« The Cataract of Lodore » (1820), de Robert Southey : poétique de l'écho, de la langue à *lalangue*

Robert Southey's "The Cataract of Lodore" (1820), or, *The Poetics of Echo, from Language to lalangue*

Pascal Aquien

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4293>

DOI : 10.4000/polysemes.4293

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Pascal Aquien, « « The Cataract of Lodore » (1820), de Robert Southey : poétique de l'écho, de la langue à *lalangue* », *Polysèmes* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4293> ; DOI : 10.4000/polysemes.4293

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Polysèmes

« The Cataract of Lodore » (1820), de Robert Southey : poétique de l'écho, de la langue à *lalangue*

Robert Southey's "The Cataract of Lodore" (1820), or, *The Poetics of Echo, from Language to lalangue*

Pascal Aquien

- 1 Cet article a pour objet un poème de Robert Southey, « The Cataract of Lodore », titre référentiel qui inscrit cette œuvre dans la tradition romantique de la poésie de la nature et, plus précisément, dans celle de la « Lake School », appellation quelque peu critique, voire méprisante, appliquée à Wordsworth, Coleridge et Southey par des commentateurs de leur temps. Dans le premier volume de la *Edinburgh Review* (octobre 1802, 63-83), Francis Jeffrey les désigne avec condescendance comme une « secte » de poètes, et l'auteur anonyme d'un compte rendu tout aussi peu amène, en décembre 1809, les appelle avec ironie « les bardes des lacs » (« the Bards of the Lakes »), pour ne voir en eux que des poètes régionaux et mineurs. Le terme « Lake Poets » apparut pour la première fois en 1814 et celui de « Lake School » en 1817. La raison pour laquelle certains critiques traitaient ces écrivains avec hauteur est également de nature politique, les opinions, à l'origine progressistes, de ceux-ci ne convenant pas à tous (Southey, par exemple, prit fait et cause pour la Révolution française avant toutefois de se raviser). Ensuite, après la publication de la seconde édition des *Lyrical Ballads* en 1800, ce furent les principes poétiques (simplicité revendiquée du vocabulaire, métrique innovante, désir de naturaliser le surnaturel et de transcender le naturel, par exemple) qui suscitèrent des réticences. Enfin, quelques critiques ne voulurent voir chez ces poètes que la revendication et l'expression de ce qu'ils estimaient être un intérêt pour une rusticité vulgaire.
- 2 « The Cataract of Lodore » est un poème peu ou pas commenté, sans doute parce qu'il apparaît comme un exercice ludique assez superficiel, voire artificiel, ou comme un morceau de bravoure, puisqu'il est en partie fondé sur ce qui s'apparente à des

onomatopées, imitatives de sons prétendument « naturels », et sur des répétitions entêtantes, pour ne pas dire assourdissantes. Par ailleurs, comme l'explique Southey dans les premiers vers, ce poème, du moins l'« explication » qu'il contient, lui aurait été demandé par son jeune fils, Herbert, puis par ses filles, leur question factuelle étant de savoir « de quelle façon l'eau tombe en cascade à Lodore » (« How does the water / Come down at Lodore? »). Les spectaculaires chutes d'eau de Lodore se trouvent dans le nord de l'Angleterre, dans le comté de Cumbria, et de nombreux touristes, dès le début du XIX^e siècle, venaient les admirer pour y trouver, sans doute, un exemple convaincant de paysage « pittoresque ». Le concept de « pittoresque » (*the picturesque*) fut créé par William Gilpin, dans son traité *Essays on Prints* (1768), avant d'être repris par lui dans d'autres travaux (Gilpin). Si le « beau » (*the beautiful*) se caractérise par la régularité et l'ordre, en se distinguant du « sublime », tout de grandeur et de puissance, le « pittoresque », « a term expressive of that kind of beauty which is agreeable in a picture » (Gilpin xii), est un mélange des deux qui, surtout, suppose le regard attentif d'un spectateur séduit par le spectacle se déployant devant ses yeux, et souligne l'importance de l'effet esthétique produit sur lui.

- 3 Samuel Taylor Coleridge fait pour sa part mention des chutes de Lodore, avec admiration, dans une lettre adressée à Sara Hutchinson en 1802, en des termes littéraires (avec une allusion au *Paradise Lost* de Milton et plus précisément à la chute de Satan dans le livre I) et, plus largement, esthétiques : « Lodore is the precipitation of the fallen angels from Heaven, flight and confusion, and distraction, but all harmonized in one majestic thing by the genius of Milton. Lodore is beyond all rivalry the first and best thing of the whole Lake Country » (Vallins 55). Quant à Wordsworth, on sait qu'il marchait assidûment dans la région des lacs de Cumbria, ce dont *The Prelude*, notamment, rend compte, la marche étant sans cesse associée chez lui à la création poétique (Gaillet-de Chezelles), et que ce lieu ne lui était pas inconnu. Il le mentionne dans « An Evening Walk », composé en 1787-1788 et publié en 1793, « the tremulous cliffs of high Lodore » (vers 6 dans la première version, et vers 4 dans la seconde), et dans « Inscription for the Spot where the Armitage stood on St. Herbert's Island, Derwentwater », composé et publié en 1800, au vers 18. Enfin, si le mot « Lodore » est passé sous silence dans *The Prelude*, ce lieu est en revanche mentionné deux fois dans *Guide to the Lakes*¹.
- 4 Écrit dans sa version définitive en 1820, à une époque de sa vie où Southey avait le sentiment de voir s'épuiser sa veine poétique, ce poème, dont la rédaction peut s'interpréter comme la réappropriation d'un savoir, bien plus profond qu'on pourrait le croire, et d'une expertise au moins technique, fut publié en 1823 dans une anthologie due à Joanna Baillie, *Poems, Chiefly Manuscript and from Living Authors*, celle-ci mettant en avant dans son avant-propos le plaisir et l'« amusement » que lui avait procuré sa lecture : « Your Cataract of Lodore has pleased and amused me exceedingly [...]. We shall have the younger part of my readers running about with portions of it in their mouths and shaking their heads to the measure, for these six months to come » (MacLean 88). Comme on le constate, Baillie insiste sur le plaisir éprouvé par les enfants à réciter le poème et, plus précisément, à le mettre en bouche et en rythme, l'expérience étant alors de nature kinesthétique, ce qui n'est pas sans intérêt pour la suite de mon propos. La sensation est portée par le mouvement de la bouche et par les expressions faciales lors de la récitation, jamais dissociée de l'émotion (ici, le sentiment d'admiration face au phénomène représenté) et du plaisir physique.

- 5 Southey, très satisfait de son œuvre, dont une première version date de 1806, en fait mention dans une lettre rédigée en 1809, dans laquelle il explique que ce texte fut écrit pour sa femme, Edith, et que son fils, Herbert, l'admirait infiniment. J'ajoute que le jeune Herbert mourut en 1816, quelques années avant la publication du poème sous la forme que nous lui connaissons (en 1820). La conséquence en est aussi un hommage posthume à l'enfant, à défaut d'être une véritable élogie. Enfin, « The Cataract of Lodore » est toujours très populaire auprès des écoliers anglais, sans doute parce que réciter ces vers vertigineux s'apparente à un jeu, et que cela suppose, dans la lecture à haute voix, une maîtrise de la diction s'apparentant à une prouesse, voire à un défi. Je voudrais à présent aborder trois points.
- 6 Le premier concerne la forme du poème, qui s'apparente au calligramme, création dont la disposition graphique sur la page constitue un dessin, généralement en rapport avec le sujet du texte. Si, pour des lecteurs français, Guillaume Apollinaire demeure l'un des auteurs de calligrammes les plus réputés, il n'a pas inventé le « poème-dessin ». Les premiers, attribués au poète grec Simmias de Rhodes, originaire de Samos (IV^e siècle avant notre ère), représentent une hache, un œuf et les ailes de l'amour. Raban Maur (780-856), moine bénédictin et théologien germanique, et plus tard archevêque de Mayence, a composé au IX^e siècle pour l'empereur Louis le Pieux le *Liber de laudibus Sanctae Crucis*, poème mystique de vingt-huit calligrammes consacrés à la croix². Très admiré de Dante, celui-ci le place dans le *Paradis* (XII, 129) aux côtés de saint Bonaventure, qui est, avec Jean Duns Scot et Thomas d'Aquin, l'un des piliers de la théologie chrétienne au Moyen Âge, et de Joachim de Flore, moine cistercien italien du XII^e siècle, auteur d'une œuvre abondante, dont *Concordia Novi et Veteris Testamenti* (*Concorde de l'Ancien et du Nouveau Testament*). Plus tard, Rabelais au XVI^e siècle, a représenté sa « dive bouteille » sous forme de calligramme dans le *Cinquième Livre* (Rabelais 831). « The Altar » de George Herbert, publié dans *The Temple* (1633) et consacré à l'autel de la liturgie chrétienne, est également célèbre, notamment pour son organisation graphique (Herbert 23).
- 7 Le calligramme suppose parfois une lecture dynamique et intriguée car, chez Apollinaire par exemple, le lecteur doit chercher le sens et la direction des phrases et, par conséquent, se diriger dans le poème pour pouvoir le lire convenablement. Ce n'est toutefois pas le cas ici, puisque le texte de Southey se lit, de façon classique et attendue, de haut en bas, comme « The Altar », le Verbe étant ici remplacé par le verbe. Par ailleurs, ce qui caractérise « The Cataract of Lodore » est l'allongement progressif des vers dans l'intention de représenter le mouvement de la chute d'eau et son arrivée puissante dans un large bassin, figuré par la dernière strophe du poème. On peut également songer à ce qu'imaginera Victor Hugo dans « Les Djinns » (Hugo 653-656), poème qui se distingue par sa forme en *crescendo* et *decrecendo* : les quinze strophes des « Djinns » contiennent un nombre différent de syllabes, respectivement 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 8, 7, 6, 5, 4, 3 et enfin 2. Cette forme s'accorde avec le propos du poème, qui est le récit du tintamarre terrifiant provoqué par le passage des djinns, créatures surnaturelles et inquiétantes, près de la demeure du narrateur. Tout ce qui vient d'être évoqué concerne bien sûr le rapport, très ancien, entre poésie et dessin, lié aux conceptions occidentales de la représentation mimétique. Pendant longtemps, on a pensé que poésie et peinture étaient des arts imitatifs, destinés à peindre la vie et le monde. C'est avec cette fonction mimétique à l'esprit qu'Horace, dans son *Ars Poetica*, suggère qu'un poème est comme un tableau (sa formule est connue, *ut pictura poesis*), et la comparaison la plus éloquente est une remarque attribuée par Plutarque à Simonides de Céos (V^e siècle avant notre ère) qui

aurait appelé la poésie un tableau parlant et la peinture un poème muet (Plutarque III, 346f-347d).

- 8 La première strophe de « The Cataract of Lodore » [voir annexe] est *stricto sensu* une introduction, qui commence par une question au style direct, selon toute vraisemblance la transcription *verbatim* de la question posée par le fils du poète. La citation, dans sa grande simplicité, a pour avantage de créer un effet de réel et d'opérer une mise en situation introduisant le lecteur dans l'intimité de la famille de Southey. Nous ne sommes pas censés nous trouver face à une fiction : le lecteur, au contraire invité à entendre l'échange entre le père et le garçon, comme s'il se trouvait dans leur foyer en leur présence, peut ainsi s'identifier à la perplexité du jeune Herbert, voire se remémorer son propre étonnement lorsque, lui-même enfant, il s'interrogeait sur l'incompréhensible puissance d'un phénomène naturel et sur son mode physique de fonctionnement. Une discrète indication sur ce qui caractérisera le poème par la suite (les effets sonores) apparaît au vers 14 (« With its rush and its roar »), la maîtrise de cette technique étant immédiatement justifiée dans les vers suivants par un bref autoportrait du poète. Un autoportrait est une description choisie, qui met en évidence tel ou tel aspect de son auteur, qu'il soit flatteur ou non, voire les deux, le choix de Southey étant de se présenter comme un expert (« For rhymes I had store ») à la fois inspiré et choisi (« my vocation ») et cultivé (« That so I should sing »). Cette formule ramène en effet à la tradition du poète en tant que barde (les phrases « Je chante », « I sing », apparaissent dans d'innombrables poèmes depuis le Moyen Âge) et, plus lointainement encore, au premier vers de l'*Énéide*, « *Arma virumque cano* » (« Je chante les armes et le héros »), la guerre bruyante étant ici remplacée par le fracas des eaux, et le héros par le poète lui-même, à moins qu'il ne s'agisse de l'enfant, dont le prénom, Herbert, issu du german *heri* (« armée ») et *berht* (« brillant, illustre »), est significatif, bien qu'il ne soit pas mentionné.
- 9 En outre, le choix du verbe « sing » ne ressortit pas seulement à la convention, à la tradition et au lien très ancien unissant poésie et musique, puisqu'il annonce ce que sera la qualité sonore du poème. Cela donne ainsi au lecteur le sentiment qu'il est censé, avant toute chose, *entendre* ce qui lui est offert, plus au sens auditif qu'au sens intellectuel du terme. Enfin, l'autoportrait laisse ici apparaître dans les propos de Southey une pointe de vanité (« Because I was Laureate / To them and the King »). Southey fut en effet poète lauréat de 1813 à sa mort, en 1843, ce qui supposait une fonction officielle à la Cour et, partant, une reconnaissance officielle et nationale de ses qualités littéraires, le roi, au moment de la nomination de l'élu, étant George III, qui régna de 1760 à 1820. Cela lui valut des railleries, notamment de la part de Byron qui ne l'épargne pas dans la *Dedication* de *Don Juan* (« my Epic Renegade »), le fond de la critique étant lié à la dénonciation du revirement conservateur de Southey, appelé « Bob » de façon familière et ironique (ce que renforce le point d'exclamation), auteur d'odes à la gloire du monarque :

Bob Southey! You're a poet-Poet-laureate
And representative of all the race;
Although 'tis true that you turn'd out a Tory at
Last—yours has lately been a common case;
And now, my Epic Renegade! what are ye at?
With all the Lakers, in and out of place?
A nest of tuneful persons, to my eye
Like “four and twenty Blackbirds in a pye”. (Byron 41)

Southey ne s'en présente pas moins comme un écrivain doué d'un savoir, d'un talent et d'une autorité, celle qu'il se donne et celle qui lui est donnée, n'en déplaît aux « amis » sarcastiques.

- 10 La « description » de la chute d'eau, à proprement parler, commence dans la strophe suivante et, dès celle-ci, se tisse la trame musicale, toute en assonances et allitérations. Puis se multiplient les participes présents dans la suite du poème, où se succèdent des phrases longues réparties en strophes, comme autant de chutes ininterrompues, les strophes étant séparées par des espaces qui figurent ce que l'on peut supposer être des pauses, ou du moins des aplats ; quant à la syntaxe, elle est peu complexe puisque Southey fait l'économie de subordonnées, ce qui se comprend puisqu'il préfère ici, pour des raisons figuratives, l'enchaînement à l'enchâssement, celui-ci supposant une organisation rationnelle et non « naturelle ». L'anaphore est omniprésente parce qu'elle est une des figures de répétition les plus fréquentes en poésie, en raison de ses qualités expressives dans la scansion du rythme, et de sa valeur incantatoire (Aquié 1993, 54). « The Cataract of Lodore » se trouve ainsi investi d'une valeur métopoétique en se donnant comme exemple de ce qui se joue lorsque se met en forme et en mots tout poème.
- 11 Un aspect fondamental concerne la grammaire. La forme grammaticale récurrente et envahissante est ici le participe présent, forme en -ING, que je voudrais ici brièvement commenter et qui « signifie l'imperfectif » et « mérite le nom de *périphrase du présent* puisque cet aspect, comme le présent, suppose la simultanéité du procès et de l'instant de son interception » (Cotte 1996, 74). Southey veut faire croire qu'il écrit en observant, et vice versa, ce dont rend compte la facture du poème. Pierre Cotte remarque également, ce qui va dans le même sens, que « [c]ette valeur aspectuelle signifie qu'à l'instant du repérage ce procès est déjà inscrit dans le temps mais qu'un de ses instants coïncide avec l'instant-repère. Le procès est intercepté (il continue) et son indépendance de la situation de repérage signifie qu'il continuera après celui-ci » (Cotte 1997, 98). L'objet que l'on montre a plusieurs propriétés, ajoute-t-il³ :
 - 1) il appartient au monde extérieur et est séparé de celui qui montre, 2) l'énonciateur et lui sont coprésents, 3) l'objet montré est donc à proximité de l'énonciateur, 4) il est montré parce qu'il a une permanence sensible, 5) le geste qui le montre le focalise : l'énonciateur se tourne vers lui et néglige le reste du visible, 6) appartenant au monde sensible, il est objectif mais il existe au regard de l'allocutaire grâce au regard de l'énonciateur qui est un relais. On constate ainsi qu'un tel procès est rendu visible et que l'énonciateur du procès en prend connaissance avant d'en parler à l'allocutaire, qui pourra le saisir à son tour. Cela suppose, observe Pierre Cotte, une permanence et aussi un « effet de cadre » puisqu'on se donne le temps d'observer, et de donner à voir.
- 12 Un deuxième point concerne le tissu sonore, fait d'échos et de répétitions, afin de renforcer l'expressivité de la « description ». Celle-ci est certes adossée à la syntaxe et à la morphologie, mais aussi aux supposés effets mimétiques des sons, et aux réitérations lexicales. Plus de cent cinquante mots sont des participes présents, soit à peu près un quart du tout, et la même remarque peut être faite au sujet de la conjonction « and », environ 25% du total également. Les échos, fondés sur des assonances et des allitérations, qui s'apparentent à des onomatopées, et qui sont portés par l'accroissement progressif des vers, ont pour l'essentiel une fonction mimétique, procédé classique de l'harmonie imitative : « l'harmonie imitative suppose de limiter le poème à l'expression des sons de la nature et de prendre avant tout en compte la dimension sonore du langage. Enfin, elle

implique de se fonder sur les signifiés, non sur les signifiants : les sons ne font que représenter ce qui doit être dit ; ils n'ont pas de fonction créatrice » (Campa 36).

- 13 Le procédé de l'harmonie imitative s'apparente certes à une forme de cratylisme, les sons se trouvant dotés de signification. On sait que, dans ce dialogue de Platon (*Cratyle*), Socrate s'intéresse à deux positions critiques radicalement opposées sur le langage : celle d'Hermogène, pour qui les noms sont issus d'une convention établie par les hommes, et celle de Cratyle, qui défend la motivation du nom, et qui estime que les noms sont justes par nature. La position d'Hermogène se fonde sur celle de Protagoras qui juge que « l'homme est la mesure de toute chose » et, par conséquent, que l'être humain est seul habilité à donner un sens à tout ce qui existe. Cratyle, lui, en tant que disciple d'Héraclite, postule la justesse naturelle des noms, tout en jugeant que le monde est engagé dans un flux perpétuel. Cette idée de la justesse naturelle des noms repose sur le désir de combler l'espace entre le mot et la chose, voire sur le fantasme d'un langage primitif qui ne distinguerait plus le signifiant du signifié, et comblerait ainsi l'écart. À ce sujet, je renvoie au commentaire d'Ernest Renan dans *De l'origine du langage* (1858) :

N'ayant plus à créer le langage, nous avons en quelque sorte désappris l'art de donner des noms aux choses : mais les hommes primitifs possédaient cet art, que l'enfant et l'homme du peuple appliquent encore avec hardiesse. La nature leur parlait plus qu'à nous, ou plutôt ils trouvaient en eux-mêmes un écho secret qui répondait à toutes les voix du dehors et les rendait en articulations, en paroles. (Renan 142)

- 14 Je vais revenir un peu plus tard sur cette remarque de Renan, certes marquée d'idéologie (ses propos condescendants sur « l'homme du peuple ») mais non dénuée d'intérêt, en particulier quand il évoque l'enfant et sa supposée proximité avec la nature, c'est-à-dire avec l'origine. De son côté, Mallarmé, dans *Les Mots anglais* (Mallarmé 976, 984, 980)⁴ s'efforce de démontrer qu'en anglais (je ne donne que trois exemples) le « b » signifie la rondeur ou la grosseur, le « f » une étreinte forte et fixe et le « w » l'humidité et l'oscillation ; ce propos a souvent été pris pour une rêverie ignorante des réalités linguistiques, alors qu'il prend place dans une conception cratylienne du langage. Enfin, plus près de nous, Michel Leiris, dans *Biffures*, décrit, pour les mêmes raisons, la valeur gustative de certaines voyelles et la valeur olfactive d'autres. Surtout, il évoque l'approche du langage qui fut sienne dans son enfance avec ses :

[...] méprises, erreurs quant à la texture même ou quant au sens d'un vocable, analogies phoniques, capacité évocatrice de certains éléments du vocabulaire, types variés d'accidents de langage [...]; tel est l'ensemble de réalités fragiles mais intensément éprouvées (dans l'enfance surtout, époque où l'on possède la plus grande aptitude à s'émerveiller) qui fit l'objet de ma collecte et constitua – sans que je sortisse tout d'abord de ce domaine verbal qui n'avait pas cessé d'être pour moi privilégié – le noyau originel autour duquel, progressivement, le reste s'est solidifié. (Leiris 256)

Ce qui est éclairant dans cette remarque est « qu'elle établit le statut le plus convaincant du cratylisme au niveau de l'expérience psychique individuelle » (Aquié 1993, 102)⁵.

- 15 Toutefois, lorsque Keats, par exemple dans « Ode to a Nightingale » (1820), s'écrit : « O for a beaker full of the warm South, / Full of the true, the blushful Hippocrene, / With beaded bubbles winking at the brim », les allitérations en « b », si elles sont supposées représenter le son des bulles de vin versé dans une coupe, ne font en fait que les présenter sans intention réaliste. Elles font « sonner » les bulles par un procédé d'écriture, mais les bulles restent en fait inaudibles. Les phonèmes ne sont que des entités langagières physiques, non des copies de la réalité, et ils se contentent de renforcer la

palpabilité du signe, et non celle du seul référent. Comme on le verra dans la suite de mon analyse, c'est là, justement, que Southey, dans ce poème, se démarque de l'harmonie imitative, l'essentiel de son propos concernant à l'inverse la puissance du signifiant. Le procédé est ici exploité jusqu'à un point d'extrême saturation, tant et si bien que, paradoxalement, le signifié s'efface pour ne laisser place qu'au signifiant, en quelque sorte en gloire.

- 16 Cela m'amène à un troisième et dernier point, en lien avec l'enfance, telle qu'elle est évoquée par Joanna Baillie, Ernest Renan et Michel Leiris, mais pas seulement, car je vais tâcher, modestement, d'aller un petit peu plus loin encore et d'expliquer par là-même le titre de cet article. Je vais également m'efforcer de montrer de quoi le poème est l'écho.
- 17 La première remarque est que l'explication, et par conséquent le poème, est demandée par un enfant et que c'est à lui et à sa fratrie qu'elle est adressée. Southey se dit poète lauréat « To them », « them » étant ses trois enfants, qu'il place avant et devant le monarque, « the King », ce qui, s'il y a là de l'humour irrévérencieux, n'est pas sans intérêt pour étayer mon propos, l'enfance étant ici en fin de compte plus éminente que le pouvoir royal, celui-ci étant contingent. La deuxième remarque porte sur ce que j'ai dit plus haut au sujet de l'effacement notable du signifié au profit du seul signifiant. Peu importe ce à quoi renvoient sémantiquement les participes présents, seule compte la dynamique des signifiants. Certes, le sens des verbes est identifiable, et leur charge sémique discernable, mais l'accumulation a pour effet de brouiller ce qu'ils « veulent dire » pour ne leur permettre que de « dire ». On observera à ce propos que la traduction littérale est sans doute impossible et que toute tentative de traduction, en français, par exemple, supposerait en grande partie une attention épuisante à la lettre et aux sonorités, au signifiant par conséquent, et non pas « seulement » au sens, en fin de compte secondaire, ce qui rendrait la tentative complexe.
- 18 La troisième remarque concerne ce qui se dit du langage dans ce poème, non pas uniquement sur un plan métapoétique, il en a déjà été question, mais je dirais plutôt sur un plan infra-poétique. Mon hypothèse est que, si le poème de Southey repose sur un réseau d'échos et de sons qui se réverbèrent et s'entrechoquent, il est, certes sous une forme structurée et donc articulée, au sens le plus strict de l'articulation phonique et formelle, néanmoins l'écho de ce qui se joue dans le rapport qu'entretient l'enfant, ou plutôt l'*infans* (en latin, « qui ne parle pas ») à la langue. Cet *infans* est pris dans un univers de sensations et de perceptions qui proviennent de l'intérieur et de l'extérieur de son corps. Dans le monde au sein duquel il vit, il ne perçoit qu'un bourdonnement, formé de signifiants langagiers pour l'instant indifférenciés et perçus par lui comme un continuum ou un magma phonique (Aquié 2016, 142-144). En ce sens, le syntagme « mighty uproar », dans l'avant-dernier vers du poème, se lit et s'interprète comme une description de ce phénomène. Certes, l'*infans* ne parle pas, mais il réagit de diverses manières, en particulier par le cri, qui suscite chez l'autre, que ce soit les parents ou l'entourage, une réaction langagière, bien sûr articulée. Tant qu'il n'est pas dans le langage, l'*infans* est dans ce que Lacan appelle *lalangue*, qui ne concerne pas la communication avec l'Autre, et qui le maintient dans son monde propre, pour lui lieu de jouissance. Ce qui explique sa compulsion à répéter. Le concept de *lalangue* est apparu le 4 novembre 1971, lors d'une conférence de Lacan, donnée à l'hôpital Sainte-Anne et portant sur le « Savoir du psychanalyste ». Ce nom provient certes du syntagme « la langue » mais aussi de la *lallation* (émissions

sonores prélinguistiques du bébé, qu'on appelle aussi jasis), ce qui explique que l'article et le substantif soient accolés, et de l'échange qui se met en place entre la mère et l'enfant :

[Il s'agit alors] de repérer comment il [l'*infans*] se débrouille avec les paroles qui l'ont précédé, qui l'ont entouré, qui le poursuivent, qui l'embarrassent, qui l'affectent, qui affectent son corps. Il s'agit de savoir comment il peut appareiller ce flot de paroles, cette masse en mouvement perpétuel. Et à ce moment-là, on peut dire que pas-tout de ce qu'il entend, de ce qu'il a entendu ne passera par le tamis du langage. Il y a des mots, des paroles qui restent énigmatiques, qui demeurent imprononçables, qui soulèvent une horreur intraitable, qui provoquent une joie et une jubilation que l'on ne saurait retenir. Il y a des mots, des expressions qui ne cessent de faire retour, qui sont autant de points d'appui, de points de butée dans l'énonciation, des mots qui nous échappent. Ce n'est plus alors la signification, le sens, la volonté de vouloir dire qui sont au premier plan, mais la matière même de la parole, sa matière sonore par exemple. (Rouillon)

- 19 Selon moi, c'est cette matière qui est convoquée dans ce poème, parce que Southey, justement, est poète et qu'il sait inconsciemment d'où s'origine le langage. Le fait que la question (comment l'eau descend-elle ?) soit posée par un enfant est significatif puisque celle-ci porte sur la manière, c'est-à-dire sur l'aspect technique du mouvement de l'eau, autrement dit sur ce qui relève du savoir, de l'interprétation et par conséquent de la culture. Ce faisant, l'enfant dit bien qu'il est dans le langage articulé et non plus dans la lallation de *lalangue*. De façon non moins significative, pourtant, le père répond en commentant non pas la manière mais par l'évocation de l'origine (« From its source »), opérant ainsi une anabase, soit une remontée vers le point de départ, de l'eau, mais aussi du langage. Se déploie ensuite le poème, qui est à son tour une anabase remontant vers la perception première du langage, justement, en tant que flux de signifiants, et vers sa mise en bouche jouissive que, par ailleurs, le lecteur éprouve à son tour, et pour la même raison, lorsqu'il lit le poème à voix haute. Certes, le locuteur rappelle qu'il est poète lauréat et qu'il prend ainsi toute sa place dans le système symbolique qu'est celui du pouvoir et de ses vanités. On comprend ainsi qu'il maîtrise son texte qui n'est en rien un délire verbal, comme serait celui d'un psychotique, par exemple. Le locuteur n'en a cependant pas moins un savoir, puisqu'il est poète, ce qui lui permet de déployer avec virtuosité ce qui s'apparente à un écho, et non à une imitation, de *lalangue* dont il fait cadeau à l'enfant, comme pour lui faire retrouver les indicibles (et pour cause) sensations premières.
- 20 Enfin, le dernier mot du poème est « Lodore », ce qui permet de boucler la boucle, en revenant vers le titre et en montrant ainsi que le processus dynamique est naturellement infini, et de confirmer le retour à l'origine, certes difficilement retrouvable puisqu'est à jamais perdu ce qu'éprouvait le sujet humain lors de ses expériences premières. Surtout, le signifiant « Lodore » est lui-même éloquent puisqu'il est un parfait homonyme de l'adjectif « low » suivi du substantif « door », « porte basse », ou « porte étroite », ce qui signifie la difficulté de l'entreprise (retrouver les sensations premières de la jouissance de *lalangue*) et qui permet néanmoins un retour aux sources alors que la thématique (*cataract*, mot issu du grec, le préfixe « cata » signifiant « en bas »⁶) laisse entendre qu'il n'est ici question que de chute, ou de catastrophe. Cette chute, en effet, est bel et bien là, chute dans le langage articulé, dans ce qu'on appelle la langue maternelle, chute dans l'ordre symbolique qui instaure le sujet en tant que tel en l'inscrivant dans la société et les relations à l'autre, chute vers le bas, par définition, tout en bas, « low », puisque c'est désormais là que vit l'être humain, le « parlêtre », comme dit Lacan (Lacan 2001, 565). C'est aussi là qu'il meurt dans une chute ultime, comme l'enfant Herbert, à qui le poème

est adressé de façon posthume, ce qui contribue aussi à lui redonner vie d'une part en le citant *verbatim*, de l'autre en lui offrant l'écho d'une expérience langagière originelle. Se met enfin en place dans ce poème une triangulation, avec la mère (la langue maternelle), le père qui ici détient le savoir et l'autorité sur ce qui fonde l'humain, le langage, et qui se place pour cette raison au dessus du roi, « seulement » investi d'un pouvoir politique et mondain, et l'enfant. La mère, cependant, est absente physiquement (elle n'est pas mentionnée dans la première strophe), ce qui peut surprendre puisque Southey avait avancé que le poème avait été écrit aussi pour elle. Présence absente, la mère est supplantée par la langue, et par *lalangue*, sur lesquelles le père, poète lauréat, affirme consciemment son pouvoir afin de susciter l'admiration de ses auditeurs, ceux qui lui sont acquis, ses enfants, et ceux qu'il entend éblouir, ses lecteurs, et inconsciemment, parce qu'il s'affirme, comme poète, en tant que « sujet supposé savoir » (Lacan 1973, 210-11), en fin de compte à l'instar d'un psychanalyste.

BIBLIOGRAPHIE

Apollinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques complètes*. Michel Adéma et Pierre Decaudin (éds.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

Aquien, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Le Livre de Poche, 1993.

Aquien, Michèle. *Poétique et psychanalyse : l'autre versant du langage*. (1^{ère} éd., *L'Autre versant du langage*. Paris : José Corti, 1997). Paris : Classiques Garnier, 2016.

Byron, Lord. *Don Juan* (1819-1824). T.G. Steffan, E. Steffan and W.W. Pratt (eds.). London: Penguin Classics, 1986.

Campa, Laurence. *La Poétique de la poésie*. Paris : SEDES, 1998.

Cotte, Pierre. *L'Explication grammaticale des textes anglais*. Paris : PUF, 1996.

Cotte, Pierre. *Grammaire linguistique*. Paris : CNED-Didier Érudition, 1997.

Gaillet-de Chezelles, Florence. *Wordsworth et la marche : parcours poétique et esthétique*. Grenoble : ELLUG, 2007.

Genette, Gérard. *Mimologiques : voyage en Cratylie*. Paris : Éditions du Seuil, 1976.

Gilpin, William. *Three Essays on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, on Landscape Painting*. London: Blamire, 1792.

Herbert, George. *The Complete English Poems*. John Tobin (ed.). Harmondsworth: Penguin, 1991.

Hugo, Victor. *Œuvres poétiques I*. Pierre Albouy (ed.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

Lacan, Jacques. *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1973,

Lacan, Jacques. « Joyce le symptôme II » (1975). *Autres écrits*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.

Leiris, Michel. *La Règle du jeu*. Vol. 1. *Biffures*. Paris : Gallimard, 1976.

McLean, Thomas (ed.). *Further Letters of Joanna Baillie*. Madison: Farleigh Dickinson UP, 2010.

Plutarque. *De gloria Atheniensium*, III. Jean-Claude Thiolier (éd. et trad.). Paris : PUPS, 2003.

Rabelais, François. *Œuvres complètes*. Mireille Huchon (éd.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

Renan, Ernest. *De l'origine du langage*. Paris : Michel Lévy, 1858.

Rouillon, Jean-Pierre. Conférence donnée à Strasbourg, 21 novembre 2011.

www.psychanalyse67.fr/accueil/myFiles/165_152F44DBA3.pdf (dernière consultation le 16 novembre 2018)

Vallins, David (ed.). *Coleridge's Writings: On the Sublime*. Vol. 5. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2003.

ANNEXES

[illegible]

NOTES

1. Je remercie Aurélie Thiria-Meulemans de m'avoir indiqué ces trois références.
2. Benoît XVI l'évoque en ces termes dans une allocution prononcée lors d'une audience générale le 3 juin 2009 : https://w2.vatican.va/.../benedict-xvi/.../hf_ben-xvi_aud_20090603.html, consulté le 16 novembre 2018 : « Le premier engagement théologique de Raban s'exprima [...] sous forme de poésie et eut comme thème le mystère de la Sainte Croix dans une œuvre intitulée *De Laudibus Sanctae Crucis*, conçue de manière telle qu'elle propose non seulement des contenus conceptuels, mais également des stimulations plus purement artistiques, utilisant aussi bien la forme poétique que la forme picturale à l'intérieur du même codex manuscrit. En proposant

iconographiquement, entre les lignes de son écrit, l'image du Christ crucifié, il écrit par exemple : "Voilà l'image du Sauveur qui, par la position de ses membres, rend sainte pour nous la très salubre, très douce et très aimée forme de la Croix, afin qu'en croyant en son nom et en obéissant à ses commandements nous puissions obtenir la vie éternelle grâce à sa Passion." » (Lib. 1, Fig. 1, PL 107 col 151 C).

3. Ce qui suit résume le commentaire de Pierre Cotte (Cotte 1997, 99).

4. « [L]'ouvrage, observe Bertrand Marchal, propose [notamment] une classification du vocabulaire qui repose sur la reconnaissance de l'importance toute particulière de la consonne initiale réputée immuable "car en elle gît la vertu radicale, quelque chose comme le sens fondamental du mot" » (Mallarmé 1790).

5. Sur la question du cratylisme, je renvoie bien sûr au livre de Gérard Genette, *Mimologiques*, qui est une mine d'exemples.

6. « Cataract » est issu du latin *cataracta* (« chute d'eau »), terme lui-même issu du grec *καταράκτης*, dérivé de *καταράσσω* (« répandre »). En latin, *cataracta* a également le sens d'« écluse », qui est une forme de porte. Cela explique le nom donné à la maladie de l'œil connue sous ce nom, qui suppose qu'une porte se referme sur lui au point d'entraîner *in fine* la cécité.

RÉSUMÉS

Cet article analyse un poème de Robert Southey, « The Cataract of Lodore », négligé par la critique, en dépit de sa célébrité, sans doute en raison de sa nature apparemment artificielle, puisqu'il se fonde en grande partie sur un procédé « facile » laissant libre cours à de multiples assonances et allitérations. Adressé aux enfants du poète, qui l'interrogent sur la manière dont l'eau s'écoule en cascade à Lodore, dans le nord de l'Angleterre, lieu « pittoresque » connu des poètes lakistes et des « touristes » de l'époque, le poème répond par une « description » anaphorique et phonique, impressionnant morceau de bravoure. Toutefois, je vais tâcher de montrer qu'il est bien plus qu'un exercice de style fondé sur le principe connu de l'harmonie imitative, dans la mesure où il s'interroge, certes sans le dire expressément, sur l'expérience première du langage, celle de la lallation. Jacques Lacan a forgé le concept de *lalangue*, en un seul mot, pour identifier ce rapport archaïque au langage, qui suppose une jouissance et qui met en évidence la puissance constitutive du signifiant, alors que l'harmonie imitative se situe, elle, du côté du signifié. Le poème se lit alors, selon moi, comme une remontée, ou une anabase, vers ce qu'éprouve l'*infans*, l'enfant qui ne parle pas encore, lors de cette expérience fondatrice. Enfin, s'il fait montre du savoir technique du poète, qui met en avant dans la première strophe sa qualité de « poète-lauréat » jouissant d'une reconnaissance sociale officielle, ce poème est pour l'essentiel un don fait à l'enfant qui a « oublié », ou refoulé, en raison de son insertion dans le système symbolique du langage articulé, ce qui l'a construit en tant qu'être humain, et lui rappelle ainsi ce qu'il avait alors éprouvé.

This paper analyzes a poem by Robert Southey, "The Cataract of Lodore", almost totally ignored by academic critics, although it is well-known, presumably because of its apparently artificial nature. The main reason for this is that the poem, intended for Southey's children, who wonder about the way the water comes down at Lodore, a "picturesque" waterfall in Northern England, cherished by Lakist poets and, on a wider scale, by "tourists", even at the time, is mainly based on a "simplistic" process developing a pattern of multiple assonances and alliterations. Eager and

proud to answer his son's initial question, Southey gives an anaphoric and phonic description that sounds as an impressive purple patch for both the eye and the ear. However, I will endeavour to show that "The Cataract of Lodore" is much more than an exercise in style based on the well-known principle of imitative harmony, in so far as it—a little more than-implicitly inquires into the original experience of language, known as *lallation*, the babble that precedes words and syntax. Jacques Lacan forged the concept of *lalangue*, in one single word, in order to identify the child's archaic relationship with language, which implies pleasure—or rather *jouissance*—and highlights the shaping power of the signifier, whereas imitative harmony prioritizes the signified. I will then read the poem as a movement upwards, or as an anabasis, towards what the *infans*, namely the child that is not yet able to speak, feels during this founding existential experience. Lastly, although the poem exhibits the technical expertise of the writer in the first stanza, which highlights his social official status as the King's Poet Laureate, it is essentially a gift made to the little boy, who, because of his integration into the symbolic system of articulate language, has "forgotten", or repressed, the experience that shaped him as a human being and is thus reminded of his past *jouissance*.

INDEX

Mots-clés : calligramme, harmonie imitative, allitération, assonance, langage, infans, jouissance, anabase

oeuvre citée : Cataract of Lodore (The)

Keywords : calligram, imitative harmony, alliteration, assonance, language, infans, jouissance, anabasis

AUTEURS

PASCAL AQUIEN

Pascal Aquien est professeur de littérature anglaise à l'Université de la Sorbonne (VALE, EA 4085). Spécialiste de poésie, il est l'auteur de *W.H. Auden : de l'Éden perdu au jardin des mots*, et il a publié de nombreux articles sur la poésie de langue anglaise, du Romantisme au XX^e siècle (William Blake, S.T. Coleridge, Emily Dickinson, A.C. Swinburne, Matthew Arnold, W.H. Auden, Ted Hughes). Il a dirigé, pour la Bibliothèque de la Pléiade, les *Œuvres* de Thomas De Quincey (2011), et il est aussi spécialiste d'Oscar Wilde qu'il a préfacé, également pour la Bibliothèque de la Pléiade (1996). Il a par ailleurs édité, préfacé et traduit de nombreuses œuvres de Wilde (théâtre, roman, contes, poésie, essais), et il lui a consacré une biographie, *Oscar Wilde : les mots et les songes* (Aden, 2006). Il est également l'auteur de *The Picture of Dorian Gray : pour une poétique du roman* (Éditions du Temps, 2004). Il a fait paraître en 2013 une édition bilingue du poète indien Arun Kolatkar, *Kala Ghoda : poèmes de Bombay* (Poésie-Gallimard), une édition bilingue de poèmes choisis de Swinburne (Corti, réédition 2017) et une édition bilingue de poèmes choisis de Matthew Arnold (La Différence, 2012). Son dernier livre, publié en 2016, *Lucrèce n'est pas une femme*, est un essai biographique sur le transgenre et le travestissement.