

*L'imagination délivrée : Coleridge et l'idée de l'œuvre
littéraire comme 'surnature'*

Séminaire d'Histoire des Idées :
La Révolution romantique

Alejo G. Steimberg
Universidad de Extremadura

Sommaire

Introduction

1. La singularité d'un texte

1.1. *Biographia Literaria*, ouvrage romantique

2. *Fancy* et *imagination*

2.1. Importance et difficulté d'un concept

2.2. Pouvoirs de l'imagination: l'œuvre littéraire comme monde en soi

2.3. La fortune critique d'une théorie

3. Coleridge et l'organicisme

4. De *Phantasia* à "fantasy" : concepts et dérivations terminologiques

Conclusion

Bibliographie

Introduction

La grande variété de mouvements et d'auteurs que l'on réunit aujourd'hui sous le nom de Romantisme a comme dénominateur commun le rejet du Néoclassicisme, et notamment de la théorie mimétique de l'art¹. Une de conséquences de cette révolution dans la conception de l'art fut la réapparition de la poétique du surnaturel dans les productions littéraires non marginalisées. Mais cette reprise, comme le Romantisme même, prit des formes particulières dans différents pays. Si l'on mentionne toujours le Romantisme pour parler de l'origine de la littérature fantastique, on néglige souvent les aspects que d'autres expressions littéraires liées au surnaturel ont hérité de ce mouvement; le développement de la *littérature* (catégorie qui comprend et dépasse le fantastique²) en Angleterre doit beaucoup aux idées créées ou diffusées par les auteurs romantiques.

Une des singularités du développement du Romantisme en Angleterre est l'inexistence d'un programme conscient³. Lilian Furst⁴ voit en ce manque de cohésion l'un des principaux points forts du « mouvement », car la lutte romantique aurait été moins sanglante qu'ailleurs grâce à une philosophie plutôt pragmatique que systématique. Cette souplesse n'empêche pas la possibilité de signaler des traits partagés par les Romantiques anglais, dont l'affirmation des pouvoirs de l'imagination serait l'un des plus importants. Dans *The Romantic Imagination*, Maurice Bowra écrit :

If we wish to distinguish a single characteristic which differentiates the English Romantics [...], it is to be found in the importance which they attached to the imagination and in the special view which they held of it. On this, despite significant differences on points of detail, Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley, and Keats agree, and for each it sustains a deeply considered theory of poetry. In the eighteenth century imagination was not a cardinal point in poetical theory⁵.

¹ Cf. WELLEK, R., *A History of Modern Criticism : 1750-1950. Vol. 2 : The Romantic Age*, New Haven, Yale University Press, 1955.

² Pour une analyse précise de la problématique, voir CORNWELL, N., *The literary fantastic: from Gothic to postmodernism*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990. Voir aussi notre travail « Du gothique au fantastique gothique et à la *Gothic* : le parcours du genre au style ».

³ WELLEK, R., *op. cit.*, p. 2.

⁴ FURST, L., *Romanticism*, London, Methuen & Co, 1969, p. 45.

C'est dans ce cadre que l'œuvre théorique de Coleridge prend une énorme importance. Ce travail a pour but d'analyser son concept d'"imagination", ses origines et les développements théoriques qui l'ont suivi. Nous commencerons par le livre qui encadre cette définition.

1. La singularité d'un texte

La genèse de *Biographia Literaria* est bien antérieure à 1815, année où fut achevée son écriture. Il faut remonter à 1800, lorsque Coleridge et Wordsworth décident d'inclure une préface critique (au lieu d'un bref avertissement) dans la deuxième édition de *Lyrical Ballads*; dans une lettre à Robert Southey, Coleridge⁶ affirme que la préface fut « half a child of my own brain ». Dans la même année, il commence à planifier un traité qui rejoint ses intérêts pour la philosophie et la poésie⁷. Mais c'est en 1803 qu'il décide quelle forme prendra le livre: il y aura un cadre autobiographique et ses idées seront expliquées dans le contexte qui les a formées. Cette décision est enregistrée dans son carnet, où il écrit:

Seem to have made up my mind to write my metaphysic work as my Life, and *in* my life—
intermixed with all the others events or history of the minds and fortunes of S. T.
Coleridge⁸.

La forme choisie par Coleridge pour son livre semble, aux yeux du lecteur actuel, posséder bien des caractéristiques identifiées aujourd'hui comme "romantiques".

1.1. *Biographia Literaria*, ouvrage romantique

M. H. Abrams, dans son classique *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*⁹, classe les différentes théories sur l'art selon l'aspect de

⁵ BOWRA, M., *The Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 1.

⁶ COLERIDGE, S. T., *Biographia Literaria*, London, J. M. Dent & Sons, 1956, p. IX.

⁷ *Ibid.*, p. X.

⁸ *Ibid.*, p. XI. Cité par George Whalley in *The Integrity of Biographia Literaria*, Essays and Studies, new series, n° VI, 1953.

l'œuvre ou de son contexte qu'elles soulignent. Les théories romantiques sont ainsi des théories expressives et « the artist himself becomes the major element generating both the artistic product and the criteria by which it is to be judged ». La théorie de Coleridge est l'un des premiers exemples d'une théorie expressive donnés par Abrams, car dans son oeuvre, « poetry is defined in terms of the imaginative process which modifies and synthesizes the images, thoughts, and feelings of the poet ». Si l'on pense donc à la place centrale que cette conception attribue au poète, et au fait que Coleridge n'établit pas une frontière entre ses productions théorique, critique et poétique, ont comprend mieux la forme à première vue « excentrique » de *Biographia Literaria*. On ne peut pas dire que ce texte soit l'œuvre définitive de Coleridge (ce serait ignorer l'architecture théorique -inachevée- qu'il avait planifiée), mais c'était le maillon central de son vaste projet théorique. L'entreprise théorique de Coleridge était un constant *work in progress*, et il reste beaucoup de traces de ce projet inachevé dans ses textes. Le chapitre XIII de *Biographia*, où se trouve sa célèbre distinction entre *fancy* et *imagination*, en est un exemple. C'est ici que Coleridge¹⁰ mentionne deux textes qui ne seront jamais complétés: un prospectus avec le résultat principal de chaque chapitre (et auquel ladite distinction aurait été destinée), et un essai sur le surnaturel dans la poésie. *Biographia Literaria* constitue un échantillon de l'ambitieux projet de Coleridge, que concevait son oeuvre précisément comme un oeuvre globale et non pas comme un ensemble de textes.

Théoricien, critique et poète, Coleridge ne considérait pas ces activités contradictoires ni même différentes. Dans son livre *Fancy and Imagination*, R.L. Brett¹¹ écrit:

We shall be concerned [...] with Coleridge's account of the imagination as a philosophical theory, but we shall relate this to literary criticism and to the nature of poetry itself, [because] for him were all part of a single enterprise.

Ainsi, dans une lettre de 1815, Coleridge¹² parlait de

⁹ ABRAMS, M.H., *The mirror and the lamp : romantic theory and the critical tradition*, New York, Norton Library, 1958, p. 22.

¹⁰ COLERIDGE, S. T., *op. cit.*, p. 7.

¹¹ BRETT, R.L., *Fancy and Imagination*, Norfolk, Methuen & Co., 1969, p. 33.

¹² COLERIDGE, S. T., *op. cit.*, p. 33.

The necessity of extending what I first intended as a preface to an *Autobiographia Literaria*, or sketches of my Literary Life and Opinions as far as poetry and poetical criticism are concerned.

Cette conception peut être expliquée dans le cadre général du Romantisme. Gary Kelly¹³ mentionne dans *English Fiction of the Romantic Period* le mépris des écrivains romantiques pour les limites de genre, dont le premier exemple fut l'idée des romantiques allemands de « l'œuvre d'art totale », qui comprendrait la prose, la poésie, la forme narrative, la forme lyrique et le drame¹⁴. Coleridge, lui, planifiait concrétiser ses ambitions totalisantes dans un livre en deux volumes, le premier étant *Autobiographia* et le deuxième son recueil de poèmes *Sibylline Leaves*. En fait, ce dernier, imprimé en 1815, apparut en 1817 avec la légende « Vol. II ». Cette remarque n'avait plus de sens à cette époque-là, car *Biographia* avait déjà un deuxième volume (une critique à Wordsworth), mais témoigne de la conception globale que Coleridge avait de son oeuvre.

2. "Fancy" et "Imagination"

Une des idées essentielles dans la pensée théorique de Coleridge est le concept d'imagination, et la distinction avec celui de "fancy". Ces deux concepts existaient bien sûr déjà, comme le signale R. L. Brett¹⁵, mais son usage variait beaucoup. La nouveauté introduite par Coleridge consiste à leur attribuer des significations et des valeurs opposées.

Le premier témoignage écrit de cette distinction date de 1804; dans une lettre, Coleridge¹⁶ introduit brièvement les deux concepts, en parlant de « imagination, or the modifying power in the highest sense of the word, in which I have ventured to oppose it to Fancy, or aggregating power ».

Cette définition est introduite dans *Biographia Literaria* en suivant le principe que Coleridge avait fixé, c'est-à-dire en tenant compte du contexte général qui a

¹³ KELLY, G., *English Fiction of the Romantic Period 1789-1830*, Singapore, Longman, 1989, p. 282.

¹⁴ FURST, L., *op. cit.*, p. 53.

¹⁵ BRETT, R.L., *op. cit.*, p. 7.

¹⁶ COLERIDGE, S. T., *op. cit.*, p. XII.

contribué à générer chaque concept. Ainsi, il nous dit que c'est après avoir écouté Wordsworth lire sa propre poésie qu'il commença à penser

that fancy and imagination were two distinct and widely different faculties, instead of being, according to the general belief, either two names with one meaning, or at furthest the lower and higher degree of one and the same power¹⁷.

La conscience de devoir s'opposer à une conception très répandue amène Coleridge à entreprendre la tâche de la façon la plus prudente possible. M.H. Abrams¹⁸ remarque déjà cette intention, quand il nous rappelle que

Coleridge expressly tell us that he intends his faculties of memory and fancy to incorporate everything that is valid in the associative theory of the eighteenth century 'and, in conclusion, to appropriate the remaining offices of the mind to the reason, and the imagination'.

En effet, la définition de "fancy" de Coleridge¹⁹ utilise les catégories fondamentales de la théorie associative de l'invention, les particules élémentaires ou *fixities and definitives*, qui étaient supposées être une sorte d'atomes de l'esprit. La différence consiste en ce que, pour lui, cela ne rendait pas compte de la totalité de l'invention poétique.

Fancy [...] has no other counters to play with but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space, and blended with, and modified by that empirical phaenomenon of the will which we express by the word *choice*. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association.

2.1. Importance et difficulté d'un concept

Coleridge, sachant qu'il s'opposait à des croyances qui étaient devenues un lieu commun, dû développer des stratégies particulières, notamment celle de la supercherie,

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸ ABRAMS, M.H., *op. cit.*, p. 168.

pour exposer ses théories. Il commence le chapitre XIII par l'explication de l'origine kantienne de sa théorie de l'imagination; à la fin de cette introduction, il inclut une lettre dans laquelle un ami lui adresse une série d'objections sur cette première partie du chapitre. Assez expressif, son ami lui avoue que

your opinions and method of argument were not only so new to me, but so directly the reverse of all I had ever been accustomed to consider as truth, than even if I had comprehended your premises sufficiently to have admitted them and had seen the necessity of your conclusions, [...] I should have felt as if I had been standing on my head²⁰.

Cette lettre judicieuse, si elle ne convainc pas Coleridge d'éliminer le chapitre, a pour effet de le pousser à y ajouter un résumé de ses principaux résultats (la célèbre distinction entre les concepts). Mais, en fait, cet ami n'était autre que lui-même. Ce stratagème poursuivait deux objectifs primordiaux: en premier lieu, devancer les critiques que sa révolutionnaire argumentation pourrait soulever; en deuxième lieu, reconnaître la nouveauté de sa théorie sans la soutenir lui-même. Comme il suggère au lecteur que la plupart de ses idées sur la création littéraire ne sont pas justes, il voudrait adoucir le choc par tous les moyens. Si malgré toutes ces précautions, le fragment reste du moins difficile à comprendre, ayant été qualifié parfois de "cryptique" ou "laconique"²¹, il est vrai aussi que ces deux paragraphes constituent le noyau de sa théorie sur la création littéraire.

Comme le signale Abrams²² déjà,

the historical importance of Coleridge's imagination has not been overrated. It was the first important channel for the flow of organicism into the hitherto clear, if perhaps not very deep, stream of English aesthetics. (Organicism may be defined as the philosophy whose major categories are derived metaphorically from the attributes of living and growing things).

¹⁹ COLERIDGE, S. T., *op. cit.*, p. 167.

²⁰ *Ibid.*, pp. 164-165.

²¹ ABRAMS, M.H., *op. cit.*, pp. 119 et 168.

²² *Ibid.*, p. 168.

La distinction entre “fancy” et “imagination” est construite sur l’opposition entre le mécanique et l’organique. Ainsi, grâce à son pouvoir « ésemplastique » (le pouvoir intégrateur de faire de plusieurs choses une seule), l’imagination « is essentially *vital*, even if all objects (as objects) are essentially fixed and dead ». Le *fancy*, par contre, manque complètement de tout pouvoir créateur, vu que « it must receive all its materials ready made from the law of association ». Cette différence est la base des deux concepts, et c’était un des points où Coleridge n’était pas du tout d’accord avec Wordsworth, dont l’œuvre constituait pour lui le meilleur exemple de l’imagination poétique. À la fin du chapitre XII, Coleridge²³ mentionne que

Mr. Wordsworth’s ‘only objection is that the definition is too general. To aggregate and to associate, to evoke and combine, belong as well to the imagination as to the fancy’. I reply that if by the power of evoking and combining Mr. W. means the same as, and no more than, I meant by the aggregative and associative, I continue to deny that it belongs at all to the imagination; and I am disposed to conjecture that he has mistaken the co-presence of fancy with the imagination for the operation of the latter singly.

Les idées de Wordsworth répétaient les lieux communs sur la question, auxquels Coleridge s’opposait. Il illustre une dernière fois le rôle des deux concepts à la fin du chapitre XIV:

Finally, good sense is the body of poetic genius, fancy is drapery, motion its life, and imagination the soul that is every where, and in each; and forms all into one graceful and intelligent whole²⁴.

La métaphore anthropomorphique choisie par Coleridge met au clair son point de vue organique sur la création littéraire.

2.2. Pouvoirs de l’imagination: l’œuvre littéraire comme monde en soi

The imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite

²³ COLERIDGE, S. T., *op. cit.*, p. 160.

²⁴ *Ibid.*, p. 174.

mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.

S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817)

La définition de Coleridge de l'imagination comme pouvoir créateur a été célébrée, critiquée et largement expliquée sans que sa productivité critique soit épuisée. Le style même de Coleridge et la forme de son projet théorique sont à la base de ce phénomène: toute la théorie de Coleridge se prétend elle-même un corps organique, qui existe en tant qu'ensemble indivisible.

La conception de Coleridge du fonctionnement de l'esprit et de la création tant littéraire que théorique et critique est héritière des théories allemandes du génie végétal comme celles de Schelling ou A. W. Schlegel²⁵. Une théorie, un poème se développent à partir d'une semence (une idée) dans l'esprit d'un auteur; les textes qu'il a lus et les théories qu'il connaît constituent les matières premières qui nourrissent cette semence. Les théories de Coleridge se proposent donc comme un dépassement dialectique de celles qui les précèdent, d'où l'immense quantité de références qu'on peut y trouver et qui élargissent sa productivité théorique en même temps qu'elles rendent difficile une approche globale.

Il y a pour Coleridge deux niveaux de l'imagination. C'est au premier niveau que l'imagination est « a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM ». Cette définition, qui montre l'acte humain de création comme un écho d'un acte supérieur, divin, reprend le concept d'hétérocosme récupéré dans le XVII^e et le XVIII^e siècles, qui voit l'œuvre littéraire comme une seconde nature, créée par le poète en un acte analogue à la création du monde par Dieu. Cette conception de l'œuvre n'était pas nouvelle, mais ce sont les néo-platoniciens qui ont commencé à l'utiliser de façon régulière²⁶. Le concept de l'artiste comme un créateur quasi-divin d'une seconde nature représentait un nouveau et puissant argument pour ces critiques

²⁵ Voir, pour une explication générale de ces théories, ABRAMS, M.H., *op. cit.*, pp. 201-213.

²⁶ ABRAMS, M.H., *op. cit.*, p. 274.

qui voulaient expliquer et justifier l'utilisation d'éléments surnaturels dans un poème. Le surnaturel littéraire n'imiterait pas la nature créée par Dieu, mais constituerait une *surnature* créée par le poète. Le néo-platonisme de cette conception se fait évident dans les mots des auteurs qui l'utilisent. Blake, dans *A vision of the Last Judgement*, écrit:

This world of Imagination is the world of Eternity (...). This world of Imagination is infinite and eternal [...]. There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing. All Things are comprehended in their Eternal Forms in the divine body of the Saviour, the True Vine of Eternity, The Human Imagination²⁷.

Blake était, parmi les romantiques anglais, le plus rigoureux dans sa définition d'imagination. Il disait que « one power alone makes a Poet: Imagination, The Divine Vision », car pour lui l'imagination crée de la réalité, une réalité liée à l'activité divine²⁸.

Coleridge, pas très loin des idées de Blake, accordait une énorme importance à l'imagination en tant qu'aspect humain de l'activité créatrice de Dieu. La conception néo-platonicienne qui lie l'imagination à une sorte de vérité éternelle était partagée de manière générale par les romantiques anglais. Dans ce sens, Bowra²⁹ écrit :

So far from thinking that the imagination deals with the non existent, they insist that it reveals and important kind of truth. (...) all the romantics believed in an ulterior reality and based their poetry.

Et il donne l'exemple de Keats, qui

saw the imagination as a power which both creates and reveals, or rather reveals through creating. Keats accepted the works of the imagination not merely as existing in their own right, but as having a relation to ultimate reality through the light which they shed on it.

Même Wordsworth, malgré son désaccord avec la distinction entre “fancy” et “imagination” de Coleridge, partageait ce point de vue sur l'imagination. D'après lui,

²⁷ Cité par BOWRA, M., *op. cit.*, p. 3.

²⁸ BOWRA, M., *op. cit.*, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, pp. 7-12.

l'imagination « is but another name for absolute power »³⁰. La seule différence à ce sujet parmi les romantiques anglais était le degré d'importance attribué aux mondes créés ou montrés par l'imagination. Si Wordsworth soutient encore que l'imagination doit, jusqu'à un certain point, se montrer conforme au monde extérieur, Shelley soutiendra un point de vue différent. D'après lui, le poète utilise le monde extérieur à l'oeuvre pour créer des êtres indépendants, mais ces derniers ont un degré plus grand de « réalité », car « a poet participates in the eternal, the infinite and the one »³¹. Donc, de façon générale, « the Romantics knew that their business was to create, and through creation to enlighten the whole sentient and conscious self of man ».

Comme nous l'avons déjà mentionné, la métaphore de la création littéraire comme création de mondes avait commencé à être développée par les Pré-romantiques. L'application la plus extensive de la cosmogonie à la poésie avait été mise en oeuvre, dans le XVIIIème siècle, par les théoriciens suisses Johann Bodmer et Johann Breitinger. Selon leur conception, l'oeuvre littéraire est un monde en soi et ne doit exhiber que ses relations internes ; la seule chose qui importe est la cohérence interne, la non-contradiction³².

L'idée que la littérature constitue un monde à part s'est montrée très riche du point de vue théorique. Comme nous le verrons après, elle a été l'objet de plusieurs reprises.

2.3. La fortune critique d'une théorie

Malgré les efforts de Coleridge, le recours à l'associationnisme pour expliquer la mécanique de la pensée continua à être la tendance principale dans la période romantique en Angleterre. Les lois de l'association étaient supposées dominer tous les processus de l'esprit. Ainsi, dans *Analysis of the Phenomena of the Human Mind* de 1829, James Mill établit que le processus poétique suit ces lois générales, sans caractéristiques particulières; la seule différence réside dans la nature des idées en soi³³. On peut même retrouver des usages de “fancy” et “imagination” qui répètent des idées

³⁰ BOWRA, M., *op. cit.*, p. 19.

³¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

³² ABRAMS, M.H., *op. cit.*, pp. 276-278.

³³ *Ibid.*, p. 177.

déjà critiquées par Coleridge, comme par exemple ceux de Leigh Hunt : « fancy (...) is a lighter play of imagination »³⁴. Mais si la distinction élaborée par Coleridge n'a jamais pu s'imposer complètement, il faut souligner que les idées que ses théories véhiculent ont eu d'immenses conséquences dans le développement des conceptions sur la nature de l'œuvre littéraire.

3. Coleridge et l'organicisme

Dans le chapitre VIII de *The Mirror and the Lamp*, Abrams présente les principes généraux de la philosophie organiciste:

To put the whole before the part, the living and growing before the fixed and lifeless, and to use the former to explain the latter³⁵.

Ou encore:

It is a curious attribute of an organismic philosophy that on the basis of its particular logic, in which truth is achieved only through the synthesis of antithesis, it is unable to deny its metaphysical opposite, but can defeat it only by assimilating it into 'a higher third'³⁶.

Cette description coïncide tout à fait avec la procédure de Coleridge: il ne nie pas les principes de la philosophie mécaniciste, mais affirme qu'ils font partie d'un processus créatif beaucoup plus large. En tant qu'organiciste, sa théorie critique est syncrétique. Néanmoins, la solidité de sa construction pourrait avoir des limites. Walter Pater, dans son essai sur Coleridge (publié entre 1866 et 1880), remarque un paradoxe : en insistant sur le modèle organique de la création artistique, opposé au point de vue classique selon lequel l'œuvre d'art est faite par l'artiste, Coleridge représente ce dernier presque comme un agent mécanique. Selon ses propres mots :

³⁴ *Ibid.*, p. 182.

³⁵ *Ibid.*, p. 184.

³⁶ *Ibid.*, p. 175.

The work of art is likened to a living organism. That expresses truly the sense of self-delighting, independent life which the work of art gives us: it hardly figures that process by which such work was produced³⁷.

Abrams³⁸, pour sa part, fait des objections semblables:

if the growth of a plant seems inherently purposeful, it is a purpose without an alternative, fated in the seed, and evolving into its final form without the supervision of consciousness.

La substitution de l'opération du mécanisme par le concept de croissance signifierait le changement d'un type de déterminisme par un autre, malgré l'insistance de Coleridge sur l'importance du dessin de l'artiste.

Les conférences de Coleridge sur Shakespeare³⁹ illustrent aussi bien son point de vue organiciste que les inconsistances signalées. L'œuvre d'art, donc, est un corps vivant, et

a living body is of necessity and organized one –and what is organization, but the connection of parts to a whole [...]. For it is even this that constitutes it genius –the power of acting creatively under laws of its own origination.

Contrairement à la forme mécanique, qui impose une forme prédéterminée, la forme organique est innée et s'autodétermine : « it shapes as it develops itself from within ». Cet éloge de la forme organique s'achève avec l'intronisation de la nature comme *the prime genial artist*; Shakespeare, exemple de l'excellence poétique, devient une vraie « nature humanisée ».

³⁷ BLOOM, H. et TRILLING, L. (éds.), *Romantic Poetry and Prose*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 655.

³⁸ ABRAMS, M.H., *op. cit.*, p. 173.

³⁹ BLOOM, H. et TRILLING, L. (éds.), *op. cit.*, p. 656.

4. De *Phantasia* à : concepts et dérivations terminologiques

Bien que “fancy” dérive étymologiquement du terme grecque “phantasia” (« the power by which an object is presented to the mind », Liddell et Scott : 1889), et “imagination” de sa traduction latine *imaginatio*, on a vu que ces deux mots se sont investis de significations très différentes. Le terme a connu des dérives semblables, comme le montre Stephen Prickett⁴⁰ en traçant son évolution depuis ses premières occurrences en langue anglaise. Ainsi Chaucer, par exemple,

uses both ‘imagination’ and ‘’ to mean ‘a mental image’; in particular, ‘an image of something that doesn’t exist’. The tone of these early uses of the word is often semi-contemptuous, implying delusion, hallucination, or simply wishful thinking.

On constate alors que la conception de comme une sorte d’aberration mentale aurait continué à être dominante pendant plusieurs siècles, mais vers 1825 la situation aurait beaucoup changé:

People began to feel that the very unreality of gave its creations a kind of separate existence, an autonomy, even ‘a real life’ of their own.

Les oeuvres de Coleridge constitueraient ainsi une sorte de baromètre que permettrait de vérifier ce changement de sensibilité : lui et d’autres poètes de l’époque

saw that the power of poetry is strongest when the creative impulse works untrammelled, and they knew that in their own case this happened when they shaped fleeting visions into concrete forms [...]. The Romantics, brought to a fuller consciousness of their own powers, felt a [...] need to exert these powers in fashioning new worlds of the mind⁴¹.

Vers la décennie de 1830, le terme aurait déjà un sens propre, opposé au *fancy* mécanique de Coleridge et aussi différencié de son concept d’“imagination”:

⁴⁰ PRICKETT, S., *Victorian*, Hassocks, The Harvester Press, 1979, p. 1.

⁴¹ BOWRA, M., *op. cit.*, p. 2.

In contrast with the aesthetic and creative power attributed to the imagination, it came to be seen as the quality of dreams and reverie [...]. 'Imagination' and had come to stand for two sides of the Victorian psyche: its sacred and profane loves. Following Coleridge, the Imagination was elevated on to a pedestal: it was the supreme gift of the poet, the creative power of the artist [...], a reflection in man of the divine and life-giving spirit of God the Creator, in contrast, was the gift of dreams [...]; it was delightful, alluring, compulsive, disturbing, nightmare and hag-ridden⁴².

La confrontation n'est plus entre "fancy" et "imagination". Pour cette raison, Prickett⁴³ dit que « If we are to understand Victorian , we must see it as the underside, or obverse, of the Victorian imagination ». Il remarque aussi l'importance de « that curious ambivalence that was so to haunt the Victorian consciousness, and turn it inwards towards the creation of dream-worlds »⁴⁴; ce repli vers l'intérieur de l'œuvre était au centre des théories poétiques dominantes à l'époque : celles de « l'art pour l'art », un type de « théories objectives », qui considèrent

the work of art in isolation from all [...] external points of reference [and] analyse it as a self sufficient entity [...] and set out to judge it solely by criteria intrinsic to its own mode of being⁴⁵.

Au moment où émergeait l'orientation objective, entre le XVIIIe et le XIXe siècles,

some critics were undertaking to explore the concept of the poem as an heterocosm, a world of its own, independent of the world into which we are born, whose end is not to instruct or please but simply to exist⁴⁶.

L'idée de l'œuvre littéraire comme hétérocosme prit un nouveau sens à l'époque victorienne : ce qui constituait un « monde en soi », une entité autonome, n'était pas seulement l'œuvre littéraire, mais le monde de fiction qu'elle construit. Cette idée sera

⁴² PRICKETT, S., *op. cit.*, p. 6.

⁴³ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵ ABRAMS, M.H., *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

développée dans toute sa complexité au XXe siècle, notamment à partir des idées élaborées par J. R. R. Tolkien.

Dans sa conférence de 1939 « Sur les contes de fées », l'auteur anglais donne une définition de qui recoupe tout à fait la notion d'hétéocosme, car il la définit comme un espace, un royaume, indépendant et autonome. Il explicite cette position lorsqu'il parle de et non de *the*, où l'absence d'article renforce l'idée qu'il s'agit d'un pays, d'une région. Dans ses définitions, il se montre aussi très proche de certains aspects de l'organicisme: il dit que le pouvoir de la est tel que, en même temps qu'il engendre le récit, il le transforme en quelque chose de vivant et coloré devant nos yeux. Ce qui est central est la matérialisation du prodige imaginé, « indépendamment de l'esprit qui le conçoit »⁴⁷, le principe actif de cette création n'étant pas l'auteur mais la elle-même.

Le concept central de la théorie de Tolkien est celui de la « sous-crétion ». L'inventeur de contes construit un Monde Secondaire où peut s'aventurer l'esprit du lecteur, et où l'histoire racontée est « vraie », car elle correspond aux lois de ce monde. Cette deuxième création, en tant qu'entité indépendante, doit être jugée selon des critères intrinsèques. Ainsi, Edmund Little⁴⁸ explique :

Inside the Secondary World, what the author relates is 'true' and should inspire Secondary Belief in the reader. Tolkien strongly emphasizes the need for inner consistency.

L'altérité dont ont parle constitue l'essence de la , car elle est en soi un « monde autre »⁴⁹. Sur les particularités de la création que ce deuxième monde implique, Tolkien dira : « we make in our measure and in our derivative mode, because we are made; and not only made, but made in the image and likeness of a Maker »⁵⁰.

⁴⁷ TOLKIEN, J.R.R., *Sobre los cuentos de hadas*, in *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Barcelona, Minotauro, 1998, p. 143.

⁴⁸ LITTLE, E., *The Fantasts. Studies in J. R. R. Tolkien, Lewis Carroll, Mervyn Peake, Nikolay Gogol and Kenneth Grahame*, Amersham, Avebury, 1984, p. 8.

⁴⁹ TOLKIEN, J.R.R., *op. cit.*, p. 165.

⁵⁰ MOSELEY, Ch., *J.R.R. Tolkien*, Plymouth, Northcote House, 1977, p. 26.

Le caractère néo-platonicien de ce point de vue à déjà été remarqué para Charles Moseley⁵¹. Dans son livre *J.R.R. Tolkien*, il écrit :

He elaborates a theory that the story-teller creates a subworld, but that subworld is rooted in the story that is our world, and that in turn is rooted in a story which as yet we only glimpse. This is a very Neo-Platonic view of story.

La différence avec des formulations précédentes de théories similaires est que Tolkien réussit à intégrer le modèle de la création littéraire comme hétérocosme à une cosmovision catholique. Cet aspect était beaucoup moins présent dans les formulations quasi-hérétiques des Pré-romantiques, où le poète rivalisait presque avec Dieu, ou dans celles de Coleridge, qui laissaient place à des spéculations panthéistes, l'imagination étant un vrai « pouvoir vivant », presque un fragment de « the creative principle underlying the universe »⁵².

Conclusion

L'idée de l'œuvre d'art comme une deuxième création avait déjà été travaillée par les Pré-romantiques, et l'organicisme, par les théoriciens allemands. Où donc centrer l'importance ou l'originalité de la théorie de Coleridge ? M. H. Abrams⁵³ peut nous aider à trouver une réponse. En parlant de la relation entre Coleridge et l'esthétique de l'organisme, il dira :

There are few ideas in Coleridge's cosmology and theory of knowledge which had not been anticipated in some fashion by Schelling and there can be no doubt that Coleridge based on the formulations of A. W. Schlegel both his central antithesis between mechanical and organic art and a good deal of his practical commentary on Shakespeare and other dramatists. [...] however [...] he restated little that he did not improve, and he succeeded better than any of his predecessors in converting the organic concept of the imagination into an inclusive and practicable method for specifically literary analysis and evaluation.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵² ABRAMS, M.H., *op. cit.*, p. 119.

⁵³ *Ibid.*, p. 218.

On pourrait appliquer la même idée à l'ensemble de la théorie de Coleridge. Ce qui est central dans ses développements théoriques est la façon dont il essaie de construire une théorie qui fonctionne comme une synthèse et en même temps comme un dépassement des théories antérieures. Jamais auparavant les idées qu'il développe n'avaient constitué un ensemble si solide, malgré les inconsistances signalées par des critiques postérieurs.

Comme nous l'avons déjà signalé, la théorie de Coleridge marque un changement de cap dans la sensibilité de l'époque par rapport au surnaturel en littérature. La conception de l'œuvre littéraire comme hétérocosme, qu'il a articulée dans une théorie philosophique plus large, est au cœur de toute une branche de la *literature*, initiée par des romantiques tardifs comme les Pré-raphaélites (notamment Morris et sa série de *romances*) et qui continue jusqu'à nos jours.

Bibliographie

- ABRAMS, M.H., *The mirror and the lamp : romantic theory and the critical tradition*, New York, Norton Library, 1958.
- BLOOM, Harold et TRILLING, Lionel (éds.), *Romantic Poetry and Prose*, New York, Oxford University Press, 1973.
- BOWRA, Maurice, *The Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- BRETT, R. L, *Fancy and Imagination*, Norfolk, Methuen & Co., 1969.
- COLERIDGE, S. T, *Biographia Literaria*, London, J. M. Dent & Sons, 1956.
- CORNWELL, Neil, *The literary fantastic: from Gothic to postmodernism*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- FURST, Lilian, *Romanticism*, London, Methuen & Co, 1969.
- KELLY, Gary, *English Fiction of the Romantic Period 1789-1830*, Singapore, Longman, 1989.
- LIDDELL, Henry George et SCOTT, Robert, *An Intermediate Greek- English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1889.
- LITTLE, Edmund, *The Fantasts. Studies in J. R. R. Tolkien, Lewis Carrol, Mervyn Peake, Nikolay Gogol and Kenneth Grahame*, Amersham, Avebury, 1984.
- MOSELEY, Charles, *J. R. R. Tolkien*, Plymouth, Northcote House, 1977.
- PRICKETT, Stephen, *Victorian* , Hassocks, The Harvester Press, 1979.
- TOLKIEN, J. R. R, *Sobre los cuentos de hadas*, in *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Barcelona, Minotauro, 1998.
- WELLEK, René, *A History of Modern Criticism : 1750-1950. Vol. 2 : The Romantic Age*, New Haven, Yale University Press, 1955.