; une ligne de pente, tel « un balai de sorcière qu'il faut enfourcher [21] ». Un jaillissement continûment créateur, hors des sentiers battus : « A mighty fountain momently was forced », v. 19. De fil en aiguille, le jaillissement pulsionnel plaide pour une connaissance par les gouffres, en prise sur ce que Michaux nomme « le spectacle délirant de la geysérisation intérieure » (Michaux 123). Un ébranlement tumultueux et fondateur, partie prenante de la modernité en poésie, en littérature. Une émergence inséparable de l'Histoire, celle des guerres (passées, présentes et futures) et des Révolutions (américaine, française…). Un accident de parcours autant qu'un état de « crise » perpétuel. D'où ce raccourci : le *chasm* — la faille — est l'alpha et l'oméga du romantisme anglais. L'alpha, en lien avec le fleuve Alphée ; l'oméga, soit le point vers lequel tend la quête romantique et romanticiste par la même occasion. Un point à l'infini, sans fin, bien que coïncidant avec l'engloutissement de la rivière dans les eaux du « lifeless ocean » du vers 28.

21 En quête du détail emblématiquement romantique, mais aussi parti à la recherche d'un texte fétiche, j'en aurai rapproché deux, *Christabel*,

Mazeppa, et retrouvé un troisième, « Kubla Khan », placé sous un triple régime du « détail » : le détail-fragment, le détail-découpe, le détail-phrase — phrase célèbre entre toutes que celle du « deep romantic chasm », qu'il faut renvoyer à son opacité première, tout en réinterprétant autrement sa nature circonstancielle/circonstanciée. Ce que peut le détail, disais-je en introduction à mon propos. Que l'étude se termine, grâce au truchement du Khan, par le *foregrounding* du défectif *can*, entre modalité du faire, du possible (et, partant, de l'impossible), semble, du coup, presque logique. L'analyse n'en est qu'à ses débuts, à l'évidence. L'heure est toutefois venue de conclure. Comme on fait son lit, on se couche.

BIBLIOGRAPHY

Arasse, Daniel. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992, 1998). Paris : Flammarion, 2014.

Arasse, Daniel. *On n'y voit rien. Descriptions* (2000, 2002). Paris : Gallimard, 2003.

Bachelard, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique* (1938). Paris : Vrin, 1967.

Bari, Shahidha K. *Keats and Philosophy: The Life of Sensations*. Londres / New York : Routledge, 2012.

Barthes, Roland. S/Z. Paris : Seuil, 1970.

Bertrand, Romain. *Le Détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*. Paris : Seuil, 2019.

Byron, *Selected Poems*, édités et présentés par Peter Manning et Susan Wolfson. Londres : Penguin Classics, 2005.

Caraës, Marie-Haude et Marchand-Zanartu, Nicole. *Images de pensée*. Paris : Réunion des Musées nationaux, 2011.

Coleridge, Samuel Taylor. *Coleridge's Poetry and Prose*, textes édités et choisis par Nicholas Halmi, Paul Magnuson et Raimonda Modiano. New York / Londres : Norton, 2004.

Coleridge, Samuel Taylor. *La Ballade du Vieux marin et autres textes*, choisis, présentés et traduits par Jacques Darras. Paris : Gallimard, 2007.

Dayre, Éric. *Une histoire dissemblable. Le tournant poétique du romantisme anglais*. Paris : Hermann, 2010.

Deleuze, Gilles et Parnet, Claire. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 2008.

Duff, David (éd.). *The Oxford Handbook of British Romanticism*. Oxford : Oxford University Press, 2018.

Gamer, Michael. *Romanticism, Self-Canonization and the Business of Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, 2017.

Keats, John. *The Letters of John Keats, I, II*, éditées par Hyder Edward Rollins. Cambridge : Harvard UP, 1958.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.

Larue, Anne. « Mazeppa, icône gay », dans Françoise Lavocat (éd.), *La France et la Pologne : histoire, mythes, représentations*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1999. <https://annlarue.files.wordpress.com/2014/05/mazeppa-icc3b4ne-gay.pdf>.

Marx, William. *Un savoir gai*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2018.

Michaux, Henri. *Connaissance par les gouffres*. Paris : Gallimard, 1961-1968.

Milner, Jean-Claude. *La Puissance du détail. Phrases célèbres et fragments en philosophie*. Paris : Grasset, 2014.

Perret, Christian. « Courbet, outre-monde ». XV^e^ colloque annuel de la *Society of dix-neuvièmistes*, 10 avril 2017, Kent University, Canterbury. <www.chperret.net/b_contents_courbet_outreMonde.html>.

Regard, Frédéric. *Le détective était une femme. Le polar en son genre*. Paris : Presses universitaires de France, 2018.

Wolkenstein, Julie. *Les récits de rêve dans la fiction*. Paris : Klincksieck, 2006.

NOTES

1 Voir Frédéric Regard, *Le détective était une femme*, 2018. Son Introduction s'appelle « Euréka ! », mais revient surtout sur le texte de Saint Matthieu, XIII, 44-48, qui parle du « royaume des cieux », afin d'expliquer en quoi les lecteurs de polars ne cessent de revivre l'énigme de la révélation, du « royaume », de la « bonne nouvelle » toujours déjà là « alors que nous le savons pas encore » (11).

2 « Je suis juif de Tarse, en Cilicie, citoyen d'une ville qui n'est pas sans renom » (Actes 21, 39).

3 Autres « phrases » célèbres : « la langue d'Esope » (Lénine) ; les dernières paroles de Socrate (« Criton, nous devons un coq à Asclépios ») ; Odadrek (Kafka) ; « Evviva la morte » (Nietzsche) ; « Et in Arcadia Ego », etc.

4 Lettre à Benjamin Bailey, 22 novembre 1818.

5 Autre anecdote, tout aussi partielle : « Talking of Pleasure, this moment I was writing with one hand, and with the other holding to my Mouth a Nectarine—good God, how fine. It went down soft, pulpy, slushy, oozy—all its delicious embonpoint melted down my throat like a large beatified Strawberry. » (Lettre à Charles Wentworth Dilke, 22 septembre 1819)

6 On y aura vu un mouvement « toward a hypertrophy of sensation and an atrophy of ideas, toward a constantly expanding sensorium and a diminishing intellect » (Irving Babbitt, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, 1910). Ce n'est que récemment que la dimension pleinement, mais autrement, cognitive de ce parti pris sensationnaliste a été prise en compte, et théorisée à nouveaux frais. Confer Shahidha K. Bari, *Keats and Philosophy: The Life of Sensations*, 2012.

7 Voir Noel Jackson, et son chapitre « Literature and the Senses », dans la partie « Cognition » (V) du récent *Oxford Handbook of British Romanticism* (2018), ainsi que l'ouvrage d'Alan Richardson, *British Romanticism and the Science of the Mind* (2001).

8 « *Effusion* XXXV », « The Eolian Harp », v. 48-49.

9 « In all parts of the kingdom these films are called *strangers*, and supposed to portend the arrival of some absent friend. » (Note de Coleridge, 1798)

10 Paul Valéry, cité dans *Images de pensée*, Caraës et Marchand-Zanartu, 2011, p. 97.

11 Jean Lauxerrois, « Éloge de l'imagination graphique », dans *Images de pensée*, p. 114. « Figure, schème, schéma, dessin, dessin préparatoire, esquisse, croquis, tracé, griffonnage, gribouillage, hiéroglyphe, diagramme, organigramme, carte, cartographie, généalogie, arbre, arborescence, dispositif, combinatoire, projet, projection, allégorie, vision, illumination, utopie, scène, archétype, paradigme, modèle, matrice, idéalité… l'image de pensée est tout cela à la fois. » (115-116)

12 Dans la traduction que donne Jacques Darras des vers de « Frost at Midnight ».

13 « Mazeppa, héros d'une anecdote grivoise, n'est pas pour rien à la mode quand il s'agit de substituer, aux cris des guerres d'indépendance, l'équivoque chevauchée d'un homme nu. » (Anne Larue, « Mazeppa, icône gay », dans *La France et la Pologne : histoire, mythes, représentations*, 1999, p. 223)

14 « C'est le sommeil qui confère au rêve sa propriété principale. Sans le sommeil, il ne serait qu'une rêverie un peu plus incohérente, un peu plus fantastique. Avec le sommeil, les images conquièrent l'autonomie. Elles se substituent à la conscience du rêveur. » (Roger Caillois, *L'Incertitude qui vient des rêves*, 1983, p. 83 ; cité par Julie Wolkenstein, *Les récits de rêve dans la fiction*, 2006)

15 « Comme la marquise, le texte classique est pensif ; plein de sens […], il semble toujours garder en réserve un dernier sens, qu'il n'exprime pas, mais dont il tient la place libre et signifiante : ce degré zéro du sens […], ce sens supplémentaire inattendu […], c'est la pensivité : la pensivité (des visages, des textes), est le signifiant de l'inexprimable, non de l'inexprimé. Car si le texte classique n'a rien de plus à dire que ce qu'il dit, du moins tient-il à "laisser entendre" qu'il ne dit pas tout ; cette allusion est codée par la pensivité, qui n'est signe que d'elle-même. » (S/Z, 126)

16 Voir Éric Dayre, « Charles Lamb : « Le narratif m'agace » », sixième chapitre de son *Une histoire dissemblable. Le tournant poétique du romantisme anglais*, Hermann, 2010, p. 335-370. Il y commente le texte suivant de Charles Lamb, tiré des *Essays of Elia* : « While I am hanging over (for the thousandth time) some passage in old Burton, or one of his strange contemporaries, she is abstracted in some modern tale or adventure, whereof our common reading-table is daily fed with assiduously fresh supplies. Narrative teases me. I have little concern in the progress of events. She must have a story—well, ill, or indifferently told—so there be life stirring in it, and plenty of good or evil accidents. The fluctuations of fortune in fiction—and almost in real life—have ceased to interest, or operate but dully upon me. Out-of-the-way humours and opinions, heads with some diverting twist in them, the oddities of authorship, please me most. »

17 W. Marx, *Un savoir gai*, 2018. Pour l'auteur, le sexe est « chose mentale », comme la peinture l'est pour Michel-Ange (9) ; quant au prétendu « savoir », il relèverait plutôt d'une « ignorance gaie » (11). Et d'ajouter que la ruse avec la langue est ce qui tient lieu de contrainte productive pour les auteurs « gay ». Byron aura donc beaucoup rusé…

18 *Vide supra.*

19 Source de la Loue, mais on songe aussi à *L'Origine du Monde*, du même Courbet, s'ouvrant sur une faille sombre entre deux lèvres rougeâtres.

20 Plus respectueux des réalités biographico-territoriales, Jacques Darras superpose, lui, sur le paysage tourmenté de « Kubla Khan », l'« angoisssant

et sombre canal de Bristol où naviguera le navire spectral du Vieux Marin » (Darras 11). De fait, *chasm* est assez proche de (Bristol) *channel*.

21 L'expression, on s'en souvient, est de Gilles Deleuze, parlant de l'effet produit sur lui par la lecture de Spinoza, « grand vent qui pousse dans le dos » (*Dialogues*, 1977, 22).

ABSTRACTS

Français
Flirtant avec l'idée de sommeil, cet article interroge cinq modalités du détail romantique, à la recherche de ce qui en constitue la « puissance » (Jean-Claude Milner). Ces modalités sont diverses, tantôt typographique (tiret), géologique (*chasm*), narrative (la chute d'un récit), discursive (la « culture phrasée » dont parle Milner), neuronale (à propos de l'image de pensée). Elles ont en commun de procéder d'un même art, de la « découpe », entre fracture et facture, et d'une volonté double : réinterpréter ce qui, dans le texte romantique, faseye ou clive, en déréglant la lecture et son protocole ; explorer ce que « peut » le détail, préféré à l'entaille, et ce que valent ses « pouvoirs » puisés pour une bonne part aux puissances du sommeil.

English
Toying with the idea of sleep, this paper questions five modalities of the Romantic detail, in search of its potency. The modalities in question are diverse, now typographical (the dash), geological (the chasm), now narrative (the exit line of a tale in verse), now discursive (Jean-Claude Milner's "phrase culture"), now neuronal (with reference to the *Denk Bild*). They share something, which is to proceed from the same art, that of cutting, half way between fracture and fabrication, and from a twofold desire: to reinterpret that which, in the Romantic text, flutters or cleaves while deregulating the reading protocol, and to explore and assess what detailing, much preferred to carving, can do, on the basis of its proximity to and kinship with the powers of sleep.

INDEX

Mots-clés
détail/entaille, romantisme, culture phrasée, chasm, film, tiret, chute, sommeil, S/Z

Keywords
detail/slice, Romanticism, phrase culture, chasm, film, dash, exit line, sleep, S/Z

AUTHOR

Marc Porée
Marc Porée est professeur de littérature anglaise à l'ENS Ulm. Romanticiste et spécialiste de littérature britannique contemporaine, il est également traducteur. Il est l'auteur, ou le co-auteur, d'études critiques sur Salman Rushdie (Seuil, Les Contemporains, 1996), Kazuo Ishiguro, Hanif Kureishi. Il a co-dirigé la traduction des *Œuvres* de fiction de Robert Louis Stevenson pour la Pléiade, édité le volume *Conrad*, toujours dans la Pléiade. Avec David Duff, il a récemment édité deux volumes de textes, *Wordsworth & France; Exiles, Emigrés & Expatriates in Romantic Era Paris & London* (Litteraria Pragensia, 2017, 2019). Il a co-édité le volume collectif *Literature and Error* (Peter Lang, 2018). Il collabore à la revue en ligne *En attendant Nadeau*.
IDREF : https://www.idref.fr/032718578
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-1810-6415
ISNI : http://www.isni.org/0000000049502053
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12369488

Scènes de genre anecdotiques ou figurations fantasmatiques : du détail dans quelques sujets antiques de Leighton, Moore et Alma-Tadema

Anecdotal Genre Scenes or Figurations of Fantasies? Details in Some Antique Subjects by Leighton, Moore and Alma-Tadema

Anne-Florence Gillard-Estrada

DOI : 10.35562/rma.800

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Le bol de fruits d'Albert Moore, ou la réactivation du Jugement de Pâris
La pelote de laine de Frederick Leighton

: de la mère à la Moire
Le fragment sculpté d'Alma-Tadema, fascinant *memento mori*

TEXT

1 On s'intéressera dans cet article au fonctionnement du détail dans les œuvres de trois artistes qui participent au renouveau des sujets antiques dans la peinture britannique de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Ces tableaux représentent des scènes de la vie quotidienne dans l'Antiquité : une toile d'Albert Moore (1841-1893), peintre animé par la quête d'effets formalistes, décoratifs et esthétisants ; un tableau de Frederic Leighton (1830-1896), peintre académique soucieux de s'inscrire dans la tradition du « grand genre » ; et une œuvre peinte par Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), qui se spécialisait dans les reconstitutions anecdotiques très documentées. On s'attardera sur quelques détails décoratifs ou documentaires — objets du quotidien ou fragments sculptés — qui, bien qu'anodins au premier abord, contribuent à complexifier le sens de l'ensemble. Ces tableaux sont représentatifs du glissement, dans l'art

européen du XIXe siècle, de la peinture d'histoire vers la peinture de genre, qui propose un traitement différent du détail. Le détail, pour reprendre l'une des idées de Daniel Arasse dans son étude du *dettaglio*, détail que le regard découpe ou dé-taille du tableau, se présente dans ces trois tableaux comme « un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours » (Arasse 12). Le travail du détail au sein de l'œuvre a pour conséquence que les trois scènes au premier abord banales peintes par Moore, Leighton et Alma-Tadema glissent en fait vers un autre sujet : la scène anecdotique qui se donne à voir d'emblée dans l'œuvre évoque un sujet mythologique ou allégorique, donc placé en haut de la hiérarchie des sujets dans la tradition académique, contrairement à la scène de genre. Le détail ouvre alors le tableau à des réflexions plus profondes qui ont trait à l'identité, à la sexualité ou à la mort.

2 À partir du début des années 1860, un certain nombre d'artistes remettent à l'honneur les sujets antiques dans la peinture britannique[1]. Les commentateurs qui rédigent des articles de critique d'art ou des comptes rendus des expositions annuelles à la Royal Academy rendent compte de ce retour des sujets gréco-romains en peinture. Cette tendance picturale est souvent qualifiée dans la presse de « renouveau classique » (« classic » ou « classical revival ») ou d'« école classique » (« classic school ») ; les peintres sont catégorisés comme « néoclassiques », « classiques » ou « classicisants » (« classicising », « neoclassicists ») en raison de leurs « sujets classiques » (« classical » / « classic subjects ») et de leur manière (« classicality »)[2]. Cette catégorie « classique » renvoie aux tableaux représentant des scènes situées dans l'Antiquité ; elle est aussi utilisée dès lors que le style du peintre se caractérise par l'utilisation de motifs et de sources iconographiques inspirées de l'antique, comme le drapé, les figures sculpturales ou la composition en frise. Les artistes que les commentateurs regroupent dans cette catégorie sont principalement Frederic Leighton, Edward Poynter, W. B. Richmond, G. F. Watts, Edward Burne-Jones, Simeon Solomon, Lawrence Alma-Tadema, Albert Moore, J. R. Spencer-Stanhope, J. W. Waterhouse, Thomas Armstrong, Walter Crane, Frederick Sandys et Evelyn de Morgan. Les motifs gréco-romains sont parfois associés à d'autres sources iconographiques, ce qui explique que

nombre de ces peintres soient associés au Mouvement esthétique, ou « Aesthetic movement », qui s'inscrit dans le sillage du préraphaélisme de la décennie précédente.

3 Cette tendance « classique » est en fait clairement dissociée du renouveau médiéval qui caractérise la première partie du siècle et qu'exemplifie le préraphaélisme. Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt et John Everett Millais fondent la Confrérie préraphaélite en 1848, mais ils se séparent vers le milieu des années 1850. Si le mouvement préraphaélite à proprement parler prend fin à cette période, le style médiévisant et la technique qui le caractérisent continuent de faire des émules parmi de nombreux peintres. Certains des artistes associés au mouvement et cités plus haut se tournent vers les sujets antiques, jusqu'ici très rarement représentés par les préraphaélites. Des peintres comme Sandys ou Waterhouse abordent ainsi l'Antiquité avec une technique encore marquée par le préraphaélisme, notamment le rendu minutieux des détails. En 1857, Rossetti est engagé pour réaliser les fresques murales d'un bâtiment de l'Université d'Oxford sur des thèmes arthuriens. Il agrège alors autour de lui les peintres E. Burne-Jones, William Morris, Arthur Hughes, Val Prinsep et J. R. Spencer-Stanhope. Cette entreprise collective, largement influencée par les idées et le style de Rossetti, constitue un moment charnière dans la transition du Préraphaélisme vers l'Esthétisme, ou *Aesthetic movement*, qui s'opère au tournant de 1860.

4 Par ailleurs, à peu près à la même époque, certains peintres académiques qui ont fait leurs classes sur le continent, comme Leighton ou Poynter, reviennent en Grande-Bretagne, où ils introduisent la mode des sujets antiques. La peinture des années 1860 témoigne d'un véritable engouement pour les éléments architecturaux ou sculpturaux antiques ou encore pour les drapés classiques et les objets d'art ou d'artisanat. Le renouveau de l'Antiquité se dilue alors dans l'Esthétisme qui se diffuse dans les arts, même si un grand nombre des peintres évoqués plus haut sont rarement catégorisés comme « esthétiques » (étiquette qui se diffuse plus tard, dans les années 1870 et surtout 1880, lorsqu'Oscar Wilde fait la promotion des théories esthétiques associées à ce mouvement) ; le qualificatif de « classiques », quant à lui, est régulièrement employé pour désigner leurs sujets antiques. Cet

éclectisme propre au Mouvement esthétique a pour conséquence que de nombreux artistes, au premier rang desquels Leighton, Spencer-Stanhope ou Burne-Jones, traitent les motifs iconographiques antiques par le filtre de l'art de la Renaissance. D'autres, comme Moore ou J. A. M. Whistler, s'inspirent de l'art oriental ou des estampes japonaises, qu'ils combinent avec les sources antiques.

5 Le retour de l'Antiquité dans la peinture victorienne se fonde sur des connaissances et des sources de plus en plus documentées. Les nombreuses fouilles effectuées à l'époque en Grèce, en Italie et en Asie mineure mettent au jour une multitude de monuments et d'œuvres d'art mais aussi d'objets et d'artefacts du quotidien [3]. Les peintres peuvent copier les œuvres dans des musées comme le British Museum, qui avait acquis les « marbres d'Elgin » au début du siècle ; ils lisent aussi les résultats des travaux des archéologues dans des revues spécialisées. Certains artistes se rendent sur le continent pour étudier l'art antique *in situ* ou même acquérir des photographies des objets exposés dans des musées ou exhumés sur les sites.

6 L'intérêt pour les artefacts antiques s'inscrit dans le contexte de la culture consumériste des objets typique de l'ère victorienne. L'aura que revêt l'objet dans la société industrielle et capitaliste britannique se donne à voir non seulement dans les expositions universelles mais aussi dans la production picturale de l'époque. De nombreux artefacts sont représentés avec précision dans les sujets situés dans l'Antiquité. La vogue, en France, des tableaux de « l'école du calque » associée à J.-L. Gérôme incite de nombreux peintres à aborder des sujets antiques dans une veine plus légère que la peinture d'histoire. C'est le cas du peintre néerlandais Alma-Tadema, qui remplit ses toiles d'une foule d'objets détaillés avec minutie. Il offre notamment aux collectionneurs et au public issu des classes bourgeoises amatrices d'art un reflet de leurs pratiques d'expertise, d'acquisition ou de consommation, qu'il transpose dans le monde antique (Barrow 2017, 37-41). Ses œuvres rencontrent un immense succès à Londres, ce qui pousse beaucoup d'artistes à imiter son style.

7 Certains peintres « classiques », comme Leighton ou Poynter, traitent leurs sujets historiques, mythologiques et allégoriques à la manière du « grand genre » hérité de la tradition académique et théorisé notamment par Joshua Reynolds : ils font primer le dessin sur la

couleur et s'appuient sur l'étude des sculptures antiques puis du modèle vivant. Néanmoins, ils sacrifient parfois à la veine du genre historique très à la mode en Europe [4]. Alma-Tadema, Leighton, Moore ou Solomon représentent des scènes de la vie quotidienne dans l'Antiquité qui sont alors souvent qualifiées par les commentateurs de « classic(al) genre » ou de « classic(al) social life ». Ces tableaux sont rangés à part, et ils se distinguent des sujets antiques plus ambitieux, auxquels sont attachées les qualités de « classic(al) ideality » ou « pure classicism ».

8 Certains des peintres de l'antique avaient en fait effectué leur formation artistique dans des ateliers en France, en Italie ou ailleurs en Europe avant d'entrer à la Royal Academy. Leighton a étudié auprès des peintres académiques Eduard von Steinle et Antoine Wiertz à Florence et à Francfort ; son style est en outre très influencé par le néoclassicisme d'Ingres et par Paul Delaroche, qui contribue à lancer la mode de l'anecdote historique en France. Edward John Poynter a été formé dans l'atelier du peintre académique néoclassique Charles Gleyre, élève d'Ingres. Tous deux font régulièrement part dans leurs conférences (voir les *Addresses* de Leighton et les *Lectures* de Poynter) de leur intention d'aborder leurs sujets antiques dans la tradition académique du « *Grand style* ». Moore, formé lui aussi à la Royal Academy, a recours à des formes « classiques » (drapés, figures sculpturales) pour représenter des scènes ordinaires qui sont qualifiées dans certains comptes rendus d'exposition de « genre domestique classique ». Quant aux reconstitutions très documentées du quotidien des Grecs et des Romains d'Alma-Tadema, elles sont marquées par la formation qu'il a effectuée à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers puis auprès de Gustave Wappers, Nicaise de Keyser et Henri Leyes, qui abordent le détail dans un style inspiré du genre historique.

9 Dans son étude du détail, l'historien de l'art Daniel Arasse s'intéresse au rôle que celui joue dans la peinture académique du XIX^e^ siècle, notamment dans le contexte de l'évolution de la tradition héroïque vers une peinture de l'anecdotique : le détail, dans la peinture d'histoire, est soumis à l'ensemble afin d'élever l'œuvre « à la dignité de l'histoire ». L'accumulation de détails contribue au contraire à banaliser le sujet et à le faire basculer dans le « registre du genre » (229). C'est ce qui se produit dans les toiles d'Alma-Tadema,

dont le succès incite les autres peintres à se lancer dans cette veine. Leighton, Moore ou d'autres abordent eux aussi les détails d'une manière qui se rapporte à la peinture de genre, même s'ils ne laissent pas aller à la prolifération de ceux-ci dans leurs toiles.

10 Les sujets antiques traités sur un mode trivial ou sentimental se rapprochent des scènes de genre contemporaine ou de genre historique qui, avec le portrait et le paysage, sont très à la mode pendant toute l'époque victorienne. Les expositions à la Royal Academy regorgent de scènes anecdotiques situées soit dans une autre époque, soit dans un cadre contemporain, comme les « *problem pictures* » ou les scènes de la vie moderne qu'affectionnent des peintres comme Richard Redgrave, Augustus Egg, W. P. Frith, J. E. Hicks, Louise Jopling, J. E. Millais, W. F. Yeames ou W. Q. Orchardson. Dans leurs toiles, les détails fonctionnent comme des indices qu'il s'agit d'interpréter afin de donner un sens global à la scène [5]. Le spectateur est invité à établir des liens entre les figures et les détails afin de reconstituer ce qui ressort à une véritable intrigue. Dans cette peinture de genre très en vogue, l'attention portée aux détails témoigne du désir de donner une dimension narrative au tableau : le détail contribue à dénouer une histoire, une anecdote, une situation psychologique ou un dilemme moral.

11 Cette utilisation du détail comme clé d'interprétation pour l'ensemble caractérise aussi le style préraphaélite, qui privilégiait un rendu fidèle de tous les éléments représentés dans la toile. Dans son étude de la production du cercle qui se constitue autour de Rossetti à partir de la fin des années 1850, Elizabeth Prettejohn s'intéresse au fonctionnement des motifs, accessoires et détails dans la production de l'Esthétisme. Le détail, dans la peinture préraphaélite, remplit en effet deux fonctions : chaque élément est copié avec exactitude, de façon à respecter le double principe ruskinien de fidélité à la nature et de transfiguration typologique de celle-ci (Prettejohn 1997, 12, 20). La représentation mimétique participe d'un désir de donner une image fidèle de la nature. Mais l'Esthétisme accentue un processus déjà au cœur du Préraphaélisme : le détail se dote d'une dimension symbolique. L'objet, l'élément ou l'accessoire renvoient à une idée ou une valeur dont le sens est cependant opaque et difficile à interpréter. Prettejohn parle alors d'un symbole « proliférant », dont

le sens n'est plus envisagé comme stable et figé (24). Le détail est investi d'une potentialité de significations.

12 Un même processus, comme nous allons le voir, est à l'œuvre dans trois scènes antiques de Moore, Leighton et Alma-Tadema. Dans ces tableaux, le détail a valeur d'indice, comme dans les *problem pictures* ou les scènes de genre, mais il fonctionne aussi à la manière d'un symbole « proliférant » et échappe ainsi à toute tentative d'en fixer le sens.

Le bol de fruits d'Albert Moore, ou la réactivation du Jugement de Pâris

13 Le peintre Albert Moore compose des toiles décoratives montrant des figures isolées ou en groupe, la plupart du temps féminines, vêtues de drapés à l'antique. Celles-ci tiennent ou contemplent des objets ou des accessoires anodins, tels des fleurs, des fruits, des colliers, des éventails, des pots, des coupelles ou des raquettes. Leur fonction au sein du dispositif du tableau n'est pas uniquement ornementale car ces détails donnent parfois leur nom au titre de l'œuvre, comme dans *Apricots* (1866), *Azaleas* (1868), *Pomegranates* (1866), *A Sofa* ou *Beads* (1875). Moore détache ses œuvres de tout sujet pictural traditionnel (historique, mythologique ou même narratif et anecdotique), ce qui a décontenancé un grand nombre de commentateurs de l'époque. Moore veut avant tout créer un arrangement musical de lignes et de couleurs. Il compose ses tableaux à partir d'une grille de lignes droites et de diagonales dans laquelle il insère les figures et les objets. Il accentue le caractère sculptural et décoratif des figures en faisant poser ses modèles à côté de moulages de plâtre [6]. L'objet tient alors lieu de support pour la contemplation des figures, souvent montrées en proie à une introspection impénétrable. Malgré son caractère apparemment décoratif, l'objet est constitué en détail signifiant. Or, ce détail entretient parfois une relation très particulière avec la ou les figure(s) : il vient troubler l'interprétation de l'œuvre et faire surgir plusieurs hypothèses de sens.

14 C'est le cas dans le tableau *The Marble Seat* de 1865 [7]. Trois jeunes filles sont assises sur un banc de marbre dans un jardin luxuriant. Moore a composé son tableau selon plusieurs plans horizontaux, désignés par le banc, les parterres d'herbe et de fleurs, les frondaisons et la ligne d'horizon à l'arrière-plan, auxquels répondent en contrepoint musical les lignes verticales des figures, des plis des drapés et des troncs des arbustes. Les figures très sculpturales sont dessinées d'après les statues en marbre du Parthénon représentant Déméter, Perséphone et Hébé [8] et Moore joue sur la répétition des figures afin de leur ôter tout caractère individuel et expressif. Cette œuvre est typique du parti pris formaliste du peintre : les formes inspirées de la statuaire grecque sont combinées avec d'autres sources afin de produire un art purement esthétisant et décoratif. Or, si les trois femmes qui font bloc rappellent immanquablement le modèle sculpté antique, elles observent aussi d'une manière insolite le jeune garçon qui se tient debout et se détache du groupe. Tourné vers elles, il verse un breuvage dans une coupelle translucide. Le caractère singulier de cet échange provient de la nudité de l'échanson, visiblement plus jeune qu'elles, dont la pose connote la gêne. Car malgré leur relative inexpressivité, les femmes le regardent d'une manière insistante et quasi-voyeuriste ; une légère coloration trouble leurs joues, signe, peut-être, d'un certain intérêt pour le jeune homme.

15 Or, un détail fait basculer la scène de genre et évoque un sujet mythologique qui revient souvent dans la tradition picturale académique. Moore a placé un bol noir rempli de trois fruits au milieu de la toile, précisément entre les mains d'une des femmes, comme pour attirer l'attention sur ce détail. Le spectateur est donc invité à voir en lui un indice dont le sens est à élucider. Les figures féminines tournent en outre leur regard vers le jeune homme, comme pour le jauger. La scène se mue alors en une variation sur le thème du Jugement de Pâris : selon la légende, les trois déesses Athéna, Héra et Aphrodite se mettent à nu devant le héros troyen afin qu'il désigne la plus belle d'entre elles. C'est la déesse de l'amour qui gagne ce concours, car elle a promis à Pâris de lui offrir Hélène, la plus belle femme de Grèce, s'il lui accorde le prix, matérialisé par l'octroi d'une pomme d'or, transposée ici dans les fruits, peut-être des pommes, dans le bol. Moore inverse cependant le mythe : ce sont les femmes

qui sont en position de supériorité, contrairement à la légende de Pâris ou à cet autre mythe dans lequel une pomme d'or permet à un homme de soumettre la femme à son désir : la course d'Atalante et Hippomène [9].

16 À cet élément apparemment insignifiant répondent deux autres détails dont le statut interroge. La boisson que l'échanson verse dans la coupelle unique évoque un breuvage dionysiaque mais l'on ne sait à laquelle des trois il est destiné. Les femmes semblent en fait toutes convoiter la coupe — ou peut-être convoitent-elles le jeune homme ainsi offert à leur regard désirant. Les fruits et la boisson fonctionneraient selon cette lecture comme des détails métonymiques évoquant les thèmes de la consommation sexuelle ou de l'ivresse. La scène inverse par conséquent les rôles genrés : non seulement le nu masculin est rarement représenté dans la peinture victorienne, mais un jeu de voyeurisme s'installe entre le regard que les trois femmes posent sur le jeune éphèbe nu et celui du spectateur qui contemple tous ces corps érotisés. Certes, les figures féminines sont vêtues d'un chaste drapé, mais le tissu translucide épouse leurs formes et laisse entrevoir leurs seins. Moore tire en outre parti de la pose sculpturale du jeune homme androgyne pour cacher son sexe, schématisé par un espace vide et triangulaire, autre détail qui constitue un point aveugle dans la toile.

17 Selon Moore, les sources iconographiques antiques étaient les plus nobles, et donc elles permettaient à l'artiste d'atteindre la beauté formelle. Mais au-delà de ses ambitions formalistes, il traite aussi du désir charnel et de formes de dissidences sexuelles abordées à la même époque par d'autres poètes et artistes. Les conventions picturales, de même que les convenances, l'obligeaient à ne rien montrer du sexe du jeune homme et à en estomper la charge érotique ; ce faisant, il le féminise et semble suggérer des formes de sexualité irreprésentables dans le contexte. Moore était en fait très proche du peintre Simeon Solomon et du poète A. C. Swinburne, qui évoquaient régulièrement l'homosexualité féminine et masculine dans leurs œuvres. Solomon avait exposé l'année précédente un sujet lesbien, *Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene* [10], qui montre la poétesse grecque Sappho enlaçant son amante Erinna. La composition des deux œuvres est très proche, de même que le traitement des figures vêtues de drapés et assises sur un banc. La

toile de Moore suggère donc peut-être aussi une connivence ambiguë entre les trois femmes, qui contraste avec la solitude du jeune échanson. Certes, Moore souhaitait représenter un type de beauté idéale fondé sur des modèles antiques, ce qui conduit Robyn Asleson à estimer qu'il ne faut pas nécessairement voir de contenu érotique dans la toile (80) ; mais il semble difficile de souscrire à l'idée que les femmes regardent le jeune homme sans trouble. Dans les tableaux « esthétiques » de Moore, dont les effets reposent en grande partie sur la reprise de sources visuelles classiques, le détail vient troubler la lecture de l'œuvre, comme dans cette toile, où le désir érotique circule entre les femmes et le jeune garçon.

La pelote de laine de Frederick Leighton : de la mère à la Moire

18 Le succès rencontré par les reconstitutions anecdotiques a poussé le peintre académique Leighton à se détourner des sujets historiques ou mythologiques ou des toiles esthétisantes qu'il affectionnait pour se tourner vers les scènes de la vie quotidienne dans l'Antiquité. Leighton souscrivait au principe de clarification de la composition propre à la peinture académique, ce qui impliquait que le détail soit subordonné à l'ensemble. Mais dans les toiles qu'il réalise dans une veine plus anecdotique, l'objet ou l'accessoire, s'il joue un rôle documentaire ou décoratif, produit cependant un certain jeu, une forme de déviation par rapport à l'ensemble.

19 Dans *Winding the Skein* [11], Leighton représente une mère et sa fille en train de filer une pelote de laine. Le sujet mièvre est comme souvent dans les tableaux de genre historique de ces peintres un prétexte pour montrer les paysages méditerranéens tant prisés par les collectionneurs victoriens, qui pouvaient ainsi s'évader de leur monde enlaidi et pollué par l'urbanisation et l'industrialisation. Le recours aux formes classiques vise à l'idéalisation et la généralisation, qualités que la tradition académique attribuait à la statuaire antique et que Leighton transcrit par le biais du caractère figé et de l'absence d'expression sur le visage des figures (voir Prettejohn 2007, 139-149). Leighton accentue en effet le caractère sculptural et monumental des

figures drapées à l'antique afin d'élever son sujet banal. Il adopte la composition horizontale de la frise, avec des figures placées sur une plateforme qui se détachent de la toile de fond. La lumière douce et les couleurs atténuées sont propices au sentiment d'harmonie et de bonheur domestique qui se dégage de la scène. On pense aux scènes de genre situées dans l'époque contemporaine, comme celles peintes par W. P. Frith ou G. E. Hicks, dont les Victoriens raffolaient. Il s'agit en effet plutôt d'une représentation mièvre d'une mère et sa fille s'adonnant à des activités typiquement féminines mais déguisées en femmes grecques.

20 La formation académique de Leighton induit chez lui une pratique du détail paradoxale. Ses dessins montrent qu'il se concentrait tout d'abord sur les détails, principalement sur les parties du corps des figures. La maîtrise du dessin se fonde sur la copie de fragments de corps d'après moulage puis d'après modèle vivant, comme dans la tradition académique (voir Robins et Martin). Les parties sont ensuite subordonnées à l'ensemble afin d'atteindre une organisation claire, qui souvent hiérarchise les figures principales au sein de la composition. La technique de Leighton vise à fondre les détails dans l'ensemble afin de produire une vision globale lisible d'emblée. Leighton applique ce processus typique de la peinture académique à ses scènes de genre, en grande partie pour conférer à celles-ci le vernis de l'idéalisation. Cependant, la généralisation des apparences particulières, nécessaire à l'effet d'unité, d'harmonie et d'idéal qu'ambitionne Leighton, laisse parfois la place à un traitement typiquement victorien des figures féminines : leur carnation et leur type évoquent la « rose anglaise », ou « *English rose* », stéréotype féminin très apprécié dans la peinture victorienne, tandis que l'activité à laquelle les figures s'adonnent fait de cette toile une scène somme toute assez sentimentale.

21 Or, malgré cette configuration, le détail fait basculer la scène vers un autre sujet. Le fil de laine couleur rouge sang qui relie la mère à l'enfant, et dans lequel les mains de la femme semblent enchevêtrées, donne une toute autre dimension à la relation entre les figures. La pelote de laine semble symboliser le passage du stade de la fillette à celui de femme, idée renforcée par le contraste entre le blanc virginal des drapés et la partie rouge du vêtement de l'enfant. Surtout, on pense à une transposition de la légende des Moires, ou Parques — ces

trois femmes âgées et imposantes filant la laine. Ce sujet légendaire, souvent représenté en peinture, symbolise le temps qui passe et l'inexorabilité de la mort. Le thème domestique se colore ainsi d'un sens plus mélancolique.

22 Un second détail vient apporter un autre niveau de sens. Le siège occupé par la mère est recouvert d'une peau de panthère, attribut typique du bachique. Ce détail semble signifier que la mère s'est détournée des pratiques dionysiaques, qui, chez les Grecs, offraient un espace de liberté aux femmes hors de la cité, et ce, alors que les femmes mariées étaient vouées aux tâches domestiques et à l'éducation des enfants dans la société grecque. Tout se passe comme si la femme avait placé « derrière elle » cette peau de bête pour embrasser la fonction d'épouse et de mère, fonction symbolisée par la pelote et les écheveaux de laine. Ce détail occupe un rôle symbolique dans la tradition néoclassique, comme dans le tableau *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) de J.-L. David. Le peintre a placé dans sa toile un détail, l'ouvrage, qu'il invite à interpréter clairement comme signifiant l'inscription des femmes dans une sphère féminine opposée au monde public des hommes. Dans le tableau de Leighton, ce détail remplit cette fonction traditionnelle tout en ouvrant d'autres significations. La dimension symbolique du détail, par conséquent, s'opacifie et celui-ci modifie en profondeur l'appréhension du tableau dans son ensemble.

Le fragment sculpté d'Alma-Tadema, fascinant *memento mori*

23 Le peintre Alma-Tadema avait fait de la représentation minutieuse et virtuose des artefacts antiques sa marque de fabrique. La multitude de détails a d'ailleurs été notée par de nombreux commentateurs dans la presse. L'appréciation de ces toiles implique de s'arrêter sur chaque détail et donc de connaître le nom et la fonction des objets, ce qui tantôt ravit, tantôt rebute les critiques : certains considèrent que le détail confère une aura culturelle et sociale au spectateur tandis que d'autres estiment à l'opposé que l'accumulation d'objets savants nécessite un travail d'interprétation et d'érudition laborieux qui nuit à l'appréciation pure des œuvres [12].

24 Le peintre joue aussi sur le détail pour délivrer un sens caché. Rosemary Barrow a montré qu'un grand nombre d'objets d'art ou d'artisanat qu'il représente comportent un sens érotique ou égrillard pour peu que l'on connaisse leur fonction dans le monde antique. Alma-Tadema fait notamment allusion de manière facétieuse aux mœurs sexuelles des anciens ou évoque certains aspects de la culture antique qui faisaient alors débat, comme les rites irrationnels ou violents des Grecs et des Romains. Daniel Arasse montre comment certains peintres se servent du détail pour marquer leur « présence discrète, latente et même cachée » et établir ainsi un « écart par rapport à l'œuvre dans son "tout ensemble" » (Arasse 9). C'est ce même processus qui est en jeu dans *Among the Ruins* (1902-1904)[13]. Dans cette scène apparemment banale, une jeune fille se promène dans les ruines d'une cité antique située en bord de mer. Elle est dépeinte comme une patricienne romaine (les tissus de son vêtement sont élaborés et ornés) ; ses cheveux et ses yeux clairs et le rendu de sa carnation rappellent le stéréotype de la « rose anglaise ». Nombre des sujets antiques d'Alma-Tadema montrent des femmes gréco-romaines représentées comme des Anglaises en bonne santé physique, et donc aussi morale. Le public des classes moyennes et aisées appréciait en effet ces scènes montrant des anciens qui leur ressemblaient sur de nombreux points. Alma-Tadema reprend ici les éléments qui faisaient son succès auprès d'acheteurs désireux de s'évader dans un monde de beauté situé à la fois loin dans l'espace et dans le temps et peuplé de jolies jeunes filles vêtues de drapés et associées aux fleurs.

25 Or, malgré ce sujet convenu, l'attitude de la jeune fille intrigue : elle penche le corps, comme aimantée par quelque chose, et à y regarder de plus près, on note un détail caché dans un massif d'iris : un fragment sculpté dans une pierre noire, visiblement une tête d'homme. Le rapport que le dispositif du tableau établit alors entre ce détail et la figure vient bouleverser le sens de l'ensemble. Le sujet banal — la flânerie oisive dans les ruines — se transmue en une scène d'introspection. La contemplation de cette tête noire rappelle le thème des vanités ou du *memento mori*. La jeune Romaine se transmue en une figure emblématique qui contemple non plus un crâne mais une tête sculptée et s'interroge ainsi sur la vie et la mort. Peu de tableaux victoriens ont en fait abordé ce sujet d'une femme en

proie à une méditation de type ontologique, hormis un tableau de genre, *The Doubt* : "*Can These Dry Bones Live*?" de H. A. Bowler, qui montre une jeune fille contemporaine [14]. Dans le tableau d'Alma-Tadema, les vestiges d'une cité antique plus ancienne presque recouverts par la végétation s'inscrivent dans la tradition picturale des paysages montrant des ruines, qui se doublent d'une réflexion sur le caractère éphémère des plus glorieuses civilisations.

26 La jeune fille semble découvrir un dieu appartenant peut-être à un monde plus ancien que le sien. Si la tête sculptée renvoie au thème de la brièveté de la vie humaine, elle semble aussi faire naître chez la jeune fille une attirance vers une force incontrôlable, voire une forme de désir. La couleur noire du fragment, qui tranche avec le marbre blanc ou gris des fragments de colonnes, de métopes ou de chapiteaux représentés, ne correspond pas aux attentes du public de l'époque vis-à-vis de la représentation des statues, qui sont souvent dépeintes en marbre blanc dans la peinture de l'époque. Cette couleur connotait en effet la grandeur et la pureté de l'antique [15]. Alma-Tadema s'était d'ailleurs intéressé aux controverses contemporaines sur la polychromie des sculptures et des monuments antiques, comme en témoigne son tableau *Phidias Showing the Frieze of the Parthenon to His Friends* (1868) : les frises du Parthénon qu'il y représente comportent des traces de couleur, ce qui a déplu à de nombreux critiques.

27 Mais dans *Among the Ruins*, les traits réguliers et beaux du visage masculin sculpté sont ceux d'une figure apollinienne. Par contraste, la couleur noire de la pierre confère à la tête sculptée une dimension chthonienne sombre et inquiétante. On pense au vestige enfoui d'un dieu mystérieux, dont l'aura magique ou maléfique vient perturber les êtres qui l'ont découvert. Le regard de la figure sculptée semble en effet tourné vers la jeune fille, qui pour sa part est comme médusée par le fragment. L'échange qui les lie renforce l'effet de présence du détail. On se prête à imaginer que la vie bien ordonnée de la jeune fille sage va être troublée par la découverte d'un monde, de croyances ou de pratiques archaïques.

28 Le détail du fragment sculpté donne ainsi lieu à une multitude d'interprétations, comme la conscience inquiète de la mort ou l'irruption troublante du désir. Car l'association entre éros et thanatos

est suggérée par un autre détail, le bas-relief à droite qui représente un homme et une femme nus et armés. La scène rappelle certains bas-reliefs de marbre déjà visibles à cette époque au British Museum : l'Amazonomachie du Mausolée d'Halicarnasse (350 av. J.-C.) et la frise en marbre du temple d'Apollon de Bassae (420-400 av. J.-C.)[16]. Cette dernière représente la guerre que les Grecs, dirigés par Héraclès, mènent contre les Amazones pour voler la ceinture de pouvoir de leur reine et vaincre ce peuple de femmes dérogeant aux codes patriarcaux. On note en effet des ressemblances entre les bas-reliefs et la toile, notamment les corps nus, les drapés fluides, les boucliers ronds ou les pattes de lion de la peau d'Héraclès. Alma-Tadema représentait souvent des fragments de fresques ou de statues pour faire allusion aux thèmes de la prédation et de la violence sexuelles.

29 Plutôt que de saturer la toile de multiples détails, comme à son habitude, Alma-Tadema choisit ici de focaliser l'attention du spectateur sur quelques fragments. L'observateur est invité à se rapprocher du détail, à l'image de la jeune fille, dont le mouvement nous entraîne dans un rapport d'intimité avec celui-ci. La toile est de surcroît de très petit format, ce qui incite à nous rapprocher de celle-ci. Dans ce tableau, qui est l'un de ses derniers, le détail fonctionne comme un signe discret qui informe sur le regard que le peintre porte à son œuvre dans son ensemble. Toute sa carrière durant, Alma-Tadema s'est en effet attaché à proposer des reconstructions du passé, notamment antique. Le détail est le point de départ d'une réflexion sur le sens de son art et sur sa propre pratique en tant que peintre. Le fragment sculpté, détail incontournable du système autoréférentiel qu'a construit la tradition picturale académique néoclassique, se dote ici d'un nouveau sens. Car ce qui intéresse peut-être le peintre avant tout lorsqu'il interroge ce qui est en jeu dans le processus de reconstruction du passé en peinture, c'est le travail de perception de ce détail, voire du travail d'affect qu'il produit chez le peintre mais aussi le spectateur.

30 On peut donc voir un fonctionnement métonymique à l'œuvre dans la peinture victorienne de l'Antiquité. Le détail témoigne d'un travail de déplacement ou de cristallisation de ce qui peut sembler au premier abord absent de la toile : l'irruption du désir, l'intuition du temps qui passe ou l'angoisse de la mort. Or comme le propose Daniel Arasse, reprenant une réflexion de Kenneth Clarke, notre expérience du

tableau doit se nourrir de « surprises », suscitées notamment par le détail. Le détail, en effet, « peut être “inventé”, au sens archéologique du terme, par le désir de celui qui regarde » (Arasse 6-7). Dans ces trois œuvres de Leighton, le détail est proliférant et « [s]a valeur tient à ce qu'il acquiert […] un statut polysémique auquel l'iconographie traditionnelle doit se résoudre » (Arasse 125). Les peintres de l'Antiquité effectuent une transposition de scènes auxquelles la peinture d'histoire a attribué un sens, comme les sujets mythologiques ou allégoriques, dans des scènes de genre. Dans ces tableaux, les détails — fruits, pelote de laine, fragment sculpté — déclenchent des chaînes d'associations et s'ouvrent au travail fructueux de l'imagination. Ces représentations de l'Antiquité présentent aussi la figuration d'angoisses ou de désirs refoulés. La tête sculptée est un morceau détaché d'un corps, un fragment extrait d'une totalité, un fétiche à la fois morbide et désirable qui implique une perte et une fascination [17]. Le fruit, la pelote, le fragment : chacun à sa manière fonctionne comme un détail « symptômal », pour reprendre l'expression de Georges Didi-Huberman, en raison de son « caractère d'inquiétante étrangeté » mais aussi, comme il l'indique, dans le sens où « Sigmund Freud [y] eût reconnu un désir refoulé » (Didi-Huberman 105). Véritables signifiants flottants, les artefacts archéologiques témoignent pour Freud de la plasticité de l'inconscient. L'image des « pierres » qui « parlent » qu'il emploie dans « L'étiologie de l'hystérie » de 1896 témoigne ainsi de l'intérêt de Freud pour la dimension fantasmatique de l'archéologie. Tout comme le vestige archéologique, le symptôme fait en effet resurgir le passé (Freud 1973, 84). L'archéologie aurait donc à voir avec le désir d'abolir la mort ou avec une sexualité archaïque perçue comme différente et fascinante, ainsi qu'il le montre dans son analyse de la *Gradiva* de W. Jensen de 1907. Il s'agira donc aussi, dans les œuvres picturales des peintres victoriens de l'Antiquité, de regarder comment le détail est travaillé par une dimension véritablement fantasmatique.

31 Le détail a longtemps été dévalorisé dans la tradition classique en raison de sa parenté avec l'ornemental, qui était associé au particulier, au contingent, au quotidien et donc au féminin. En sacrifiant au goût du détail, les peintres académiques victoriens se détournent des canons esthétiques de la tradition théorique académique que Schor envisage à juste titre comme masculiniste

(voir Schor 3-18). Dans son étude du discours théorique classique, Schor montre ainsi comment la multiplication des détails est censée perturber l'ensemble ordonné qui se fonde sur des constructions discursives genrées, centrées notamment autour des oppositions entre ordre et prolifération, ou entre simplicité et ornement. Ces théories s'expriment par le biais de métaphores postulant l'opposition entre le masculin et le féminin. Incidemment, le style et les sujets des peintres « classiques » Leighton, Moore, Burne-Jones ou d'autres, sont parfois qualifiés de manière péjorative dans la presse de l'époque de « féminins » ou d'« efféminés ». Si l'on situe ces œuvres au regard des théories académiques, le choix de représenter des sujets de la vie de tous les jours et des figures féminines vaquant à des occupations ordinaires a certainement contribué à cette réception défavorable. Mais l'attention nouvelle portée au détail que l'on a voulu étudier ici « met en question les catégories établies de l'histoire de l'art » (Arasse 6). Le détail ainsi traité dans leurs toiles souscrit et déroge à la fois aux conventions picturales encore fortement orientées par la tradition classique. En ce sens, ces peintres contribuent peut-être au rejet des catégories qu'apporte la modernité artistique.

BIBLIOGRAPHY

Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992.

Arscott, Caroline. « The Artist as Artificer », dans Tim Barringer et Elizabeth Prettejohn (éds), *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. New Haven / Londres : Yale University Press, 1999, p. 3-17.

Asleson, Robyn. « Nature and Abstraction in the Aesthetic Development of Albert Moore », dans Elizabeth Prettejohn (éd.), *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester : Manchester University Press, 1999, p. 115-134.

Asleson, Robyn. *Albert Moore*. Londres : Phaidon, 2000.

Barrow, Rosemary. *Lawrence Alma-Tadema*. Londres : Phaidon, 2001.

Barrow, Rosemary. *The Use of Classical Art and Literature by Victorian Painters, 1860–1912*. Lewiston / Queenston / Lampeter : The Edwin Mellen Press, 2007.

Becker, Edwin, Morris, Edward, Prettejohn, Elizabeth et Treuherz, Julian (éds), *Sir Lawrence Alma-Tadema*. Amsterdam : Van Gogh Museum ; Liverpool : Walker Art

Gallery, 1996.

Christian, John. *Victorian Dreamers: Masterpieces of Neo-Classical and Aesthetic Movements in Britain*. Tokyo : The Tokyo Shimbun, 1989.

Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2011.

Fletcher, Pamela M. *Narrating Modernity: The British Problem Picture, 1895–1914*. Londres : Routledge, 2017.

Freud, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*. Paris : Presses universitaires de France, 1973.

Freud, Sigmund. *Le Délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*. Paris : Gallimard, 1986.

Gerrish Nunn, Pamela. *Problem Pictures: Women and Men in Victorian Painting*. Aldershot : Ashgate, 1996.

Gillard-Estrada, Anne-Florence. « Alma-Tadema et le détournement de la culture savante ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, nº 71, printemps 2010, p. 453-464. <https://doi.org/10.4000/cve.3102>.

Gillard-Estrada, Anne-Florence. « Fantasied Images of Women: Representations of Myths of the Golden Apples in "Classic" Victorian Paintings ». *Polysèmes*, nº 15, 2016. <https://doi.org/10.4000/polysemes.860>.

Gillard-Estrada, Anne-Florence. « "Not so, surely, looked the Greeks": Alma-Tadema's Reconstructions of Grecian Scenes ». *Polysème*, nº 21, 2019. <https://doi.org/10.4000/polysemes.4805>.

Hammerschlag, Keren Rosa. *Frederic Leighton. Death, Mortality, Resurrection*. Abingdon : Ashgate, 2015.

Kestner, Joseph A. *Mythology and Misogyny: The Social Discourse of Nineteenth-Century Classical Subject Painting*. Madison : University of Wisconsin Press, 1989.

Jockey, Philippe. *Le Mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*. Paris : Belin, 2013.

Jones, Stephen, Newall, Christopher, Ormond, Léonée, Ormond, Richard et Read, Benedict (éds), *Frederic Leighton 1830–1896*. Londres : Royal Academy of Arts / Harry N. Abrams, 1996.

Leighton, Frederic. *Addresses Delivered to the Students of the Royal Academy, by the late Lord Leighton*. Londres : Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 1896.

Nochlin, Linda. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York : Thames & Hudson, 1995.

Poynter, Edward. *Ten Lectures on Art*. Londres : Chapman & Hall, 1879.

Prettejohn, Elizabeth. « Antiquity Fragmented and Reconstructed: Alma-Tadema's Compositions », dans E. Becker, E. Morris, E. Prettejohn et J. Treuherz (éds), *Sir Lawrence Alma-Tadema*. Amsterdam : Van Gogh Museum ; Liverpool : Walker Art Gallery, 1996, p. 33-56.

Prettejohn, Elizabeth. *Rossetti and his Circle*. Londres : Tate Publishing, 1997.

Prettejohn, Elizabeth (éd.). *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester : Manchester University Press, 1999.

Prettejohn, Elizabeth. *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting*. New Haven / Londres : Yale University Press, 2007.

Prettejohn, Elizabeth et Trippi, Peter (éds). *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*. Londres : Prestel, 2016.

Robins, Daniel et Martin, Philippa. *A Victorian Master. Leighton Drawings*. Londres : Kensington and Chelsea Libraries and Arts Service, 2006.

Schor, Naomi. *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*. New York : Routledge, 2007.

Staley, Allen. *The New Painting of the 1860s: Between the Pre-Raphaelites and the Aesthetic Movement*. New Haven : Yale University Press, 2011.

Swanson, Vern Grosvenor. *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*. Londres : Garton ; Aldershot : Scolar Press, 1990.

Vottero, Michaël. *La Peinture de genre en France, après 1850*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

Wood, Christopher. *Victorian Panorama: Paintings of Victorian Life*. Londres : Faber and Faber, 1976.

Wood, Christopher. *Olympian Dreamers: Victorian Classical Painters, 1860–1914*. Londres : Constable, 1983.

NOTES

1 Les spécialistes de cette peinture, dans les années 1980, ont rangé les artistes concernés dans la catégorie des « *neoclassical painters* » ou des « *classical painters* » (voir Christian ; Wood 1983 ; Kestner). Plus récemment, les spécialistes du champ inscrivent un grand nombre de ces peintres (hormis Alma-Tadema) dans le mouvement « esthétique », ou *Aestheticism* : voir Staley ; Prettejohn 1999 et 2007. Rosemary Barrow (2007) fait référence à l'utilisation de l'art et de la littérature « classiques », donc gréco-romaines, dans la peinture et la littérature victoriennes en général.

2 Les occurrences de ces termes dans les revues publiées entre 1860 et 1900 sont trop nombreuses pour être toutes relevées ici, mais l'on peut signaler quelques commentateurs connus qui y ont recours régulièrement : Cosmo Monkhouse dans *The Academy* ; William Michael Rossetti dans *The Academy* et *The Fraser's Magazine* ; Claude Phillips dans *The Academy* et dans *The Art Journal* ; J. B. Atkinson ou Margaret Oliphant dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine* ; Sidney Colvin dans *The Cornhill Magazine*, *The Fortnightly Review* ou *The Portfolio* ; Claude Phillips et M. H. Spielmann dans *The Magazine of Art* ; H. M. Statham dans *The Fortnightly Review* ou *The Edinburgh Review* ; et enfin, des comptes rendus anonymes publiés dans *The Art Journal* ou *The Athenaeum* (probablement rédigés par F. G. Stephens pour ce dernier).

3 Parmi les chantiers archéologiques importants menés à l'époque, on peut citer celui que Charles Fellows entame à Xanthos, en Lycie (actuelle Turquie) en 1843 ; les fouilles de Charles Thomas Newton à Halicarnasse et à Cnide dans les années 1850 ; celles de J. T. Wood à Éphèse ; l'exploration des sites sur l'Acropole d'Athènes et à Tanagra dans les années 1870-1880 ; les fouilles menées par A. S. Murray et C. T. Newton à Mycènes. La plupart des monuments et artefacts exhumés par les archéologues britanniques sont envoyés au British Museum. Notons aussi les fouilles entreprises par des archéologues étrangers, comme Giuseppe Fiorelli, qui reprend l'exploration méthodique de Pompéi dès 1860 (site que visite Alma-Tadema), et Heinrich Schliemann, qui découvre Troie à Hissarlik, en Turquie, en 1871.

4 Vottero distingue la « peinture d'histoire anecdotique », ou « scène de genre historique », au sein de la peinture de genre en France (voir Vottero 79-95).

5 Sur cette catégorie picturale à la mode, voir Gerrish Nunn et Fletcher.

6 Sur la technique et les modes de composition de Moore, voir Asleson (1999 et 2000, 96-114 et 146-149) et Prettejohn (2007, 101-127).

7 Albert Moore, *The Marble Seat*, 1865, huile sur toile, 47 x 74,6 cm, collection particulière.
Voir : <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Albert_Moore_-_The_marble_seat.jpg>.

8 Groupe de sculptures provenant du fronton est du Parthénon, réalisées sous la direction de Phidias : <www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-94>.

9 Hippomène utilise trois pommes d'or pour vaincre à la course Atalante, qui s'est consacrée au célibat et à la chasse, et ainsi l'épouser. Poynter reprend ce sujet d'une manière qui reflète des considérations genrées (voir Gillard-Estrada 2016).

10 Simeon Solomon, *Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene*, 1864, aquarelle sur papier, 33 x 38,1 cm, Tate Britain. <www.tate.org.uk/art/artworks/solomon-sappho-and-erinna-in-a-garden-at-mytilene-t03063>.

11 Frederic Leighton, *Winding the Skein*, 1878, huile sur toile, 100,3 x 161,3 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney. Voir <www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/1.1974/>.

12 Les articles évoquant cet aspect de l'œuvre d'Alma-Tadema sont trop nombreux pour être cités, mais l'on pourra mentionner qu'il y est fait allusion dans les revues *The Art Journal*, *The Magazine of Art*, le *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *The Athenaeum*, *The Fortnightly Review*, *The Academy* ou encore le *Fraser's Magazine*.

13 Lawrence Alma-Tadema, *Among the Ruins*, 1902-1904, huile sur toile, 39 x 24 cm, collection particulière. <www.arthistoryarchive.com/arthistory/victorian/images/LawrenceAlmaTadema-Among-the-Ruins-1902-04.jpg>.

14 Un critique a d'ailleurs jugé que le tableau aurait eu plus de force si la figure posant cette question fondamentale avait été un homme (Wood 1976, 103-105). <www.tate.org.uk/art/artworks/bowler-the-doubt-can-these-dry-bones-live-n03592>.

15 La statuaire grecque, à l'origine colorée ou dorée, a été réputée blanche dès l'époque romaine. Sur la dimension impérialiste et racialisante du discours concernant la blancheur des sculptures grecques dans l'esthétique occidentale, voir Jockey.

16 Voir <https://commons.wikimedia.org/[…]Amazonomachy_from_the_Mausoleum_at_Halicarnassus_(British_Museum)> et <https://commons.wikimedia.org/[…]Amazonomachy_in_the_Bassae_Frieze>.

17 Sur la fétichisation du fragment, voir Nochlin 25.

ABSTRACTS

Français
Cet article se propose d'aborder le fonctionnement du détail dans trois sujets antiques de Lawrence Alma-Tadema, Albert Moore et Frederic Leighton, peintres associés aux mouvements classique et esthétique de la seconde moitié du XIXe siècle en Grande-Bretagne. Des détails au premier abord décoratifs ou documentaires — fragments sculptés ou objets du quotidien — viennent complexifier le sens de toiles s'inscrivant d'emblée dans la peinture de genre historique. Un autre sujet se superpose alors à la scène anecdotique et lui confère une dimension plus profonde. Le détail vient travailler la surface apparemment lisse de ces représentations et suscite des interrogations qui ont trait au corps, au désir ou à la mort.

English
This article intends to study the role of details in three antique subjects by painters associated with the classical and aesthetic movements in Victorian Britain—Lawrence Alma-Tadema, Albert Moore and Frederic Leighton. Details that at first sight seem decorative or documentary—sculpted fragments or everyday objects—in fact complexify the meaning of works straightaway affiliated to historical *genre*. Another subject is superimposed on the anecdotal scene, which acquires a profounder dimension. The apparently smooth surface is wrought by the detail, which thus arouses queries that have to do with the body, desire and death.

INDEX

Mots-clés
peinture victorienne de l'Antiquité, classicisme, esthétisme, fragments et artefacts antiques

Keywords
antique Victorian painting, classicism, aestheticism, fragments and antique artefacts

AUTHOR

Anne-Florence Gillard-Estrada
Anne-Florence Gillard-Estrada est maître de conférences à l'université de Rouen-Normandie (ERIAC – EA 4307). Ses recherches portent sur la littérature, l'esthétique, la critique d'art et les arts visuels dans la Grande-Bretagne de la seconde moitié du XIXe siècle. Elle a publié une série d'articles sur Walter Pater, Oscar Wilde et les peintres préraphaélites, néoclassiques et esthétiques et a un ouvrage (« Le corps grec dans la peinture britannique de l'Antiquité (1860-1900) : entre idéal et fantasme ») en préparation. Elle a co-dirigé *Écrire l'art / Writing Art :*

formes et enjeux du discours sur les arts visuels en Grande-Bretagne et aux États-Unis (Paris, Mare et Martin, 2015), *Beyond the Victorian / Modernist Divide: Remapping the Break in Literature, Culture and the Visual Arts* (avec Anne Besnault-Levita, New York, Routledge, 2018) et *L'esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d'art* (avec Xavier Giudicelli, Reims, ÉPURE, coll. « Héritages Critiques », vol. 12, 2020).
IDREF : https://www.idref.fr/070448299
BNF : https://data.bnf.fr/fr/17141825

Le détail pathopoétique : le cas de Coleridge

Detail and Pathography in Coleridge's Life and Poetry

Caroline Bertonèche

DOI : 10.35562/rma.810

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Coleridge et les maladies de l'imaginaire : scrofule et épilepsie
Le brownisme : un détail de langage ou comment « exciter » la poésie

TEXT

1 Écrivant sur les fondements véritables du génie, Charles Lamb refuse, dans son essai sur « The Sanity of True Genius » (1826), de concevoir le poète autrement que comme sain et éveillé ; le contraire donc d'un esprit « intoxiqué » (le terme est de lui) par les exaltations de la poésie qui ne serait pas apte à contrôler ses rêves, ni à tempérer l'ardeur de ses fièvres :

> 'That great wit is allied to madness'—So far from this being true, the greatest wits will ever be found to be the sanest writers. […] The ground of the fallacy is, that men, finding in the raptures of the higher poetry a condition of exaltation, to which they have no parallel in their own experience, besides the spurious resemblance of it in dreams and fevers, impute a state of dreaminess and fever to the poet. But the true poet dreams being awake. He is not possessed by his subject, but has dominion over it. (519)

2 Avec son thermomètre de la folie, Lamb dénonce la popularisation de cette idée fausse que le génie rend fou et, contre l'argument fallacieux, propose une explication sans détour. Maître de son corps, le vrai poète, dit-il, sait où il va quand il s'aventure consciemment dans ces univers parallèles de l'expérience et de la pensée. La raison avancée par Lamb serait la bonne. Même quand l'esprit vagabonde,

tout dépassement de soi ou des autres est une poétique familière. Elle permet de dépasser certaines bornes, en connaissance de cause, d'exposer un corps à la folie sans y succomber, de médicaliser certains envols sans brider son imaginaire. Dans ce domaine-là, Coleridge, génie rêveur souvent malade, semble être le sujet parfait. Pour lui aussi, l'étude de la médecine et de ses pratiques fut, pour un temps, éphémère, une tentation aussi bien qu'un fardeau lourd de conséquences sur sa santé mentale. Insomniaque car souffrant la nuit de douleurs d'estomac [1], affaibli par ses addictions à l'opium ou au laudanum et souvent rattrapé par la prégnance d'une hypocondrie que l'on pourrait aussi concevoir comme une pathologie démentielle, Coleridge illustre, à lui seul, un romantisme torturé par le corps souffrant du génie. Décidé à ne pas perdre la tête, Coleridge est connu pour avoir entretenu très tôt un rapport tout à fait particulier, proche de la névrose compulsionnelle, à l'hygiène [2], à la maladie et surtout aux médecins :

> While at school, he [Coleridge] had contemplated a career in medicine, in emulation of his brother Luke. His soon-terminated period of study at Cambridge was unfruitful and comical, but afterwards he began to find his feet in the West Country, with the congenial society of Southey and for a time Wordsworth. Also important in these years, years of great poetic activity, were the company and library of Dr. Thomas Beddoes, friend and correspondent of several members of the scientifically vigorous Lunar Society of Birmingham. (Levere 296)

3 S'il était un élève assidu dans plusieurs champs du savoir, la philosophie, entre autres, Coleridge n'était néanmoins pas un scientifique, ce qui explique probablement cette conception du germe et de l'infection comme une menace qui hantait ses écrits mais qu'il compensa, tout au long de sa vie, par une boulimie pour les sciences :

> He was however a committed student of the sciences. This appears in his early educational plans, in his reading and notetaking, in his acquaintance among men of science, in his attendance at scientific lectures, and in his constant incorporation of scientific lore into almost every aspect thought and writing. (Levere 296)

Coleridge et les maladies de l'imaginaire : scrofule et épilepsie

4 La pathologie en question, c'est la scrofule [3], à laquelle Coleridge consacrera un essai en 1816, sur le modèle des travaux du chirurgien, Dr Richard Carmichael, *An Essay on the Nature of Scrofula* (1810), rédigés quelques années auparavant, et qui tout en corrigeant certaines erreurs [4], soulignent autant les causes que les cas de la maladie telle qu'elle se manifestait aux médecins de cette époque avec le détail de certains symptômes encore troubles :

> The symptoms of scrofula which *obviously* arise from a disordered state of the digestive organs, are a tumid and tense abdomen, a swelled and chopped upper lip, itching and soreness of the alæ nasi, and irregularity of bowels, attended with green, black, and other unnatural evacuations. These symptoms in a greater or less degree precede the induration of the lymphatic glands of the neck and other phenomena of scrofula, and continue afterwards to accompany the disease, sometimes constantly, sometimes occasionally. (Carmichael 3)

5 Riches d'une anatomie de la scrofule qui parfois répugne, les images d'abcès, de lésions de la peau, de fistules purulentes, parlent d'elles-mêmes. La médecine romantique, ainsi qu'elle est perçue par Coleridge, n'est pas prude en matière de physiopathologie visuelle et livre à son lecteur quelques perles directement extraites de sa galerie des horreurs. Le Dr Beddoes, autre théoricien de la scrofule qui aurait grandement influencé Coleridge, en serait le principal artisan :

> These are foul ulcers from suppurated and broken glands, scrophulous consumption, complaints of various name about the bones, and particularly the joints, as *spina ventosa*, water on the brain, disease of the hip joint, lumbar or psoas abscess, white swelling, impaired vision or blindness, ear-ache, discharge of matter from the ear, and deafness. (Beddoes 39)

Ainsi exhibé mais toujours séduisant, si l'on en croit la rhétorique comme l'histoire de la maladie ainsi que les « opinions » (Coleridge, « An Essay on Scrofula » 454-479) qui l'ont fait exister dans les

consciences à cette période, le spectre scrofuleux devient, peu à peu, une onde négative qui, selon Coleridge, l'aurait empêché de mieux ou plus produire :

> Scrofula unifies all his problems, along with his potential for literary achievement, into a character his readers can sympathize with. Certainly scrofula—today defined as lymphatic tuberculosis—is not the only disease Coleridge suffers from, but it does provide him with the most manipulable rhetoric in which to explain why he has not accomplished more than he has. (Wallen 52)

Plutôt que de dévoiler les limites de sa production intellectuelle, l'ivresse scrofuleuse est une drogue, un produit addictif doté d'une forte puissance de cohésion dans l'imaginaire du poète. Elle pourrait alors se penser également comme une identité critique et uniforme dans la théorisation de la maladie et de ses épreuves :

> Of all the ailments he complains of, scrofula provides an over-arching diagnosis that explains a host of problems; and the available medical accounts of scrofula provide him with a rhetoric elastic enough to convince his readers that his numerous hardships cohere into a unified persona. (Wallen 51)

6 La formulation d'une maladie-personnage au caractère unique ne peut qu'interpeller le lecteur car le mot *scrofule*, à l'image de la tubercule porcine et de ses origines chez l'animal (*scrofa*, la « truie »), est désormais un terme désuet dans le lexique de la médecine. Il peut donc resurgir, dans le sémantisme de la science et de ses fictions, comme une protubérance du langage devenue, avec le temps, un autre vestige du romantisme. Confirmant l'hypothèse d'une symptomatologie inclusive, le motif poétique de la scrofule a ce pouvoir, cette « vigueur » du façonnement puis du regroupement catégoriel qui confine à « l'invention » d'une forme ou nature nouvelle, dirait Sir Philip Sydney en parlant de poésie [5]. Il faut alors mettre l'accent sur les conjonctions pathologiques du trouble dont les modifications finalement se ressemblent pour que le mélange réussi d'élasticité et d'organicité transforme « vingt maladies différentes », écrit Coleridge dans ses *Lettres*, en une seule (« a single name » (Wallen 54)) :

> […] there is no man in Europe who has had under his inspection so many cases of Scrofula, Hypochondriasis (or Complaints of the Stomach & other digestive organs) and of consumption, whether purely organical & pulmonary, or scrofulous, or hypochondriac, or all conjoined—& these in all possible stages of the Disorders & modified by all possible Differences of Age, Habits, Sex & Constitution. (Griggs II, 896)

L'objectif est d'envisager une « constitution » nouvelle qui ferait la synthèse des modes de perception, d'acuité et de sensibilité du corps scrofuleux par l'exagération des critères définitionnels et donc de classification des symptômes de la maladie hérités de médecins comme Carmichael ou Beddoes :

> By exaggerating the prevalence of scrofula, Coleridge makes the disease even more elastic as a characterizing category: his expansion of an already loose rhetoric allows him to assign almost any trait he wishes to his scrofulous constitution. (Wallen 54)

7 Coleridge l'articule très clairement dans son essai. La nosologie de la scrofule ne l'intéresse guère, ni même en soi l'origine de l'infection, si elle ne contribue pas aussi à définir avec succès « *l'essence de la Maladie* », une approche « productive » de ses propriétés médicales et de ses conséquences sur l'esprit et l'écriture du poète plutôt qu'un enchaînement parfois hasardeux de causalités sans unité commune :

> A moment's reflection will convince us, that in all other cases a proximate cause is intelligible only in a very lax sense of the word cause, either as a mere predisposition or as a part of the disease itself & the first link in the chain. They will have achieved all that the nature of the thing renders practical & all indeed that we need wish to know, if only they have succeeded in pointing out *the essence of the Disease itself*; what it is that constitutes Scrofula, & the knowledge of which may enable us to substitute a specific <appropriate> & productive definition of the disease, for a mere enumeration & description of its obvious symptoms & accompaniments. (« An Essay on Scrofula » 477)

8 Car la scrofule est devenue une distinction qui a changé de statut et donc de classe. Coleridge n'hésite pas à nous le rappeler en compilant l'ensemble des théories pathologiques et sociales en lien avec son évolution qui pourrait l'aider à offrir au lecteur une conclusion satisfaisante : « First that Scrofula, which hitherto had been almost exclusively confined to the unhappy offspring of ignorance & penury, was now becoming frequent among the higher and cultivated classes (« An Essay on Scrofula » 471) ». Il faut être cultivé désormais pour être scrofuleux, un constat qui arrange bien Coleridge puisqu'il lui permet de donner une certaine teneur à ces déclarations, elles-mêmes le résultat de ces expérimentations psychologiques avec la maladie. La question qui revient souvent, chez Coleridge, tant dans sa vie que dans son œuvre, est en effet de savoir en quoi la pathologie serait le fruit d'un état mental (le malheur, la solitude, le découragement [6]) et, inversement, en quoi le diagnostic d'une maladie nommée, théorisée, identifiée comme telle, permettrait au patient de se détacher partiellement du corps et de ses douleurs. L'expérience de la scrofule, même fantasmée, symptôme d'hypocondrie quasiment immatérielle dans l'imaginaire coleridgien si l'on exclut sa réalité dans le texte, s'avère être un terrain de spéculations, voire « d'opérations », très fertile en termes d'influences, sur la créativité, du psychisme de la souffrance :

> The most significant intellectual consequence of Coleridge's conviction that he had scrofula was that it allowed him to experiment with mentalist hypotheses at a time when he was drawing large conclusions from a materialist premise. The materialist premise was that feeling in all its manifestations was ultimately based on the capacity to experience *touch*. While he was willing to speculate that certain psychological aptitudes were dependent on this capacity, the primacy of the physical was rarely put into doubt. The scrofula diagnosis allowed him to entertain the contrary hypothesis: that his bodily condition was caused by certain kind of mental operations, repeated too often. It is noteworthy, in this connection, that Coleridge resisted the idea that his sickness or, sometimes, his failure to recover, were the result of unhappiness until he had diagnosed scrofula in himself. (Vickers 89)

9 Comprendre pourquoi l'on est ou pourrait être craintif ou malade, c'est être mieux disposé à créer une alternative à sa mauvaise santé :

Coleridge verra dans la scrofule le moyen de penser la pathologie en dehors des principes inhérents aux affres d'une physicalité contraignante. Dans cette perspective-là, la médecine aide. Touchée de près par Coleridge et sous tous ses angles, même fictifs, elle fournit un support de réflexion stable sur le problème de l'instabilité.

10 Si l'on sait désormais que Coleridge a toujours été très sensible, y compris dans ses poèmes, aux théories des médecins comme Thomas Beddoes ou de scientifiques comme Erasmus Darwin, et que les troubles qui ont nourri son approche de la poésie ont souvent, pour la plupart, été d'ordre psychique, les difficultés de réception critique de la maladie chez Coleridge viennent surtout du peu d'informations dont nous disposons sur la nature de ses sources. Coleridge cultive presque volontairement le mystère et, pour ainsi dire, sème le trouble :

> But here we must proceed with great care. One of the greatest difficulties of reconstructing Coleridge's medical studies is the stubborn silence he maintains about his sources: he never, to my knowledge, explicitly acknowledged the influence of any medical writer (and this instance is a case in point). In some cases the extent of his involvement in a medical writer's thinking becomes apparent only in retrospect. This can be seen clearly in relation to his borrowings from Erasmus Darwin during 1802 and 1803. In the middle of 1802 Coleridge described to Sara Hutchinson a visionary experience which he said had struck him especially powerfully because he was not deprived of 'Reason or the Will' while he was having it. Reason and the Will were faculties of the human mind which Darwin claimed were suspended during sleep. (Vickers 135)

11 La question de l'« expérience visionnaire », en lien avec les pathologies du sommeil (« on my bed my limbs I lay », Coleridge, « The Pains of Sleep » 121) qui envahissent l'imaginaire chez Coleridge, est au centre d'une discussion qui agitait déjà les esprits de l'époque sur le sujet délicat des traitements appliqués aux troubles nerveux (Beddoes, « Essay on Disorders »). Moment de suspension des facultés rationnelles, « être malade » la nuit, cette « pire calamité » (Coleridge, « The Pains of Sleep » 259), est un moment de torture également qui réduit à néant sa volonté d'agir (« the powerless will », « The Pains of Sleep » 121) puis permet aux hantises

du poète et à ses démons de prendre le dessus : « But yester-night I pray'd aloud / In anguish and in agony, / Up-starting from the fiendish crowd / Of shapes and thoughts that tortured me (v. 14-17) » (« The Pains of Sleep » 121). La théorie de Vickers serait d'envisager le poème de Coleridge sur « l'angoisse nocturne » (« the night's dismay », « The Pains of Sleep » 259) comme un symptôme d'épilepsie ou, mieux encore, un symptôme des lectures de Coleridge sur l'épilepsie dans les travaux d'Erasmus Darwin (« Epileptic fits frequently recur in sleep from the increase of sensibility at that time (Darwin 249) ») ou de Beddoes :

> I suggest that, in the light of his medical readings, he [Coleridge] probably saw the night terrors of 'The Pains of Sleep' as symptoms of epilepsy. Erasmus Darwin had claimed that irregular gout [7]—which Coleridge believed to be the root-cause of all his afflictions—often led to epilepsy. (Vickers 4)

12 L'épilepsie, parfois associé chez Beddoes et Erasmus Darwin à la folie [8], trouble neurologique qui fait convulser le patient sous forme d'« attaques (*episodes*) » (Rothenberg et Chapman 201) ou de crises répétées, dérange donc, par ses contradictions, le corps de la médecine romantique. Ce dérangement justifie quelque part que les troubles de l'épileptique aient influé sur les modalités d'écriture d'un poème alors conçu comme une entité cérébrale qui intègre, en son sein, plusieurs préoccupations majeures : « 'The Pains of Sleep' rehearses a number of concerns associated with an important debate in eighteenth-century medical literature on epilepsy » (Vickers 4). Si, comme le souligne Darwin, l'épilepsie est une maladie du cerveau, il n'est pas inconcevable pour le poète d'y trouver là l'explication, voire le remède physique, qui pourrait lui permettre de retrouver les plaisirs et la douceur du sommeil (« gentle Sleep! with wings of healing », Coleridge, « Dejection: An Ode » 117). Si, par contre, le traitement est moral, selon Beddoes, en s'adressant plutôt à la psychologie du malade, alors il est possible que l'épilepsie alimente un cycle de questionnements qui toujours empêcheront Coleridge de dormir paisiblement. Les deux alternatives sont envisageables et justifient en soi la pluralité des souffrances (« pains »). Elles justifient, par ailleurs, le passage le plus exclamatif, sinon épileptique, du

poème, preuve des sursauts et de la folle agitation d'un esprit en crise :

> Desire with loathing strangely mixed
> On wild or hateful objects fixed.
> Fantastic passions! Mad'ning brawl!
> And shame and terror over all!
> Deeds to be hid which were not hid,
> Which all confused I could not know,
> Whether I suffered, or I did. (v. 22-29) (« The Pains of Sleep » 122)

Nous sommes bien là face à un patient dans un état essentiellement confus et conflictuel (« mad'ning brawl ») dont les décharges de flux nerveux dans le cerveau le minent autant qu'ils l'épuisent. Le poète contemple d'autres exutoires à sa peur : la peur de céder à une douleur que l'on s'inflige ou que l'on inflige aux autres avant de se laisser envahir par des terreurs nocturnes plus paralysantes encore que la perspective d'un sommeil morbide ; perspective ici renforcée par les allitérations en [f] (« con**f**used/su**ff**ered », « li**f**e-sti**f**ling **f**ear », « The Pains of Sleep » 122). La résonance sonore des fricatives rythme le désarroi du poète tout en mesurant le poids, sur son corps comme sur sa conscience, de ce spectre de l'étouffement.

13 De toute évidence, il y a quelque chose de chronique dans la mise en scène de l'insomnie, structurée autour de la répétition, première et dernière forme d'encadrement des maladies ou hypocondries de l'imaginaire, qui revient en début comme en fin de poème : « 'Tis midnight, but small thoughts have I of sleep:/Full seldom may my friend such vigils keep! (VIII, 126-127) » (« Dejection: An Ode » 117). Un tel mal, Coleridge ne le souhaite à personne. Pourtant, il n'oublie jamais de saluer à sa manière, par ses récurrences ou ses implications médicales, la force d'un thème obsédant en poésie. La problématique nous semble être souvent la même. Les craintes qui agitent le poète ou l'exposent au risque de trop souffrir ne le brident jamais complètement quand il s'agit d'être productif ou d'anticiper le pire, jusqu'à intégrer, dans la tourmente, les détails d'une connaissance toujours plus fournie sur certaines afflictions notoires. L'impression de gravité provient d'une prise de conscience, dans la veille ou le demi-sommeil, de plusieurs facteurs pathologiques qui affectent le fonctionnement normal du cerveau, créant alors des « formes et

pensées » qui, par leurs « lumières blessantes » (« The Pains of Sleep » 257), changent ou réinventent la science du poème.

Le brownisme : un détail de langage ou comment « exciter » la poésie

14 Thomas Beddoes et Coleridge, du « pneumatisme » à la poésie, partagent bien un même combat, tout entier focalisé sur ce même mot, cette même propriété vitale, la stimulation ou l'« excitabilité », comme fondement d'une théorie, le brownisme [9], baromètre d'un objectif nosologique commun réorienté autour d'une seule et unique maladie :

> In the eighteenth century, controversy raged over the value of disease classification, or nosology: were there truly different species and varieties of disease that could be classified taxonomically? Or, as the radical Scottish doctor John Brown and his followers (called Brunonians) claimed, was there but one disease that struck at different levels of intensity in different ways? Disputes about the part played by 'nature' and 'nurture' and 'seed' and 'seed-bed' were to the fore in the late nineteenth and early twentieth centuries—controversies given greater edge by the founding of movements aiming to curtail the fertility of alleged hereditary 'degenerates'. (Porter 86)

Cette notion d'un corps soigné au moyen de stimulants selon les différents degrés d'intensité du mal, format de réduction de la médecine à ses dosages, à l'augmentation ou à la réduction des soins, John Brown la transmet aux romantiques comme un système infectieux qui détermine autant la pensée ou le sentiment de l'être que les modes de représentation du vivant :

> Excitement, the effect of the exciting powers, the true cause of life, is, within certain boundaries produced in a degree proportioned to the degree of stimulus. […] so that which restores the morbid to the healthy state, is a diminution of excitement in *the case of* diseases or excessive stimulus, and an increase *of the same excitement* for the

> removal of diseases of debility. Both which *intentions* are called Indications of Cure. (« The Elements of Medicine » I, 9)

15 Pourtant entièrement dévoué au sort des maladies héréditaires dont il conteste, sinon la taxinomie dans son ensemble, du moins une partie des anciens schémas de classification tendant à pervertir la nature et le format de contamination d'un organisme malade, Brown, nommé président de la société médicale d'Édimbourg en 1780, est lui-même le descendant d'une longue tradition de médecins (avant Polidori et Beddoes) fidèles à l'École écossaise des pratiques de la science. La production browniste peut, en effet, se revendiquer d'une médecine qui rayonne à travers l'Europe par son effervescence et qui remonte notamment au « concept d'irritabilité [10] » développé par Albrecht von Haller ainsi qu'au travail de William Cullen, professeur de chimie et théoricien de la « névrose » :

> One who built on Haller's concept of irritability as a property of fibres was William Cullen, professor of medicine at the University of Edinburgh and, at the time, the most influential medical teacher in the English-speaking world. Born in 1710, Cullen taught chemistry in Glasgow before moving to Edinburgh to teach chemistry, materia medica, and medicine. He was the leading light of the Edinburgh Medical School during the golden age, publishing the best-selling nosologically arranged *First Lines of the Practice of Physic* (1778–9). Cullen interpreted life itself as a function of nervous power and emphasized the importance of the nervous system in disease causation, coining the word 'neurosis' to describe nervous diseases. His one-time follower but later foe, John Brown, a larger-than-life figure who radicalized Scottish medicine (his followers were called Brunonians) but died an alcoholic, was to go further than Haller by reducing all questions of health and disease to variations around the mean of irritability. In place of Haller's concept of irritability, however, Brown substituted the idea that fibres were 'excitable'. Animation was hence to be understood as the product of external stimuli acting on an organized body: life was a 'forced condition'. Sickness, he ruled, was disturbance of the proper functioning of excitement, and diseases were to be treated as 'sthenic' or 'asthenic', depending on whether the body was over- or underexcited. (Porter 145)

Ce « corps organisé », par ses continuités physiologiques et langagières, force ou conditionne presque naturellement ce lien de cause à effet entre les propriétés de l'irritable, de « l'excitable » et du nerveux. Tous ces nouveaux maux, quelle qu'en soit l'approche, font école et nourrissent, dans l'instant même de leur production, l'imaginaire de la Poésie et de ses nouveaux symptômes : la compassion, la communication. Vue sous cet angle, la résonance des principes médicaux et de leur poétique interne est infinie. Le plaisir du romantisme s'offre à nous lecteurs et patients, selon Coleridge, avec sa dose d'excitants :

> [May 1810] I wish, I dared use the Brunonian phrase—& define Poetry —the Art of representing Objects in relation to the *excitability* of the human mind, &c—or what if we say—the communication of Thoughts and feelings so as to produce excitement by sympathy, for the purpose of immediate pleasure […]. (« Notebooks » 553)

16 Si l'on regarde de plus près, la « pathopoèse [11] » de Coleridge n'est guère très différente de celle de Brown dans sa formulation :

> XIV. The property, by which both sets *of powers* act, should be named Excitability ; and the powers themselves, Exciting powers. By the word « body » is meant both the body simply so called, and also as endued with an intellectual part, a part appropriated to passion and emotion, or to the soul; the appellation commonly given to it *in medical writings* is system.
> XV. The common effect, produced by the exciting powers, is sense, motion, mental action, and the passions. Which effect being one and the same, it must, therefore, be granted, that the operation of all the powers is also one and the same. (« The Elements of Medicine » I, 3)

17 L'écrit médical dicte donc bien ses termes, sa veine conceptuelle et ses questions de langage mais donne surtout au poète la mesure d'un balancement créateur de plaisir entre le bien-être et l'état morbide. Si souffle productif il y a, il est bien dans la continuité des expériences et des textes qui fait de la pathologie une menace, un seuil, un repère de souffrance pour le romantisme anglais dans l'expression du malade et la stimulation de ses sensations, fussent-elles positives ou négatives. Tous deux brownistes dans leur appréhension du corps inerte ou surexcité, Beddoes et Coleridge sauront s'appuyer sur les

bénéfices couplés, avec Davy, du travail de chimiste pour redonner un nouvel élan à la vitalité de la science. Forts de leurs excentricités, ils ne retiendront finalement de ces quelques tentatives, toutes périlleuses, que la capacité de résistance et d'adaptation qui se manifeste dans les multiples façons de défier la mort ou de réinventer l'humain. À un détail près.

BIBLIOGRAPHY

Beddoes, Thomas, M. D. « Essay VI: Essay of Scrophula », dans *Hygëia: or Essays Moral and Medical, or the Causes affecting the Personal State or our Middling and Affluent Classes*. Bristol : J. Mils, 1802, p. 3-89.

Beddoes, Thomas, M. D. *Essay on the Nature and Prevention of Some of the Disorders Commonly Called Nervous* (1802-1803).

Brown, John. *The Elements of Medicine; or a Translation of the Elementa Medicinae Brunonis. With Large Notes, Illustrations, and Comments. By the Author of the Original Work*. Two volumes in one. Philadelphie, PA : T. Dobson, 1793.

Carmichael, Richard, Surgeon. *An Essay on the Nature of Scrofula, with Evidence of its Origin from Disorder of the Digestive Organs Illustrated by a Number of Cases successfully treated, and interspersed with Observations on the General Treatment of Children*. Londres : John Callow, 1810.

Coleridge, Samuel Taylor. « An Essay on Scrofula: Chapt. I History and Opinions », dans Heather J. Jackson et James Robert de Jager Jackson (éds), *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*. 12 vol. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1995, vol. 12, p. 454-479.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions* (1817), dans Heather J. Jackson (éd.), *Samuel Taylor Coleridge. A Critical Edition of the Major Works*. Oxford : Oxford University Press, 1985.

Coleridge, Samuel Taylor. « Notebooks », dans Heather J. Jackson (éd.), *Samuel Taylor Coleridge. A Critical Edition of the Major Works*. Oxford : Oxford University Press, 1985.

Coleridge, Samuel Taylor. « The Pains of Sleep [Les Angoisses du Sommeil] », dans *La Ballade du Vieux Marin et autres poèmes suivi d'extraits de l'Autobiographie littéraire*. Présentation et traduction de Jacques Darras. Paris : Gallimard, Édition bilingue, 2007.

Darwin, Erasmus. *Zoonomia; or, the Laws of Organic Life*. Vol. II, Dublin : P. Byrne, 1800.

Dorsten, Jan Van (éd.). *The Defence of Poetry by Sir Philip Sydney*. Oxford : Oxford University Press, 1966.

Griggs, Earl Leslie (éd.). *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. 6 vol., Oxford : Clarendon Press, p. 1956-1971.

Holmes, Richard. *Coleridge: Darker Reflections*. Londres : Harper Collins, 1998.

Lamb, Charles. « Popular Fallacies. ["The Sanity of True Genius"] ». *New Monthly Magazine*, 1826, p. 519-520.

Levere, Trevor H. « Coleridge and the Sciences », dans Andrew Cunningham et Nicholas Jardine (éds), *Romanticism and the Sciences*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990, p. 295-306.

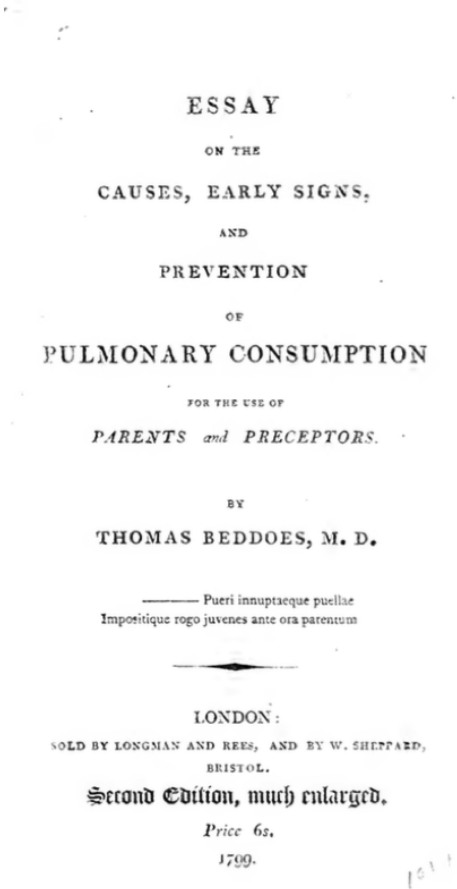
Porter, Roy (éd.). *The Cambridge History of Medicine*. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

Rothenberg, Mikel A., M. D. et Chapman, Charles F. *Dictionary of Medical Terms*. 5e éd., New York : Barron's, 2006.

Vickers, Neil. *Coleridge and the Doctors: 1795–1806*. Oxford : Oxford University Press, 2004.

Wallen, Martin. *City of Health, Fields of Disease. Revolutions in the Poetry, Medicine, and Philosophy of Romanticism*. Hampshire : Ashgate, 2004.

APPENDIX



ESSAY

ON THE

CAUSES, EARLY SIGNS,

AND

PREVENTION

OF

PULMONARY CONSUMPTION

FOR THE USE OF

PARENTS and PRECEPTORS.

BY

THOMAS BEDDOES, M. D.

——— Pueri innuptaeque puellae
Impositique rogo juvenes ante ora parentum

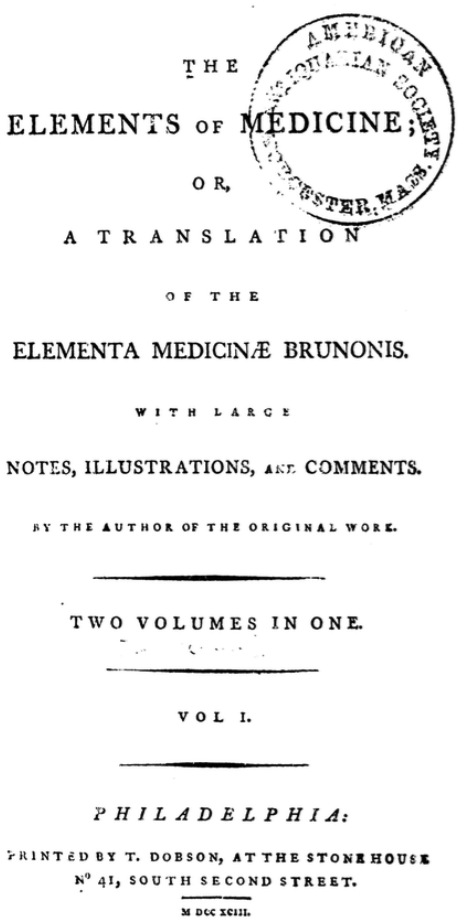
LONDON:

SOLD BY LONGMAN AND REES, AND BY W. SHEPPARD, BRISTOL.

Second Edition, much enlarged.

Price 6*s.*

1799.


THE
ELEMENTS OF MEDICINE;
OR,
A TRANSLATION
OF THE
ELEMENTA MEDICINÆ BRUNONIS.
WITH LARGE
NOTES, ILLUSTRATIONS, AND COMMENTS.
BY THE AUTHOR OF THE ORIGINAL WORK.
TWO VOLUMES IN ONE.
VOL I.
PHILADELPHIA:
PRINTED BY T. DOBSON, AT THE STONE HOUSE
No 41, SOUTH SECOND STREET.
M DCC XCIII.

NOTES

1 « The other reason for delay was medical. Coleridge was again suffering from chronic stomach problems – the symptoms, 'acrimony in the bowels', sounds like Irritable Bowel Syndrom brought on by a mixture of stress and opium-taking. On 13 October he walked over to Clifton to consult Dr. Beddoes. However, he still did not have the courage to make the full confession of his addiction, as he had determined with Poole at Stowey. The following February he was still resolving 'instantly to put myself under Dr. Beddoes, & to open to him the whole of my case'. » (Holmes 110-111)

2 Sur l'opium, le sentiment de saleté et le trouble de comportement obsessionnel chez Coleridge, voir les propos de son biographe, Richard Holmes, citant les *Notebooks* du poète : « The second entry tries a different voice, no longer grandiose, but low and small and oddly compulsive […] What it records is indeed a physical compulsion closely connected with the guilt of his opium-taking, which required him repeatedly to wash himself during the day, and to feel disgust at the slightest sensation of dirt

anywhere on his body. This repeated, obsessive washing had begun in Malta, no doubt in response to the sweat and heat of Mediterranean life. He had noted in April 1805: 'I cannot endure the least atom or imagination of dirt on my person; but wash my body all over 20 times, where 8 or 9 years I washed half of it once'. » (Holmes 201)

3 « Scrofula: n. form of tuberculosis characterized by abscess formation, usually in the lymph nodes of the neck » (Rothenberg and Chapman 523).

4 « Among those who have chiefly contributed to hand down and propagate errors respecting this disease, I would place in the foremost point of view Doctor Cullen, whose authority had the more influence, as he himself assisted in dissipating the errors and absurdities of the humoral pathologists, which he seems unaccountably to have retained in his consideration of the disease in question. In support of this statement, it is only necessary to recollect his opinion that scrofula arises from 'a peculiar acrimony of the fluids', that the disease 'rarely appears but in children whose parents had at some period of their lives been affected with it', and his belief, that when it fails to appear in the children of scrofulous parents, it may discover itself afterwards in their offspring in the succeeding generations; as also his reliance upon mineral waters, and his supposition that they produce their beneficial effects by 'washing out the lymphatic system'. Though these opinions have not, with all praticioners, the influence which they once possessed, yet with the majority they have great weight; but I hope that the simple statement of facts I shall offer, and the inductions which they naturally afford, will be sufficient to combat the errors alluded to. » (Carmichael 2)

5 « Only the poet, disdaining to be tied to any such subjection [to nature], lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature […]. » (Dorsten 23-24)

6 « A grief without a pang, void, dark, and drear, / A stifled, drowsy, unimpassion'd grief, / Which finds not natural outlet, no relief, / In word, or sigh, or tear— (II, 21-24) » (Coleridge, « Dejection : An Ode » 114).

7 Sur le lien entre la goutte et l'épilepsie, voir les propos d'Erasmus Darwin, dans *Zoonomia* : « The pain, which occasions some fits of epilepsy, is felt for a time in a distant part of the system, as in a toe or a heel; and is said by the patient gradually to ascend to the head, before the general convulsions commence […] Mr. F—, who had lived intemperately, and had been occasionally affected with the gout; was suddenly seized with epileptic

fits; the convulsions were succeeded by apoplectic snoring; from which he was, in about 20 minutes, disturbed by fresh convulsions, and had continued in this situation above four-and-twenty hours. » (Darwin 250-251)

8 « The other terminations of paralytic or apoplectic seizure are less applicable to any practical purpose. They are very various, as epilepsy, impaired faculties, or madness.—In extremely rare cases the senses have become more acute; epilepsy has ceased; and I knew one person, whom a first stroke deranged, and a second restored to his intellects. » (Beddoes, « Essay VI: Essay of Scrophula » 137)
« Epileptic convulsions are not attended with the fear of death, as is the hysteric disease, and the urine is of a straw colour. However it must be noted, that the disagreeable sensations in hysteric diseases, sometimes are the cause of true epileptic convulsions, of syncope, and of madness [...] *Epilpsia dolorifica*. Painful epilepsy. In the common epilepsy the convulsions are immediately induced, as soon as the disagreeable sensations, which causes them, commences; but in this the pain continues long, with cold extremities, gradually increasing for two or three hours, till at length convulsions or madness come on; which terminate the daily paroxysm, and cease themselves in a little time afterwards. » (Darwin 250-252)

9 « *Braunonian system*. Also called Brunonian, this was the practice associated with Dr. John Brown (1735-88) who believed that illnesses were caused by a deficiency or surplus of 'excitability' in the body and could be corrected by appropriate doses of stimulants or narcotics » (Coleridge, « *Biographia Literaria* » 236 & 707n). Notons ici que les écrits de John Brown ont été traduits en français en 1805.

10 Roy Porter revient sur la distinction établie entre les fibres musculaires et nerveuses, entre donc les notions d'« irritabilité » ou de « contractilité » du corps et sa « sensibilité » en lien avec la douleur et ses stimuli, tout en rappelant également que la médecine expérimentale de Haller finira de compléter, par ses progrès, les travaux de Harvey sur le cœur et ses pulsations (Porter 136-175).

11 « La pathopoèse : gr. *pathos*, maladie, *poiein*, produire. Production des maladies. On dit aussi "pathopoièse" » : « Pathopoétique : Qui a rapport à la pathopoèse », dans *Nouveau Larousse Illustré. Dictionnaire Universel Encyclopédique*, publié sous la direction de Claude Augé, tome sixième (Paris : Librairie Larousse, 1897-1904), p. 720. Le mot a désormais disparu des dictionnaires, et notamment des dictionnaires de médecine.

ABSTRACTS

Français

Cet article réfléchit à la manière dont certains détails du discours médical au dix-neuvième siècle ont façonné la poésie romantique anglaise, en s'intéressant notamment au cas de Samuel Taylor Coleridge et à son rapport à deux maladies en particulier, la scrofule et l'épilepsie. Le détail pathopoétique tel qu'il est défini par l'étymologie du terme « pathopoèse » fait référence à la production des maladies, ce qu'elles génèrent dans l'univers mental et physique du poète mais également ce qu'elles apportent en termes de productivité et de créativité chez les romantiques dont l'expérience personnelle de la pathologie oscille entre affliction chronique et hypocondrie. Il suffit parfois d'un mot, d'une formule — savante, médicale —, d'un reliquat de phrase, d'un concept nouveau (ex. : le brownisme), d'un vestige du langage, ou d'une vision, même partielle, du mal pour stimuler l'imaginaire du poète. Sous l'influence de figures scientifiques importantes à l'époque comme le Dr Thomas Beddoes ou Erasmus Darwin, Coleridge est attentif à chacun de ces symptômes, fussent-ils microscopiques, voire indétectables, pour donner à sa poésie un nouvel élan, en explorant notamment, dans l'intimité de la relation qu'il entretenait avec la médecine et les médecins, un périmètre d'inspiration plus large.

English

This article explores how certain details in 19th century medical discourse were articulated and how they have shaped British Romantic poetry, by reflecting on Samuel Taylor Coleridge's own poetic and theoretical investigation of two specific illnesses, scrofula and epilepsy. The pathopoietic detail, thus defined etymologically as the production of diseases ("patho-poiesis") and what these diseases ultimately generate within the poet's mind and body in terms of productivity and creativity, also illustrates the personal experience of the poet and his understanding of the world of pathologies; namely how they always seem to oscillate, according to the Romantics, between chronic affliction and hypochondria. The poet sometimes only needs to capture the essence of a scholarly word or a medical formula, of a new concept (ex.: Brownism), of a vestigial form of language or a visual form of pain, however partial it might be, in order to stimulate his imagination. Influenced by such prominent scientific figures of the time as Dr Thomas Beddoes or Erasmus Darwin, Coleridge was particularly sensitive to some of these inherited symptoms, whether they were microscopic or even hardly detectable, and yet powerful enough to give new momentum to his poetry. On a much broader scale, this intimate relationship he developed with doctors and medicine, more generally, also allowed him to explore a wider range of sources and therefore operate a change in perspective by including in his poems different other modes of inspiration.

INDEX

Mots-clés
poésie romantique, discours scientifique, médecine, scrofule, épilepsie, pathopoèse

Keywords
Romantic poetry, scientific discourse, medicine, scrofula, epilepsy, pathopoiesis

AUTHOR

Caroline Bertonèche
Diplômée de l'université d'Oxford en études romantiques et agrégée d'anglais, Caroline Bertonèche est professeur de littérature britannique, présidente du conseil académique de l'Université Grenoble Alpes et présidente de la Société d'études du romantisme anglais (SERA). Lauréate du *Keats-Shelley Second Essay Prize Award*, d'une bourse Fulbright à l'Université Harvard et d'un post-doctorat au *Whitney Humanities Center* de l'Université de Yale, elle a publié plusieurs articles sur le romantisme anglais, sur le lien entre médecine et poésie ainsi que sur les notions d'influence, de pathologie et de mythe. Elle est l'auteur de deux ouvrages sur Keats : *Keats et l'Italie. L'incitation au voyage* (2011) et *John Keats. Le poète et le mythe* (2011). Elle a également dirigé un ouvrage collectif en hommage à Susan Sontag sur *Bacilles, phobies et contagions. Les métaphores de la pathologie* (2012) et co-dirigé un ouvrage collectif sur la folie intitulé *« Is that madness? » Les organes de la folie romantique* (2016). Elle travaille désormais sur un nouvel ouvrage sur poésie et astronomie, de l'Antiquité au romantisme.
IDREF : https://www.idref.fr/115314903
ISNI : http://www.isni.org/0000000080727808
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16206013

Keats et le « vœu de myopie »

“The Very Smallest Shell”’: Keats’s Attention to Detail

Oriane Monthéard

DOI : 10.35562/rma.854

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

L’effet loupe
Prolifération du détail
La détaille comme dissection poétique

TEXT

1 S’il est un poète qui se plaît à saisir le monde dans ses moindres détails, ce serait bien Keats [1]. 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 criquets [2] — 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 exiguïté formelle qui engage naturellement le poète à ciseler la langue au moyen de ses unités de sens les plus minimes. S’attacher aux détails, en tant que poète ou en tant que lecteur, ne se limite cependant pas à une question d’échelle.

2 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).

3 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.

4 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 » (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" » (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 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

5 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)

6 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 réelle [6] — qui aurait incité le poète à porter son attention sur 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 Écosse 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).

7 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,

> 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)

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).

9 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.

10 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 substituts 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'emboitement 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)

11 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.

12 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].

13 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

14 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 aiguisée du jeune homme, aurait dit de lui son ami Joseph Severn, en particulier ce qui semblait aux autres invisible ou dénué d'importance :

> 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.

15 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 scantly 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].

16 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.

17 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
> 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.

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

La détaille comme dissection poétique

19 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 textuelle [10] 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 » (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.

20 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,

> Faded the shape of beauty from my arms,
> Faded the voice, warmth, whiteness, paradise— (1-8)

21 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 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] ».

22 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)

23 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, 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)

24 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.

25 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.

BIBLIOGRAPHY

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 », dans Liliane Louvel (éd.), *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, Shaver, Chester, Moorman, Mary et Hill, Alan (éds). *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*. Oxford : Clarendon Press, 1967-1970.

Gaillet-de-Chezelles, Florence. « Voyage et initiation poétique : l'aventure de Keats en 1818 ». *e-Rea*, vol. 3, nº 1. <https://doi.org/10.4000/erea.527>.

La Cassagnère, Christian. « Le Voyage imaginaire et ses réécritures dans la poésie de Keats », dans Christian La Cassagnère (éd.), *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 : Éditions de la Martinière, 2009.

Louvel, Liliane (éd.). *Le Détail*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999.

McDowell, Stacey. « Grotesque Organicism in Keats' *Isabella; or, the Pot of Basil* ». *The Keats-Shelley Review*, vol. 24, nº 1, 2010, p. 22-28.

Rollins, Hyder Edward (éd.). *The Letters of John Keats*. Londres : 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*, nº 3, « Complications de texte : les microlectures », septembre 2007. <https://doi.org/10.58282/lht.951>.

Stillinger, Jack (éd.). *Keats: Complete Poems*. Cambridge : The Belknap Press, 1982.

Townsend, Ann. « Myopic Keats ». *Kenyon Review*, vol. 33, nº 4, automne 2011, p. 167-172.

Trevor-Roper Patrick. *The World Through Blunted Sight*. Londres : Allen Lane, 1988.

NOTES

1 Je détourne dans mon titre 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 / pearled 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).

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 <https://doi.org/10.58282/lht.951>.

6 À 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 » (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 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. »

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 » (66).

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 pétillement des flammes dans « To my brothers ».

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

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)

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).

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).

ABSTRACTS

Français
Cet article cherche à étudier le lien entre la présence du détail, le rapport à l'espace et la construction de l'image poétique dans la poésie de Keats. Certains poèmes de Keats trahissent en effet une méfiance à l'égard des grands espaces, et le regard affûté des locuteurs privilégie alors les points de vue resserrés qui désignent les objets dans une vision qui s'ajuste constamment. Le sujet percevant/écrivant place ainsi le détail au cœur de stratégies poétiques qui visent à valoriser le pouvoir évocateur de l'infime en manipulant les proportions, les points de vue et les perspectives. Dans ces poèmes, le détail concret permet certes que soit saisie l'essence de l'objet, mais il sert également à diriger le regard du lecteur. Le poète isole l'élément significatif qui se détache du fond du tableau, comme pour mieux guider l'interprétation du texte, ou au contraire organise une dispersion du sens par la prolifération des visions rapprochées. Enfin, l'œil détaillant se porte parfois sur le corps qui subit des opérations de découpe ou de prélèvement symboliques.

English
This article attempts to examine the link between the presence of details, the relationship to space and the construction of poetic images in Keats's poems. Some of Keats's poems reveal a reluctance to represent far-off vistas, and the speakers, whose eyes seem to adjust constantly, often favour a reduced field of vision to point to the perceived objects. Thus, the perceiving/writing "I" uses poetic details to highlight the evocative power of the smallest objects by manipulating proportions, viewpoints and perspectives. In these poems, concrete details allow the reader to grasp the essence of objects, but they also serve to guide the reader's gaze. The poet either chooses a key element in the poetic scene to direct the poem's interpretation or, on the contrary, scatters proliferating details throughout the poem. Finally, speakers sometimes gaze on the body to single out its different parts or symbolically dismember it.

INDEX

Mots-clés
Keats (John), poésie, détail, perception, sujet, Arasse (Daniel)

Keywords
Keats (John), poetry, detail, perception, subject, Arasse (Daniel)

AUTHOR

Oriane Monthéard
Oriane Monthéard est maître de conférences à l'Université de Rouen. Son domaine de recherche principal est la poésie romantique et plus précisément John Keats. Elle a publié plusieurs articles sur la correspondance et la poésie de Keats ainsi qu'une monographie intitulée *Keats et la rencontre*. Elle a co-édité l'ouvrage *Le romantisme et ses engagements*, et est co-éditrice d'un ouvrage qui portera sur la traduction et l'adaptation du sonnet en Europe. Son autre domaine de recherche est le roman graphique de langue anglaise.
IDREF : https://www.idref.fr/121678733
ISNI : http://www.isni.org/0000000357910454

Ekphrases, Autopsies, Diffusions: Detail in A. C. Swinburne's Poetry

Ekphrasis, autopsies, diffusions : le détail dans l'œuvre poétique de A. C. Swinburne

Andria Pancrazi

DOI : 10.35562/rma.824

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Detail as diffusion and digression
Details: fuel of the poetic machine, or poetic stasis?
Graphic details: morbid ekphrases and deadly blasons
Details of a poetic re-composition

TEXT

1 The fate of Swinburne's posterity in the first half of the twentieth century is regarded to have been sealed by one specific critique written by T. S. Eliot in 1921:

> The words of condemnation are words which express his qualities. You may say "diffuse". But the diffuseness is essential; had Swinburne practised greater concentration his verse would be, not better in the same kind, but a different thing. His diffuseness is one of his glories. (1)

As Rikky Rooksby notes in 1993, Eliot's comments contributed to relegating Swinburne to the periphery of Victorian canon in 20th-century criticism: "Eliot marginalized Swinburne by damning with faint praise" (4). Catherine Maxwell fully agrees with this, assessing that many later critics stood by Eliot's critique without questioning it, seeing "the modernist poet's view as the critical last word" (214).

2 In his iconically backhanded compliment (or overtly hostile comment), Eliot points out Swinburne's tendency to create "diffuse"

verse, in which poetic narration is dilated, diluted into moments of apparent suspension. The reading progression is halted by poetic stations, moments of suspension in which the poetic narration seems to whirr to a halt. Aesthetic and prosodic details, in their apparent superfluous nature, inform us about Swinburne's underlying poetics.

3 This paper will examine how details act as an element of decomposition of the real (in a Lacanian sense), which enables the reader to understand the poet's microscopic approach of the mechanisms of matter. We will try to understand in what way Swinburne's poetic phenomenology is a phenomenology of detail. As we will demonstrate, the poet often articulates a detailed textual decomposition to a physical decomposition. In that sense, Swinburne's phenomenology of detail provides us with a sort of poetic autopsy that pervades his art, and exposes underlying dynamics within fin-de-siècle *décadence*.

4 In 2020, a decade after the centenary of Swinburne's death, and four years after the hundred-and-fiftieth anniversary of the publication of the first edition of the *Poems and Ballads*, the state of research in Swinburnean studies is in good shape. Those two landmark anniversaries have engendered several collective books and conferences that have helped re-shape and renew Swinburnean studies. Celebrating the hundredth anniversary of the poet's death, the brilliant *A. C. Swinburne and the Singing Word: New Perspectives on the Mature Work*, edited by Yisrael Levin, opened the way into a better knowledge of the poet's mature poems, that were previously mostly disregarded by Victorianists. The collective book has started a revolution among Swinburne specialists, as it has incentivised scholars to look beyond the cliché of a verbose, unstructured Swinburne described in Eliot's 1921 essay.

5 In 2013, Catherine Maxwell and Stefano Evangelista published *Algernon Charles Swinburne: Unofficial Laureate*, another seminal collective book, in the wake of Levin's 2005 effort. Maxwell and Evangelista's work helped re-position Swinburne within the Victorian canon, in order to look past the scandalous reputation that still tarnished his posterity within Victorian studies. Today, Swinburne is gradually regaining a more central position in Victorian studies, and

the long-lasting effect of negative criticism from the Modernists and New Criticism authors has been overturned.

6 The anniversary conference for the 150th anniversary of the first edition of the *Poems and Ballads* was held at St John's College, Cambridge in the summer of 2016. In a continuation of the collective effort of Levin, Maxwell and Evangelista, who focused on the exploration of previously-overlooked work, the conference extended the movement by opening a new perspective on Swinburne's most-studied collection. One of the main lines of the conference was to position Swinburne in a broader cultural context, within European literature and interdisciplinary studies.

7 In France, Swinburnean studies have experienced a renewed interest after the publication of *Swinburne and France*, edited by Denis Bonnecase and Sébastien Scarpa in 2012. The project of the book was to re-establish the strong link between the poet, an avid Francophile, and French literature. Gradually, Swinburne's place in English Literature studies in France is gaining more and more visibility.

Detail as diffusion and digression

8 But let's first go back to Eliot's 1921 essay to try and understand how attention to detail can be perceived as a textual weakness. A possible explanation for Eliot's point can be found in Swinburne's tendency to articulate two apparently diametrically opposed dimensions—the infinitesimally small and the infinitely large—in the body of the text. The result is a poetic text that resides in a grey area, an interstice between those two ends of the spectrum of human understanding. Swinburne's fascination with detail can only be understood if introduced by his equal fascination for limitless spaces, and in order to understand Swinburne's phenomenology of detail, we need to understand his fascination with the sea, with its blurring of every notion of scale and dimension. As Jerome McGann phrases it:

> [Swinburne's] love of […] "the unplumbed, salt estranging sea" was boundless and it supplied him with a type of phenomenal awareness that is perhaps unique in English literature. Only Ovid and Lucretius have left us equivalent literary records of the infinite, majestic

> universe that quantum mechanics would shortly begin to explore in functional terms. (208)

Swinburne's poetics enthrone him as the artisan of textual infinity, the craftsman of a poetic system that builds itself on micro-mechanisms. The idea that the microscopic becomes the tool that enables the poem to explore infinity is central in Swinburne's work. The poet's domain of predilection, in order to explore and manipulate such dimensions, revolves around the concept of death, in its biological, aesthetic and thematic sense. Mortified, decaying corporeality becomes one of the focal points into Swinburne's art that shows best this tension between surface details and underlying dynamics. Post-mortem connotations abound in Swinburne's work, and details act as textual symptoms of a larger manifestation that would be unfathomable if not *detailed down*.

9 Under the microscope of biology, death corresponds to the moment when the body stops containing itself and starts de-composing. Decomposition is a concept that helps us understand Swinburne's use of death as an active principle to *de-compose* reality, to break it down into minute details translated into poetry. In a contradictory double movement, death becomes in Swinburne a moment of *re*-connection with the world, made possible through the process of decomposition. Feeding into the same dynamic, Swinburne de-composes all the details of a scene to the point of abstraction, which prefigures the eventual disappearance of the de-composed subject. Swinburne's attention to detail enables him to reenact poetically the process of physical decomposition into the matter of the poetic text.

10 Swinburne's treatment of death is therefore composed of two successive moments. To put it in the terms of Georges Didi-Huberman (11), decomposition is the theatre of a first moment of *étoilement* (a term that could be rendered in English as "*star-shaped explosion*"), before a final *étiolement* ("disappearance, withering"). The multiplication of descriptive details is the poetic device that articulates the two movements, as it makes the reader go into two different directions at the same time: deeper into the fabric of reality, and further from figuration. Similar to the loss of dimension created by the maritime element, death offers the possibility to start deconstructing figuration. The idea of loss of scale made possible by

the variation in degree of detail is one of the keys into Swinburne's poetics, as exemplified in the final stanza of "A Forsaken Garden":

> Till the slow sea rise and the sheer cliff crumble,
> Till terrace and meadow the deep gulfs drink,
> Till the strength of the waves of the high tides humble
> The fields that lessen, the rocks that shrink,
> Here now in his triumph where all things falter,
> Stretched out on the spoils that his own hand spread,
> As a god self-slain on his own strange altar,
> Death lies dead.

11 Let us delve into the series of verbs that structure this stanza: "crumble", "drink", "lessen", "shrink", "falter", and the final culmination with "lies dead". After this accumulation of terms first evoking the lexical field of disintegration, an irremediable end comes to complete the poetic movement towards complete decomposition. The final line, "Death lies dead", offers a conclusion to the poem and illustrates within itself a chorus-like return to cyclicality. It is visually shorter than the others, which signposts the impossibility to delve deeper into details. It is all the more powerful as it stands in immediate contrast with the previous enumeration of verbs, and their account on the detailed process of decomposition undergone by the space described in the tableau. Interestingly, the final *étiolement* of the poem is highlighted by the *étoilement* that leads up to it. As the reader witnesses the gradual, methodical extinction of the various elements of the poetic description, death annihilates itself in a final movement of involution. For Swinburne, the only way to end the poem is to make any further description impossible. Detailed description was the device that enabled the poet to enact rhythmically the effects of death, the textual symptoms of it; decomposition allows matter to ferment and overbrim uncontrollably in the body of the text, creating that diffuse aspect underlined by Eliot.

Details: fuel of the poetic machine, or poetic stasis?

12 Is it thus fair to say that detail is the fuel that keeps Swinburne's poetic machine going? In order to understand the importance of detail and decomposition in Swinburne, it is worth considering the intricate relation between detail and poetic stasis.

13 In his review of Nathaniel Hawthorne's short story entitled *Rappacini's Daughter* (1854), Théophile Gautier defines an aesthetic of death and decay that is reminiscent of Swinburne's poetics:

> Je parle de ces nuances morbidement riches de la pourriture plus ou moins avancée, ces tons de nacre et de burgau qui glacent les eaux stagnantes, ces roses de phtisie, ces blancs de chlorose, ces jaunes fielleux de bile extravasée, ces gris plombés de brouillard pestilentiel, ces vents empoisonnés et métalliques puant l'arséniate de cuivre, ces noirs de fumée délayés par la pluie le long des murs plâtreux… toute cette gamme de couleurs exaspérées aux degrés les plus intenses, qui correspondent à l'automne, au coucher du soleil, à la maturité extrême des fruits, à la dernière heure des civilisations. (29)

The idea that decay is an entity that engenders artistic creation and aesthetic harmony is central in Swinburne's art. For him, the more the end is delayed in details and description, the more powerful the final disintegration becomes. Decay, with its *a priori* negative connotations becomes a force of creation. The accumulation of details becomes a creative force. Physical decomposition, like decomposition into details, becomes the ferment of poetry. The crepuscular moment described by Gautier, that moment of colourful chaos before nightfall, is also at the centre of Swinburne's poetics where multiplication seems to be the harbinger of further disappearance.

14 However, we need to refine our understanding of the concept of a "poetic twilight" in the context of Swinburne. If the trope of the twilight is usually used to symbolise a fleeting, elusive moment, in Swinburne's art it also corresponds to a halt of the poetic machine. The twilight becomes stasis. Details pullulate and multiply, double

movements of opening and closing overlap and intertwine, so much so that the temporality of the poem stretches to the point of almost disappearing, which gives the reader an impression of an almost total slowdown. In this way, one of the characteristics of Swinburne's poetic machine is that it systematically deconstructs, decomposes the physical elements of the poems (whether they be objects, plants, or body parts) with extreme meticulousness.

15 This poetic *modus operandi* is particularly visible in "The Garden of Cymodoce", in which each sea anemone that covers the seabed is described as:

> One infinite blossom of blossoms innumerable aflush through
> the gloom.
> All under the deeps of the darkness are glimmering; all over impends
> An immeasurable infinite flower of the dark that dilates
> and descends.
> (l. 288-290)

The smallest, most negligible object seems to offer the possibility of an endless description, which can dilate and distend *ad infinitum*. Swinburne sets up a microscopic vision of botanical and anatomical objects, which is capable of encompassing both the infinitesimally small as well as the infinitely large.

16 If one looks closely at the three lines quoted above, one notices that the word "infinite" is repeated at the beginning and at the end of the process of the description of the floral detail—the flower, in its symbolic finitude becomes infinite, and is enabled to stretch out and dilate unstoppably. Gradually, as the sensory frame of the poem gets lost in between those two "infinite" milestones, the reader loses the notion of space and proportion: beautiful becomes monstrous, monstrous becomes beautiful.

17 The idea of dissolution of poetic narration *into* form becomes visible as one of the main aesthetic principles of Swinburne's art. If meaning seems to become weaker, what floats up is a form of poetic abstraction that presents the poetic object in a radically new fashion. The object is not recognizable as such, but the colours and a *sfumato* of the shapes are highlighted—the general form disappears in the

process, but the details take centre stage in Swinburne's poetic project.

18 Detail becomes the ferment of the autopoietic machine, and embodies a moment of poetic eclipse, where the narration seems to come to a halt. This creates a breathing space as well as dimension and depth. Swinburne's attention to detail creates the illusion of a stasis and functions as a focal change, turning the poetic object into a multi-faceted, multi-layered artefact.

Graphic details: morbid ekphrases and deadly blasons

19 Another artefact that informs and influences Swinburne's poetry is the baroque reliquary. Swinburne's poetic descriptions are reminiscent of the Catholic, Renaissance trend (revived to some extent in mid-Victorian times) of enshrining body parts into a gilded and bejewelled case. The baroque aesthetic of the reliquary helps us understand the poetics of juxtaposition at play in Swinburne's poetry —ornamental details are superimposed to an object deemed in itself aesthetically morbid. We think particularly of the head of Catherine of Siena, which is showcased in the eponymous cathedral in Tuscany, in a flamboyant baroque décor. In his poem "Siena" published in the second volume of the *Poems and Ballads*, Swinburne refers to Catherine's charitable work with leprosy patients, in an image that vividly evokes her future reliquary:

> Where in pure hands she took the head
> Severed, and with pure lips still red
> Kissed the lips dead. (l. 43-45)

20 The sharp contrast between the "pure lips still red" and the "lips dead" illustrates the baroque tension between decay and ornament, exemplified further in the aesthetic economy of the reliquary, which contrasts form and content in a radical manner that inspired Swinburne. Leprosy in particular is a leitmotiv in Swinburne's art, and "The Leper" is one of the poems that embodies best Swinburne's use of details in that Renaissance, relic-like fashion. It tells the tale of a young noblewoman desired by two men, whose body is consumed by

leprosy. She is looked after by a clerk, one of the two suitors that she rejected. Even before the symptoms of the disease become visible, the desire and the jealousy felt by the clerk start to disintegrate the woman's body. She becomes a literal object of desire, and she becomes *detail*, as she embodies the very physical division that symbolises the vying desires of the two men. They desire the same object and if the object is not shareable, the common desire creates a conflict which becomes materialized on the object of desire (Girard 69). Mimetic rivalry destroys its object, and leprosy is the ultimate symptom of that rivalry. The woman loses her humanity, and she is reduced in the poem to being a series of disconnected details, an astute poetic representation of leprosy:

> Love bites and stings me through, to see
> Her keen face made of sunken bones.
> Her worn-off eyelids madden me,
> That were shot through with purple once. (stanza 27)

21 The dynamic of de-composition intrinsic to the poem is reminiscent of "Le Gâteau", a prose poem by Baudelaire, published in *Le Spleen de Paris* in 1869. The poetic voice recounts his encounter with two rambunctious children who just climbed a mountain. One of the children asks the narrative voice to give him a bit of his loaf of bread, which sparks jealousy in the other child. Ensues a violent battle over the precious snack:

> Le gâteau voyageait de main en main et changeait de poche à chaque instant ; mais, hélas ! il changeait aussi de volume ; et lorsqu'enfin, exténués, haletants, sanglants, ils s'arrêtèrent par impossibilité de continuer, il n'y avait plus, à vrai dire, aucun sujet de bataille ; le morceau de pain avait disparu, et il était éparpillé en miettes semblables aux grains de sable auxquels il était mêlé.

22 Here, in a similar motif to the one in "The Leper", the mimetic desire triggers the fragmentation of the coveted object. In "The Leper", Swinburne sets up a poetic system of de-composition in which leprosy itself is just a symptom: the woman ceases existing and is turned into a mere amalgamation of physical details, as many fragments only accentuated by the fascination of the poetic voice, and his fetish-like obsession with specific parts of the woman's body.

When he describes the intercourse between the woman and his rival, he poetically activates the corporeal fragmentation that leprosy will worsen:

> He that had held her by the hair,
> With kissing lips blinding her eyes,
> Felt her bright bosom, strained and bare,
> Sigh under him, with short mad cries.
> Out of her throat and sobbing mouth
> And body broken up with love,
> With sweet hot tears his lips were loth
> Her own should taste the savour of,
> Yea, he inside whose grasp all night
> Her fervent body leapt or lay,
> Stained with sharp kisses red and white,
> Found her a plague to spurn away. (Stanzas 15-17)

The leper is here fabricated element by element through the expression of the desire of the clerk. The body parts are isolated ("the hair", "her eyes", "her bright bosom", "her throat", "sobbing mouth") and the enumeration culminates in the mention of her "body broken up", which underlines even further the process through which she is turning into a series of discontinuous details.

23 The meticulous description of the body is made visible by the almost autopsic de-composition of the body. The accumulation of details arguably adds a clinical dimension to the tone of the poem, which contributes to making the clerk's desire all the more out of place. The creation of such a poetic reliquary can only be achieved through the gradual division of the feminine poetic persona, which disintegrates as soon as it materialises in the body of the text.

24 A similar technique is used by the poet in "Faustine". The long poem, published in the second volume of the *Poems and Ballads* conjures up the historical figure of the eponymous character, empress of Rome and wife of Marcus Aurelius, whose reputation lives on long after her death, as an alluring yet destructive *femme fatale*. Throughout "Faustine", Swinburne establishes a double movement: the poem opens with the ekphrastic description of the empress's body, which seems to bring her back to life in the second half of the poem. The de-composition of every detail of the woman's features mirrors both

her physical and moral degeneration, and it provides the reader with a singular change of perspective on the character. At first, the importance of ekphrastic detail gives the impression of a colossal figure, as the reader's experience of the description takes place at a large scale. Detail is the textual element that enables the process of decomposition undertaken by Swinburne:

> The shapely silver shoulder stoops,
> Weighed over clean
> With state of splendid hair that droops
> Each side, Faustine.
>
> […]
>
> Bright heavy brows well gathered up:
> White gloss and sheen;
> Carved lips that make my lips a cup
> To drink, Faustine,
>
> Wine and rank poison, milk and blood,
> Being mixed therein
> Since first the devil threw dice with God
> For you, Faustine.
> ("Faustine", ll. 5–8, ll.13–20)

25 The detailed description of the character's gradually decaying body is activated through the use of ambivalent words such as "carved" (l. 16) which evoke the lexical fields of both artistic creation and physical corruption. The mirrored image of the poet's and the woman's bodies pictures a receptacle—"a cup to drink", "mixed therein", a poetic artefact that the ekphrasis helps materialise as a static object rather than a living subject. Static, however, is not the most accurate epithet to describe the final product of Swinburne's poetic description, as the dynamics of decomposition still animate the lifeless body of the empress. The morbid description of Faustine's body is best exemplified in the sixteenth stanza:

> As if your fed sarcophagus
> Spared flesh and skin,

> You come back face to face with us,
> The same Faustine. (ll. 61–65)

The attention to the details of the decayed body enables the eventual summoning of the character, which is here activated by the chorus-like ending of the stanza (repeated with variation throughout the poem) culminating with the haunting invocation of "Faustine". The idea of sameness ("The same Faustine") is here particularly productive, as it establishes a textual connection between the *decomposed* and *recomposed* versions of Faustine. The dissolution of the body is highlighted in the first couplet of the stanza, with the semantic duplication of consumption. "Sarcophagus" (l. 61) semantically echoes "fed" and "flesh" on the next line, as it comes from Greek elements *σαρκ-* and *-φάγος*, which respectively mean "flesh" and "eating". This idea of duplication resonates once again in the phrase "face to face" on line 64.

26 The final evocation of Faustine is made all the more powerful that it is the result of an intricate sound play in the first three lines of the stanza. On a phonetic level, it is worth noting that a similar double movement of decomposition/re-composition materialises itself in the fabric of the text. The opulent alliteration in *f* harbingers the imperial initial: "as if", "fed", "sarcophagus", "flesh", "face to face". A similar sibilant alliteration ("sarcophagus", "spared", "skin", "face to face", "us") continues to sketch the name of Faustine. Very much like a form of phonetic ekphrasis, the phonemes that constitute the name of the empress are present, disjointedly, before the full name is uttered, and so to speak, her full name appears to the reader as *details* before the full picture is available. In a quasi-Ozymandian fashion, the mythical figure of the queen seems to gradually emerge, initially incomplete, from the dust of time. The effect on the reader is a form of phonetic "hallucination"—to echo Eliot's formula, when he describes Swinburne's verse as a "hallucination of meaning" (Eliot, 165)—that precedes figuration. This phonetic play on fragments displays yet another layer of the double-movement of *decomposition/re-composition* orchestrated by the poet.

27 Throughout the poem, Swinburne develops a double decomposition that is reminiscent of the poetic form of the blason, which appeared in France in the late Middle Ages and was specifically popularised in

the 16th century by Clément Marot, among others. Through the meticulous description of each feature of the beloved, the blason canonically makes use of an ekphrastic decomposition of the person's body or face. By associating this poetic de-composition to physical decomposition, Swinburne creates a diffracted version of the traditional form, a sort of morbid blason, in which ekphrasis becomes autopsy.

Details of a poetic re-composition

28 References to the French blason are ubiquitous in Swinburne's work, and his focus on poetic decomposition and detail can also be analysed through his Baudelairian intertextuality. One of the most emblematic poems of that intertext is probably "Ave Atque Vale", composed by Swinburne as a eulogy for the late French poet. If Swinburne's 1866 *Poems and Ballads* expanded and broadened the aesthetic explorations of decomposition exemplified by "Une charogne" in the *Fleurs du mal*, it is another type of decomposition that Swinburne resorts to in "Ave Atque Vale". As Yopie Prins explains: "The repetition of Baudelaire's corpse in both his and Swinburne's corpus allows both poets to imagine an 'afterlife' for their work in terms of future readers" (125). The poetic effect of "repetition" is achieved through a minute description, which is reminiscent of the poetical trope of the blason. The elegy, much like the traditional blason, functions as a microscopic exploration of the various body parts of the subject under scrutiny. On a technical level as well, the poem is made up of eighteen stanzas of eleven lines and also follows the model of the mediaeval blason.

29 In "Ave Atque Vale", the decomposition of the body is associated to a new manifestation of the soul that does not express itself in an intangible fashion, but through the details of the description. This movement of the soul participates in the general movement of the poem, that of a disjunction of the various details of the body.

30 After the description of the general movement of decomposition undergone by the body of Baudelaire, Swinburne dwells on specific details of the poet's face in the fifth stanza:

> It is enough: the end and the beginning
> Are one thing to thee, who art past the end.
> O hand unclasped of unbeholden friend,
> For thee no fruits to pluck, no palms for winning,
> No triumph and no labour and no lust,
> Only dead yew-leaves and a little dust.
> O quiet eyes wherein the light saith nought,
> Whereto the day is dumb, nor any night
> With obscure finger silences your sight,
> Nor in your speech the sudden soul speaks thought,
> Sleep, and have sleep for light.

Baudelaire is described as a transcendent figure, whose transcendence is only made possible through death ("the end and the beginning / Are one thing to thee, who are past the end"). Just like the figure of Sappho, who is present between the lines of the poem (and throughout the Swinburnian-Baudelairian intertext), Baudelaire is described as belonging to another dimension, separated from the material world. The importance of the anatomical details of the poet's corpse, introduced by apostrophes ("O quiet eyes", "O hand unclasped") overlap with the mention of other body parts introduced as metaphorical elements ("nor any light / With obscure finger"). The detailed anatomical description of the body is continued throughout the poem, for instance through use of the homophonic term "palms" in the next stanza ("For thee no fruits to pluck, no palms for winning"), which further accentuates the general movement of the passage, and its ambiguous double dynamic of anatomical decomposition and re-integration into the world. Detailed description seems to activate a fragmentation of the body, but also its transcendent atomic redistribution.

31 In a movement similar to the one we analysed through the sea anemones of the "Garden of Cymodoce", whose infinitesimal, negligible individual movements participate in an infinite, almost cosmic, movement, the insistence on the details of Baudelaire's remains enables Swinburne to stress his poetic immortality. As Thomas J. Brennan remarks:

> The logic of "Ave Atque Vale" is not one of Oedipal rivalry with the dead but one in which the dead and the living represent moments in

> a collective flow of desire that precedes their organization into individual and autonomous subjects. (254)

Baudelaire is made present in the body of the text through his state of decomposition, which enables Swinburne to precisely incorporate him into a broader poetic intertext, and ultimately into posterity. The review of the anatomical details of the poet enables Swinburne to make him join what Peter Sacks called "a community of poets who sing and have sung with the same voice" (207–208). The commonality of the anatomical details anchors the poet's existence in the material world, and their disintegration make him reach a dimension elegiac transcendence.

32 Furthermore, on an intertextual level, it is worth mentioning that the more the corpse decomposes, the more the literary corpus becomes visible in the text, especially in the tenth stanza:

> Not thee, O never thee, in all time's changes,
> Not thee, but this the sound of thy sad soul,
> The shadow of thy swift spirit, this shut scroll
> I lay my hand on, and not death estranges
> My spirit from communion of thy song—
> These memories and these melodies that throng
> Veiled porches of a Muse funereal—
> These I salute, these touch, these clasp and fold
> As though a hand were in my hand to hold,
> Or through mine ears a mourning musical
> Of many mourners rolled.

Unable to hold Baudelaire's hand, Swinburne replaces it with a scroll ("this shut scroll / I lay my hand on") which symbolically establishes a connection with the hand of the dead poet ("as though a hand were in my hand to hold"). Physical contact is not possible anymore, and connection becomes accessible only through the work of the late artist. As Peter Sacks highlights it in his Freudian interpretation of the poem, Swinburne finds in the physical literary object a substitute to Baudelaire, who becomes re-materialised into his art (208). Dismembered, decomposed, detailed to the point of disintegration through the elegiac blason, Baudelaire is finally reincorporated into the text in this new form.

33 Swinburne's attention to detail enables him to create a constant change in the form, which articulates itself around the play on de-composition/recomposition which underpins the structure of the poem, which also subtly re-places it in the Baudelairian intertext, through the use of subtle references to the French poet. As Rosemary Lloyd explains, Swinburne does not quote or translate Baudelaire into the new poem, but he "incorporates him by linguistic stealth" (194). This translinguistic interplay is particularly visible in the seventeenth (and second-to-last) stanza:

> Sleep; and if life was bitter to thee, pardon,
> If sweet, give thanks; thou hast no more to live;
> And to give thanks is good, and to forgive.
> Out of the mystic and the mournful garden
> Where all day through thine hands in barren braid
> Wove the sick flowers of secrecy and shade,
> Green buds of sorrow and sin, and remnants grey,
> Sweet-smelling, pale with poison, sanguine-hearted,
> Passions that sprang from sleep and thoughts that started,
> Shall death not bring us all as thee one day
> Among the days departed?

In this stanza, Baudelaire's textual presence is teeming between the lines, in numerous small details that are reminiscent of the French poet's writing. In the fifth line of the stanza, the reader can thus make out a reference to the *Fleurs du mal* ("the sick flowers of secrecy and shade"), in an amalgamation of terms that echoes both Baudelaire and the introduction to *Rappacini's Daughter* by Gautier.

34 The incorporation of this condensed version of the Baudelairian aesthetic is reduced by Swinburne to what could come across as a mere detail, a mere touch in his own poem. But it is arguably in this detail that the whole dynamic of the poem resides, as it gives the elegy the aspect of some mediumistic communication with the late poet. Through his use of detail, activated by the format of the blason and intensified by the stealthy game of micro-reference, Swinburne elaborates a mode of writing that makes him the vessel of another artist's voice. Intertextuality is made possible by the attention to repetition, modulation, and a meticulous de-composition of the poetic hypotext.

35 Through his interest in detail, Swinburne illustrates the principle of difference/repetition as defined by Deleuze (81), more precisely in its aspect of "active synthesis" (82–84). The poet builds a complex system of resonance and re-composition which reactivates, in the form of echoes, connections that "transcend spatial position and time successions" (84). The movement of de-composition/re-composition in Swinburne's project belongs to a larger literary project of literary archeology, which the poet engineers as a series of discreet details which writing and rewriting connect in a new way. Rather than being merely distracting, diluting elements, details appear as the binder that fluidifies and smoothens the whole.

36 In Swinburne's work, attention to detail brings to light an aesthetic awakening that was to be explored and broadened by the modernists, both in the form and in the substance. Pound gathered the limbs of Osiris, in a way that is reminiscent of Swinburne collecting isolated fragments from Baudelaire or Sappho, emblematic elements of the art of his predecessors that will transmute into *details* within the new piece. Such details become the ingredients of a diachronic, polyphonic poetic art, which acknowledges micro-recycling as one of the driving forces of poetic creation.

BIBLIOGRAPHY

Brennan, Thomas J. "Creating from Nothing: Swinburne and Baudelaire in 'Ave Atque Vale'". *Victorian Poetry*, no. 44, 2006, pp. 251-271.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition.* Paris: Presses universitaires de France, 1968.

Didi-Huberman, Georges. *L'Étoilement, Conversations avec Hantaï.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

Eliot, Thomas Stearns. "Swinburne as Poet", in *The Sacred Wood* (1921). London: Methuen, re-ed. 1964, pp. 161-166.

Evangelista, Stefano and Maxwell, Catherine (eds). *Algernon Charles Swinburne: Unofficial Laureate.* Manchester / New York: Manchester University Press, 2013.

Gautier, Théophile. *Charles Baudelaire*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

Lloyd, Rosemary. *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Maxwell, Catherine. “Atmosphere and Absorption: Swinburne, Eliot, Drinkwater”, in Catherine Maxwell and Stefano Evangelista (eds), *Algernon Charles Swinburne: Unofficial Laureate*. Manchester / New York: Manchester University Press, 2013, pp. 212–231.

McGann, Jerome J. “Swinburne’s Radical Artifice; or, The Comedian as A. C.” *MODERNISM / modernity*, 2004, vol. 11, no. 2, pp. 205-218.

Pound, Ezra. “I Gather the Limbs of Osiris”. *The New Age*, vol. 10, no. 5, Nov. 1911, p. 107.

Prins, Yopie. *Victorian Sappho*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Rooksby, Rikky and Shrimpton, Nicholas (eds). *A Century of Swinburne. The Whole Music of Passion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Sacks, Peter. *The English Elegy: Studies in the Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

Scarpa, Sébastien and Bonnecase, Denis (eds). *Swinburne and France*. Paris: Michel Houdiard, 2012.

Swinburne, Algernon Charles. *The Poems of Algernon Charles Swinburne*, 6 vols. London: Chatto & Windus, 1904.

Swinburne, Algernon Charles. *The Delphi Complete Works of Algernon Charles Swinburne* (Illustrated). Hastings: Delphi Classics, 2013.

ABSTRACTS

English

The posterity of A. C. Swinburne’s body of work, be it dramatic, critical or poetic, has been fluctuating over the last 150 years, since the publication of his first works in the 1860s. One of the main points of critical discussion has been the dimension of dilution and digression of Swinburne’s poetry. Swinburnean longueurs, described as either the crowning glory or the downfall of the poet’s art, encourage us to consider the poem as a space of expansion, rather than a space for concision. Through ekphrases, blazons and autopsies, this article proposes to study the importance of detail in the endeavour of poetic diffusion undertaken by Swinburne.

Français

La postérité d’Algernon Charles Swinburne a connu des fortunes changeantes depuis la publication de ses premières œuvres, au début des années 1860, et ce jusqu’à aujourd’hui. L’un des points d’accroche de la critique continue d’être la dimension diluée, digressive de l’œuvre poétique de Swinburne. Perçues comme tantôt un tour de force, tantôt comme interminables, les longueurs poétiques swinburniennes questionnent l’idée de poème comme un espace de l’expansion, plutôt qu’un espace de la

concision. Entre ekphrasis, blasons et autopsies, cet article se propose d'étudier l'importance du détail dans ce travail de diffusion poétique entrepris par Swinburne.

INDEX

Mots-clés
poésie victorienne, décadence, ekphrasis, blason, morbide, détail, stase, Baudelaire (Charles), Sappho, composition, décomposition, mort, dilution, digression

Keywords
Victorian poetry, decadence, ekphrasis, blazon, morbid, detail, stasis, Baudelaire (Charles), Sappho, composition, decomposition, death, dilution, digression

AUTHOR

Andria Pancrazi
Andria Pancrazi holds a PhD from the Université de Paris (2018). His work focused on the concept of decomposition in the poetic work of A. C. Swinburne, and its aesthetic ties with the works of Charles Baudelaire, Sappho and François Villon, amongst others. After teaching at Paris-Diderot University, Queens's College (Cambridge), Oriel College and Jesus College (Oxford), he is now Head of French at Radley College.
Selected works:
– "'The Enduring End,' La hantise de la fin dans l'œuvre d'A. C. Swinburne" (in *Sillages Critiques*, 2018);
– "Fold over Simple Fold: Understanding the 'Interminable Beauty' (Mallarmé) of Swinburne's Poetics of Multiplication" (Paper given at the Poems and Ballad 150th Anniversary Conference - University of Cambridge, 2016);
- "'The Garden of Proserpine,' an Experiment in Psychedelic Art?" (Paper given at the Opium Workshop, King's College London).
IDREF : https://www.idref.fr/24321989X

Le proche et le lointain : peinture panoramique et regards londoniens à l'aube du dix-neuvième siècle

The Close and the Distant: Panoramas and Urban Spectatorship in Early 19th-Century London

Hélène Ibata

DOI : 10.35562/rma.866

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Des contraintes techniques
Des enjeux cognitifs et politiques
Modernisation de la vision : entre unité visuelle et fragmentation

TEXT

1 Dans une étude désormais classique de la culture visuelle du XIXe siècle, *L'art de l'observateur* (1990), Jonathan Crary relie l'émergence de la modernité visuelle au repositionnement de la vision dans le corps en mouvement du sujet percevant. Tandis que le modèle de vision des XVIIe et XVIIIe siècles est celui de l'observateur distant, fixe et désincarné d'une optique géométrique, figuré par le fonctionnement de la *camera obscura*, le régime de vision que Crary voit émerger dans les années 1810 à 1840 est celui, mobile et immersif, d'une optique physiologique, et va de pair avec l'invention de nouvelles technologies de la vision, dont notamment le stéréoscope et certains autres dispositifs précinématiques comme le thaumatrope ou le phénakistiscope. Le déplacement est, selon Crary, « indissociable d'une vaste restructuration du savoir et des pratiques sociales qui a modifié de mille façons les facultés productives, cognitives et désirantes du sujet humain » (22).

2 Les « points d'émergence » (22) de ce régime moderne et hétérogène de vision étudiés par Crary ne comprennent pas l'invention du

panorama, inventé deux décennies avant la révolution visuelle qu'il voit à l'œuvre. Pourtant, s'y font déjà sentir les tensions entre les deux régimes de vision qu'il voit se succéder, et notamment entre un regard lointain, désireux de contrôler l'environnement de façon homogène, et un regard immersif, pris dans les fragments d'une expérience hétérogène et happé par les détails qui s'offrent ainsi à lui.

3 Selon la définition qu'en donne Littré, en 1875, le panorama est « un tableau cylindrique disposé de manière que le spectateur placé au centre voit les objets représentés, comme si, placé sur une hauteur, il découvrait tout l'horizon dont il serait environné » (III, 922). Le dispositif fut inventé par le peintre irlando-écossais Robert Barker, qui en 1787 déposa un brevet pour un procédé initialement appelé « La Nature à coup d'œil », en référence aux pratiques de relevés topographiques militaires de l'époque. Il est éclairant de s'arrêter un moment sur ce brevet, qui met bien en évidence les intentions illusionnistes de son auteur :

> Now know ye, that by my invention, called *La Nature à coup d'œil*, is intended, by drawing and painting, and a proper disposition of the whole, to perfect an entire view of any country or situation, as it appears to an observer turning quite round; to produce which effect the painter or drawer must fix his station, and delineate correctly and connectedly every object which presents itself to his view as he turns round, concluding his drawing by a connection with where he began. (« Specification » 167)

Tandis qu'ici Barker met en avant l'idée de circularité et de continuité de la vue, le reste du descriptif énumère les différents moyens utilisés pour créer l'illusion du réel :

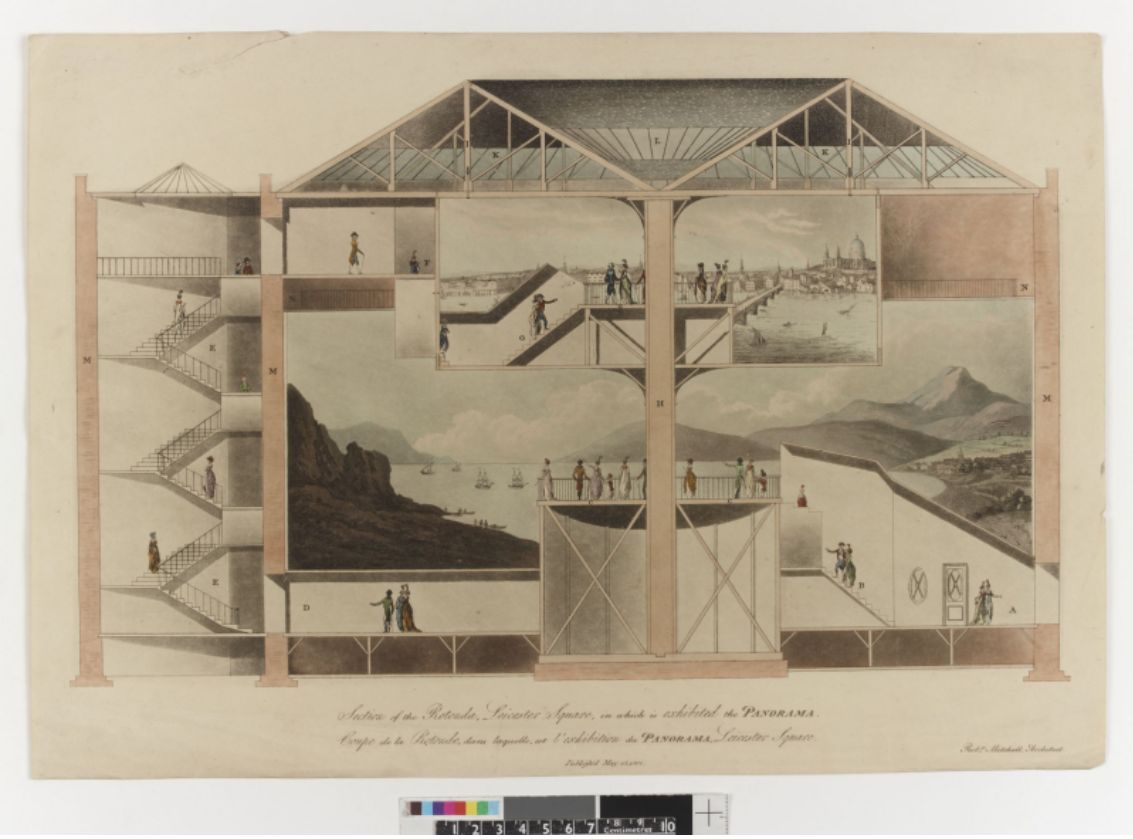
> […] There must be a circular building or framing erected, on which this drawing or painting may be performed; […] It must be lighted entirely from the top, either by a glazed dome or otherwise, as the artist may think proper. […]
> The entrance to the inner inclosure must be from below a proper building or framing being erected for that purpose, so that no door or other interruption may disturb the circle on which the view is to be represented. […] and the inner inclosure may be elevated, at the will of an artist, so as to make observers, on whatever situation he

> may wish they should imagine themselves, feel *as if really on the very Spot*. (« Specification » 167)

Une rotonde éclairée par le haut, afin qu'il n'y ait pas d'ombres projetées sur la peinture, et une plate-forme d'observation à laquelle le public accéderait par le bas, afin que la continuité de la représentation ne soit pas interrompue par l'entrée des visiteurs ou l'ouverture d'une porte, tels étaient les moyens envisagés pour garantir l'effet de réel. Les visiteurs devaient s'imaginer véritablement transportés sur les lieux représentés, « as if really on the very spot ».

4 La première mise en pratique de cette invention fut un panorama semi-circulaire d'Édimbourg, vue depuis Calton Hill, présenté à Édimbourg puis à Londres en 1789. S'ensuivit un panorama de Londres, vue depuis Albion Mill, présenté dans une rotonde provisoire au 28 Castle Street en 1792. Enfin, en 1794, Barker inaugura la première installation permanente permettant d'accueillir ses peintures circulaires, à Leicester Square. Comme en témoigne la coupe dessinée par l'architecture du bâtiment, Robert Mitchell (fig. 1), la rotonde permettait d'accueillir deux panoramas à la fois : à un premier niveau, une immense peinture circulaire d'une surface totale de 930 m² et d'environ 30 mètres de diamètre, à un second niveau une peinture de taille plus réduite.

Figure 1. – Robert Mitchell, « Coupe du panorama de Robert Barker à Leicester Square ».

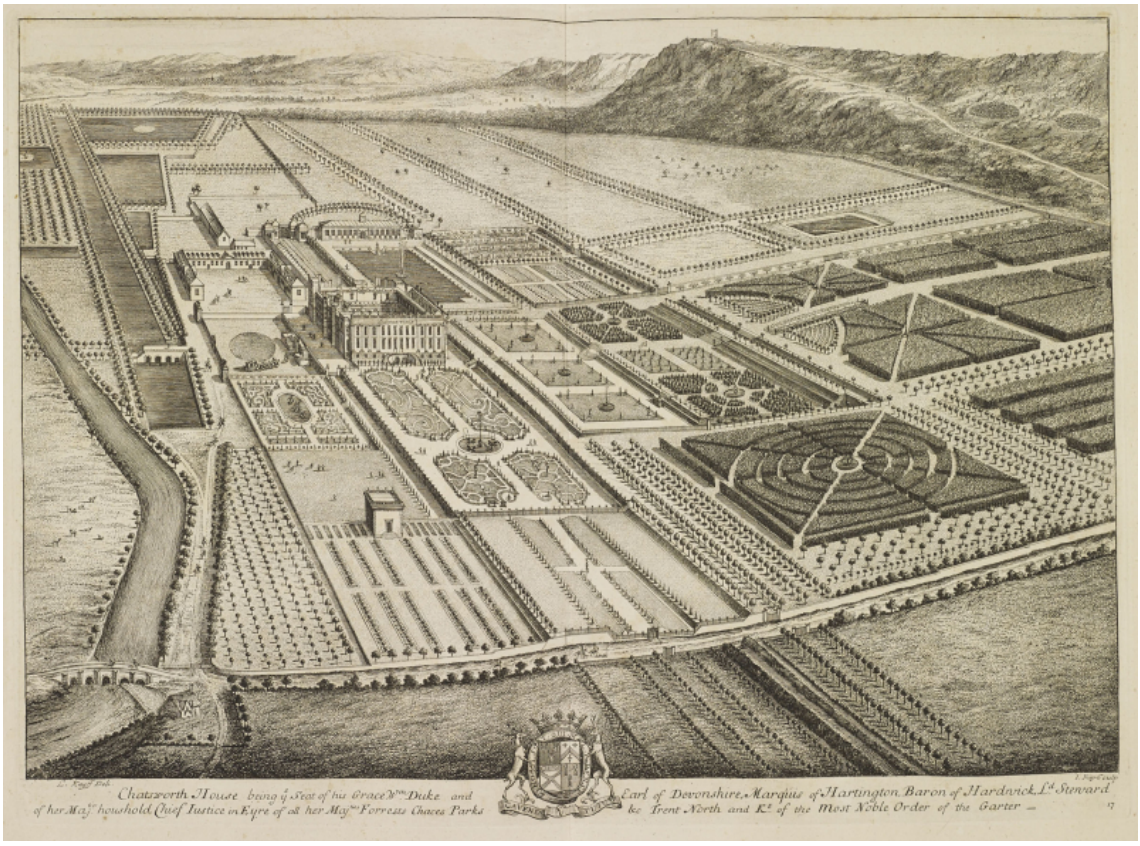


Aquatinte. Env. 1793, 32,2 cm x 46,7 cm

Trustees of the British Museum

5 À bien des égards, l'invention du panorama est un moment charnière dans l'histoire de la culture visuelle occidentale. Il peut tout d'abord être conçu comme le parachèvement d'une tradition bien établie de la représentation du paysage, la vue aérienne de villes et de propriétés, le « prospect », dont les exemples sont nombreux au début du XVIII[e] siècle, notamment dans le *Britannia Illustrata* de Knyff et Kip (1708-1712), qui propose un survol de la Grande-Bretagne à travers les vues de ses domaines aristocratiques, à mi-chemin entre la cartographie et le paysage (fig. 2).

Figure 2. – Leonard Knyff et Johannes Kip, « Chatsworth House ».



Britannia Illustrata: Or Views of Several of the Queens Palaces, as Also of the Principal seats of the Nobility and Gentry of Great Britain, Curiously Engraven on 80 Copper Plates.
Londres, 1709

6 Dans le même temps, le panorama indique une réévaluation de la place du sujet dans le lieu représenté. Il témoigne notamment d'une volonté d'immersion du regard, de dépassement du système visuel hérité de la Renaissance qui consiste à regarder le monde de l'extérieur, comme à travers une fenêtre. Un tel souhait d'immersion peut être compris comme une manifestation d'une nouvelle relation au monde, interprétée tantôt comme l'affirmation d'un spectateur autonome, au regard dominateur, tantôt comme la manifestation de l'isolement du sujet dans le monde, voire même de son insignifiance au sein d'environnements qui dépassent son entendement [1].

7 Enfin, le panorama peut être conçu comme la première technique convaincante de réalité virtuelle. Ses premiers visiteurs étaient prêts à se laisser convaincre qu'ils étaient soudain transportés vers des lieux distants, et à s'y imaginer momentanément véritablement

présents. La possibilité de voyage virtuel qu'il offrait fut un facteur indéniable de son succès, et explique l'évolution des sujets représentés. Après quelques sujets britanniques et scènes de bataille, en effet, prévalurent les invitations au voyage, vers des lieux aussi distants et exotiques que Constantinople, Athènes, Pompéi, New York, Thèbes, Hong Kong, ou encore les chutes du Niagara.

8 Pour toutes ces raisons, l'invention du panorama peut être (et a été) comprise comme un moment fondateur de la culture visuelle moderne. Elle signale notamment le début d'une fascination pour les espaces virtuels et immersifs qui ne nous a pas quittés depuis. Mais elle est aussi l'illustration d'un certain nombre de tensions liées à l'urbanisation et la modernisation, et aux nouvelles attitudes spectatorielles qui se font jour au moment où naissent les métropoles modernes. Tensions qui s'articulent notamment autour de la dialectique du proche et du lointain dans l'appréhension du monde.

9 D'une part, le panorama marque la culmination des attitudes spectatorielles « fondées sur la distance » qui sont nées à la Renaissance (Corbin 20). On y voit la persistance du regard lointain, détaché et contemplateur propre à la conception classique du paysage, selon laquelle il est entendu que le spectateur doit s'élever au-dessus de la particularité et du détail. D'autre part, il participe à la création de nouvelles conditions d'observation, pour un nouveau public urbain peu enclin à la contemplation, témoigne de l'intérêt de ces regards pour les détails de la vie de tous les jours, et surtout, rend compte implicitement de la fragmentation du regard liée à l'expérience visuelle de la grande ville. Ce sont les interactions entre ces deux régimes de vision, entre regard lointain et regard proche, ainsi que leurs enjeux, épistémologiques, politiques et esthétiques, qui vont à présent être développés.

Des contraintes techniques

10 Avant de se pencher sur ces enjeux, il convient de souligner que la question du proche et du lointain, et de la signification du détail dans le panorama, doit avant tout être mise en relation avec les contraintes techniques propres à ce dispositif. Afin de réaliser une vue qui fût la plus exacte possible, les panoramistes choisissaient des points de vue élevés et effectuaient des relevés de terrain successifs, sur 360°, au

moyen d'une *camera obscura* ou d'une grille de dessin. Comme l'écrit Bernard Comment, le panorama est « l'accumulation de toutes les vues possibles à partir d'un même point en pivot, celui du spectateur placé en position centrale, qui balaye du regard le cercle peint à égale distance » (77).

11 Nécessairement, ce souci de réalisme impose une position fixe au panoramiste et rend impossible le rapprochement d'objets lointains dont on aurait parfois voulu qu'ils soient mis en valeur. La hiérarchisation des détails visuels, le placement et la taille des objets représentés, est en principe uniquement une fonction de leur position topographique par rapport au point de vue fixe. Et surtout, le spectateur est dans l'impossibilité de se rapprocher de quelque point de la représentation que ce soit. Toujours selon les termes de Bernard Comment : « pour la première fois dans l'histoire de la représentation mimétique […], le spectateur est assigné à distance fixe et intransgressable » (76). Les objets de la représentation restent nécessairement hors de sa portée.

12 Cette contrainte technique est illustrée par le panorama de Constantinople de 1801, dont subsiste une série de huit vues, sous forme d'estampes effectuées à partir des dessins préliminaires de Henry Aston Barker (fils de Robert Barker) (fig. 3 & 4). Le point de vue choisi par ce dernier, depuis la tour de Galata, l'avait été en raison de son élévation, qui permettait alors la vue la plus exhaustive qui fût de la ville :

> The [view] from the Tower of Galata (a situation similar to what the Albion Mills is to London) exhibits the superb imperial City of Constantinople, with the Seraglio, magnificent Mosques, Minarets and Baths; the Cemeteries, or Burial-places of the Turks, and their entire mode of building, to an immense extent. (Barker, « Constantinople » 5)

13 Toutefois, comme le suggèrent les estampes, la position du spectateur dans l'espace est telle que les monuments remarquables vers lesquels se projette son regard restent nécessairement très distants. Le point de vue reste fixé au sommet de la tour de Galata, afin de garantir le réalisme perspectif et l'uniformisation de la vue qui étaient nécessaires au panorama. Ces contraintes techniques

empêchent Barker de procéder comme l'avait fait, plus de deux siècles auparavant, l'artiste danois Melchior Lorck dans sa *Perspective de Constantinople* (1559), une monumentale série de vingt-et-une vues de la ville, également prises depuis le quartier de Galata, partant de la pointe du sérail et couvrant toute la vieille ville d'Istanbul. Comme Barker, Lorck avait vraisemblablement utilisé une grille à dessin, et la vue s'appuie sur une construction en perspective (Westbrook *et al.* 68). Mais l'artiste avait également travaillé à partir de plusieurs points de vue dans Galata, et s'était déplacé au fur et à mesure qu'il avait dessiné (Westbrook *et al.*), alors que Barker avait effectué tout son travail à partir d'un même point.

Figure 3. – Frederick Christian Lewis, d'après Henry Aston Barker, « Panorama de Constantinople et de ses environs », 1.

Estampe. 1813. Londres

Trustees of the British Museum

Figure 4. – Frederick Christian Lewis, d'après Henry Aston Barker, « Panorama de Constantinople de ses environs », 5.

Estampe. 1813. Londres

Trustees of the British Museum

14 Les différences de proportions sont assez frappantes. Tandis que la méthode de Lorck lui permet de rapprocher la vieille ville afin de mieux faire apprécier le détail de ses monuments (qui se détachent clairement au-dessus de la ville), dans le panorama de Barker, la ville historique se réduit à une bande relativement étroite à l'horizon, dont émergent uniquement quelques dômes et minarets, et où il faut deviner les monuments plus que les voir. Dans le même temps, le premier plan est envahi par ce qu'on pourrait appeler le tissu urbain interstitiel, notamment les toits de Galata, qui ralentissent le regard de l'observateur, et l'empêchent d'autant plus de se projeter au loin, vers les points d'intérêt généralement associés à la ville dans l'imaginaire européen de l'époque. En revanche, l'observateur est amené à examiner des détails de la vie quotidienne à Istanbul qu'il n'aurait pas envisagé de prendre en compte, notamment un groupe d'artisans de Galata occupés à fabriquer des cordes.

15 Un tel exemple montre bien en quoi le souci de réalisme des panoramistes pouvait remettre en cause la hiérarchie de signification des éléments du paysage : les repères les plus emblématiques pouvaient être réduits à des détails de l'arrière-plan, tandis que le trivial, ou du moins le quotidien envahissaient le premier plan. Il est possible de voir dans ces renversements une résistance du lieu représenté au désir de contrôle visuel de l'observateur. Tandis que la vue panoramique permet au regard de tout saisir immédiatement, dans le même temps l'impossibilité de se déplacer fait que tout ce à quoi le regard aspire semble être hors de portée.

16 Pour remédier à ce problème, les panoramistes eurent rapidement recours à plusieurs solutions : l'une consistait à rendre les lointains avec une précision extrême. Ainsi, dans le panorama de Constantinople, les détails de la vieille ville sont à peine atténués par la perspective aérienne, ce qui est assez inhabituel pour l'époque. Il n'y a pas vraiment de différence entre vision de près et vision de loin pour ce qui est de la précision de l'image. Bernard Comment parle d'une vision à « double foyer » (77).

17 Une autre solution consistait à produire des descriptifs textuels et des plans de visite. Très vite, Robert Barker procura aux visiteurs de ses panoramas des projections horizontales où étaient signalés tous les points d'intérêts de la vue. De cette façon, des éléments qui apparaissaient au départ comme des détails, du fait de leur éloignement, pouvaient remonter vers l'observateur au moyen de leur signalement, de l'ordre dans lequel ils sont signalés, et de leurs descriptifs (fig. 5). Ainsi, le plan du panorama de Constantinople signale les différentes mosquées de la ville historique, le divan du sultan ou encore la « sublime porte ». En revanche, les détails du premier plan, présents en raison des contraintes du point de vue choisi, ne sont pas numérotés, mais accompagnés d'un petit texte à l'intérieur du dessin (« rope walk » et « Turkish warm bath » par exemple), l'absence de numérotation étant sans doute un moyen de signaler leur éloignement dans la hiérarchie du sens.

Figure 5. – Richard Sawyer, « Plan d'orientation pour le panorama de la ville de Constantinople ».

Estampe. 1813. Londres

Trustees of the British Museum

Des enjeux cognitifs et politiques

18 Si la hiérarchisation des détails de la représentation panoramique était intrinsèquement liée aux ambitions réalistes du nouveau médium et aux considérations techniques qui allaient de pair avec celles-là, les enjeux du regard lointain qu'elle donnait sur le monde allaient bien au-delà de ces seules aspirations. L'invention du panorama en Grande-Bretagne, à la fin du XVIII^e^ siècle, peut évidemment être comprise comme le produit d'un contexte intellectuel, esthétique et politique particulier. Et la vue panoramique, avec la distance qui la caractérise, correspond dans

une certaine mesure à une attitude intellectuelle spécifique, qui associe à la fois volonté de contrôle, désir d'abstraction, et souhait d'élévation hors du quotidien.

19 Il est notamment possible d'y voir converger d'une part l'attitude spectatorielle distante propre à la représentation classique du paysage, d'autre part l'épistémologie empiriste, qui privilégie un modèle de pensée allant du particulier au général. Le cheminement du savoir tel qu'il était conçu par le discours empiriste, le processus d'induction défini par Bacon puis par Locke, supposait une élévation progressive depuis l'observation de données particulières et concrètes jusqu'à des idées générales et abstraites. Selon cette conception, tout savoir découle de l'expérience, qui est nécessairement particulière, mais au fur et à mesure de la construction du savoir, se produit un processus d'abstraction, par lequel l'esprit « rend générales les idées particulières qu'il a reçues » (Locke 113).

20 Ce modèle épistémologique avait été adopté par le discours esthétique et les théories artistiques britanniques, de différentes façons. On le retrouve ainsi dans la conception néoclassique de Sir Joshua Reynolds, premier président de la Royal Academy of Art, selon qui la perfection en peinture (qu'il appelle « grand style ») suppose un processus d'observation, de comparaison et d'abstraction, par lequel l'artiste déduit le beau idéal à partir des formes particulières de la nature (44-45). Selon cette compréhension, l'artiste de génie est celui qui parvient à s'élever au-dessus des particularités locales et à produire une nature idéale à partir de vues particulières. Pour cette raison, Reynolds préfère les paysages idéalisés de Claude Lorrain aux vues naturalistes des peintres hollandais :

> [The pieces of the Dutch school] are, I think, always a representation of an individual spot, and each in its kind a very faithful but very confined portrait.
> Claude Lorrain, on the contrary, was convinced, that taking nature as he found it seldom produced beauty. His pictures are a composition of the various draughts which he had previously made from various beautiful scenes and prospects. (69-70)

21 Dans une telle analyse, les paysages du Lorrain sont supérieurs aux paysages hollandais parce que l'artiste a dépassé la forme particulière et locale pour présenter une forme idéale de la nature, abstraite par induction à partir de formes observées. Mais surtout, le passage suggère que le processus d'abstraction et de généralisation à partir des données particulières va de pair avec l'ouverture de la vue et sa projection vers un horizon distant. Les paysages du Lorrain sont supérieurs parce qu'ils sont ouverts, des « prospects », tandis que les paysages hollandais sont confinés. Sans le dire explicitement, Reynolds établit un lien entre la capacité d'abstraction des peintres et la vue panoramique, le « prospect ».

22 Ce lien entre processus inductif et vue panoramique est peut-être encore plus évident dans l'esthétique du jardin anglais. De nombreux historiens, parmi lesquels Michel Baridon, ont mis en évidence l'importance de l'épistémologie empiriste dans l'évolution des pratiques paysagistes britanniques au dix-huitième siècle, qui non seulement traduisent une nouvelle sensibilité, mais reflètent aussi une nouvelle façon de construire le savoir. Plutôt que de s'offrir d'emblée à la vue du visiteur, le jardin anglais se découvre petit à petit, à travers une succession et une accumulation de découvertes visuelles, souvent inattendues et surprenantes. Ce n'est généralement qu'au terme d'un voyage progressif que le visiteur parvient à une compréhension globale du jardin, et souvent à une vue en surplomb qui lui permet de réunir tous les éléments disparates rencontrés au cours de sa visite.

23 C'est peut-être en lien avec l'esthétique du jardin anglais que le cheminement empiriste du savoir fut à plusieurs reprises comparé à l'ascension d'un marcheur jusqu'à une vue en surplomb. La comparaison est faite, par exemple, par le rhétoricien George Campbell :

> In all sciences, we rise from the individual to the species, from the species to the genus, and thence to the most extensive orders and classes [and] arrive […] at the knowledge of general truths […] In this progress we are like people, who, from a low and confined bottom, where the view is confined to a few acres, gradually ascend a lofty peak or promontory. The prospect is perpetually enlarging at every moment, and when we reach the summit, the boundless horizon,

> comprehending all the variety of sea and land, hill and valley, town and country, arable and desert, lies under the eyes at once. (I, 5 ; cité dans Barrell 27)

Selon cette conception, la vue panoramique est associée au savoir le plus complet qui soit, lequel s'est constitué à partir de l'accumulation de connaissances particulières et s'est libéré dans le même temps de la particularité, en s'élevant progressivement au-dessus d'elle. Cette vue d'ensemble est donc le privilège de ceux qui ont eu le loisir de s'éduquer et de construire leur savoir.

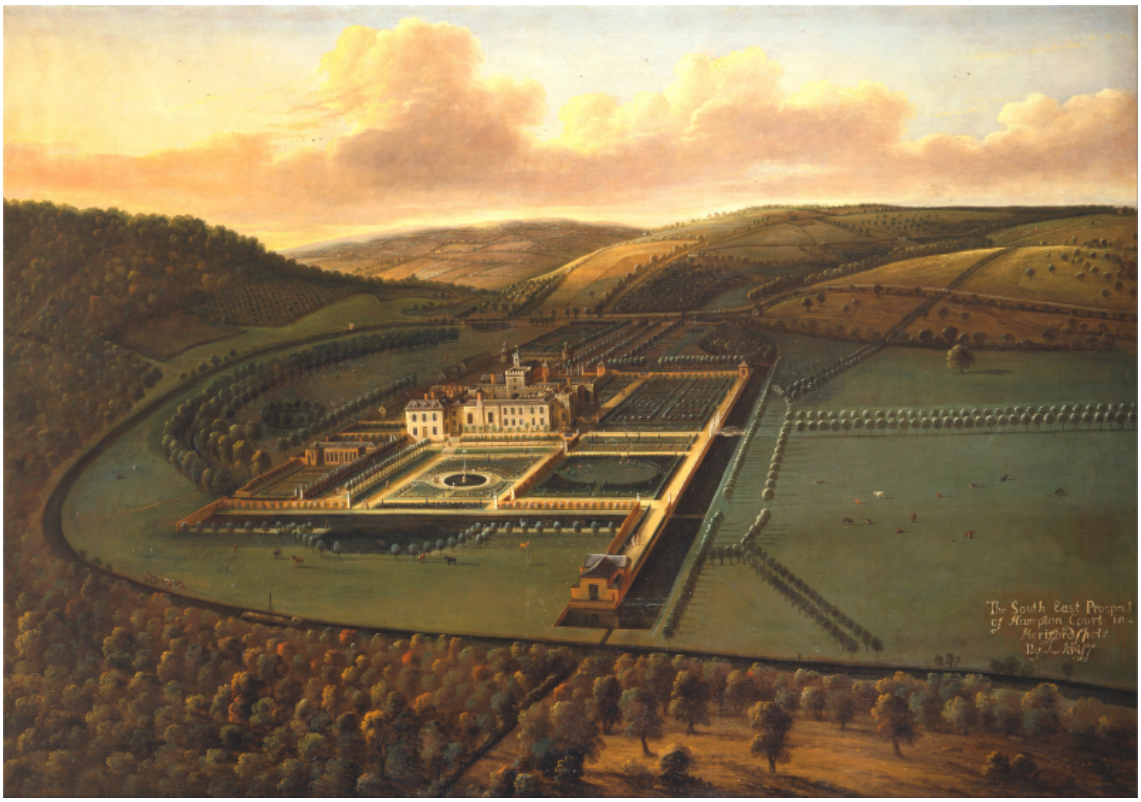
24 Le critique britannique John Barrell a montré que les enjeux d'une telle conception allaient au-delà des privilèges intellectuels et culturels, soulignant qu'une telle façon de voir allait de pair avec une conception élitiste de la participation politique. Selon lui, la vue panoramique était le privilège de l'homme de goût, et surtout de l'élite foncière, qui en possédant la terre sans devoir la travailler était seule capable de s'élever au-dessus du quotidien, du détail, et d'apprécier la vue d'ensemble. Cette capacité d'avoir une vue d'ensemble, de s'élever au-dessus du particulier, à son tour, était une preuve de compétence politique, et une justification du principe qui voulait que seuls les grands propriétaires terriens eussent le droit d'être élus au Parlement.

> In so far as the representation of panoramic prospects serves as an instantiation of the ability of the man of 'liberal mind' to abstract the general from the particular, it was also understood to be an instantiation of his ability to abstract the true interests of humanity, the public interest, from the labyrinth of private interests which were imagined to be represented by mere unorganised detail. (Barrell 29)

Ce lien entre contrôle économique et politique de la terre, contrôle visuel et capacité d'abstraction est tout particulièrement apparent dans les « prospects » et les « portraits » de propriétés (« estate portraits ») du dix-huitième siècle, qui correspondaient plus ou moins à la vue du propriétaire sur son domaine. Les vues de Hampton Court produites par Leonard Knyff vers 1700 en sont un exemple remarquable (fig. 6), réunissant les caractéristiques du genre : une vue aérienne centrée sur la demeure du propriétaire, et montrant

l'étendue de ses dépendances, tout en combinant une multitude de détails topographiques permettant d'apprécier sa valeur économique. Au fur et à mesure que le siècle avance, ces éléments se combinent avec les caractéristiques des paysages idéalisés néoclassiques et assument de plus en plus une dimension universelle, au détriment du détail topographique, soulignant bien le lien qui existait alors entre distanciation généralisante du regard, appropriation visuelle, et propriété foncière. Les portraits de propriétés de Richard Wilson, mais aussi celles de Turner dans les années 1790, illustrent remarquablement cette évolution.

Figure 6. – Leonard Knyff, « The Southeast Prospect of Hampton Court, Herefordshire », 1699.



Huile sur toile. 148,6 cm x 214,3 cm

Yale Center for British Art

25 Le panorama, en un sens, était la culmination de ce regard surplombant du propriétaire terrien, capable de contrôler le pays non seulement par la possession matérielle de l'espace, mais aussi par l'appropriation visuelle de celui-ci. Une différence significative,

toutefois, venait du fait que la vue surplombante n'était plus maintenant le privilège du seul propriétaire terrien, mais de tous les visiteurs du panorama, et implicitement la nation tout entière. Le nombre de visiteurs accueillis par les premiers panoramas était tel qu'on a pu y voir le premier média de masse moderne, et le premier à répondre aux aspirations visuelles du citoyen moderne et métropolitain.

26 En proposant à ce public nombreux et urbain de s'élever au-dessus du quotidien et des contraintes matérielles de la vie dans la grande métropole, il définissait un espace public permettant au spectateur de transcender le particulier, et d'atteindre le détachement et la vue d'ensemble qui caractérisaient jusqu'alors le regard aristocratique. Par là même, le panorama est représentatif d'une certaine démocratisation du regard, qui permettait à tout un chacun de s'approprier visuellement ce qui était auparavant réservé à une minorité. Dans son enceinte, la vue en surplomb, et la découverte de grands espaces en provenance des quatre coins du monde s'offrait à tous les badauds de Leicester Square ou du Strand. Chacun pouvait, momentanément, accéder à la compréhension totalisante d'un espace qui ne lui appartenait pas.

27 Par son dispositif, le panorama réalise un désir particulièrement vif au XIX^{e} siècle, celui d'une maîtrise absolue qui procure à chaque individu le sentiment euphorique que le monde s'organise autour et à partir de lui, un monde dont il est en même temps séparé et protégé par la distance du regard. Un double rêve de totalité et de possession se trouve assouvi, qui fonctionnera comme un encyclopédisme au rabais. (Comment 9)

28 En offrant davantage de compréhension visuelle, et en proposant dans le même temps un accès virtuel à une forme — encore symbolique — de propriété, le panorama témoignait d'une évolution de l'ordre social et d'une certaine façon rendait explicites de nouvelles aspirations sociales et politiques, alliant individualisme et désir de participation à la sphère publique, qui allaient bientôt s'exprimer dans la pensée libérale (voir à ce sujet Attuel-Hallade).

29 De façon tout à fait significative, en même temps que le regard se démocratise, et que chacun peut maintenant prétendre à ce contrôle visuel sur le monde, le détail revient avec force. Et cela malgré la

distance qui est nécessaire à la composition panoramique. L'une des raisons de ce retour du détail et du particulier vient de ce que le nouveau public citadin était loin de rechercher l'idéalisation et l'universalisation qui avaient caractérisé le goût néoclassique. Curieux et en quête d'instruction, il recherchait avant tout la véracité topographique et l'illusion du réel. Pour ce public, la représentation panoramique se devait avant tout d'être naturaliste, afin de mieux produire un effet de réel, mais aussi parce qu'elle devait avoir une valeur documentaire (un « encyclopédisme au rabais », pour reprendre les termes de Bernard Comment).

30 De telles attentes rendaient nécessaire une profusion de détails visuels aussi bien que textuels, bien loin des conventions du paysage classique. Tandis que les panoramas incluaient nombre de détails distants non atténués par la perspective aérienne, leurs descriptifs textuels abondaient d'explications historiques et géographiques, très souvent pour compléter un paysage qui pouvait paraître trop dénudé. C'est le cas du panorama d'Athènes, produit à Leicester Square en 1845. Le plan d'orientation, qui consiste en deux bandes horizontales reproduisant la vue (plutôt qu'une projection circulaire à plat) (fig. 7), évoque un site relativement vide : le Parthénon est distant et une seule ruine est vraiment apparente au premier plan, le monument de Philopappos. En revanche, il suggère que le panoramiste a trouvé deux moyens de combler ce vide : d'une part en introduisant des scènes contemporaines pittoresques au premier plan, notamment des femmes grecques dansant la romaika, d'autre part en attirant l'attention vers une grande série de points topographiques et archéologiques, numérotés sur le plan, et décrits avec force détails dans le descriptif textuel qui l'accompagne. Autrement dit, loin de laisser le spectateur compléter le panorama par son imagination, le descriptif comble le vide, et apporte notamment la dimension documentaire attendue par les spectateurs.

Figure 7. – Robert Burford, « Explanation of a view of Athens and the surrounding country, now exhibiting at the Panorama, Leicester Square ».

Londres : Geo. Nichols, 1845

Cornell University Library

31 Il est possible de comprendre ce retour du détail en concevant le panorama comme une réponse aux attentes d'un regard qui aspire à la vue d'ensemble, mais pas tant pour s'élever au-dessus du particulier ou du détail trivial que pour tout voir, tout comprendre, et aussi goûter à la multiplication du visible, tout en trouvant un moyen d'ordonner cette multiplication. C'est une évolution de l'attitude spectatorielle qui n'est pas seulement liée à une sociologie du regard, mais qui témoigne aussi d'une modernisation de la vision.

Modernisation de la vision : entre unité visuelle et fragmentation

32 Le panorama, ce n'est pas un hasard, a été développé et est devenu populaire à Londres, la première grande métropole de l'âge industriel. Il correspond à de nouvelles compétences visuelles, qui sont celles de spectateurs urbains capables d'être plongés immédiatement au cœur

d'une représentation virtuelle, et d'y déplacer leur regard de façon dynamique. Jonathan Crary voit s'opérer dans ce contexte, dans les années 1820-1830, un basculement d'un régime de vision statique et homogène à un régime dynamique et hétérogène, qui prend en compte une expérience humaine de plus en plus fragmentée et multiple. Il est possible d'avancer que le panorama anticipe et participe de cette réorganisation de la vision. En plongeant le spectateur au cœur de la représentation, en l'amenant à s'y déplacer, et en lui proposant une multiplicité de points de vue, il s'adresse à un regard habitué à de multiples sollicitations visuelles.

33 Mais il répond aussi à un besoin profond d'ordonner l'expérience du visible, à un moment où cette expérience s'accélère et se multiplie au point de se fragmenter en une multitude de perceptions kaléidoscopiques. Il peut être compris comme le moyen d'ordonner cet ensemble de perceptions, ces détails épars de l'expérience urbaine.

34 Les analyses de Michel de Certeau sur la pratique de l'espace urbain sont à ce sujet particulièrement éclairantes. De Certeau opère une distinction entre d'une part la vue panoramique, qui est « totalisation imaginaire de l'œil » et illusion de lisibilité, et d'autre part la pratique quotidienne de la ville dans sa texture différenciée, par le mouvement aveugle du corps qui s'y déplace. Il explique notamment que l'attrait pour le survol de la ville résulte d'une tension entre une « pulsion scopique » qui est désir de lisibilité, et la conscience de « l'emprise de la ville » sur le corps de ceux qui l'habitent et se déplacent en elle. Il suggère également que l'illusion d'immersion, toute théorique, donnée par le panorama, va à l'encontre de la véritable immersion que vivent les « pratiquants ordinaires de la ville ». En mettant en évidence le contraste entre la représentation totalisante, distanciée, et purement oculaire de la vue panoramique, et l'opacité de la ville pour ses « pratiquants ordinaires », les marcheurs qui se déplacent enveloppés dans la texture urbaine, de Certeau laisse entendre que le panorama répond à un besoin de lisibilité dans un contexte de redéfinition des conditions d'observation ; qu'il répond à une perte de repères visuels et intellectuels dans l'espace urbain, en tentant une nouvelle forme de représentation totalisante. Dans le même temps, il met en évidence la tension entre vue de près et vue de loin qui articule cette expérience perceptive (171-203).

35 Une telle tension est rendue évidente par les très nombreux paysages urbains qui firent l'objet de représentations panoramiques, et surtout par les nombreuses mises en abyme des grandes métropoles qui furent proposées par ce nouveau médium. De manière tout à fait significative, plusieurs des panoramas présentés à Londres furent des vues de la métropole elle-même. Ainsi, le second panorama produit par Robert Barker présentait Londres, observée depuis le moulin d'Albion, situé à Southwark, au sud du pont de Blackfriars. Dix ans plus tard, en 1802, Thomas Girtin proposa son *Eidometropolis*, « image de la capitale » circulaire, élaborée à partir du même point d'observation. À ces productions s'ajoute le monumental panorama de Thomas Hornor, réalisé en 1829 à partir de vues effectuées depuis le dôme de la Cathédrale Saint-Paul. Ce panorama, le plus grand jamais peint, se déroulait sur plus de 4 000 m^2 de toile et avait nécessité la construction d'un bâtiment spécialement consacré à sa présentation, le Colosseum, construit à Regent Park en 1827.

36 De telles productions conduisent évidemment à se demander quel pouvait être l'intérêt de montrer aux habitants de la grande ville un espace qu'ils connaissent déjà bien, plutôt que de leur proposer un voyage virtuel vers d'autres grandes villes ou des espaces lointains. Il est bien sûr possible d'argumenter que les spectateurs recherchaient le plaisir de l'illusion, et que l'illusion était d'autant plus intéressante qu'elle s'appuyait sur un lieu connu d'eux. Mais dans le même temps, on peut voir à l'œuvre le désir de lisibilité dont parle Michel de Certeau, désir qui semble s'exercer d'autant plus que l'expérience du visible s'accélère et se multiplie, et qu'il semble difficile d'ordonner le flux ininterrompu de stimulations visuelles que propose la vie urbaine moderne.

37 La vue panoramique est une façon d'échapper un moment à ce flux, et de retrouver l'ordre et la lisibilité que la vue immergée dans le quotidien ne perçoit plus. C'est aussi un moyen de faire le tri dans le chaos perceptif qui caractérise l'expérience quotidienne de la ville, et d'éliminer les détails qui distraient, pour ne plus garder que ceux qui seraient davantage signifiants. Dans le tri qui est opéré, la question est évidemment de savoir pourquoi certains détails demeurent, plutôt que d'autres, et quelle est leur fonction. Un examen rapide des deux premiers panoramas de Londres peut apporter quelques éléments de réponse. Si les peintures elles-mêmes ont disparu, il

reste en effet des vues en aquatintes réalisées à partir du panorama de Barker, ainsi que des dessins préliminaires de Girtin, qui nous permettent d'apprécier les enjeux de ces spectacles.

38 Dans le panorama de Barker, les éléments qui apparaissent au tout premier plan sont véritablement envahissants, alors qu'on aurait attendu d'eux qu'ils restent des éléments mineurs de la composition. Leur taille disproportionnée est liée à la technique du panoramiste, qui semble avoir posé sa grille de dessin en un point fixe, puis l'avoir tournée sur six vues successives. À chaque étape, la vue est reproduite très exactement, sans élimination des obstacles visuels du premier plan, encore plus visiblement que dans le panorama de Constantinople mentionné plus haut. Afin de privilégier l'illusion de réel, le panoramiste semble avoir conservé tous les éléments fixes de ce premier plan, sans sélection, que ce soit pour des considérations esthétiques ou documentaires. Le champ visuel est envahi par le toit et les cheminées du moulin d'Albion (fig. 8).

Figure 8. – Frederick Birnie, d'après Henry Aston Barker, « Vue de Londres depuis Albion Mills, Blackfriars », 1792, n° 1.

« [L]ooking over the windows of the roof to houses, steeples and factories beyond, the countryside on the horizon, a smoking chinmey at left ». Aquatinte

Trustees of the British Museum

Figure 9. – Frederick Birnie, d'après Henry Aston Barker, « Vue de Londres depuis Albion Mills, Blackfriars », 1792, nº 4.

« Albion Street, looking south across St. George's Circus ». Aquatinte

Trustees of the British Museum

39 C'est uniquement au second plan qu'une sélection semble avoir été opérée, notamment dans les vues du quartier résidentiel autour du moulin d'Albion (fig. 9), ainsi que du Pont de Blackfriars : les motifs sont choisis pour leur potentiel pittoresque, mais aussi parce qu'ils mettent l'accent sur la vie quotidienne et sur l'éventail des activités londoniennes. Toute une palette d'occupations est présentée au spectateur : plusieurs véhicules et de nombreux piétons évoquent le dynamisme de la vie urbaine ; un commerçant frappe à la porte d'une maison, tandis qu'une femme l'observe à la fenêtre au premier étage ; des travailleurs ramassent du crottin de cheval ; des porteurs, des ouvriers, un ramoneur, reconnaissables par leurs outils de travail, vaquent à leurs occupations ; des promeneurs issus de classes

sociales plus aisées apparaissent çà et là, en déplacement ou en discussion sur le trottoir ; et sur la Tamise est figurée la procession du Lord Mayor, selon les dires de Barker lui-même (« the scene on the Thames was the Lord Mayor's procession by water to Westminster on the 9th of November », Corner 6 ; Ellis 138).

40 Toutes les couches sociales sont englobées dans la vue, et un registre important d'activités, politiques, commerciales, manuelles ou de loisir, est représenté. L'objectif du panorama semble être non seulement de donner une illusion convaincante, mais aussi une représentation ordonnée de la diversité londonienne.

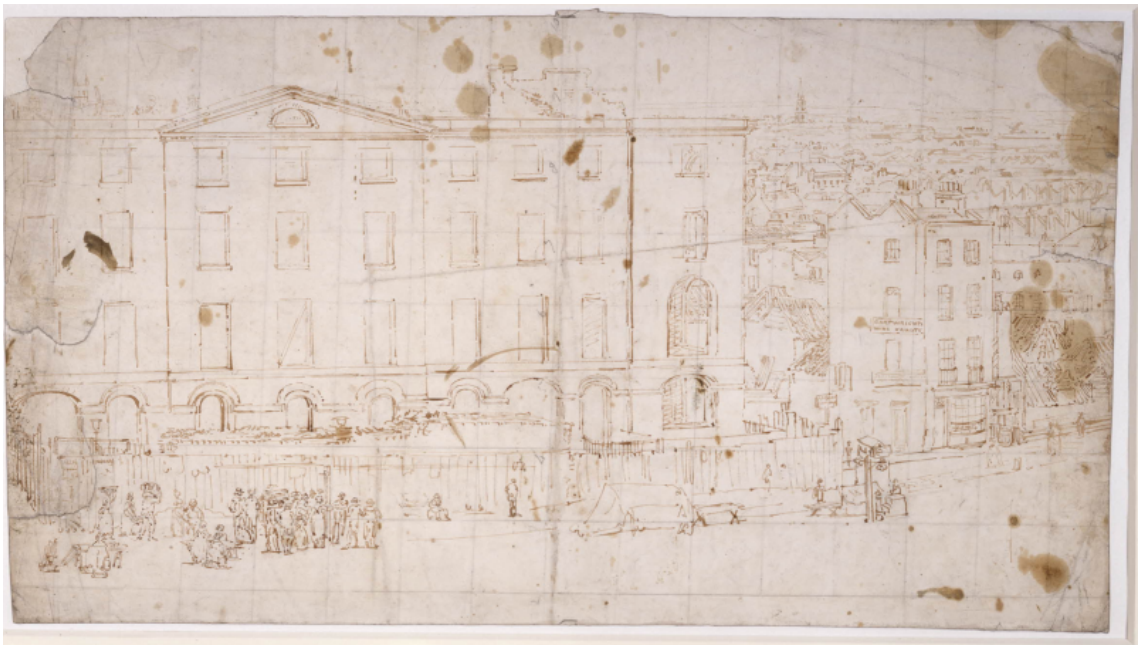
41 L'*Eidometropolis* était composé à partir du même point de vue, mais avec une différence importante. On voit chez Girtin un processus d'artialisation et d'idéalisation, avec notamment l'élimination des détails insignifiants du premier plan (fig. 10). Il n'y a plus les cheminées ni le toit du moulin d'Albion pour s'interposer entre le regard et la vue panoramique. Certains dessins préparatoires font apparaître les détails mis en valeur par Girtin, qui diffèrent légèrement de ceux du panorama de Barker. On retrouve à peu près la même succession de véhicules et de piétons sur le pont de Blackfriars, tandis que sur Albion Place apparaît un élément nouveau : un groupe de travailleurs devant des palissades, sans doute des ouvriers du moulin d'Albion (fig. 11).

Figure 10. – Thomas Girtin, « La Tamise de Queenhithe à London Bridge, section VII du panorama de Londres réalisé par Girtin, l'*Eidometropolis* », 1800-1801.

Aquarelle. 20,7 x 44,5 cm

Trustees of the British Museum

Figure 11. – Thomas Girtin, « Albion Mills à l'approche de Blackfriars Bridge ; dessin préparatoire pour la section I du panorama de Londres, l'*Eidometropolis* ».



Env. 1801-1802. Graphite et plume et encre brune. 29 x 53 cm

Trustees of the British Museum

42 Il y a là une reconnaissance de la spécificité du paysage urbain, de son dynamisme, et de son évolution sociale, avant tout dans les détails du panorama, qui signifient la modernité, qu'il s'agisse des fumées d'usine, de la circulation londonienne, ou encore d'un groupe de travailleurs d'usine. Toutefois, dans le même temps, ces détails sont tous intégrés à un projet esthétique, qui semble l'avoir emporté sur l'effet de réel, du moins si on se fie aux dessins préparatoires de Girtin. Les fumées d'usine s'intègrent à un paysage atmosphérique, tandis qu'au premier plan les travailleurs d'usine rappellent les figures rustiques des paysages pittoresques [2]. En ce sens, la vue panoramique permet à Girtin de réconcilier la pratique traditionnelle du paysage avec la perception de l'espace urbain et industriel. Ses dessins laissent ainsi entrevoir la nouvelle sensibilité que Benjamin voyait à l'œuvre dans les panoramas :

> Les panoramas, qui annoncent un bouleversement dans le rapport entre l'art et la technique, sont dans le même temps l'expression d'une nouvelle sensibilité existentielle. Le citadin, dont la supériorité

> politique sur la campagne s'exprime de multiples manières au fil du siècle, s'efforce désormais d'intégrer la campagne à la ville. Celle-ci s'étend, dans les panoramas, pour devenir un paysage, comme elle le fera plus tard, d'une manière plus subtile, pour le flâneur. (174)

Le panorama peut ainsi être conçu comme une façon de transcender la texture de l'urbain, dont la multiplicité et la modernité sont incorporées dans un paysage familier, et domestiqués par les conventions du pittoresque, comme le suggèrent les vues préparatoires de Girtin.

43 Au-delà de ce processus, l'autoréflexion proposée par les panoramas londoniens met en évidence les tensions qui se jouent dans les nouvelles attitudes spectatorielles nées de la vie métropolitaine, partagées entre la recherche d'un ordre familier (qu'il s'agisse des conventions du pittoresque ou de celles du paysage idéalisé) et la fascination pour le fragment, le détail de la vie moderne qui remet en question les hiérarchies visuelles familières.

44 Elles se jouent, nous l'avons vu, dans la résistance du détail au regard qui se voudrait omnipotent, et cela paradoxalement dans la quête même de l'illusion du réel. Les techniques réalistes des panoramistes, en effet, semblent faire remonter ce que Barthes, dans « l'effet de réel » a appelé le « détail absolu », c'est-à-dire le détail insignifiant, sans fonctionnalité aucune, qui dénote uniquement « ce qui a eu lieu » et manifeste la résistance du réel, qui est incontournable et précède tout choix esthétique ou rhétorique, toute structuration (84-89).

45 Elles se jouent également dans l'inclusion du spectateur en mouvement au sein d'une représentation qui l'entoure et lui promet un regard total, mais ne lui offre qu'une succession vertigineuse de vues et de points focaux, démultipliés à l'image de l'expérience urbaine. L'ensemble qui se déroule sur 360° ne peut être saisi qu'après avoir été parcouru dans ses particularités. À cet égard, le panorama représente l'aboutissement, mais aussi le dépassement, d'une peinture de paysage qui se veut invitation à la promenade et dans laquelle, selon Daniel Arasse, « le parcours du regard se constitue d'un va-et-vient du détail à l'ensemble et de l'ensemble au détail », et « l'effet de plaisir du tableau tient à cette possibilité d'oscillation, entre rapprochement et mise à distance de ses

parties » (249). L'immersion du spectateur de panorama répond au désir de promenade déjà présent dans la peinture de paysage traditionnelle, mais le parcours démultiplié qui lui est ainsi proposé dépasse la seule oscillation du détail à l'ensemble, et devient véritablement étourdissant.

46 Le panorama peut alors être compris comme un dernier sursaut, un dernier effort pour tout réunir en une seule vue, un seul « coup d'œil » pour reprendre sa désignation originale, avant la fragmentation, la reconnaissance que le flux incessant de la vie urbaine moderne ne peut être arrêté. Il ne reflète pas encore l'expérience kaléidoscopique qu'évoqueront plus tard des théoriciens de la modernité comme Kracauer ou Benjamin. Mais la vue d'ensemble, tiraillée entre proche et lointain, démultipliée par une succession de vues particulières, semble déjà prête à se fragmenter, et l'effet général est déjà remis en question par la prolifération du détail. L'ambition d'omniscience dont il témoigne est ainsi dès le départ déstabilisée par la multiplication du visible qu'il tente de contenir.

BIBLIOGRAPHY

Arasse, Daniel. *Le détail*. Paris : Flammarion, 1996.

Attuel-Hallade, Aude. *T. B. Macaulay et la Révolution française : la pensée libérale whig en débat*. Paris : Michel Houdiard, 2018.

Barker, Robert. « Specification of Mr Barker's Patent for displaying Views of Nature at large, by Oil-Painting, Fresco, Water-Colours, &c. ». *The Repertory of Arts and Manufactures: Consisting of Original Communications, Specifications of Patent Inventions and Selections of Useful Practical Papers From the Transactions of the Philosophical Societies of All Nations, etc.* Vol. IV, Londres, 1796.

Barker, Robert. *A Concise Account of the Views of Constantinople; with a map; and an illustration to the descriptive sheets, which are given to each person who goes to see those Paintings, at the Panorama, Leicester-Square*. Londres : J. Adlard, env. 1801.

Barrell, John. « The public prospect and the private view: the politics of taste in eighteenth-century Britain », dans Simon Pugh (éd.), *Reading Landscape: Country-city capital*. Manchester : Manchester University Press, 1990.

Baridon, Michel. *Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2000.

Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communications*, nº 11, 1968, p. 84-89.

Benjamin, Walter. *Sur le concept d'histoire*. Paris : Payot, 2013.

Campbell, George. *The Philosophy of Rhetoric*. Londres, 1776.

Comment, Bernard. *Le XIXe siècle des panoramas*. Paris : Adam Biro, 1993.

Corbin, Alain. *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel, 2001.

Corner, George. *The Panorama (Leicester Square): With Memoirs of Its Inventor, Robert Barker, and His Son, the Late Henry Aston Barker*. Londres : Robins, 1857.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Union générale d'éditions, 1980.

Crary, Jonathan. *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle* (1990), traduit par Frédéric Maurin. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1994.

Ellis, Markman. « 'Spectacles within Doors': Panoramas of London in the 1790s ». *Romanticism*, vol. 14, nº 2, 2008, p. 133-148.

Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française* (1875). Paris : Hachette, 1889.

Locke, John. *Essai Philosophique concernant l'entendement humain*, traduit par M. Coste. Amsterdam / Leipzig : Schreuder et Mortier, 1755.

Otto, Peter. « Between the Virtual and the Actual: Robert Barker's Panorama of London and the Multiplication of the Real in Late Eighteenth-Century London ». *Romanticism on the Net*, nº 46, mai 2007. <https://doi.org/10.7202/016130ar>.

Reynolds, Joshua. *Discourses on Art*, R. Wark (éd.). New Haven / Londres : Yale University Press, 1997.

Smith, Greg. « Girtin v Girtin: New Information on a Panorama of London by Thomas Girtin (1775–1802) and His *Picturesque Views in Paris* ». *British Art Journal*, vol. XVIII, nº 3, hiver 2017-2018, p. 28-47.

Westbrook, Nigel, Dark, Kenneth Rainsbury et Van Meeuwen, Rene. « Constructing Melchior Lorich's Panorama of Contantinople ». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 69, nº 1, mars 2010, p. 62-87.

NOTES

1 Une discussion de ces tensions, et des parallèles entre le tableau de Friedrich et les panoramas, est proposée par Peter Otto, dans son article « Between the Virtual and the Actual: Robert Barker's Panorama of London and the Multiplication of the Real in Late Eighteenth-Century London », *Romanticism on the net* 46, mai 2007.

2 Greg Smith signale que la dispute entre le frère et la veuve de l'artiste, suite à la mort de ce dernier, fait apparaître une production hâtive ainsi que le recours à plusieurs assistants, allant à l'encontre de l'interprétation selon laquelle le panorama de Girtin était plus « artistique » que ceux de ses compétiteurs (28-29). Néanmoins, les dessins préparatoires sont empreints de l'émotion et des effets atmosphériques propres aux paysages de Girtin.

ABSTRACTS

Français

L'invention du panorama par Robert Barker à la fin du dix-huitième siècle témoigne d'une évolution radicale de l'appréhension de l'espace et de sa représentation, dans le contexte d'une urbanisation sans précédent. Les premières peintures panoramiques, consacrées à deux centres urbains en rapide expansion, Edimbourg et Londres, font apparaître le souci d'ordonner le flux accru de stimuli visuels qui caractérise désormais l'expérience citadine. On voit s'affirmer ce que Michel de Certeau décrit comme un désir de surplomb, et la quête d'un regard totalisant, désincarné, libéré des pratiques quotidiennes de la ville et avec elles du détail et du particulier.

La présente étude examine les nouvelles attitudes spectatorielles qui se manifestent dans le panorama, en mettant l'accent sur leur ancrage intellectuel, social et politique, mais aussi en soulignant la façon dont la vue panoramique participe de la démocratisation de la sphère culturelle et de la création d'un espace public qui transcende le particulier. Elle avance que ce nouveau regard et ses tensions — notamment entre le proche et le lointain, l'unité visuelle et la fragmentation — traduisent une modernisation de la vision qu'on voit ainsi à l'œuvre dès l'aube du dix-neuvième siècle.

English

The invention of the panorama by Robert Barker at the end of the eighteenth century, seems to have corresponded to a radical change in the apprehension and representation of space at a time of unprecedented urbanization. The first panoramic paintings, which represented two rapidly expanding urban centres, Edinburgh and London, may be seen as a response to the increased flow of visual stimuli that now characterized the urban experience, and was felt to need ordering. It is possible to understand them as the expression of what Michel de Certeau has described as the quest for a totalizing, disembodied gaze, freed from the daily experience of the city as well as from the particular.

This study examines the new spectatorial attitudes that became apparent in the panorama, emphasizing their intellectual, social and political anchoring while underlining the ways in which the panorama contributed to the democratization of the cultural sphere and the creation of a public space

that transcended the particular. It suggests that this new gaze and its tensions—particularly between the near and the far, visual unity and fragmentation—reveal a modernization of vision that may thus be traced back to the dawn of the nineteenth century.

INDEX

Mots-clés
panorama, empirisme, propriété terrienne, espace public, modernisation de la vision, Londres

Keywords
panorama, empiricism, landed property, public space, modernization of vision, London

AUTHOR

Hélène Ibata
Hélène Ibata est professeur de civilisation britannique et arts visuels au département d'études anglophones de l'Université de Strasbourg, EA 2325 (SEARCH). Ses recherches portent entre autres sur la théorie esthétique, la peinture et l'illustration romantiques, les panoramas et les relations texte/image. Elles ont donné lieu à plusieurs articles, dans des revues comme *The European Romantic Review*, *Word and Image*, *The British Art Journal*, *Interfaces*, *XVII-XVIII* ou *Romanticism on the Net*, ainsi qu'à une monographie, *The Challenge of the Sublime: From Burke's* Philosophical Enquiry *to British Romantic Art*, publiée chez Manchester University Press (2018).
IDREF : https://www.idref.fr/03443934X
ISNI : http://www.isni.org/0000000066493718
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12519532

L'importance du détail dans la peinture écossaise de 1750 à 1850 : les cas de Raeburn et de Wilkie

The Importance of the Detail in Scottish Painting, 1750–1850: The Cases of Raeburn and Wilkie

Marion Amblard

DOI : 10.35562/rma.880

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Le détail dans les portraits de Raeburn ou l'influence des théories sensualistes de Thomas Reid
Le détail dans les scènes de genre et les peintures d'histoire de Wilkie

TEXT

1 Platon et Aristote, puis à leur suite bien des auteurs de l'Antiquité et de la période classique, ont donné pour fonction à l'art l'imitation (« imitation », Souriau 907-909). Selon la théorie de la mimèsis, les peintres doivent reproduire de la façon la plus exacte possible l'apparence des êtres et des choses, ce qui implique que tout dans la composition, jusqu'au moindre détail, doit être peint avec minutie. Pendant des siècles, les peintres de l'art figuratif se sont donc donné pour objectif de réaliser des représentations des plus réalistes à la manière des célèbres peintres antiques, Zeuxis et Parrhasios. Ces derniers maîtrisaient parfaitement le trompe-l'œil que l'on pourrait définir comme étant « l'aboutissement extrême d'une conception de la peinture qui est en fait l'imitation illusoire du réel » (« trompe l'œil », Souriau 1443). Leurs œuvres étaient effectivement si mimétiques que les hommes et les animaux croyaient avoir devant eux les choses mêmes et non leur représentation ainsi que le souligne Pline l'Ancien dans une anecdote tirée du XXXV^{e} volume de son *Histoire Naturelle* :

> [Zeuxis] eut comme contemporains et comme rivaux Timanthe, Androcydès, Eupompe, Parrhasius. On raconte que ce dernier entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voleter auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demande qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé, lui, un artiste. (65)

2 De nos jours, dès lors que l'on évoque la peinture au réalisme mimétique, on pense le plus souvent aux écoles flamande, hollandaise et d'Italie du Nord de la fin du XVI^e^ siècle, célèbres pour leurs natures mortes et leurs trompe-l'œil qui sont parfaitement finis. Dans leurs œuvres, tout dans la composition est peint avec le plus grand soin. Le moindre détail est traité avec précision et a, le plus souvent, une charge symbolique et religieuse. Ainsi, dans le *Bouquet de fleurs avec bijoux, pièces et coquilles* de Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625), la présence d'insectes tels que les papillons et la libellule ainsi que les différents stades de floraison évoquent le caractère éphémère de la vie ; les pièces de monnaie suggèrent la richesse, l'avarice et les coquillages exotiques font référence aux territoires récemment découverts. Bien moins célèbres que les toiles des peintres flamands et hollandais auxquelles elles ont souvent été comparées [1], les œuvres de Thomas Warrender (actif 1673-1713), de William Gouw Ferguson (1632/1633-v. 1695) et de Richard Waitt (actif 1708-1732), trois artistes écossais du tournant du XVIII^e^ siècle, démontrent le même souci de réalisme mimétique. À cette période, on ne peut pas encore parler d'école écossaise puisqu'au début du XVIII^e^ siècle l'art pictural commençait tout juste à se développer en Écosse. Jusque-là, le contexte politique, économique et culturel n'avait pas été propice à l'art pictural : l'Écosse était un pays pauvre, au bord de la faillite lors de la signature du traité d'Union des Parlements en 1707, et avait été en guerre contre l'Angleterre pendant des siècles. La Réforme, avec l'établissement de l'Église presbytérienne en 1560, avait également été un frein au développement de l'art pictural puisqu'elle avait privé les peintres du mécénat de l'Église. De plus, lors des campagnes

iconoclastes durant la Réforme, les églises furent pillées et la quasi-totalité des œuvres qui les ornaient furent détruites. En 1603, avec la signature du traité d'Union des Couronnes et le départ du roi Jacques VI et de sa cour pour Londres, les peintres eurent une clientèle encore plus réduite. Il fallut attendre la stabilité politique après la dernière rébellion jacobite de 1745 et les premières retombées économiques de l'Union avec l'Angleterre pour que l'art pictural commence à se développer en Écosse. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, l'art du portrait fut le plus pratiqué et les autres genres picturaux se sont ensuite développés à partir du début du XIXe siècle [2]. Parmi les principales caractéristiques de l'art du portrait écossais de la seconde moitié du XVIIIe siècle, on compte le traitement minutieux des détails ; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'école écossaise fut surnommée « l'école des moindres détails » (*Three Centuries of Scottish Painting* 7) par l'historienne de l'art Jean Sutherland Boggs qui, dans les années 1960, a organisé à la galerie nationale du Canada, à Ottowa, une rétrospective consacrée à la peinture écossaise.

3 Mais pour quelles raisons les peintres écossais attachaient-ils autant d'importance au détail ? Quel rôle, quelle fonction joue le détail dans leurs œuvres ? Est-ce qu'il s'agit d'une partie si réduite du tableau qu'il en devient insignifiant ou, au contraire, est-il essentiel dans l'économie de l'œuvre au point que tout dans la composition semble s'organiser en fonction de lui ? Comment a évolué la manière dont les peintres écossais ont traité le détail au cours des XVIIIe et XIXe siècles ? Autant de questions auxquelles cet article va tenter de répondre grâce à l'étude de quelques œuvres du portraitiste Sir Henry Raeburn (1756-1823) et du peintre de genre Sir David Wilkie (1785-1841). Tous deux furent des artistes majeurs de l'école écossaise de peinture du XIXe siècle et exercèrent une influence profonde sur l'art pictural écossais. Nous nous intéresserons tout d'abord à des portraits de Raeburn qui, en 1823, fut nommé peintre officiel du roi Georges IV en Écosse. Nous constaterons que Raeburn ne s'attardait généralement pas sur les détails, à la différence de ses prédécesseurs qui accordaient la plus haute attention au moindre détail dans leurs compositions. En effet, dans les toiles de Raeburn, seul le visage du modèle est peint avec précision. Sa manière de peindre faisait en fait écho aux théories du penseur écossais Thomas Reid. Nous étudierons ensuite quelques tableaux de Wilkie, artiste qui connut très tôt un

immense succès pour ses scènes de genre comprenant de nombreux détails humoristiques qui évoquaient les œuvres des peintres hollandais et flamands, alors particulièrement appréciés par les mécènes. Pour Wilkie, la profusion de détails n'était pas seulement destinée à plaire aux collectionneurs ; le traitement du détail témoigne aussi de la volonté de l'artiste à être reconnu en tant que peintre d'histoire, alors considéré comme étant au sommet des genres picturaux, et non seulement comme un peintre de genre dont les toiles amusent les spectateurs.

Le détail dans les portraits de Raeburn ou l'influence des théories sensualistes de Thomas Reid

4 Ce qui caractérise l'art du portrait écossais des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, c'est avant tout la sobriété des compositions avec généralement des modèles peints sur des fonds sombres, unis, et une volonté de représenter le client le plus fidèlement possible, sans complaisance de la part de l'artiste. Ces deux caractéristiques sont en partie dues à la culture presbytérienne des Écossais. L'Église d'Écosse, qui occupait alors une place importante dans la vie culturelle et sociale du pays, préconisait aux artistes de peindre des œuvres sobres et réalistes ; selon les préceptes de Calvin, les portraitistes devaient représenter leurs modèles tels qu'ils étaient réellement, peu importait leur rang. L'influence du culte calviniste qu'ils avaient en commun avec la Hollande et les échanges commerciaux entre les deux pays sont deux raisons pour lesquelles la peinture écossaise du XVIII^e^ siècle a souvent été comparée à l'école hollandaise. Le dépouillement des compositions s'explique aussi par le fait que tout au long du XVIII^e^ siècle les peintres écossais ne pouvaient bénéficier que d'une formation rudimentaire s'ils restaient dans leur pays natal [3].

5 Pour les deux premières générations de peintres de l'école du portrait, soit les artistes ayant travaillé entre les années 1740 et 1790, le fini minutieux des tableaux jusque dans les plus petits détails était une préoccupation majeure ; dans leurs œuvres, les détails contribuent, selon l'expression de Barthes, à « un effet de réel ». Ceci explique que les peintres écossais aient eu très tôt recours au dessin

qu'ils utilisaient comme un outil leur permettant de travailler l'ensemble de la composition ou seulement une partie, un détail. Allan Ramsay (1713-1784), qui compta parmi les portraitistes les plus prisés de Londres avec Joshua Reynolds (1723-1792) et qui fut le premier Écossais à obtenir le titre de peintre officiel de la famille royale britannique, réalisa presque systématiquement des études préparatoires avant de commencer à peindre. La *National Gallery of Scotland* possède plus de trois cents de ses dessins et un grand nombre d'entre eux représente des mains, car Ramsay avait pour habitude d'en travailler la disposition avant de passer à l'exécution du tableau. Dans un portrait, celles-ci occupent une place secondaire et bien souvent c'étaient des assistants qui se chargeaient de les peindre, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle on note parfois un certain décalage entre la qualité d'exécution du visage et celle des mains. Ramsay faisait appel aux services d'un peintre spécialisé dans la représentation des tenues vestimentaires, mais il peignait lui-même les mains. Il accordait un soin particulier à celles-ci et leur conférait des poses gracieuses et élaborées ; cette partie des tableaux de Ramsay constitue une véritable petite œuvre à l'intérieur de la grande. La qualité d'exécution des études préparatoires de Ramsay permettent de les comparer aux dessins de grands maîtres français du XVIII^e^ siècle tels que François Boucher (1703-1770) et Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (2013, Campbell 25 et 84-86) [4].

6 Les portraitistes écossais de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle ont suivi son exemple et ont soigné l'ensemble de leur composition. Entre autres, David Martin (1737-1797), qui fut un élève de Ramsay, et Archibald Skirving (1749-1819) ont réalisé des portraits au réalisme mimétique. Leurs tableaux comprennent de nombreux détails, contribuant à l'effet de réel et donnant l'impression d'être en présence du modèle. Dans le portrait de Benjamin Franklin par Martin, les détails d'une grande précision tel que le buste de Newton qui semble observer Franklin, les ouvrages placés au pied du buste et la lumière qui tape sur le verre de ses lunettes et se reflète sur sa joue, servent également à rappeler que l'homme représenté est un scientifique. Dans le portrait d'une dame inconnue, les nombreux détails témoignent du fait que Skirving ne flattait pas ses modèles, qu'il avait pour habitude de représenter le plus fidèlement possible. L'artiste faisait même preuve de si peu de complaisance à l'égard de

ses clients qu'il n'hésitait pas à refuser de les peindre. L'écrivain Henry Mackenzie, qui était un contemporain du portraitiste, a expliqué que Skirving aurait un jour refusé de peindre le portrait d'une dame en raison de son teint jugé terne : « once, with his characteristic rudeness, [Skirving] told a lady who had a very dingy complexion he could not paint her, for he had not enough of yellow chalk for the purpose » (213). Dans le portrait de la dame inconnue, le portraitiste n'a pas tenté de dissimuler l'âge avancé du modèle, au contraire, plusieurs détails soulignent sa vieillesse : outre la blancheur des cheveux, le visage est marqué de rides et les mains sont déformées par l'âge. Dans cette œuvre, on constate que les habits de l'inconnue sont peints avec autant de minutie que le visage et constituent un extraordinaire morceau de peinture : le châle est très finement quadrillé de fils dorés et l'artiste imite à merveille la transparence du bonnet en voile que porte la dame. Skirving était connu pour être un peintre particulièrement attentif au détail, ses modèles devaient poser en moyenne entre cinquante et soixante fois pour qu'il puisse terminer un portrait et ils avaient dans l'obligation de venir toujours vêtus de la même tenue. Selon Mackenzie, le peintre n'avait pas pour habitude d'épargner ses clients et c'était pour cette raison qu'il considérait les portraits de Skirving comme étant des représentations fidèles de la physionomie des modèles : « [his portraits were] facsimiles, even of the blemishes of the faces which he painted ; he never spared a freckle or a smallpox mark » (213). Avec des portraitistes aussi soucieux du détail et aussi peu complaisants, on comprend pourquoi les mécènes écossais ont longtemps préféré faire appel aux talents des artistes anglais qui, quant à eux, n'hésitaient pas à flatter l'apparence et le rang de leurs clients. Si l'on compare les portraits de femmes par Raeburn à ceux de son rival anglais Sir Thomas Lawrence (1769-1830), le contraste est évident ; d'ailleurs un critique contemporain n'a pas hésité à écrire : « do we ever find a stout woman in the painting of the [English] school ? […] Some of them must have been short and squat, and some of them must have been downright ugly. But we never see them » (Pinnington 172).

7 Sir Henry Raeburn qui est né en 1756 à Stockbridge, village voisin d'Édimbourg, s'est rapidement imposé à la fin des années 1780 comme le plus éminent portraitiste écossais. Il fut un des premiers peintres à

faire toute sa carrière en Écosse. Auparavant, en raison du nombre restreint de mécènes et de l'absence d'un centre de formation artistique, les artistes partaient étudier et travailler à Londres. Raeburn est désormais connu pour son célèbre tableau du *Reverend Walker Skating on Duddingston Loch*, véritable icône de la culture écossaise, ainsi que pour ses portraits de chefs de clan et des penseurs, historiens et scientifiques des Lumières. À ses débuts, sans pour autant être peintes avec un fini aussi minutieux que les toiles de ses prédécesseurs, les œuvres de Sir Henry Raeburn s'inscrivaient dans la lignée des portraits des premiers peintres de l'école écossaise. Ceci est probablement dû à sa formation en tant qu'orfèvre et à son contact avec David Martin. Ainsi le traitement des détails dans le portrait du géologue James Hutton, datant probablement de la fin des années 1780, n'est pas sans rappeler le portrait de Franklin par Martin. Raeburn a peint sur la table, à côté du modèle, une plume posée sur une liasse de papiers. Le peintre fit peut-être ici allusion au célèbre ouvrage de Hutton, *The Theory of the Earth*, publié en 1788. On voit également plusieurs spécimens géologiques peints avec une telle précision qu'il est possible de reconnaître entre autres, une druse, un fossile, deux veines minérales et un nodule à septarias. Ces détails, qui constituent une nature morte évoquant celles que peindront près de cent ans plus tard les *Colourists* [5] écossais Cadell (1883-1937) et Peploe (1872-1935), ont la même fonction que ceux dans le portrait de Franklin puisqu'ils rappellent que Hutton était un pionnier de la géologie moderne.

8 Au cours des années 1790, le style de Raeburn évolua. S'il continua à partager avec ses prédécesseurs la volonté de représenter fidèlement ses modèles, il opta dès lors pour une approche très différente visant à ne pas surcharger le tableau de détails. Ceux-ci ne furent plus peints avec autant de précision puisqu'il choisit de ne représenter que les impressions visuelles. Adoptée par l'ensemble des portraitistes écossais du XIX^e^ siècle, cette démarche faisait écho aux théories de Thomas Reid et de l'école du sens commun [6]. L'historien de l'art Duncan Macmillan fut le premier à mettre en évidence les liens entre les portraits de Raeburn et les écrits de Reid et il souligne également qu'au XVIII^e^ siècle le développement et l'évolution de l'art du portrait en Écosse étaient étroitement liés aux idées des penseurs écossais contemporains. Selon Macmillan: « the progress from

Ramsay to Raeburn […] matches the development of Scottish philosophy after Hume: Raeburn is the portraitist of common sense » (« Scottish Painting » 29). À la différence de Ramsay, Raeburn n'a pas publié d'ouvrage de théories esthétiques, mais ce dernier avait eu l'occasion de côtoyer Reid, qui posa pour son portrait en 1796. Il était également un ami proche de Dugald Stewart, biographe de Reid et auteur de *Elements of Philosophy of the Human Mind* (1792), ouvrage dans lequel il développa les idées de Reid. Avant de nous intéresser à la manière dont les détails sont représentés dans les tableaux de Raeburn à partir des années 1790, il convient de présenter brièvement les idées de Reid au sujet de la perception.

9 Pour Reid, le phénomène perceptif se décomposait en deux étapes qu'il nommait la sensation et la perception. La première était l'impression laissée sur les organes sensoriels par un objet et il s'agissait de l'acte qui précédait la perception : Reid expliquait effectivement dans *An Enquiry into the Human Mind* (1764) que « the impression made upon the organ, nerves, and brain, is followed by a sensation. And, last of all, this sensation is followed by the perception of the object » (186). La perception était une opération complexe de l'esprit fondée en partie sur la sensation et la croyance. Cette dernière était occasionnée par la sensation : l'effet de l'objet sur les sens amenait à croire que la sensation avait été causée par une qualité de l'objet et non par l'esprit. Ainsi, la perception d'un objet n'était pas directe car le corps, par le biais de la sensation, servait d'intermédiaire entre l'objet et l'esprit [7]. Les idées n'intervenaient pas dans l'acte de perception. Celle-ci reposait sur une faculté innée que Reid appelait suggestion et qui permettait d'interpréter les sensations générées par l'objet. Selon Reid, la perception correspondait à l'interprétation d'un langage naturel universel dont les objets étaient les signifiants ; les sensations, quant à elles, étaient les signes des qualités de ces objets. L'esprit parvenait à percevoir les objets une fois que les signes avaient été déchiffrés grâce à la suggestion qui, toutefois, ne prenait pas en compte toutes les sensations. L'objet possédait de nombreuses qualités qui laissaient des impressions différentes sur les sens se traduisant chacune par un signe et, en raison de la profusion de signes, la faculté suggestive devait en sélectionner seulement quelques-uns afin que l'esprit puisse percevoir clairement l'objet. Le contact de l'objet avec les organes

sensoriels engendrait en effet un chaos perceptif dans lequel la faculté suggestive venait extraire les signes qui assuraient la perception, selon Reid :

> It is acknowledged, on all hands that the first notions we have of sensible objects are got by the external senses only, and probably before the judgement is brought forth; but these first notions are neither simple, nor are they accurate and distinct: they are gross and indistinct, and like the chaos. […] Before we can have any distinct notion of this mass, it must be analysed. (418)

Par conséquent, la manière dont on voyait un objet différait de la façon dont on le percevait. Contrairement à la perception, il n'y avait aucune sélection dans l'acte de sensation, toutes les qualités de l'objet agissant sur les sens. Pour Reid, il était donc essentiel de distinguer

> the appearance of objects to the eye, from the judgement which we form by sight of their colour, distance, magnitude, and figure. The only profession in life wherein it is necessary to make this distinction, is that of painting. The painter hath occasion for an abstraction, with regard to visible objects […] and this indeed is the most difficult part of his art. For it is evident, that if he could fix in his imagination the visible appearance of objects, without confounding it with the things signified by that appearance, it would be as easy for him to paint from the life, and to give every figure its proper shading and relief, and its perspective, proportions, as it is to paint from a copy. (135)

10 D'après Reid les peintres se devaient de peindre le plus fidèlement possible la réalité, mais il leur préconisait une représentation sensualiste et non pas mimétique. Ils devaient représenter l'objet tel qu'il apparaissait à la vue, c'est-à-dire qu'il fallait qu'ils transcrivent objectivement leur expérience sur la toile en peignant uniquement les différentes impressions visuelles occasionnées par l'objet. Or, les sensations ne permettant pas à elles seules d'avoir une vision très précise, les artistes ne devaient pas représenter dans les moindres détails tous les êtres et objets figurant dans le tableau. En outre, l'ensemble de la composition ne demandait pas une peinture minutieuse, puisqu'en réalité, l'apparence d'un objet variait en fonction de divers facteurs, comme la luminosité et la distance.

Raeburn et les portraitistes du XIXe siècle adoptèrent une démarche faisant écho aux idées de Reid et de l'école du sens commun car dans leurs portraits ils suggèrent plus qu'ils ne décrivent. Dans la plupart des tableaux de Raeburn, la tenue vestimentaire des modèles est peinte très sommairement : pour le portrait de Mrs James Campbell, la tenue est représentée seulement à l'aide d'une dizaine de coups de brosse et n'a rien de comparable avec le rendu tactile des vêtements dans les tableaux de Martin et de Skirving. Les portraits de Raeburn et des portraitistes du XIXe siècle illustrent aussi les deux étapes du phénomène perceptif décrites par Reid. Sur le tableau, vu de près, le spectateur ne discerne pas de forme précise mais les marques laissées par le pinceau de l'artiste. Les empâtements et les couleurs semblent avoir été juxtaposés au hasard. L'expérience esthétique du spectateur s'apparente alors à la première phase de l'acte de perception : le peintre a imité sur la toile le chaos perceptif qui, selon Reid, accompagnait la sensation. C'est seulement lorsqu'il s'éloigne du tableau que le spectateur passera à la deuxième phase de la perception : les coups de brosse, qui expriment les impressions, s'estompent, la surface de la toile s'aplanit et les formes se recomposent à travers la mosaïque de couleurs. La distance a ainsi le même effet que la suggestion puisqu'elle permet de réduire le nombre de signes ou d'impressions ; une fois la sélection effectuée, le spectateur interprète les signes et parvient alors à percevoir ce que le peintre a représenté. Lorsqu'il peignait, Raeburn agissait, en fait, à l'inverse du spectateur : le portraitiste, s'éloignait du modèle et de sa toile pour les étudier puis s'en rapprochait pour peindre. Un de ses modèles rapporta son expérience en ces termes :

> [Raeburn] having placed me in a chair [...] at the end of his painting-room, in the posture required, set up his easel beside me with the canvas ready to receive the colour. When he saw he was right, he took his palette and his brush, retreated back step by step, with his face towards me, till he was nigh the other end of the room; he stood and studied for a minute more, then he came up to the canvas, and, without looking at me, wrought upon it with colour for some time. Having done this, he retreated in the same manner, studied my looks at that distance for about another minute, then came hastily up to the canvas and painted for a few minutes more. (Thomson 71-72)

11 Dans *Enquiry into the Human Mind*, Reid émit une autre idée allant à l'encontre des compositions où l'illusion du mimétisme était poussée à l'extrême :

> When we look at an object, the circumjacent objects may be seen at the same time, although more obscurely and indistinctly: for the eye hath a considerable field of vision, which it takes in at once. But we attend only to the object we look at. The other objects which fall within the field of vision, are not attended to; and therefore are as if they were not seen. If any of them draws our attention, it naturally draws the eye at the same time: for, in the common course of life, the eyes follow the attention". (164)

Cette remarque concordait avec l'esthétique de Raeburn et évoque la description faite par l'historien de l'art Armstrong à propos du style du peintre :

> His intention was to be absolutely true to nature, and to reach that aim he was compelled to treat details as they actually came into his vision relatively to his sitter. His vision, that is, was concentrated on his model, of anything else he had only an indistinct impression. He never, therefore, obtruded accessories to the division of attention with his principal subject. (31-32)

Raeburn représentait le modèle tel qu'il le voyait. Ainsi, son regard étant fixé sur le visage, il ne distinguait pas aussi nettement le reste du corps, ce qu'il transcrivait sur la toile. Au début du XIX^{e} siècle, ceci n'était pas toujours du goût des mécènes et plusieurs d'entre eux critiquèrent vivement ses portraits pour leur finition jugée trop sommaire. Ainsi lorsque le 4^{e} duc de Buccleuch lui commanda le portrait de Sir Walter Scott, il précisa :

> [I] would not take a half finished picture from Raeburn […]. Raeburn should be warned that I am as well acquainted with my friend's hands and arms as with his nose […]. Many of his works are shamefully finished—the face is studied, but every thing else is neglected. (Cité dans Mackie, vol. 4, 1030)

12 Quant à lui, Henry Mackenzie n'appréciait pas la technique de Raeburn. Il estimait qu'il aurait dû faire appel à plusieurs assistants

chargés de peindre la tenue et les autres accessoires avec lesquels les mécènes souhaitaient être représentés. Walter Scott, pour sa part, lui conseillait d'attacher autant d'importance au paysage de l'arrière-plan qu'au visage du modèle, car lorsque Raeburn peignait un paysage naturel en fond, celui-ci semblait comme flou et n'avait rien de comparable avec ceux figurant sur les tableaux de Ramsay ou Martin, par exemple. Raeburn ne tint pas compte de ces remarques puisqu'il estimait qu'aucun détail ne devait détourner l'attention du visage du modèle qui, lui seul, méritait d'être peint avec précision [8]. David Wilkie, qui fut un des nombreux peintres écossais à être inspirés par Raeburn, a lui aussi réalisé des portraits dans lesquels seul le visage du modèle est représenté avec précision. Ce fut le cas notamment dans son *Portrait of a Gamekeeper* et son autoportrait. En revanche, pour ses scènes de genre et ses peintures d'histoire, Wilkie adopta une toute autre démarche. Dans ces toiles l'ensemble de la composition est peint avec précision et les nombreux détails, représentés avec minutie, jouent un rôle central dans l'économie de l'œuvre.

Le détail dans les scènes de genre et les peintures d'histoire de Wilkie

13 David Wilkie ne fut pas le premier peintre de genre écossais. Auparavant, dans les années 1780, David Allan (1744-1796) s'était spécialisé dans ce genre pictural. Toutefois, à Édimbourg, il ne parvint pas à trouver suffisamment de mécènes pour vivre de ses œuvres et il dut diversifier ses activités en prenant notamment la direction de la *Trustees' Academy*, centre de formation artistique qui avait ouvert en 1760 et dans lequel fut formée la plupart des peintres écossais de la première moitié du XIX^e^ siècle. Wilkie y étudia quelques années avant d'aller terminer sa formation à la *Royal Academy* à Londres. En 1805, peu après son arrivée dans la capitale anglaise, alors qu'il était seulement âgé de vingt ans, il exposa sa première toile intitulée *Pitlessie Fair*. L'année suivante, il présenta à l'exposition annuelle de la *Royal Academy*, son tableau *The Village Politicians*. Ces deux toiles lui valurent un succès immédiat auprès des collectionneurs et il compta

dès lors parmi les artistes les plus prisés de Grande-Bretagne : entre autres, il bénéficia de commandes du roi Georges IV, puis du roi Guillaume IV et, à partir de 1837, de celles de la Reine Victoria. Il fut même choisi pour être le peintre officiel de ces trois monarques. Son succès alla bien au-delà des frontières de la Grande-Bretagne puisque le roi de Bavière lui commanda un tableau. En France, il fut admiré par des peintres tels que Géricault (1791-1824) et Delacroix (1798-1863), qui ne manquèrent pas de se rendre à son atelier lors de leurs séjours à Londres. Quelques semaines avant sa mort, Wilkie fut même nommé Chevalier de la Légion d'Honneur [9].

14 *Pitlessie Fair* est caractéristique des tableaux de la première période dans l'art de Wilkie. Cette toile représente une scène inspirée de la fête annuelle de Pitlessie, village du comté de Fife, proche de celui où le peintre avait grandi. Avant de passer à la réalisation du tableau, il exécuta un grand nombre d'études préparatoires représentant le village ou des groupes de personnages. Au total, il y a une centaine de protagonistes et, d'après son biographe Alexander Cunningham, Wilkie représenta plusieurs villageois qu'il aurait croqués le dimanche, à l'église, lors des sermons du révérend Wilkie, père de l'artiste [10]. Toujours selon Cunningham, le révérend et d'autres membres de la famille Wilkie seraient représentés de dos, devant un étal. Auparavant, David Allan et Alexander Carse (v. 1770-1843) avaient déjà peint ce type de scène, mais les collectionneurs londoniens n'avaient probablement pas eu connaissance des œuvres de ces deux peintres. En revanche, ils ont dû être particulièrement sensibles à plusieurs détails qui rappellent les toiles des maîtres flamands et hollandais du XVII^e^ siècle, tels que David Teniers (1610-1690) et Adriaen Van Ostade (1610-1695) : au premier plan, le chien qui lève la patte sur la date et la signature du peintre, ainsi que l'homme qui se soulage sont deux détails que l'on retrouve souvent dans les tableaux des peintres flamands et hollandais [11]. Les détails ne servent pas seulement à faire allusion aux peintres préférés des mécènes, ils permettent aussi de renforcer l'effet de réel et de suggérer l'animation du village à l'occasion de la foire : entre autres, sur un côté du tableau, on remarque un personnage qui tente d'examiner les dents d'une vache que lui propose un éleveur ; au premier plan, un jeune garçon refuse de rendre une poupée qu'il a prise à une petite fille, et ce malgré ses pleurs et l'intervention d'une femme,

probablement leur mère ; à l'arrière-plan, on peut voir un marchand présentant du tissu à trois clientes potentielles. Les détails donnent ainsi l'impression au spectateur d'assister à l'événement. Le peintre l'invite à observer attentivement chaque groupe de personnages et, si celui-ci ne s'attarde pas sur les détails, il ne peut pas saisir toutes les subtilités de la scène et manque notamment l'humour de Wilkie : presqu'au centre de la composition, on peut voir un groupe de soldats dont l'un d'eux a une cornemuse, mais ne joue pas de son instrument puisqu'il est occupé à se moucher. Les détails narratifs multiples dans les premières toiles de Wilkie ainsi que les références aux maîtres hollandais et flamands lui ont valu un immense succès auprès des collectionneurs et des visiteurs de l'exposition de la *Royal Academy*, qui le surnommèrent le Teniers écossais (Coltman 225). Sa popularité fut telle, que lorsqu'il exposa *The Chelsea Pensioners* en 1822, il fut nécessaire de protéger le tableau à l'aide de barrières placées devant celui-ci car les visiteurs venaient en nombre et se pressaient devant la toile pour en admirer les détails (Errington 66). Si à ses débuts quelques membres de la *Royal Academy* tentèrent de dissuader Wilkie de peindre des scènes de genre, puisqu'il s'agit d'un genre pictural à peine au-dessus des natures mortes [12], ils s'accordèrent rapidement pour reconnaître son talent et il fut élu membre associé de la *Royal Academy* en 1809 et, deux ans plus tard, il accéda au statut d'académicien.

15 En dépit de son succès, Wilkie aspira très tôt à être reconnu comme peintre d'histoire représentant des événements contemporains et pas seulement des scènes rustiques amusant le public. Il dut faire face à de nombreuses critiques lorsqu'en 1815 il exposa *Distraining for Rent*, scène de genre dépourvue de tout élément comique dans laquelle il évoque les difficultés financières rencontrées par la classe paysanne en Grande-Bretagne, à l'issue des guerres napoléoniennes. Ce tableau fut mal accueilli car il était perçu comme une critique adressée aux propriétaires terriens et la *British Institution*, qui en avait fait l'acquisition, ne l'exposa pas et le revendit en 1822. Malgré cet échec, Wilkie ne renonça pas à ses ambitions et lorsqu'il réalisa *The Chelsea Pensioners* pour le duc de Wellington il remporta cette fois un immense succès. En 1825, après le décès de sa mère et de deux de ses frères, Wilkie souffrit d'une sévère dépression qui l'empêcha de peindre pendant dix mois et il décida alors de partir visiter le

continent européen. Ce fut une véritable révélation pour l'artiste. À son retour, trois ans plus tard, il renonça définitivement au style et aux sujets qui avaient pourtant fait sa renommée et réalisa des œuvres évoquant celles de Rubens (1577-1640) et des peintres espagnols du XVII^e siècle. Il exposa des toiles inspirées par son séjour en Espagne et il illustra aussi plusieurs scènes de l'histoire de l'Écosse, s'intéressant plus particulièrement au célèbre réformateur John Knox. Tout en continuant à peindre des scènes de genre dépourvues de tout détail humoristique, il exécuta un nombre croissant de compositions illustrant des faits historiques et ce fut d'ailleurs dans l'objectif de peindre des scènes bibliques qu'il partit pour la Terre Sainte en 1840, mais il ne put mener à bien ce projet puisqu'il décéda en mer en 1841, alors qu'il regagnait la Grande-Bretagne [13]. Il n'est donc pas surprenant si, après 1825, les toiles de Wilkie ne suscitèrent pas autant d'engouement et sa popularité déclina rapidement, même s'il continua à bénéficier du mécénat de la famille royale. La reine Victoria n'appréciait pas vraiment les tableaux de Wilkie et même s'il a conservé son titre de peintre officiel jusqu'à sa mort, elle lui préféra Sir Francis Grant (1803-1878), portraitiste écossais qui fut à la tête de la *Royal Academy* de Londres à partir de 1866.

16 Parmi les commandes qu'il réalisa pour le roi Georges IV, le tableau intitulé *The Entrance of George IV at Holyroodhouse* est intéressant pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il s'agit d'une œuvre charnière dans la carrière de Wilkie puisqu'il commença à travailler sur cette composition en 1822 et il ne fut en mesure de la terminer qu'en 1830, à son retour du continent européen. Ce tableau marque en quelque sorte la transition entre son premier et son deuxième style. *The Entrance of George IV at Holyroodhouse* compte aussi parmi les nombreux tableaux commémorant la visite du monarque en Écosse. Wilkie, William Turner (1775-1851) et Alexander Carse furent quelques-uns des artistes qui exécutèrent plusieurs toiles célébrant l'événement. En effet, Georges IV était le premier roi de la dynastie des Hanovre à effectuer une visite officielle en Écosse, puisque Charles II avait été le dernier monarque à y avoir séjourné en 1651. Pour cette occasion, Sir Walter Scott, dont les romans remportaient un immense succès en Grande-Bretagne et sur le continent européen, s'était chargé d'organiser les cérémonies

destinées à célébrer la venue de Georges IV et avait publié un ouvrage récapitulant l'ensemble du programme de la visite officielle. Ces festivités devaient symboliser l'acceptation de la dynastie des Hanovre par la nation écossaise ainsi que l'attachement de l'Écosse à la Grande-Bretagne. La visite du palais de Holyrood, qui avait été la résidence principale des rois d'Écosse à Édimbourg pendant plusieurs siècles, était un temps fort de la visite de Georges IV puisque cette cérémonie devait marquer l'allégeance du peuple écossais envers la dynastie des Hanovre. La scène représentée par Wilkie se déroule devant l'entrée du palais de Holyrood. Un grand nombre de personnes s'est déplacé pour voir le roi : des enfants agitant un drapeau ont grimpé sur le piédestal d'une colonne de l'entrée principale du château, tandis que d'autres ont trouvé une place sur la terrasse. À l'arrière-plan, on devine la foule qui se trouve au pied de l'aile du château. Au premier plan, le roi, vêtu de l'uniforme de *field marshal*, le plus haut grade de l'armée britannique, et portant l'écharpe verte de l'ordre du Chardon, la plus haute distinction écossaise, avance en direction du personnage agenouillé devant lui. Cet homme portant un kilt et présentant une clé sur un plateau, est le 10^{e} duc de Hamilton, le plus haut dignitaire de la noblesse écossaise. Parmi les personnages assistant à la scène, on reconnaît le visage de Sir Walter Scott qui, en 1822, avait posé pour Raeburn. Le visage de Scott se trouve à la même hauteur que celui de Georges IV et les deux personnages semblent se regarder. Le peintre suggère ainsi une rencontre entre le monarque, à la tête de la Grande-Bretagne, et celui qui avait été choisi pour représenter l'Écosse, le temps de la visite royale. Dans ce tableau, on ne trouve plus d'élément faisant allusion aux peintres flamands et hollandais spécialisés dans la scène de genre ; Wilkie avait déjà délaissé leur exemple pour s'inspirer de Rubens et de Vélasquez (1599-1660) qui, de leur vivant, s'étaient imposés comme deux peintres majeurs spécialisés dans la peinture d'histoire et l'art du portrait. Plusieurs détails dans *The Entrance of George IV at Holyroodhouse*, tels que les drapeaux, les lances, la disposition du monarque et du duc d'Hamilton ainsi que la clé que tend ce dernier, suggèrent que Wilkie prit pour modèle *La Reddition de Bréda* par Diego Vélasquez (1599-1660), artiste qu'il admira particulièrement à partir des années 1820 et dont il étudia les œuvres en Espagne. Ces détails, qui évoquent le tableau de Vélasquez, témoignent de la volonté de Wilkie

à inscrire son œuvre dans la lignée de celles des plus grands peintres d'histoire [14]. Dans cette toile, la clé occupe une place centrale notamment en raison de sa charge symbolique. Dans l'iconographie religieuse, les clés sont traditionnellement associées à Saint Pierre, chargé d'ouvrir et de fermer la porte du paradis. Historiquement, lorsqu'une ville se rendait après un siège, en signe de défaite, un représentant remettait à l'ennemi la clé de la cité. C'est ce type de scène que Vélasquez a immortalisée dans *La Reddition de Breda*. Les drapeaux qui figurent dans le tableau de Wilkie ainsi que la position du duc de Hamilton, et la présence de la couronne du roi d'Écosse qu'apporte le personnage sur le cheval blanc, sont autant d'éléments symbolisant l'acceptation des Écossais de la dynastie des Hanovre. La clé représente l'accès au palais qui, pendant des siècles, avait appartenu aux Stuart, dynastie évincée du trône britannique au profit des Hanovre ; associée aux bijoux de la couronne écossaise, elle symbolise le fait que les sujets du royaume d'Écosse acceptent de reconnaître la légitimité de la famille Hanovre. Son rôle central est mis en évidence par la composition puisqu'elle se trouve au premier plan, presqu'au centre ; la clé est donc un détail qui, loin d'être anecdotique, a une valeur matricielle dans l'œuvre.

17 Pour conclure cette étude sur le détail dans l'art pictural écossais entre 1750 et 1850, nous pouvons affirmer que pour les portraitistes et les peintres de scène de genre, les détails ont permis de contribuer à l'effet de réel dans leurs tableaux. Les portraitistes souhaitaient représenter aussi fidèlement que possible leur client, mais à partir de la fin du XVIII^e siècle, les peintres n'utilisèrent plus la même démarche pour y parvenir. À travers les exemples de Ramsay, Martin et Skirving, nous avons constaté que les deux premières générations d'artistes de l'école du portrait peignaient des toiles au réalisme mimétique, les détails faisaient alors l'objet d'un traitement aussi minutieux que le visage. À partir de la fin du siècle, Raeburn et ses successeurs, suivant les théories de Reid et des penseurs de l'école du sens commun, réalisèrent des portraits au réalisme tout aussi saisissant en reflétant le processus de perception et en peignant les détails sommairement, tels qu'ils apparaissaient à leur vue. Pour Wilkie, les détails servaient à renforcer le réalisme de la scène représentée et aussi à faire référence aux artistes qu'il admirait. Tout au long du XIX^e siècle les peintres écossais, spécialisés dans la scène de genre, s'inspirèrent des

tableaux de la première période de Wilkie et eurent eux aussi recours aux détails pour faire allusion aux maîtres flamands et hollandais que les mécènes admiraient tant. Comme souligné à travers l'analyse de *The Entrance of George IV at Holyroodhouse*, les détails jouent parfois un rôle majeur dans l'économie du tableau. Ensemble les œuvres des peintres de genre et des portraitistes rappellent que, jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, la peinture écossaise mérite donc à plus d'un titre son surnom de l'école des moindres détails.

BIBLIOGRAPHY

AMBLARD, Marion. « Les peintres écossais à l'Académie de France à Rome au XVIII^e^ siècle ou l'impact de la migration des artistes écossais vers l'Italie », *Études écossaises*, vol. 20, 2018. <https://doi.org/10.4000/etudesecossaises.1417>.

AMBLARD, Marion. « The Scottish painters' exile in Italy in the eighteenth century ». *Études écossaises*, vol. 13, 2010. <https://doi.org/10.4000/etudesecossaises.219>.

ARMSTRONG, Walter. *Sir Henry Raeburn*. Londres : William Heinemann, 1901.

BARTHES, Roland. « L'Effet de réel ». *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.

BEATTIE, James. *An Essay on the Nature and Immutability of Truth in Opposition to Sophistry and Scepticism* (1770). Édimbourg, 1771.

BLAIR, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783). Londres : 1825.

CAMPBELL, Jean Patricia. *A Catalogue and Assessment of Drawings by Sir David Wilkie, 1785–1841*. 1977. 4 vol. The University of Edinburgh, *Ph.D.* non publiée.

CAMPBELL, Mungo (éd.). *Allan Ramsay: Portraits of the Enlightenment*. Munich : Pestel, 2013.

CARR-GOMM, Sarah. *Le Langage secret de la peinture*. Paris : Hachette, 2002.

CHÉZAUD, Patrick. *La Philosophie de Thomas Reid, des Lumières au XIX^e^ siècle*. Grenoble : ELLUG, 2002.

COLLINS, Wilkie. *Memoirs of the Life of William Collins, Esq. R. A. with Selections from His Journals and Correspondence*. Londres : Longman, Brown, Green, and Longmans, 1848.

COLTMAN, Viccy. *Art and Identity in Scotland. A Cultural History from the Jacobite Rising of 1745 to Walter Scott*. Cambridge : Cambridge UP, 2019.

COLTMAN, Viccy et LLOYD, Stephen (éds). *Henry Raeburn. Context, Reception and Reputation*. Édimbourg : Edinburgh UP, 2012.

Cunningham, Allan. *The Life of Sir David Wilkie with His Journals, Tours, and Critical Remarks on Works of Art and a Selection of His Correspondence*. 3 vol. Londres : John Murray, 1848.

Errington, Lindsay. *Tribute to Wilkie*. Édimbourg : National Galleries of Scotland, 1985.

Harris, Paul et Halsby, Julian (éds). *The Dictionary of Scottish Painters 1600 to the Present*. 1990. Édimbourg : Canongate, 2001.

Kames, Henry Home, Lord. *Elements of Criticism* (1762). Londres : 1823.

Lloyd, Stephen. *Raeburn's Rival: Archibald Skirving 1748–1819*. Édimbourg : National Galleries of Scotland, 1999.

Lloyd Williams, Julia. *Dutch Art: A Reflection of Taste*. Édimbourg : National Galleries of Scotland, 1992.

Mackenzie, Henry. *The Anecdotes and Egotisms of Henry Mackenzie, 1745–1831* (1927). Bristol : Thoemmes Press, 1996.

Mackie, David. *Raeburn Life and Art*. 1993. 4 vol. The University of Edinburgh, *Ph.D.* non publiée.

Macmillan, Duncan. « Scottish Painting: Ramsay to Raeburn ». *Cencrastus*, n° 17, été 1984, p. 25-29.

Macmillan, Duncan. *Painting in Scotland: the Golden Age*. Oxford : Phaidon Press, 1986.

Macmillan, Duncan. *Scottish Art 1460–2000* (1990). Édimbourg : Mainstream, 2000.

Marks, Arthur Sanders. « David Wilkie's 'Letter of Introduction' ». *The Burlington Magazine*, n° 110, mars 1968, p. 125-133.

Morrison, John. « Reminiscences of Sir Walter Scott, Henry Raeburn, &c. ». *Tait's Edinburgh Magazine*, n° 1, 1844, p. 15-19.

Pinnington, Edward. *Sir Henry Raeburn* R. A. Londres : The Walter Scott Publishing Company, 1904.

Pline L'ancien. *Histoire naturelle*. Édité par Jean-Michel Croisille, vol. 35. Paris : Les Belles Lettres, 1985.

Reid, Thomas. « An Enquiry into the Human Mind », dans *Philosophical Works*, vol. 1. Allemagne : George Olms Hildesheim, 1967.

Smart, Alastair. *Allan Ramsay: Painter, Essayist and Man of the Enlightenment*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1992.

Souriau, Anne et Souriau, Étienne (éds). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Quadrige, 2010.

Stewart, Dugald. *Elements of the Philosophy of the Human Mind* (1792). Londres : 1808.

Thomson, Duncan. *Raeburn. The Art of Sir Henry Raeburn 1756–1823*. Édimbourg : National Gallery of Scotland, 1997.

Tromans, Nicholas. *David Wilkie: Painter of Everyday Life*. Londres : Dulwich Picture Gallery, 2002.

Tromans, Nicholas. *David Wilkie: The People's Painter*. Édimbourg : Edinburgh UP, 2007.

Three Centuries of Scottish Painting. Trois siècles de peinture écossaise. Ottowa : Galerie Nationale du Canada, 1968.

Tableaux

Brueghel L'ancien, Jan. *Bouquet de fleurs avec bijoux, pièces et coquilles*. 1606. Huile sur cuivre, 65 x 45 cm. Pinacothèque Ambrosiana, Milan. <www.rivagedeboheme.fr/medias/images/brueghel-bouquet-de-fleurs-avec-bijoux-pieces-et-coquilles-1606.jpg> (consulté le 7 juin 2020).

Martin, David. *Benjamin Franklin*. 1767. Huile sur toile, 127 x 102 cm. La Maison-Blanche, Washington. <www.whitehousehistory.org/photos/benjamin-franklin-by-david-martin> (consulté le 7 juin 2020).

Raeburn, Henry, Sir. *Mrs James Campbell*. 1806. Huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, collection particulière. <www.pubhist.com/w8580> (consulté le 7 juin 2020).

Raeburn, Henry, Sir. *James Hutton*. V. 1776. Huile sur toile, 125,1 x 104,8 cm. National Galleries of Scotland, Édimbourg. <www.nationalgalleries.org/art-and-artists/2808> (consulté le 7 juin 2020).

Raeburn, Henry, Sir. *Reverend Robert Walker Skating on Duddingston Loch*. V. 1795. Huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm. National Galleries of Scotland, Édimbourg. <www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5327> (consulté le 7 juin 2020).

Skirving, Archibald. *An Elderly Woman*. 1803. Pastel sur papier vélin, 72,4 x 59,7 cm. Yale Center for British Art, New Haven. <artsandculture.google.com/asset/an-elderly-woman/_gEBfFL_1tZqYg> (consulté le 7 juin 2020).

Vélasquez, Diego. *La Reddition de Bréda*. 1634-1635. Huile sur toile, 367 x 307 cm. Musée du Prado, Madrid. <https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Reddition_de_Br%C3%A9da#/media/Fichier:Vel%C3%A1zquez_-_de_Breda_o_Las_Lanzas_(Museo_del_Prado,_1634-35).jpg> (consulté le 7 juin 2020).

Wilkie, David, Sir. *The Chelsea Pensioners Reading the Waterloo Dispatch*. 1822. Huile sur panneau de bois, 97 x 158 cm. Apsley House, Londres. <https://en.wikipedia.org/wiki/Chelsea_Pensioners_reading_the_Waterloo_Dispatch#/media/File:David_Wilkie_Chelsea_Pensioners_Reading_the_Waterloo_Dispatch.jpg> (consulté le 7 juin 2020).

Wilkie, David, Sir. *Distraining for Rent*. 1815. Huile sur panneau de bois, 81,3 x 123 cm. National Galleries of Scotland, Édimbourg. <www.nationalgalleries.org/art-and-arti

ts/5588/distraining-rent> (consulté le 7 juin 2020).

Wilkie, David, Sir. *The Entrance of George IV at Holyroodhouse*. 1822-1830. Huile sur panneau de bois, 126 x 198,1 cm. Palace of Holyrood, Royal Trust Collection, Édimbourg. <www.rct.uk/collection/401187/the-entrance-of-george-iv-at-holyroodhouse> (consulté le 7 juin 2020).

Wilkie, David, Sir. *Pitlessie Fair*. 1804. Huile sur toile, 61,5 x 110,5 cm. National Galleries of Scotland, Édimbourg. <www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5575/pitlessie-fair> (consulté le 7 juin 2020).

Wilkie, David, Sir. *Portrait of a Gamekeeper*. 1811. Huile sur panneau de bois, 25,5 x 20,1 cm. Collection particulière.

Wilkie, David, Sir. *Self-Portrait*. 1813. Huile sur panneau de bois, 14,3 x 9,8 cm. National Portrait Gallery, Londres. <www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06783/Sir-David-Wilkie> (consulté le 7 juin 2020).

Wilkie, David, Sir. *The Village Politicians*. 1806. Huile sur panneau de bois, 25,4 x 29,8 cm. Dundee Art Galleries and Museums Collection, Dundee. <https://artuk.org/discover/artworks/the-village-politicians-93028> (consulté le 7 juin 2020).

NOTES

1 Au cours des XVI^e^ et XVII^e^ siècles plusieurs peintres hollandais vinrent travailler en Écosse. On peut citer, entre autres, Adrian Vanson (actif en 1581 et 1602), qui peignit à la cour du roi Jacques VI, et Jacob de Wet (1641-1697), qui exécuta une série comprenant environ cent portraits pour Charles II. Au moins un peintre écossais du XVII^e^ siècle ouvrit un atelier en Hollande, il s'agit de William Gouw Ferguson, qui y travailla pendant plusieurs années avant de s'installer à Londres dans les années 1690. Sur la comparaison entre les peintures hollandaises et écossaises, ainsi que sur les liens entre ces deux écoles voir Lloyd Williams, *Dutch Art*, 11-20 et Lindsay Errington, « Gold and Silver in Shadow. The Dutch Influence on Nineteenth-Century Scottish Painting », *Dutch Art*, 49-59.

2 Sur le développement de l'art pictural en Écosse voir Macmillan, *Scottish Art*.

3 Au XVIII^e^ siècle, s'ils étaient formés en Écosse, ils devaient généralement se contenter d'une période d'apprentissage avec un artisan. À partir de 1760, certains étudièrent aussi à la *Trustees' Academy* à Édimbourg. Auparavant, deux autres centres de formation avaient été ouverts en Écosse. Le premier, appelé *Academy of Saint Luke*, fut fondé en 1729 et semble avoir cessé d'exister en 1732. En 1752, les frères Andrew et Robert Foulis

ouvrirent la *Foulis Academy*, à Glasgow, qui ferma en 1774. La *Trustees' Academy* fut la première école d'art permanente en Écosse mais, jusqu'en 1798, elle n'eut pas pour vocation de former des artistes, mais des jeunes se destinant à une carrière dans l'industrie textile. David Wilkie étudia dans cette institution entre 1799 et 1804, avant de partir à Londres. Quant à lui, Henry Raeburn fut formé par un orfèvre, puis étudia à Rome. Tout au long du XVIII^e^ siècle, quelques peintres écossais s'enrôlèrent dans l'atelier d'un peintre à Londres et, à partir de 1768, certains suivirent également les enseignements dispensés à la *Royal Academy*. Toutefois, pour la plupart, ils effectuèrent un séjour prolongé à Rome où ils travaillèrent dans l'atelier d'un peintre, suivirent les cours proposés par les académies d'art et copièrent les œuvres des maîtres de la Renaissance italienne. Sur la formation des peintres écossais en Italie au XVIII^e^ siècle voir Amblard, « The Scottish Painters' Exile ».

4 Ramsay avait eu l'occasion d'être en contact avec quelques-uns des plus éminents peintres français contemporains lors de ses séjours dans la Ville éternelle. En effet, lors de ses visites au cours des années 1730, puis entre 1754 et 1757, il suivit assidûment les cours de dessin d'après modèle vivant à l'Académie de France à Rome. Sur les contacts de Ramsay avec les pensionnaires de l'Académie de France à Rome voir Amblard, « Les peintres écossais ».

5 Le terme *Colourists* désigne un groupe d'artistes écossais se composant de quatre peintres : Samuel John Peploe, Francis Campbell Boileau Cadell, John Duncan Fergusson (1874-1961) et Leslie Hunter (1879-1931). Ces artistes, qui occasionnellement travaillèrent et exposèrent ensemble, peignirent des tableaux dénotant à la fois l'influence de l'art français contemporain et celle de l'art pictural écossais. Leurs œuvres se caractérisent par leurs couleurs vives. L'appellation *Colourists* date de 1950 et fut tout d'abord utilisée par Honeyman qui publia un ouvrage sur Peploe, Cadell et Hunter intitulé *Three Scottish Colourists*. (Harris et Halsby 39).

6 Thomas Reid ne fut pas le seul penseur écossais de l'école du sens commun à se pencher sur la question de la représentation. En effet, elle fut également abordée par James Beattie dans son ouvrage intitulé *An Essay on the Nature and Immutability of Truth in Opposition to Sophistry and Scepticism* (1770) et par Dugald Stewart dans *Elements of the Philosophy of the Human Mind* (1792). La dialectique réalisme/impressions fut également étudiée par Lord Kames dans *Elements of Criticism* (1762) et Hugh Blair dans ses *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783).

7 La théorie de Reid est paradoxale sur ce point. Ainsi que l'explique Patrick Chézaud : « [lorsque Reid affirmait à propos des qualités] "nous avons une connaissance directe et immédiate de celles-ci par l'intermédiaire des sens" il est clair que cette immédiateté n'est pas à proprement parler une perception immédiate, il s'agit en fait, d'une sorte d'intermédiaire naturaliste que l'on pourrait expliciter en disant que les sens fournissent l'occasion d'une connaissance innée, intuitive, irrésistible. » (128)

8 Scott avait écrit à Raeburn: « I wish […] that you would let us have a little more finishing in the backgrounds. Sir Thomas Lawrence, I understand, employs a landscape painter » (Cité dans *Raeburn 1756-1823*, 28). Raeburn répondit en ces termes à Scott: « Of that I do not approve […]. Landscape in the background of a portrait ought to be nothing more than the shadow of a landscape: effect is all that is wanted. Nothing ought to divert the eye from the principal object, the face. » (Cité dans « Reminiscences of Sir Walter Scott, Sir Henry Raeburn &c », 17)

9 Sur l'attribution de la Légion d'Honneur à Wilkie voir les manuscrits conservés à la *National Library of Scotland*: David Wilkie, « Letter to and three documents concerning appointment as Chevalier de la Légion d'Honneur of, 1841 », National Library of Scotland, Édimbourg, Rare Books and Manuscripts Department, Acc. 10063.

10 Cunningham affirma à propos de *Pitlessie Fair* : « Into this piece of painting he has introduced about one hundred and forty figures, most of which are portraits. Among these are his father and several of the farmers and rustics of the village, whose likenesses he took at church, for which profane conduct, as the rigid presbyterians would deem it, very heavy complaints were made to the father of the youthful artist. » (60)

11 Dans d'autres œuvres de Wilkie on trouve aussi des allusions aux tableaux de William Hogarth (1697-1764).

12 Ainsi que l'a précisé Marks, « [the painting of the *Village Politicians*] was shown against the advice of several Academicians, notably John Flaxman who as might naturally be supposed from the classical and antique refinement of his taste, had but little relish for rude nature, strong character, and rustic humour, held out small hopes of success from the experiment, advising the adoption of a totally different line of art for the neophytes' pursuit » (126).

13 Selon Wilkie Collins, fils de William Collins, peintre et ami proche de Wilkie : « The object of the great painter's journey was to gather materials

for a series of Scripture subjects, among the descendants of the people with whom all the remarkable passages of the Bible are connected, and in the localities consecrated by Divine events of the redemption of the world » (173). Auteur d'une thèse de doctorat sur David Wilkie, Patricia Campbell pense que le séjour de Wilkie au Moyen-Orient fut plus précisément motivé par le concours organisé pour la décoration du palais de Westminster (vol. 1, 151).

14 On peut aussi voir dans cette référence à la toile de Vélasquez une certaine ironie de la part de Wilkie. Son œuvre peut être perçue comme représentant non pas un moment festif, mais plutôt une scène de reddition pour la nation écossaise qui devait se résoudre à reconnaître la légitimité des Hanovre.

ABSTRACTS

Français

L'école écossaise de peinture s'est formée au début du XIXe siècle, mais déjà durant la seconde moitié du XVIIIe siècle un art du portrait propre à l'Écosse s'était développé. Les premières toiles des portraitistes se caractérisaient par un traitement minutieux des détails. Ce souci de réalisme mimétique a valu à la peinture écossaise d'être comparée à la peinture hollandaise ainsi que le surnom de « l'école des moindres détails ».

Cet article a pour objectif d'étudier l'évolution du traitement du détail dans la peinture écossaise entre 1750 et 1850 à travers l'œuvre de Sir David Wilkie et Sir Henry Raeburn, qui furent deux des principaux représentants de l'école écossaise du XIXe siècle. Si pour Wilkie et Raeburn le détail permettait, selon l'expression de Barthes, de renforcer « l'effet de réel », ils ne l'ont pas traité de la même façon, le premier peignant des tableaux au réalisme mimétique et le second adoptant une approche faisant écho aux théories du penseur Thomas Reid.

English

The Scottish School of painting fully developed at the beginning of the 19th century, but since the second half of the 18th century Scotland had already had a distinctive school of portraiture. The first paintings by Scottish portraitists were characterised by their extreme finish and because of its mimetic realism Scottish painting has been compared to Dutch painting. The Scottish school has even been nicknamed "the school of the tiniest details".

This article aims at studying the evolution of the representation of details in Scottish painting between 1750 and 1850 taking the examples of Sir David Wilkie and Sir Henry Raeburn. For both of them the detail helped reinforce "the reality effect", to use the phrase coined by Barthes, but they did not

represent it the same way: Wilkie's paintings are characterised by the minute treatment of details whereas Raeburn's sensualist approach echoed Thomas Reid's theories.

INDEX

Mots-clés
détail, Raeburn (Henry), Wilkie (David), peinture écossaise

Keywords
detail, Raeburn (Henry), Wilkie (David), Scottish painting

AUTHOR

Marion Amblard
Marion Amblard est maître de conférences en civilisation britannique à l'IUT de Valence, Université Grenoble Alpes (EA 7356 ILCEA4). *Fellow of the Society of Antiquaries of Scotland*, elle est spécialiste de l'Écosse aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Ses travaux de recherche et publications portent essentiellement sur la peinture écossaise, l'art jacobite, l'identité écossaise, le Grand Tour, ainsi que sur les échanges culturels et artistiques entre les Écossais et les communautés étrangères à Rome au XVIII^e^ siècle.
IDREF : https://www.idref.fr/126047367
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-5812-6058
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/marion-amblard
ISNI : http://www.isni.org/000000035848053X

Between Classicism, Realism and Romanticism: Austen's Ambivalent Attention to Details

Entre classicisme, réalisme et romantisme : l'attention ambivalente d'Austen pour le détail

Aurélie Tremblet

DOI : 10.35562/rma.890

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Refraining from details (part 1)—an artistic principle
In Reynolds's footsteps
Of the inexistence of details
Refraining from details (part 2)—a moral principle
The particular, the individual, the intimate: the egotist threat
Trinkets, knick-knacks: the materialistic culture of detail
Rejecting an atomist vision of society: Austen and Shaftesbury's ethics of sympathy
Lonely as a ~~cloud~~ crowd?
"The art of knowing one's own nothingness beyond one's own circle"
Finding unity in the cut (part 1): an aesthetics of the pars pro toto
Finding unity in the cut (part 2): Adam Smith and imaginative sympathy
The Romantic power of the imagination: finding unity in the detail of a letter

TEXT

1 In a letter to her favourite nephew,[1] Jane Austen once compared his unpublished "strong, manly, vigorous sketches, full of variety and glow", to what she described as "the little bit (two inches wide) of Ivory, on which I paint with so fine a Brush as produces little effect after much labour" (*Letters*, 337). This is undoubtedly Austen's most well-known metaphor—a rare figure of speech in her fiction but an oft-quoted statement, said to encapsulate the whole essence of her work. Needless to say nowadays, the remark she made to her literary-

inexperienced relative was ironic and self-deprecating. Austen was actually keeping her distance from the allegedly feminine dimension of details, from their secondary status, their merely ornamental function, not to say insignificance and futility (all of which are playfully exposed in the use of the narrowing parenthesis and of the adjective "little", actually put under the magnifying glass of both repetition and antithesis). The quote nonetheless remains of value as, in the collective imagination, the novelist definitely is a miniaturist, the embodiment of neatness, punctiliousness and precision. We all have in mind the concession Charlotte Brontë made in her otherwise more than mitigated praise of Jane Austen: "She does her business of delineating the surface of the lives of genteel English people curiously well. *There is a Chinese fidelity, a miniature delicacy in the painting*" [2] (our emphasis). Nowhere was Austen's meticulousness more evident than in the frequent and thorough revisions she made of all her novels—the extent of which has generally failed to garner the attention it deserves. [3] Not only did she scrutinize her texts for the slightest misprints or lexical inaccuracies *before* they were published (and at times on several occasions) but, more surprisingly, she kept on revising them *after* as well, pointing out the few remaining small mistakes she, with her keen eye for detail, had been the only one to spot and which she was lucky enough to be able to correct in reissues during her lifetime. Throughout her career therefore Austen demonstrated an abiding interest in detail and notably, as her 1816 letter further intimates, in its correlative issues of *mimesis* ("paint with so fine a brush") and reception ("effect"), while preserving some distance from details and even showing a form of reluctance towards them, as this study will make abundantly clear.

2 Far from pretending to exhaust Austen's manifold uses of particulars in her novels, however, and therefore notably leaving aside the dramatic function of details mostly called upon in *Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility* and *Emma* (in which characters and readers, embarked on a hermeneutic quest, are meant to pay attention to the slightest clues and the minutest details in order to solve mysteries and recover the truth), this paper intends to focus upon the social, moral, but also narrative and stylistic issues at stake in the notion of details as Austen considered it in all of her novels. This essay can be said to pursue a twofold aim: it examines the particularity of Austen's

attention to details, seeking to account for the pervading sense of threat she felt emanated from an indulgence in them, so as to set her reflection into its specific artistic, philosophical but also socio-economic contexts. Writing at the turn of the 19th century, the novelist came under very diverse influences and notably showed a conflicting appeal to classical [4] (i.e., late Augustan) and Romantic ideas. By exploring what will appear to be Austen's ambivalent aesthetics of details—an aesthetics imbued both with the spirit of the Enlightenment (valuing restraint, balance and composure) and with a Romantic aspiration towards vaster prospects—this study should simultaneously give us the opportunity to throw light upon the defining features and overall mechanisms of details, [5] emphasizing their qualities and functions but also their ambiguities.

Refraining from details (part 1)—an artistic principle

3 One of the most striking narrative features of Austen's texts is the scarcity of their descriptive details. [6] Whatever import she placed on accuracy, on choosing the exact right word, indulging in details was actually a matter of real concern for the novelist. All of her writings tend to reveal that she refrained from resorting to lengthy physical descriptions—whether they be of her old mansion houses or of her characters, whose physical appearance and dress she showed no particular wish to develop. The estates of Longbourn and Pemberley in *Pride and Prejudice*, the descriptions of which are reduced to the bare minimum, are typical and well-known instances of such practice, but Chapter 6 of *Sense and Sensibility* offers another striking and telling illustration of it. It opens with the heroines' arrival to their new dwelling place, Barton Cottage. The description of the house is one of the most detailed of Austen's entire work as the number of rooms and even the approximate size of the sitting room are indicated. Surprisingly, however, the overall final impression remains that of a relative lack of details, for the new prospects that come with the house indeed prove somewhat vague. The depiction of the place, and more precisely of Barton Valley, ends in this conspicuously indeterminate way: "under *another name* and in

another course, it branched out again" (34, emphasis added), strikingly stressing that Austen's removal of details was intentional.

4 Interestingly enough, Austen's reluctance to go into too much detail was general and her later novels were no exception. When she revised *The Watsons* for example, she "pruned her account of the Edwards' house of its minute particulars [… thereby further proving she was] noticeably sparing in her use of this sort of detail" (Lascelles, 89). As Susan Fraiman has demonstrated as well (relying on Ian Watt's example of Richardson's thorough descriptions in *Pamela*), [7] such dearth of descriptive details, which might pass unnoticed by modern eyes, must have been quite unsettling however for Austen's early 19th century readers. The practice was indeed uncommon among her contemporaries and immediate predecessors, a fact which prompted the critic to conclude: "We may imagine their [the readers'] frustration at Austen's reticence about such matters" (70).

5 The author was actually wary of details, which she thought represented a pitfall novelists should endeavour to avoid. The piece of advice she gave to her niece Fanny Knight, who was writing a novel herself at the time, is a case in point: "Your descriptions are often more minute than will be liked […] You give too many particulars of right hand & left" (Lascelles, 89). Austen's withholding of details was indeed a genuine narrative choice, the cornerstone of a well-thought-out writing method, and an artistic principle that actually granted reception pride of place ("more […] than will be *liked*"). For she was utterly convinced that details could alienate readers and jeopardize an entire work of art. In other words, she seemed perfectly aware of the fragmentary dimension and dividing potential of particulars. After all, the noun "detail" is derived from French *de* and *tailler*, "to cut" (based on Latin *talea*, "the cut"). It is indeed one of the first characteristics of details to have an impact on temporality. [8] Thorough descriptions put the plot on hold, interrupt *diegesis*, stretch narrative time. And such rhythmic slowing was at the risk of breeding tedium in the reader. More importantly, as the quote makes perfectly clear, the problem first and foremost lay in the profusion and potentially parasitical nature of details. Indulging in details meant running the risk of overwhelming readers, swamping them in a mass of irrelevant information, and making them lose the thread. Worse still, it could forestall clarity and hinder the general meaning of the

work of art. Accumulating minor facts or foregrounding insignificant data could indeed bury in major events, collapsing the distinction between accessory and essential elements, background and foreground and therefore affecting the meaning and structure of the whole novel. To put it differently, small and inconsequential though they seemed, details actually threatened to disrupt the overall structure and harmony of the composition—a concern later shared by Baudelaire, who stressed the threat of chaos that details could pose for representation perhaps better than anyone else, in a famous statement loaded with ideological implications:

> [The artist is] at the mercy of a riot of details all clamouring for justice with the fury of a mob in love with absolute equality. All justice is trampled underfoot; all harmony sacrificed and destroyed; many a trifle assumes vast proportions; many a triviality usurps the attention. The more our artist turns an impartial eye on detail, the greater is the state of anarchy. Whether he be long-sighted or short-sighted, all hierarchy and all subordination vanishes (16).

6 At this point of our analysis it should have become clear that Austen's dismissal of details, or at least careful approach to them, was driven by a broader concern—an overriding concern for order, measure and harmony in the direct conservative (as has just been suggested) but also classical tradition. Her artistic principle of checking excessive details was indeed in direct keeping with the Academic doctrine of general and particular forms. Her conception of details showed she adhered to classical codes of representation for, to her, details were first and foremost subservient to the overall structure, not so much to be considered *per se*. What prevailed and should always be given priority to was indeed the perspective of the whole.

In Reynolds's footsteps [9]

7 Yet if the artists' duty was to suppress details, notably for the sake of clarity and harmony, how far could they proceed in this strategy if they were to depict the world properly? Or, in Denis Boisseau's apt words, "jusqu'où mener l'épure ?" ("how far should the refining go?", our translation). [10]

8 A short detour by the Grand Style portrait painter and art theorist Joshua Reynolds, founder and President of the Royal Academy of Arts from 1768 until 1792, should enable us to better grasp the "delicate sense of proportion" (Schor, 16) Austen showed in her handling of details. The series of lectures Sir Joshua Reynolds delivered at the Royal Academy for over two decades (later published as *Discourses on Art*) put forward classical precepts, one of which is particularly revealing for our purposes: "the whole beauty and grandeur of the art consists, in my opinion, in being able to get above all singular forms, local customs, particularities, and details of every kind."[11] Was this akin to a total rejection of details, to an "absolute censure", as William Hazlitt supposedly suggested in his statement that "the great style consists in avoiding the details and peculiarities of particular objects" (Schor, 4-5)? M. H. Abrams and Naomi Schor after him have stressed that "a dual attitude toward the circumstantial […] pervade[d] the *Discourses*" (Schor, 5). Reynolds's aesthetics was in fact "bipolar, oscillating between a strict anti-detailism consonant with classical Academic discourse, and a lucid recognition of the uses of particularity in keeping with the contemporary rise of Realism", though in the end, "the general pole of Reynolds's aesthetics predominate[d] over […] the particular" (Schor, 5).

9 Austen's classical handling of details in her yet mimetic representations of the gentry showed she tried to strike a similar balance. Drawing a parallel between the two artists is all the more legitimate as the novelist implicitly referred to the painter in one of her writings. That the reference in question should occur in a passage hinging on the notion of representation has rightly caught critical attention. Opening the door to Pemberley, Mrs. Reynolds, a servant to the Darcy family for years, unknowingly provides the heroine of *Pride and Prejudice* with a new perspective onto the male protagonist's world. Not only does she cast Fitzwilliam Darcy in a new and fuller light, revealing how far from reality previous representations of his character had been, but she further introduces Elisabeth to a "striking[ly] resemblan[t]" (277) portrait of him. Unmistakably, the idea conveyed was that of a Reynolds at the service of truthful representation. For all her prudent approach to details, Austen, too, was obviously perfectly capable of offering credible representations of characters. D. W. Harding has demonstrated that

hers was a studied combination of full natural portraits and caricatures (80–81). Her caricatures could be more or less developed. The portraits she gives of her apothecaries or even doctors for instance are always rapidly sketched. Mr. Perry in *Emma*, Mr. Harris in *Sense and Sensibility*, Mr. Jones in *Pride and Prejudice* are all flat characters, most often objects of mockery serving as illustrations of greed or uselessness. Other portraits, however, required much defter strokes to be drawn. While still involving "selective emphasis" as they were simplified and relied on accentuated features, they "remain[ed] consistent with the author's intention of offering a credible portrait" (Harding, 81). The conceited Mr. Elliot in *Emma*, the stingy Mrs. Norris in *Mansfield Park*, the hypochondriac Parkers in *Sanditon* or Mary Musgrove in *Persuasion*, or the pompous Mr. Collins in *Pride and Prejudice* are but a few examples of great Austenian caricatures—types, assuredly, but which could remind one of actual acquaintances, striking a particular chord in all of us, in short remaining universally human. Austen is indeed well-known for what is now commonly called her psychological realism. She is a past master at finely delineating personality traits, not so much by *telling* what they are through descriptions, as we have seen, but by *showing* them,[12] every character unveiling a facet of their personality through their verbal exchanges with others. The author indeed manages to reveal her characters' identity through dialogues.[13] Idiolects and sociolects thus subtly disclose to the reader the age, the personality, the vulgarity or intelligence, not to mention the social status of her characters. Here is mostly when her subtle handling of details, her delicate sense of proportion comes into play. Her characterisation of Mr. Collins in *Pride and Prejudice* is revealing in that matter. To show how much of a fool he is, and yet how quite complex his personality is ("a mixture of pride and obsequiousness, self-importance and humility", 78), Austen resorts to the sporadic use of a specific detail. In Chapter 14, Mr. Collins incidentally describes his house as a "humble parsonage" (74). And indeed it is so compared to the elegant and costly house he admires so much—Lady Catherine de Bourgh's Rosings—so his inconsequential remark goes relatively unnoticed at first. But the repeated references to his "humble abode", carefully scattered in the novel, gradually reveal and then serve as playful reminders of Collins's true personality. It is the judicious and varied combination of

repetitions first at close intervals (three occurrences in Chapter 14) and then at more spaced out intervals (one in Chapter 16, one in Chapter 28, and then three within the first lines of Chapter 38, as if to seal Collins's fate), but also at times in direct speech, at times in free indirect speech, which proves convincing: without being obtrusive and annoying, but on the contrary creating intimacy with the reader and enabling him or her to perceive that Collins's humility is exaggerated and self-deluding, that the man actually has quite an elevated sense of himself, Austen very successfully navigates (her brothers were in the Navy after all) through the complex use of details in her representation process.

Of the inexistence of details

10 One last point remains to be noted on that subject. Though initially a detail, the "humble abode" has rapidly taken on the appearance of a verbal tic. In other words, the incidental remark has turned into a general, defining feature—which raises the following question: once noticed, can a detail, which can *ipso facto* no longer go unnoticed, still be considered a detail (Vaillant, 17)? The notion is not devoid of ambiguities. If a particular escapes notice, then it is its very essence and existence which are questioned. When a detail is spotted, however, it suddenly ceases to be a mere detail; its importance is acknowledged and the initial general meaning of the passage finds itself affected, if not totally reversed. Such a paradox has, understandably, prompted some critics to speak about the "inexistence" of details (Boisseau, 15 and 23–24 more particularly; Charles, 423). Michel Charles went so far as to conclude: "As a matter of fact, I don't know *if there are* details in texts, and I believe one would do better to do without the notion, which is properly unworkable" (our translation). [14] To put it in a more positive light, along with Liliane Louvel, suffice it to say maybe that such potentialities testify to a central characteristic of the notion of details: to how dynamic their nature inherently is (5). Not only because to be a detail is not a state, as Denis Boisseau has also argued, but an act, involving movement, from concealment to sudden appearance and possibly total reversal, but because, we would further like to stress, it requires the *active participation* of a third party. Details need to be detected by readers, or spectators, in order to

exist, as art theorist Daniel Arasse first highlighted in his major study on pictorial details: “details are emblems of the representation process the painter has adopted as well as *emblems of the perception process spectators have engaged in*” (12, our translation and emphasis). Concluding on the dynamic nature of details thus implies acknowledging how central a role readers play in the notion.

Refraining from details (part 2)—a moral principle

11 Acknowledging the fundamental link uniting readers and details is all the more important as Austen was not careful in her approach to details for aesthetic purposes only. Her artistic dismissal was coupled with a rejection of proliferating details on social and moral grounds, because of the effect they had on others, on interpersonal relationships.

The particular, the individual, the intimate: the egotist threat

12 Austen’s novels are teeming with “everlasting talker[s]” (*Sense and Sensibility*, 64), characters portrayed as taking great pleasure in going into details about a given situation. Strikingly, the large majority of them are cast in a negative light. The following representative passages seek to clarify the reasons for such a special treatment of details, which constantly associates them, in accordance with the etymological origin of the word, with the notion of the cut.

13 *Emma* offers a first glimpse at the situation:

> Mr. Elton *was still talking, still engaged in some interesting detail*; and Emma experienced some disappointment when she found that he was only giving his fair companion an account of the yesterday's party at his friend Cole's, and that she was come in herself for *the Stilton cheese, the north Wiltshire, the butter, the celery, the beet-root, and all the dessert*. (95, emphasis added)

Centred around a marked semantic and syntactic contrast (the anticlimactic antithesis “interesting” / “disappointment”, reinforced

by the opposition between the adverb of restriction “only” and the accumulation), the sentence highlights that the length of a discourse and the enthusiasm of the speaker are obviously no signs of the general significance and relevance of a conversation. Details on the contrary reveal the uniqueness and subjectivity of any experience: Mr. Elton can certainly talk about cheese and vegetables with gusto, but the triteness of his comments leaves the eponymous heroine with a bitter taste—being members of the same leisured class definitely does not mean sharing similar centres of interest in Austen.

14 Neither does being a couple. The novelist’s thematic focus on details actually enables her to stress how difficult genuine communication is for everyone:

> Maria, with only Mr. Rushworth to attend to her, and *doomed to the repeated details* of his day's sport, good or bad, his boast of his dogs, his jealousy of his neighbours, his doubts of their qualifications, and his zeal after poachers, subjects which will not find their way to female feelings without some talent on one side or some attachment on the other, had missed Mr. Crawford grievously. (*Mansfield Park*, 135, emphasis added).

The accumulation of details grammatically disjoins the subject (“Maria”, at the beginning of the quote) and its verb (“had missed”, at the very end), thus becoming a true obstacle, bringing out the communication gap separating even an engaged couple. If details are once more associated with the excess of accumulation, this time the anaphoric repetition of the possessive pronoun (“his… his… his”) clarifies the nature of the excess. In all of Austen’s novels, details are symptomatic of an exaggerated attention to the self (the issue was therefore not a gendered one; Austen interrogated human nature as a whole). The following extract from *Sense and Sensibility* should enable us to develop this point:

> [W]herever it was, she [Mrs. Jennings] always came in excellent spirits, full of delight and importance, attributing Charlotte's well doing to her own care, and ready to give *so exact, so minute a detail* of her situation, as only Miss Steele had curiosity enough to desire. (*SS*, 281, emphasis added)

We may first note that the term “detail”, besides its common acceptation today as “a single piece of information”, “an individual fact or item” or “a part of something that does not seem important”, could also mean “narration” in Austen’s time (Johnson’s dictionary reads: “a minute and particular account”). Yet, what matters even more to us here is that Mrs. Jennings’ “detail” should be described as “so exact, so minute” and that what is therefore described as her indulgence in details should be presented not so much as the result of her interest in others (Charlotte) but, much rather, as the result of her self-centeredness (“full of delight and *importance*, attributing Charlotte’s well doing to *her own* care”). If the central idea is again that particulars involve excess and subsequent social disunity (they have alienated every listener but for the cold-hearted, faking Miss Steele, ironically), the point is stressed phonically this time (in “ready to give *so exact*, *so minute* a detail” the repetition aptly combines with the final vocalic stretch of the juxtaposed diphthong /aɪ/ and long vowel /u:/ to suggest how heavily personal details can weigh on listeners). To Austen the problem is indeed that details mean *an emphasis on the particular*, *the individual*, *the intimate even*, for the subject matter Mrs. Jennings is talking so openly about is nothing less than her daughter’s pregnancy—a topic considered private in the 19th century and which decency usually required to steer clear of. The issue at stake, in short, is that of going *into details*, of *entering into details*, with all the profusion and excess the plural implies, and all the opening up, the breach onto the inner world, onto the personal, onto the individual, the preposition suggests. For, to the novelist, such stress on individuality acts as a break on social cohesion. *Persuasion*’s “many undesirable particulars” (250) are indeed a *topos* of Austen’s aesthetics: details are problematic for they always operate to the detriment of social unity and harmony. That particulars are primarily seen as entailing social disconnection is evident in one last passage from *Mansfield Park*, which emphasizes that Mrs. Price’s indulgence in details has made her regretfully oblivious to her own sister’s family: “[her mind was fixed] on her own domestic grievances [… which] engrossed her completely. The Bertrams were all forgotten in detailing the faults of Rebecca” (445).

Trinkets, knick-knacks: the materialistic culture of detail

15 To fully understand the origins and profound social and moral implications of Austen's peculiar attention to details, her reflection must be set in its broader socio-economic context. At the end of the 18th century, Austen was depicting the emergence of a genuine culture of detail and rise in individualism.

16 One passage from Chapter 33 of *Sense and Sensibility* will retain our attention as it encapsulates the specific reasons for Austen's condemnation of details. The scene is relatively well-known, and takes place at Gray's, a shop located in the very heart of London. [15]

> On ascending the stairs, the Miss Dashwoods found so many people before them in the room, that there was not a person at liberty to tend to their orders; and they were obliged to wait. All that could be done was, to sit down at that end of the counter which seemed to promise the quickest succession; one gentleman only was standing there, and it is probable that Elinor was not without hope of exciting his politeness to a quicker dispatch. But the correctness of his eye, and the delicacy of his taste, proved to be beyond his politeness. He was giving orders for a toothpick-case for himself, and till its size, shape, and ornaments were determined, all of which, after examining and debating for a quarter of an hour over every toothpick-case in the shop, were finally arranged by his own inventive fancy, he had no leisure to bestow any other attention on the two ladies [...]
> At last the affair was decided. The ivory, the gold, and the pearls, all received their appointment, and the gentleman having named the last day on which his existence could be continued without the possession of the toothpick-case [...] walked off with a happy air of real conceit and affected indifference. (SS, 250–251)

A detailed analysis is here essential. Obviously, Elinor and Marianne Dashwood (the heroines of *Sense and Sensibility*) find themselves confronted with material and moral obstacles in this urban environment. To the discomfort of a small overcrowded place is added the superficiality of the gentleman's preoccupation—he is indeed bent on buying a specific trinket for himself: a toothpick-case. The criticism levelled at him (a typical instance of the Austenian

writing style) is delightfully tongue-in-cheek, hinging on a burlesque association: "having named the last day on which his existence could be continued without the possession of the toothpick-case." As critics have underlined (Copeland speaks of "the consumer madness of *Sense and Sensibility*" for instance, 96), that the man's survival should depend on such a tiny and accessory object as a toothpick-case cannot but make the reader smile. Yet the smile may eventually wear down into a grimace for this appallingly trite consumption act is not without encompassing more serious failings. To be more precise, three contradictions stand out from the passage. The first has to do with the man's peculiar reliance on the trinket. Austen indeed seems to point out the existence of an ambivalence when first depicting Robert Ferrars as making up his object from start to finish ("[the] size, shape, and ornaments […] of which […] were finally arranged by his own inventive fancy"), before subsequently stressing the power this tiny insignificant object actually holds on the person, without the existence of which the very human existence seems threatened. We believe the novelist's focus on material details is thus instrumental in underlining the incongruity of the consumption act, by which, in the end, it is the object which seemingly makes the subject exist.

17 A second ambivalence is associated to the new craze for knick-knacks. Obviously, the association of several precious and rare substances ("The ivory, the gold, and the pearls") to a tiny ordinary tool, usually meant to serve a mere utilitarian function, seems nonsensical, enticing the reader to regard the purchase less as a practical and necessary act than as a ludicrous extravagance, as a *show* of affluence, even. As though, in the end, the gentleman's primary goal was to display his wealth. The final opposition between "real" and "affected" is indeed not to be disregarded, for it suggests Robert Ferrars is showing off and playing a role. Austen's delineation is consequently not without reminding us of the study the American sociologist and economist Thornstein Veblen later provided in his *Theory of the Leisure Class* (1898), when he argued that one of the main hidden undercurrents of consumer society was the need for ostentation. To the novelist, indeed, details simultaneously raise the issue of openness and transparency to others. Far from being synonymous with truthfulness and proximity, the act of going into details remains, as the vocalic clash of the hiatus further intimates

("happy air", making us feel the gentleman's condescending detachment), associated with obstacles and distance.

18 The materialistic culture of details is presented, on more than one account by Austen, as *structuring social relationships in a new and negative way*, for a third and last paradox stands out from the passage. As though they were communicating vessels, the extreme attention the gentleman pays to such a derisory object as the toothpick-case goes hand in hand with a relative indifference towards the other individuals present in the room, and notably towards the two women (when gentlemanly politeness would have required that they be served first). The ironic anti-climax formed by the positive gradation ("the correctness of his eye and the delicacy of his taste", initially boding well of Robert's attention to details) and the negative expression which rapidly follows it ("proved to be beyond his politeness") stresses the inadequacy of the gentleman's behaviour. His correctness and delicacy are certainly not directed at the right object. To us, the novelist thus seems to be deftly depicting what another major thinker of consumer society—Karl Marx—later described as the consequences of "commodity fetishism", that is to say, the failings of a consumer behaviour which values things to the detriment of interpersonal relationships. [16] Through her attention to material details, Austen indeed meant to address the issue of the *reification* of social relationships. She delineated the contours of a new culture of details, of a new consumer society—which historians, sociologists and economists now all agree on saying emerged at the end of the 18th century in England [17]—in order to bring out the serious social, moral and existential issues she felt ensued from it.

Rejecting an atomist vision of society: Austen and Shaftesbury's ethics of sympathy

19 Nowhere in her nine novels does Austen play down the gap separating individuals and the moral necessity and difficulty of trying to overcome it.

20 In *Sense and Sensibility*, Mrs. Palmer, who is shocked by Willoughby's disrespectful rejection of Marianne for another richer lady and

initially strives to spare her sister Elinor the pain of hearing more about it ("she hated him so much that she was resolved never to mention his name again"), finds it hard to do so:

> The rest of Mrs. Palmer's sympathy was shewn in procuring all the particulars in her power of the approaching marriage, and communicating them to Elinor. She could soon tell at what coachmaker's the new carriage was building, by what painter Mr. Willoughby's portrait was drawn, and at what warehouse Miss Grey's clothes might be seen. (244)

Mrs. Palmer's indelicacy and improper use of sympathy is certainly underlined and condemned by the narrator but another element catches our attention: "She could soon tell", followed by the stream of detailed information. Mrs. Palmer's need to express herself, to get out of her chest the details she has just been given, to talk at length about what interests her the most at that precise moment, is too pressing, too irrepressible a need for her to control; she seems overwhelmed by an internal urge she can't rein in and which eventually finds release to the detriment of Elinor.

21 To Austen, in strict accordance with Lord Shaftesbury's philosophy, sympathy—a fundamental concept for both—was indeed a social and moral duty which required training and work, for true virtue consisted in the arduous task of subordinating one's own interest and pleasure to the interest and pleasure of others (Klein, 56). In other words, for us to better grasp the moral dimension of Austen's condemnation of details, both moralists showed strong opposition to Epicure's doctrine, which sought the plenitude of the individual soul and was based on an atomist vision of human nature (human beings representing millions of different atoms each following their own trajectory and moved by a single goal: the pursuit of their own happiness). On the contrary, Austen and Shaftesbury placed a high premium on interpersonal relationships, which, to them, constituted the cornerstone not only of human felicity but of morality and social harmony. Politeness, benevolence, indulgence towards others (and not indulging in personal details and yielding to one's desires) were principles of moral conduct one had to abide by. One particularly instructive episode is the passage from *Emma* which depicts the heroine (secretly enamoured of Mr. Knightley) listening to her

uneducated protégée Harriet telling her all about her love and hope of engagement with the same man:

> —She listened with much inward suffering, but with great outward patience, to Harriet's detail.—Methodical, or well arranged, or very well delivered, it could not be expected to be; but it contained, when separated from all the feebleness and tautology of the narration, a substance to sink her spirit— (445)

Austen's heroines' stoic attitudes have prompted much critical comment (Fanny Price and Elinor Dashwood, in *Mansfield Park* and *Sense and Sensibility* respectively, appearing as paragons of stoicism) and Tony Tanner, in his cogent study *Jane Austen* (1986), has brilliantly described and developed the tension existing in Austen's novels between the desire to "scream" and the necessity to "screen" one's emotions (90). Here, clearly, everything revolves around the dialectics of interiority/exteriority, surface and depth, obstacle and transparency at the heart of the acclaimed stoic attitude towards details. The parallelism of construction stressing a central antithesis ("She listened with much inward suffering, but with great outward patience") is fundamental in that matter, but so is the general imagery of a Harriet opening up and unveiling the inmost depths of her soul to a downcast Emma ("sink") shaken to the core. Yet isn't the most striking element, the *punctum* of the picture which pierces and pains us, this small typographical cut, this punctuation detail that is the dash? This typographical marker, which is present in all of Austen's manuscripts and was fortunately kept in her printed texts, is especially worthy of attention for, to us, the idiosyncratic use the novelist makes of it is a central characteristic of her writing style. [18] One can see how dashes precede and close almost all of Emma's movements of mind, thereby visually constituting a frame. This is precisely the function they hold: like frames, they contain, tighten and separate at the same time—if they knit sentences together, if they stitch up the threads of one's thoughts, it is, in the end, to control and order (contrary to Harriet's disorderly attitude, not "well-arranged" speech), as though to fence off the unmentionable, to tame with their smooth profile the underlying turmoil, to fill in with their straight structures the gap of the unspeakable. In other words, dashes constitute, for Austen, the miniature figures of an essential

strategy, a component of her representation system, which, under the cover of ordering, structuring and linking, actually allows its smooth and tight surface to force back what should not, or cannot, be uttered.

Lonely as a ~~cloud~~ crowd?

22 Austen's overriding concern was indeed to tackle the issue of *knowing and bonding* in a culture of details, making it abundantly clear that their profusion rang the death-knell of genuine communication and connection.

"The art of knowing one's own nothingness beyond one's own circle"

23 Her texts are indeed permeated with the idea that one's self-centred and myopic approach to details makes one oblivious to the bigger picture, thereby undermining any possibility of relating and bonding with others beyond the surface level, of knowing others but in an approximate way. One motif in particular seems to have appealed to the novelist to conjure up this abiding sense of cognitive barriers, of a *circumscribed* vision and understanding of the world: her circle imagery. A major and most often positive metaphor implying protection, comfort, stability and unity notably (Bonnecase, 53) (one may think of the reassuring close-knit relationships the "circle of friends" and "family circle" supposedly stood for to characters such as Thomas Bertram, back to Mansfield after a tumultuous journey abroad), the image of the circle also epitomized Austen's profound awareness of—if not deep-seated anxiety at—our being cut off from one another, irredeemably enclosed in separate psychological bubbles. The acknowledgement of such a separation of beings, such an impediment to social connection—"the art of knowing one's own nothingness beyond one's own circle" (*Persuasion*, 45)—is indeed a fundamental Austenian concern which deserves attention. Both visually and phonically, the expression is indeed admirable, resorting as it is to repetition, paronomasia and alliteration to combine such terms as "knowing", "own" and "beyond" while associating them throughout with the negation. "No" seems indeed inscribed in each

word of the statement, as though hammering in an ever-lasting reality, unveiled by people's indulgence in personal details—that of our inability to genuinely know and meet others— each individual leading a very distinct mental life, showing different tastes and being moved by different interests and concerns, not to mention unavowable urges and dark drives precluding any sharing. In other words, details actually revealed the difficulty—if not sheer impossibility—of meaningful interpersonal relationships and true intimacy. If distinct experiences led to incomprehension, similar ones (such as pregnancies, marriages and children) led either to silent embarrassment or jealousy. Here was an impasse man seemed doomed to be in. Note, as a matter of fact, how heavily the segment relies on the letter /o/, in a near monovocalism brilliantly suggesting the centrality and omnipresence of the circle, but also the difficulty of escaping from it. As if the sentence was meant to crystallise the inescapability of an encircling solitude, the overwhelming sense that isolation is universal, the tragic existential predicament of us all.

Finding unity in the cut (part 1): an aesthetics of the pars pro toto

24 The lesson Austen had learnt and maybe even tries to teach us ("the art of knowing"), then, is that human beings actually have one thing in common. What unites us, what binds us together is this state of separateness, this seemingly irreducible distance, in other words this cut between us. What is there left for us to do, then? Which is the proper line of conduct to follow? For Austen, the solution paradoxically lies, once more, in the notion of the cut. The most sensible attitude to adopt when addressing others is, quite simply apparently, to refrain from personal details, to select and cut:

> Mrs. Jennings had *already repeated her own history to Elinor three or four times*; and had Elinor's memory been equal to her means of improvement, she might have known very early in their acquaintance *all the particulars* of Mr. Jennings's last illness, and what he said to his wife a few minutes before he died. *Lady Middleton was more agreeable than her mother only in being more silent*. Elinor needed little observation to perceive that *her reserve was a mere calmness of manner with which sense had nothing to do*. (SS, 65, emphasis added)

The praise of restraint, measure and composure in one's use of details (though it can also mean verging on silence, potentially problematically, as Austen's heroes Mr. Darcy, Colonel Brandon and Sir George Knightley often are) is obviously in direct keeping with the philosophical tradition of the Enlightenment. We have underlined the moral importance Austen grants to the stoic reception of personal details, yet the import she places on the *social* necessity of cutting *for speakers* too is worth highlighting, for it is original and this time in accordance with Adam Smith's school of thought.

25 Austen regularly puts forward her narrators' rejection of details. That they are established as the guardians of language and communication effectiveness is stated in full light in the following passage from *Northanger Abbey*:

> This brief account of the family is intended to supersede the necessity of a long and minute detail from Mrs. Thorpe herself, of her past adventures and sufferings, which might otherwise be expected to occupy the three or four following chapters; in which the worthlessness of lords and attorneys might be set forth, and conversations, which had passed twenty years before, be minutely repeated. (NA, 27)

Obviously denouncing the inanity of Mrs. Thorpe's small talk, this narrative comment emphasizes the distance contrastively kept with details. The strategy is indeed that of a three-fold cut as not only does the narrative voice *interrupt* Mrs. Thorpe's speech (it had previously done so by resorting to the striking abbreviation "etc."), all the more putting an end to her trivia as these are the concluding lines of the chapter, but it *summarizes* her discourse ("brief account"), while further relying on *ironical distantiation* (that provided—in a way similar to the irony at play in the toothpick case situation—by the gap between the alleged "necessity" and the actual pointlessness of a speech relying either on sentimentalism and lyrical outbursts ["her past adventures and sufferings"], on unfounded generalities ["the worthlessness of lords and attorneys"], or on obsolete anecdotes ["conversations, which had passed twenty years before"]). Giving more credit, authority and interest to the narrator's own words while foregrounding her playfulness, the strategy thereby reinforces another interpersonal link, that between the jocular but seemingly

reliable narrator and the reader. In other words, selection, suppressions, and sharp irony, not to forget dashes—all part and parcel of Austen's aesthetics of the cut—are simultaneously a means to relate, to reach out to readers and achieve, through fiction, some form of unity with others. [19] "Let other pens dwell on guilt and misery. I quit such odious subjects as soon as I can" she writes in *Mansfield Park* (533). Hers is really an aesthetics of the *pars pro toto* if we may say so and as the synecdoche suggests ("pens" standing for "writers"), that is, a strategy in which the whole, harmony and unity, are to be reached via the cut, the part, and through fiction.

Finding unity in the cut (part 2): Adam Smith and imaginative sympathy

26 There, one may begin to sense the similarities that existed between Austen's vision and Adam Smith's, and more precisely the concept of imaginative sympathy he developed in *The Theory of Moral Sentiments* (1759, from now on *TMS*). [20] Their premise was similar: our condition is one of separateness; knowing others' true intentions, fully understanding and meeting their feelings is a more than arduous task because our senses "never did, and never can, carry us beyond our own person", or, as Smith further develops:

> [W]hen we condole with our friends in their afflictions, how little do we feel, in comparison of what they feel? We sit down by them, we look at them, and while they relate to us the circumstances of their misfortune, we listen to them with gravity and attention. But while their narration is every moment interrupted by those natural bursts of passion which often seem almost to choak them in the midst of it; how far are the languid emotions of our hearts from keeping time to the transports of theirs? We may [...] inwardly reproach ourselves with our own want of sensibility, and perhaps, on that account, work ourselves up into an artificial sympathy, which, however, when it is raised, is always the slightest and most transitory imaginable; and generally, as soon as we have left the room, vanishes, and is gone for ever. (*TMS*, part I, section 3, chapter 1)

27 There was only one way out of the deadlock: true sympathy could emerge, and distance could be bridged, by the workings of the

imagination. Fictive modes of representation were indeed central in Smith's philosophy (Greiner, 19):

> Sympathy involves the mental elaboration of cases, not feeling what the others feel [...] it is by the imagination only that we can form any conception of what his sensations are. Neither can that faculty help us to this in any other way than by representing to us what would be our own, if we were in his case. (*TMS*, part I, section 1, chapter 1)

And imagination operated best when one refrained from personal details. We are, Smith explains,

> [...] disgusted with that clamorous grief, which, without any delicacy, calls upon our compassion with sighs and tears and importunate lamentations. But we reverence that reserved, that silent and majestic sorrow, which discovers itself only in the swelling of the eyes, in the quivering of the lips and cheeks, and in the distant, but affecting, coldness of the whole behaviour.
> [...] what noble propriety and grace do we feel in the conduct of those who, in their own case, exert that recollection and self-command which constitute the dignity of every passion, *and which bring it down to what others can enter into*! (*TMS*, part I, section 1, chapter 5)

In other words, because "the particular case" of a person who does not demonstrate his or her feelings implies both his/her "seeming to feel" (*TMS*, part I, section 3, chapter 1) *without indulging in the details of how he/she feels*, our imagination is granted more leeway, identification encouraged and facilitated, which alone can abate the feeling of separateness. To put it bluntly, the more detailed the experience, the more personal, the less identifiable it is; the edifice of one's thoughts can only be accessed and appreciated when depersonalized, leaving enough room for the other (always perceiving reality through the prism of his/her own experience) to project himself or herself—a vision Austen fully embraced, as the following letter to her sister Cassandra suggests:

> I have had a most affectionate letter from Buller; I was afraid he would oppress me by his felicity and his love for his wife, but this is

> not the case; he calls her simply Anna without any angelic embellishments, for which I respect and wish him happy. (*Letters*, 59)

If personal details jeopardize bonding, harmony and intimacy however can be reached, paradoxically, on a fictive mode and through the cut for Austen.

The Romantic power of the imagination: finding unity in the detail of a letter

28 For all her concern about individualism, for all her condemnation of the Epicureans' mode of being, one gets the lingering sense when reading Austen's novels that she was actually seduced by their aloofness with the social world, which took on two forms to her: the attraction that the *power of the imagination* but also, as we shall see, that *Nature* held onto her, as though the cut was best to be stitched not between men in society, but within them, in Nature. One particularly instructive episode, in chapter 9 of *Sense and Sensibility*, should enable us to demonstrate that Austen's position was actually consonant with Romanticism [21] and testified to an ambivalence towards details, which, far from simply condemning, Austen secretly (or maybe unconsciously, or reluctantly?) delighted in.

29 The scene begins with the description of Marianne and her sister Margaret's peregrinations in the hills surrounding their home. Their first immersions in nature are initially depicted as a drive to satisfy their imagination ("the girls had, in one of their earliest walks, discovered an ancient respectable looking mansion which, by reminding them a little of Norland, interested their imagination and made them wish to be better acquainted with it."[48]), thereby interweaving the theme of imagination and that of nature in a first Romantic association. [22] Then comes the outing in question, which will be the occasion to walk up the surrounding reliefs, in a freedom of movement associated to the unleashing of erotic energy (the scene will depict the love encounter between Marianne and Willoughby, both presented as "running"(50)—Marianne running towards a "garden gate"—and later as "tumbling about" (54), in a well-known

sexual innuendo). Not to diminish the richness of the passage, it is characterised by two linguistic particularities:

> The whole country about them abounded in beautiful walks. The high downs which invited them from almost every window of the cottage to seek the exquisite enjoyment of air on their summits, were a happy alternative when the dirt of the valleys beneath shut up their superior beauties; and towards one of these hills did Marianne and Margaret one memorable morning direct their steps, attracted by the partial sunshine of a showery sky, and unable longer to bear the confinement which the settled rain of the two preceding days had occasioned. […] They gaily ascended the downs, rejoicing in their own penetration at every glimpse of blue sky; and when they caught in their faces the animating gales of a high south-westerly wind, they pitied the fears which had prevented their mother and Elinor from sharing such delightful sensations. (SS, 49)

30 The first appears in the segment introducing the young women's walk: "and towards one of these hills did Marianne and Margaret one memorable morning direct their steps, attracted by the partial sunshine of a showery sky." Somehow mirroring the in-betweenness of the weather ("the partial sunshine of a showery sky"), a Romantic figure of indeterminacy,[23] the novelist's attitude towards the Romantic appeal to nature and imagination is not as firm and definite as one might have supposed, bent on deriding Marianne's Romantic outbursts as Elinor does. It seems to be wavering between two opposite directions, undecided, divided between a caricatural intent (afforded by the grandiloquent verbal inversion and alliteration in /m/ in "did Marianne and Margaret one memorable morning direct their steps") and the linguistic and phonic pleasure she finds in this exploration of individual energy, as though Austen was secretly contaminated by the creative wind circulating around the summits whose breath of air inspires her with those whistling and hushing sounds ("the par**t**ial **s**unshine of a **sh**owery **s**ky"). Austen seems to be momentarily appreciating the freedom of her heroine at one with nature, almost on the verge of accepting the related energy of physical and sexual liberty, their being out in the open, in the nature of things. Something is indeed going on in this alliteration in /m/, in this repeated bilabial, a union of both lips which seems to be momentarily savouring a more general union, that between nature

and Marianne's and her sister's minds, which seem grown with their physical elevation on those hills, in an eminently Romantic interaction with nature. [24]

31 To this first characteristic, a second one must be added: when describing the surrounding nature, the text abounds in expressions strikingly associating notions usually considered antithetical. Marianne is for example drawn in by "high downs;" she and her sister are described in the following fashion: "They gaily *ascended* the *downs*", in a surprising combination taken up again in the following expression: "the *valleys beneath* shut up their *superior* beauties." The overall impression could be that of a nonsense or at least loss of logic, Austen expressing, in oxymoron-like expressions, her disagreement with Marianne's liberty, which she deems irrational and will eventually stop and punish with a sprained ankle. Yet we feel there is more to it than that, that, at this precise moment, she is actually enjoying playing with sounds, not so much definitely opposing terms as, much rather, taking pleasure in the phonic harmony she discovers in them, whether it be in the mirror structure (/s/ /n/ /d/; /d/ /n/ /s/) of "ascended the downs", or in the alliteration of "the *vall**ey**s* *b**e**n**ea**th* shut up their *super**i**or* b**e**aut**i**es".

32 One gets the lingering impression that, here, in this articulation of sounds, Austen is bodily experiencing a form of liberating freedom, that she is finding and yielding to a form of corporeal pleasure which somehow makes her partake in her characters' physical and sensual pleasure. In other words, the novelist manages to join others in a newly-gained liberty and union, which only the power of the imagination and letters could afford her. Here, to conclude, the detail of a letter outshines everything else, *voicing* takes precedence over telling and showing, and the powerfulness of details breaks through, in a total reversal eventually granting details the dual (literal and etymological) power to seduce.

BIBLIOGRAPHY

Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1992.

Austen, Jane. *Emma*, R. Cronin and D. McMillan (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Austen, Jane. *Jane Austen's Letters*, 4th ed., Deirdre Le Faye (ed). Oxford: Oxford University Press, 2011.

Austen, Jane. *Mansfield Park*, John Wiltshire (ed.). Cambridge University Press, 2005.

Austen, Jane. *Northanger Abbey*, B. Benedict and Deirde Le Faye (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Austen, Jane. *Persuasion*, Janet Todd and Antje Blank (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*, Pat Rodgers (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Austen, Jane. *Sanditon*, in *Later Manuscripts*, J. Todd and L. Bree (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Austen, Jane. *Sense and Sensibility*, Edward Copeland (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Baker, Ernest. *The History of the English Novel: Edgeworth, Austen and Scott*. New York: Barnes and Noble, 1967 (1929).

Baudelaire, Charles. "The Painter of Modern Life", in Jonathan Mayne (ed. and trans.), *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon, 1964 (1863).

Boisseau, Denis. "De l'inexistence du détail", in Liliane Louvel (ed.), *Le Détail*. Poitiers: Publications de la licorne, 1999, pp. 15–31.

Bonnecase, Denis. "Jane Austen ou la rhétorique séduite", in Bernard Brugière (ed.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

Brontë, Charlotte. *Selected Letters of Charlotte Brontë*, Margaret Smith (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2007.

Butler, Marilyn. *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford: Clarendon Press, 1975.

Charles, Michel. "Le Sens du détail". *Poétique*, no. 116, November 1998.

Copeland, Edward. *Women Writing about Money: Women's Fiction in England, 1790–1820*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

Deresiewicz, William. *Jane Austen and the Romantic Poets*. New York: Columbia University Press, 2004.

Fraiman, Susan. *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel Development*. New York: Columbia University Press, 1993.

Greiner, Rae. “The Art of Knowing Your Own Nothingness”. *ELH*, vol. 77, 2010, pp. 893–914.

Greiner, Rae. *Sympathetic Realism in Nineteenth-Century British Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012.

Hagelstein, Maud and Belloï, Livio. *La Mécanique du détail*. Lyon: ENS Éditions, 2013.

Harding, D. W. *Regulated Hatred and Other Essays on Jane Austen*, Monica Lawlor (ed.). London: The Athlone Press, 1998.

Heffernan, James. “The English Romantic Perception of Color”, in K. Kroeber and W. Walling (eds), *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*. Yale: Yale UP, 1978.

Houlihan Flynn, Carol. “The Letters”, in E. Copeland and J. McMaster (eds), *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Johnson, Claudia. “Introduction”, in Jane Austen, *Sense and Sensibility*. New York: Norton Critical Edition, 2002.

Klein, Lawrence. *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early 18th-Century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Lascelles, Mary. *Jane Austen and Her Art*. London: The Athlone Press, 1995 (1939).

Lau, Beth (ed). *Fellow Romantics*. Burlington: Ashgate, 2009.

Lewes, George Henry. “The Novels of Jane Austen”. *Blackwood’s*, no. 86, 1859, pp. 99–113.

Louvel, Liliane. “Introduction”, in Liliane Louvel (ed.), *Le Détail*. Poitiers: Publications de la Licorne, 1999.

Marx, Karl. *Capital*. Book I. Paris: Éditions sociales, 1983.

McKendrick, Neil, Brewer, John and Plumb, J. H. *The Birth of a Consumer Society: Commercialization of Eighteenth Century England*. London: Europa Publications Limited, 1982.

Reynolds, Joshua. *Seven Discourses Delivered in the Royal Academy by the President*. London: Cassel and Company Edition, 1778.

Schor, Naomi. *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. London: Methuen, 1987.

Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*, 1759, <www.marxists.org/reference/archive/ smith-adam/works/moral/index.htm> (accessed 1 May 2020).

Tanner, Tony. *Jane Austen*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Vaillant, Alain. “La Poésie moderne : un art du détail”, in Maud Hagelstein and Livio Belloï (eds), *La Mécanique du détail*. Lyon: ENS Éditions, 2013.

NOTES

1 James Edward Austen-Leigh, who later wrote the biography entitled A *Memoir of Jane Austen* (Austen-Leigh Joan, "Jane Austen's Favorite Nephew", *Persuasion* 18, 1996, 144).

2 Charlotte Brontë made this comment in 1850, after reading Jane Austen's *Emma* (*Selected Letters*, 161).

3 Claudia Johnson, however, who commented on the revisions *Sense and Sensibility* underwent, is among those who have sought to remedy the situation (xvi–xvii).

4 By "classical" (and "Classicism" in the title) we mean relying on principles of order, measure and harmony— the qualifier is therefore to be understood as meaning "late-Augustan;" a term which more often than not applies to poets of the second half of the 18th century but which perfectly befits Austen as well, her writings being underpinned by those very principles. One may be usefully reminded that Austen had read and admired Alexander Pope. In addition to alluding to *The Rape of the Lock* and explicitly mentioning the Augustan poet in *Sense and Sensibility*, she once famously remarked: "There has been one infallible Pope in the World" (*Letters*, 256). She was also attracted by the order and regularity of Pope's heroic couplets as she attempted to write rhyming, closed, iambic meters herself (*Letters*, 183).

5 We borrow the phrase from a French study on the notion of details entitled *La Mécanique du détail*. See Maud Hagelstein and Livio Belloï, *La Mécanique du détail*, 2013.

6 George Henry Lewes highlighted this relative absence as early as 1859, paving the way for the numerous further comments on that matter.

7 Austen was a great admirer of Richardson's work.

8 "Details slow things down […] meticulous men work slowly", Denis Boisseau for example writes in "De l'inexistence du détail" (20–21, our translation).

9 We are greatly indebted to Naomis Schor's *Reading in detail* (especially pages 4–5 and 16–17) for this part, which notably takes up her reflection on Reynolds and tries to develop her argument that Austen showed a "delicate sense of proportion" (16).

10 "[J]usqu'où mener l'épure ? […] À quel moment, sur quel seuil l'œuvre, dépouillée de ses fioritures, émincées jusqu'à l'épure tremblante, se dilue-t-elle dans l'insignifiance ?" (Boisseau, 27). (how far should the refining go? […] At which point, on which threshold does the work of art, cleared of its superfluous ornaments, cut to a trembling nothingness, dilute itself into insignificance? [our translation]).

11 This passage is an extract from the lecture he delivered on 14 December 1770 (Reynolds, 76).

12 Among others, see Ernest Baker: "[I]n her own way, she adopted and carried further Fielding's dramatic method of presenting action through a succession of short scenes in dialogue. Though keeping the right to comment, she relied more on dialogue" (10).

13 As Marilyn Butler argued, "the brilliant dialogue in *Pride and Prejudice* […] gives […] an objective insight into character" (223–224); a remark Mary Lascelles rightly applied to all of Austen's novels: "[Austen]'s unemphatic treatment of idiosyncrasy […] tends to suggest social variants in speech" (95).

14 "De fait, je ne sais pas *s'il y a* des détails dans un texte, et je crois qu'il vaut mieux se passer de la notion, qui est proprement impraticable" (423).

15 This part, as well as the final ones on Austen's dash, circle imagery and Romanticism, were initially developed in French in Aurélie Tremblet's doctorate thesis, *Jane Austen et le besoin de remailler le monde : une représentation romanesque problématique*, Littératures, Université Grenoble Alpes, 2017. Retrieved from These.fr database (Publication No. NNT : 2017GREAL020, tel-01876326)

16 "[T] he socially determined relation of people themselves […] takes on here for them the fantasmagoric form of a relation between things. […T]he products of the human brain seem to be autonomous figures endowed with a life of their own where they have relations among themselves as with humans" (83 and 86).

17 "There was a consumer boom in England in the eighteenth century. In the third quarter of the century, that boom reached revolutionary proportions. Men, and in particular women, bought as never before. […] Just as the Industrial Revolution of the eighteenth century marks one of the great discontinuities in history, one of the great turning points in the history of human experience, so, in my view, does the matching revolution in consumption" (McKendrick, Brewer and Plumb, 10). With this statement,

McKendrick, Brewer and Plumb were the first to underline and put a name on such a tremendous behavioural change. If Austen, however, does not seek to draw a line between masculine and feminine approaches to objects in her novels, she, too, describes this phenomenon as a ground-breaking one. It is all the easier to understand that this new behaviour was particularly striking as we now know it was a first in worldwide history: "It will be one of the major burdens of this book to show that consumer behaviour was so rampant and the acceptance of commercial attitudes so pervasive that no one in the future should doubt that *the first of the world's consumer societies had unmistakably emerged by* 1800" (McKendrick, 14, emphasis added).

18 Austen had read *Tristram Shandy* and was an admirer of Sterne who relied heavily on this marker. Was she inspired by him? There is probably no telling she was. But the way she uses this sign seems totally different from Sterne's. In her texts, dashes are not akin to parentheses; they do not really function as asides, do not cut the texts open because thoughts are running in every direction. Their only function is not that underlined by Carol Houlihan Flynn either. She considered Austen's tendency to use dashes in her handwritten letters so as to stress their asyndetic style: "Dashes casually break up endless paragraphs to signal fresh 'matters' inappropriately joined" (101).

19 We feel that Austen's sense of solitude was acute because of the professional life she led, but that she came to see it as both potentially debilitating *and* empowering, destructive *and* restorative. We know that she wrote anonymously and did not even have a room of her own to compose at Chawton and did so near a little-used front door which she appreciated because it creaked open (giving her warning that intruders were drawing near and time to conceal the small sheets of paper she had grown accustomed to using), in other words, that, to her, composition required both isolation and secrecy, and yet that it was precisely through this secluded activity that she was to counteract loneliness and find unity with others, thanks to the bonds and intimacy she would create with her readers, familiar with her sharp irony and partaking in her wit and humour.

20 A posteriori we realize a similar claim has been made by Rae Greiner, who sought to "wed Smithian theory" to Austen's *Persuasion* in an article judiciously entitled "The Art of Knowing Your Own Nothingness".

21 Austen has long been considered as separate from the Romantic tradition. If recent publications (Deresiewicz 2004 and Beth Lau 2009,

notably) have convincingly attempted to challenge such assumption, we would further like to argue that Austen's Romanticism actually showed through as early as her first novels and that *Sense and Sensibility* should not be seen, as it too often is, as a mere caricature of Romanticism. For a more detailed analysis of Austen's Romanticism, see Aurélie Tremblet. *Jane Austen et le besoin de remailler le monde : une représentation romanesque problématique*, 2017, *op. cit.* pp. 128–132.

22 "[T]he theme of imagination linked closely to the theme of nature […] characterizes the poetics of romanticism" (De Man, 8).

23 James A. W. Heffernan defined visual indeterminacy and chromatic interaction as Romantic characteristics *par excellence*, in direct opposition to the Augustan attitude of Joshua Reynolds for example, according to whom "a firm and determined outline was indispensable": "The atomistic coloring recommended by Reynolds simply did not match what the Romantic poets and painters saw in nature; for in nature, wrote Turner, 'colors mingle, features join, and may converge'" (135–136).

24 The Romantic correspondence between nature and the human mind was emphasized by Paul de Man, who quotes a passage from Rousseau's *La Nouvelle Héloïse* (1761) (I, 23) which could account for the feeling of elevation arising from this alliteration in /m/: "It seems that by rising above the habitation of men one leaves all base and earthly sentiments behind, and in proportion as one approaches ethereal spaces the soul contracts something of the inalterable purity" (10–12).

ABSTRACTS

English

By exploring Jane Austen's treatment of details as threats, this paper seeks to set her novels into their specific artistic, philosophical but also socio-economic contexts, underlining that her writings were, at the end of the 18th century, not only anchored in a newly-emerging culture of details but infused with the classical philosophy of the Enlightenment. Stressing the ambivalence of what will appear to be an aesthetics of details will eventually lead us to argue that Austen's writings actually showed striking affinities with the Romantics'.

Français

Cette exploration du traitement du détail comme menace chez Austen vise à resituer son œuvre dans le contexte artistique, philosophique mais également socio-économique particulier qui fut le sien, afin de montrer que

ses écrits étaient, à la fin du XVIIIe siècle, ancrés dans une culture du détail en genèse et imprégnés de la philosophie classique des Lumières, avant de mettre en exergue l'ambivalence de ce qui se révèlera être une esthétique de la coupe, qui nous conduira à affirmer que les écrits de la romancière présentaient des affinités frappantes avec ceux des romantiques.

INDEX

Mots-clés
Austen (Jane), détail, représentation, Lumières, individualisme, romantisme

Keywords
Austen (Jane), detail, representation, Enlightenment, individualism, Romanticism

AUTHOR

Aurélie Tremblet
Aurélie Tremblet is an assistant professor teaching at Université Grenoble Alpes (IICEA4/CEMRA) who specializes in 18th and 19th century British Literature. She has written various articles (on Algernon Charles Swinburne, William Turner and Jane Austen), all showing a pervading interest in Romanticism, the construction of the Subject and interpersonal relationships. She has completed a Ph.D. in French on Jane Austen's writings, entitled "Jane Austen and the Need to Stitch up the World: A Problematic Novelistic Representation", on which she is currently working for an upcoming publication.
IDREF : https://www.idref.fr/230099874