



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

25 | 2021

Lieux revisités

« Once again / Do I behold » : Revisiter « Tintern Abbey »

“Once again / Do I behold” : Revisiting “Tintern Abbey”

Aurélie Thiria-Meulemans



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/8765>

DOI : 10.4000/polysemes.8765

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Aurélie Thiria-Meulemans, « « Once again / Do I behold » : Revisiter « Tintern Abbey » », *Polysèmes* [En ligne], 25 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 11 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8765> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.8765>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juillet 2021.

Polysèmes

« Once again / Do I behold » : Revisiter « Tintern Abbey »

“Once again / Do I behold”: Revisiting “Tintern Abbey”

Aurélie Thiria-Meulemans

- 1 Quoique moins connu en France que Lord Byron ou John Keats, par exemple, William Wordsworth, immense poète, est une véritable pierre angulaire du romantisme anglais, notamment parce qu’il a connu la plus grande longévité au sein de ce mouvement. Né en 1770 et mort en 1850, il avait 19 ans lors de la prise de la Bastille, et s’est enthousiasmé pour la révolution française. Puis, en quatre-vingts ans, il a eu le temps de perdre sa ferveur révolutionnaire, de connaître une grande décennie créatrice (1798-1807) où il a écrit la majeure partie de son œuvre mémorable, puis de survivre à l’inspiration, de la même façon qu’il parle dans ses vers de « old men who have survived their joy » (*The Prelude* [1805], Livre V, v. 213). Les vieux poètes peuvent survivre à leur génie.
- 2 Wordsworth est également connu pour son autobiographie en vers, *The Prelude*, qu’il a retouchée toute sa vie et qu’il refusa de publier de son vivant. Ce poème doit son titre au fait que Wordsworth le destinait à être une sorte d’introduction au grand poème philosophique qui devait être l’œuvre de sa vie, *The Recluse*. Il n’a finalement achevé qu’une partie de ce long poème qui porte le nom de *The Excursion*. Il n’a jamais vraiment avancé sur ce qu’il prévoyait comme son grand œuvre, prisonnier qu’il était d’une sorte de compulsion à la révision, au retour, notamment sur les vers du *Prélude*.
- 3 C’est, à mes yeux, un élément fondamental de la singularité de ce poète : Wordsworth n’a jamais accepté l’idée qu’un poème soit une œuvre de jeunesse où s’exprimait quelqu’un qu’il n’était plus. Il a corrigé, repris, l’ensemble de son œuvre toute sa vie durant. Pas seulement *The Prelude*, donc, mais tous ses poèmes. Wordsworth est un poète du retour, on aurait même envie de dire un poète de la rumination. Pendant des décennies, les spécialistes se sont posé l’épineuse question de la bonne version de tel ou tel poème. Finalement, les presses universitaires de Cornell viennent d’achever de publier, sur plus de vingt ans, l’ensemble de ses œuvres, en vingt-et-un volumes, avec à

chaque fois un *reading text*, des notes où les manuscrits sont transcrits pour montrer les variantes, et aussi des reproductions de manuscrits.

- 4 Tout poème pour Wordsworth est donc un lieu à revisiter, mais le poème dont il est ici question n'est pas tant connu pour les multiples révisions dont il a fait l'objet (il fut assez peu retouché par rapport à certains), mais parce qu'il met en scène un lieu revisité au sens littéral : le poète revient en un endroit où il s'était rendu cinq ans plus tôt, et mesure ainsi le changement, non pas des lieux, qui, eux, sont inchangés, mais celui dont il a lui-même fait l'objet après ces cinq années.
- 5 Cependant que Tintern Abbey est un lieu revisité par le poète, « Tintern Abbey », le poème, est un lieu revisité par la critique. Il offre un véritable panorama de la critique littéraire des XX^e et XXI^e siècles.

« If this / Be but a vain belief » (v. 50-51) : retour ou révisionnisme ?

- 6 « Lines Written¹ a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13 1798 » est le titre complet du poème, généralement abrégé en « Tintern Abbey ». L'abbaye de Tintern est une abbaye cistercienne fondée au XII^e siècle, située sur la rive galloise de la Wye, mais ce sont les paysages alentour qui intéressent surtout le poète. Wordsworth avait visité ces lieux en août 1793. Il était alors un jeune homme tourmenté, voire désespéré, à la fois par sa situation personnelle (il lui était impossible de rejoindre sa femme et sa fille en France avec qui l'Angleterre était entrée en guerre) et par la situation politique anglaise. Craignant la contagion révolutionnaire, le pouvoir anglais se fait plus autoritaire, et Wordsworth, qui partage les idées radicales des Jacobins, se sent à la fois traître à sa patrie, ses idées et son amour.
- 7 Cinq ans plus tard les choses ont beaucoup changé. À Cambridge, il a rencontré Samuel Taylor Coleridge, avec qui il commence une collaboration poétique qui devait marquer l'histoire littéraire anglaise. Jacobins convaincus à l'origine, les deux hommes sont échaudés par le tour sanglant que prend la Grande Révolution alors que la France est en guerre contre toute l'Europe et s'enfonce dans la Terreur. Ils décident alors que c'est dans la sphère poétique qu'ils vont opérer leur propre révolution : en 1798, ils publient ensemble *Lyrical Ballads*, et y ajoutent, en 1802, une préface qui fera date en tant que manifeste romantique :

The principal object, then, which I proposed to myself in these Poems was to **chuse incidents and situations from common life**, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible, in a **selection of language really used by men**; and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way [...]
(c'est moi qui souligne) (Wordsworth 1984, 596-597)

- 8 Wordsworth y revendique une poésie écrite dans la vraie langue des hommes², qui traite de gens et d'événements ordinaires mis en couleurs par l'imagination des auteurs. Wordsworth et Coleridge ont presque bouclé le volume quand William revisite les bords de la Wye avec sa sœur Dorothy, et compose alors dans sa tête, du moins l'affirme-t-il, le poème qui nous intéresse et qui sera ajouté aux *Lyrical Ballads* au dernier moment.

- 9 « Tintern Abbey » s'ouvre, on l'a dit, sur l'idée d'un retour. La description liminaire du paysage fait figure de prétexte, car ce qui intéresse l'auteur, c'est plutôt lui-même. L'égoïsme (au sens littéral) est assumé : c'est à partir de son propre regard que le poète décrit les lieux, à partir de son point d'observation dans l'espace (« a few miles above Tintern Abbey ») et dans le temps. Cinq ans le séparent de sa première visite, et le lecteur (ou la lectrice) est invité à éprouver la longueur de cette absence, à travers non seulement la répétition de « five », mais aussi et surtout, par la grâce du spondée (précédé d'un iambe : on a donc trois syllabes longues de suite, « Of five long winters ») qui ralentit le rythme du deuxième vers et inscrit dans la matière poétique même la lenteur du passage du temps, lorsqu'on est loin de la beauté des paysages de la Wye. Ensuite, la répétition de « again » (v. 2 et 9) et de « once again » (v. 4 et 15), qui eux-mêmes reviennent dans les vers, achève d'insister sur ce thème du retour, et donc sur la position, la situation, du locuteur dont le second *verse paragraph* traite plus directement.
- 10 Ce qu'il a connu lors de ces cinq longues années, ce sont « the din / Of towns and cities » (v. 26-27) ou « the fretful stir / Unprofitable » (v. 53-54), en un mot ce qu'il nomme plus loin « the still, sad music of humanity » (v. 92). Or ce qui lui a permis de *tenir*, explique-t-il, c'est justement le souvenir de ces paysages enchanteurs. À tel point qu'en les revoyant, il se dit qu'il y reprend des forces, des provisions de beauté pour les années à venir, « in this moment, there is life and food / For future years » (v. 65-66) où l'enjambement annonce et mime l'arrivée de l'avenir. Une beauté qui nourrit l'âme et rend meilleur.
- 11 Là ne s'arrêtent pas les observations du poète : s'il est toujours aussi ému, transporté par la beauté des lieux, lui n'est plus le même, et il le sent. L'immédiateté qui caractérisait sa relation à la nature dans sa jeunesse a disparu et laissé place à autre chose, un rapport qu'il cherche à définir et qui tient plus de la vision que de la vue³. Ce que le souvenir des bords de la Wye lui a procuré, c'est cette capacité à voir, non plus les choses, mais à travers elles :
- that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on,—
Until, the breath of this corporeal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things. (v. 42-50)
- 12 Le poète se remémore le jeune homme qu'il était : sa communion sensorielle avec la nature était si intense que la vue du paysage n'en constituait qu'une part infime :
- I cannot paint
What then I was. The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite; a feeling and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, nor any interest
Unborrowed from the eye. (v. 76-84)

- 13 La description s'ouvre sur une prétérition (« I cannot paint ») et l'enjambement, à nouveau, la matérialise (« What then I was »). Comme si les mots étaient impuissants à décrire, et impuissants ne serait-ce qu'à désigner ce qu'ils ne peuvent décrire. De fait, ce n'est pas lui, pour une fois, que le poète décrit mais les éléments du paysage et leur effet sur lui : la cascade, le rocher, la montagne, le bois, leurs couleurs et leurs formes sont les sujets actifs de la phrase, tandis que le poète n'en est que le passif réceptacle. Ce n'est plus le cas, lors de cette seconde visite : le poète ne connaît plus le profond trouble, les « dizzy raptures » et « aching joys » dans lesquelles le plongeait le commerce de la nature. Comme Milton, son grand modèle, qui fut touché par la cécité, et dont Marvell disait qu'il avait échangé la vue pour la vision⁴, Wordsworth assure ici être capable de ressentir un autre type de joie :

And I have felt
 A presence that disturbs me with the joy
 Of elevated thoughts; a sense sublime
 Of something far more deeply interfused,
 Whose dwelling is the light of setting suns,
 And the round ocean and the living air,
 And the blue sky, and in the mind of man:
 A motion and a spirit, that impels
 All thinking things, all objects of all thought,
 And rolls through all things. (v. 94-103)

- 14 Le mot *sublime* semble à prendre ici non pas tant dans son sens burkien⁵, que dans un sens quasi-chimique, et peut-être même psychanalytique (mais on y reviendra) : le poète a échangé un plaisir sensuel contre une compréhension profonde, une jouissance d'ordre spirituel. Keats, qui admirait énormément Wordsworth, sans que la réciproque puisse être prouvée, parlait chez lui d'un « sublime égotiste », *egotistical sublime* (Keats 147). William Hazlitt, grand critique littéraire de l'époque, disait de Wordsworth : « he sees nothing but himself and the universe » (Hazlitt 316).
- 15 Ayant clos le quatrième *verse paragraph* sur sa propension à fonder sa moralité sur les beautés qu'il perçoit dans la nature, Wordsworth se tourne à la fin du poème vers sa sœur Dorothy. Présence muette du poème et incarnation du rapport à la nature qu'il entretenait dans sa jeunesse, elle constitue, aux yeux du poète, un outil de préservation de ce qui n'est plus :

For thou art with me here upon the banks
 Of this fair river; thou my dearest Friend,
 My dear, dear Friend; and in thy voice I catch
 The language of my former heart, and read
 My former pleasures in the shooting lights
 Of thy wild eyes. Oh! yet a little while
 May I behold in thee what I was once,
 My dear, dear Sister! (v. 115-122)

- 16 Le poète enjoint sa sœur à profiter de ce rapport charnel qu'elle entretient encore avec la nature, et qui lui évoque sa propre jeunesse, mais il la met aussi en garde : un jour viendra où, à son tour, elle perdra ce bouillonnement des sens, et connaîtra un lien plus spirituel au monde naturel qui la guidera elle aussi vers une vie à la fois morale et heureuse. Il conclut en lui recommandant de toujours chérir le souvenir de ce moment partagé, achevant ainsi son poème par un retour anticipé sur l'instant présent, perçu à partir de l'avenir.

« neither evil tongues, / Rash judgments, nor the sneers of selfish men » (v. 129-130) : revisiter « Tintern Abbey »

- 17 L'avenir du poème, c'est la gloire, une postérité telle que tous les grands courants critiques vont s'y confronter, faisant de ces vers écrits quelques lieues au-dessus de Tintern Abbey un passage obligé, un lieu sans cesse revisité des études romantiques.
- 18 Sans conteste le plus grand Wordsworthien de tous les temps, Geoffrey Hartman, professeur à Yale, décédé il y a une dizaine d'années, est l'auteur de plusieurs monographies sur le poète : *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*⁶ ; *Wordsworth's Poetry, 1787-1814*⁷ ; *The Unremarkable Wordsworth*⁸. Mêlant formalisme et psychanalyse dans son approche, Hartman peut être classé comme structuraliste ; c'est aussi l'un des initiateurs de la *trauma theory*. Pour Hartman, une des inventions de Wordsworth, c'est la poésie d'inscription : un genre qui mêle le *nature poem* et l'épigramme, car chez lui, c'est le lieu qui apostrophe l'étranger, qui le somme de s'arrêter pour admirer le point de vue.
- 19 Hartman considère « Tintern Abbey » comme représentatif des poèmes d'inscription, hanté qu'est le poète par la présence de la mort :

Of the nature-inscription in which they originate, only the subtlest vestiges remain. The prospect with its monument or ruin is still nearby; the long specific title still indicates the epitaphic origin of the mode, as does the elegiac tenor; and the poem still claims to mark the very place in which it was inspired. But there is no actual corpse in the vicinity, and the historical significance of the spot is hardly felt. Wordsworth again restores the universal and deeply ordinary context: the corpse is in the poet himself, his consciousness of inner decay; and the history he meditates is of nature's relation to his mind. We recognize the archaic setting purified of hortative tombstone. The power to make him remember his end or his beginning springs simply and directly from a consciousness involved with nature. (Hartman 1970, 225)

Pour Hartman, Wordsworth prête sa voix au génie du lieu de la pastorale classique :

Even a song as bare as "Tintern Abbey" is based on the superstition of spirit of place. The poet reads nature or his own feelings as if there were an ominous, admonitory relationship between this spot and himself. At the end of the poem, moreover, when Wordsworth foresees his death and urges Dorothy to perpetuate his trust in nature, he speaks as if he were one of the dead who exhort the living in the guise of the genius loci. (Hartman 1970, 226)

Et le critique va jusqu'à considérer que la conscience aiguë qu'avait Wordsworth de sa mortalité lui faisait toujours déjà voir le paysage comme une tombe :

But the very intensity of the desire for perpetuation produces (or reacts to) a kind of death feeling which Shelley described directly. The writer, in composition, is but a fading coal, and his poem dead leaves. A secondary consciousness of death and change associates itself with the very act of writing. Thus, in Wordsworth, the lapidary inscription, though replaced by the meditative mind, returns as part of the landscape meditated. The poet *reads* landscape as if it were a monument or grave. (Hartman 1970, 223)

C'est cette appréhension mortuaire du paysage qui explique le rapport de Wordsworth à l'écriture d'un lieu :

The setting Wordsworth recovers is therefore of the most elemental kind. Yet he recovers it neither as pseudo-primitive nor as antiquarian but always as a man dealing with what is permanent in man. Inscribing, naming, and writing are types

of a commemorative and inherently elegiac act. Despite this, his poems move from past to present, from death to life, from stone to the spontaneity of living speech. The “Lines left upon a seat” attempt to be an inscription written in the language of nature: a monument that comes to life and makes nature come alive. His verse, says Wordsworth, using one of the oldest topoi, is a “speaking monument”. This is also true of such greater poems as “Michael” and “Tintern Abbey”. (Hartman 1970, 223)

Le poète, selon Hartman, appréhende le paysage, « as man dealing with what is permanent in man » (Hartman 1970, 210).

- 20 Cependant, on a beaucoup reproché à des critiques comme Hartman leur complaisance envers les buts affichés du poète, une vision qui serait biaisée. C’est notamment sur ce type d’arguments que s’appuie la pensée d’un Jerome McGann. Nombreux sont les critiques, par ailleurs, qui ont relevé ce qu’on pourrait appeler la mauvaise foi du poème qui apparaît, par moments, comme un grand exercice d’auto-conviction : Wordsworth veut y accomplir quelque chose et souhaite se persuader, et persuader le lecteur, d’avoir réussi – d’avoir gagné au change, en troquant la vue pour la vision. Cette capacité de Wordsworth à lire le paysage « as man dealing with what is permanent in man », la critique néo-historiciste (qui se préoccupe des circonstances matérielles de la production d’une œuvre) la lit comme une hypocrisie, ce qu’on serait même tenté d’appeler une forme de révisionnisme.
- 21 La critique historiciste, et la critique marxiste, ont par exemple fait remarquer l’effacement volontaire de ce qui troublerait la communion mystique du poète avec lui-même et la volonté de « dépasser », c’est-à-dire gommer, son passé révolutionnaire. C’est ainsi que Marjorie Levinson et Jerome Mc Gann lisent ce poème.
- 22 Grand nom de la critique marxiste pour les études romantiques, Jerome McGann publie, en 1983, *Romantic Ideology*, où il dénonce les errements de la critique romantique incapable de prendre de la distance avec les textes qu’elle commente. Lorsqu’il s’attaque au cas de « Tintern Abbey », il commence par préciser une chose fondamentale aux lectrices et lecteurs des siècles suivants : Tintern Abbey était célèbre à l’époque car c’était un endroit où mendiants et vagabonds trouvaient refuge. Or nulle trace d’eux dans le poème (d’autres encore ont relevé le fait que décrire le paysage environnant comme pastoral est un peu loin du réel, car la zone est très industrialisée et il est très probable que le feu de cheminée, que le poète aperçoit, provienne d’une usine et non d’un ermite).
- 23 Voici comment McGann analyse ce qu’il nomme le déplacement (*displacement*) opéré par le poème :

At the poem’s end we are left only with the initial scene’s simplest natural forms: “these steep woods and lofty cliffs, / And this green pastoral landscape” (158-159). Everything else has been erased—the abbey, the beggars and displaced vagrants, all that civilized culture creates and destroys, gets and spends. We are not permitted to remember 1793 and the turmoil of the French Revolution, neither its 1793 hopes. Wordsworth displaces all that into a spiritual economy where disaster is self-consciously transformed into the threat of disaster (“If this / Be but a vain belief” 50-51; my italics), and where that threat fading into a further range of self-conscious anticipation suddenly becomes a focus not of fear but of hope. For the mind has triumphed over its times.

Thus the poem concludes in what appears to be an immense gain, but what is in reality the deepest and most piteous loss. Between 1793 and 1798, Wordsworth lost the world merely to gain his own immortal soul. The greatness of this great poem lies in the clarity and candor with which it dramatizes not merely this event, but the structure of this event. (McGann 88)

- 24 À mon sens, le mot « pastoral » qui ouvre et ferme le poème en est une clé. Surtout si on l'entend péjorativement, comme un mode d'écriture caractérisé par le désir d'échapper à la réalité de son temps : la destruction de l'espace rural et du paysage par l'industrialisation ; le déclassement social de tous ceux qui n'ont pas leur place dans ce monde nouveau et qui ne sont pas – ou sans doute *plus* – des *happy cottagers*. En cela, ce n'est pas tant Tintern Abbey, le lieu, qui est pastoral mais bien « Tintern Abbey », le poème, qui veut voir un monde inchangé jusque dans ses ruines mêmes.
- 25 On a beaucoup commenté, par ailleurs, la place de Dorothy dans le poème. Ainsi, Anthony Harding, spécialiste d'intertextualité et de critique mythologique, voit dans cet effacement de la sœur au profit du frère, un héritage de la pastorale antique :
- [...] many of Wordsworth's poems, from "Tintern Abbey" to the Lucy poems, elide and absorb their females into a background that the poet's imagination can then assume the privilege of interpreting. In doing so, I shall argue, Wordsworth is in part revising a myth tradition: specifically, the group of traditions we associate with the Theocritan idyll. Rather than fantasizing an absent female, or merely continuing the classical gendering of some of nature's powers as female, these poems tend toward the "defeminizing" of classical pastoral, rejecting the mythologizing of nature as Venus or Demeter, and even turning nature, in a curiously sinister way, into a successful male rival for the affections of the human female. (Harding 1990)
- 26 La critique psychanalytique, on le devine, s'est penchée sur cet effacement de Dorothy, ainsi que la déclaration qui lui est faite dans les derniers vers. Richard Onorato écrit : « There is a subtle and persistent confusion of Dorothy with himself that impedes the intended simplicity of the conclusion. [...] It is difficult to see him looking at Dorothy as herself, as someone particular and other » (82). Pour Charles Rzepka, le frère nie l'existence à part entière de sa sœur ; il ironise sur la conclusion du poème : « we would expect that when meeting with distress in later years, she would refresh herself with thoughts of her own former joys, as Wordsworth has just done, and not with the memory of her brother and his "exhortations" » (Rzepka 88). Le plus dur d'entre eux est aussi le plus célèbre : Harold Bloom. Au sujet de « Tintern Abbey », il écrit : « I think we learn in time, however much we love this poem, that we must read the last line with four words added: "More dear, both for themselves and for thy sake, and for my sake!" » (Bloom 1976, 79). Bloom se moque gentiment de Wordsworth ici mais il offre au fil de ses œuvres une lecture précise et passionnante, tant de Wordsworth que du romantisme anglais en général, qu'il lit comme « The Internalization of Quest-Romance », et donne à comprendre le mouvement romantique comme un tournant de l'histoire littéraire où le motif de la quête, caractéristique des épopées antiques et médiévales, s'est fait quête de soi.
- 27 Les critiques féministes ont repris cette interprétation et relevé qu'il s'agissait dès lors d'une féminisation de la quête, puisqu'on passe de l'extériorité de l'action à l'intériorité du sentiment. Parmi les ouvrages qui ont fait date dans la critique féministe du romantisme, on peut citer Ann K. Mellor, *Romanticism and Feminism* et *Romanticism and Gender*, ou encore Mary Jacobus, *Romanticism, Writing, and Sexual Difference: Essays on The Prelude*. De fait, les critiques féministes sont beaucoup revenus sur « Tintern Abbey » et la présence, silencieuse ou réduite au silence, de Dorothy. Au passage, je précise que Dorothy n'est silencieuse que dans les fantasmes de son frère : elle tenait un journal et a écrit des poèmes que la critique redécouvre depuis quelques décennies, notamment grâce à Susan Levin, dont l'ouvrage, *Dorothy Wordsworth and Romanticism*, a fait date.

Robert N. Essick, quant à lui, lit plutôt dans « Tintern Abbey » une tentative d'inscrire justement cette quête de soi, propre au romantisme, dans la sphère du masculin :

Wordsworth's entry through the poetry of meditation – itself a version of internal quest – into a brotherhood of canonized saints and poets separated by history and the gender of its members from the female within and the female poets without. The Wordsworthian version of meditative practice becomes a rite of passage, even a performative utterance, establishing the poet's masculinity by the very enactment of the exercise [...]. The subsumption of nature and mind within a single consciousness encompassing both – the great goal of *The Prelude* – required the preliminary assertion of the meditative powers of that consciousness and its initiation into a sodality both textual and masculine. As Samuel Taylor Coleridge states in the *Biographia Literaria*, Wordsworth's "lines 'on re-visiting the Wye'" are a "manly reflection". (Essick 293)

- 28 Si Dorothy ne parle pas c'est parce qu'elle n'appartient pas à cet ordre symbolique du langage qui est celui des adultes et du poète, des hommes :

Dorothy does not speak in "Tintern Abbey," nor does she enter into the referential circumference of the more advanced stages of the symbolic order, configured in the poem as the language of sublime abstraction. To do either would be to violate her role as the present embodiment of the prelinguistic, that "language of sense" (line 108) and "language of [Wordsworth's own] heart" (line 115) that he cannot now "paint" (line 75) in the language of adult men [...]. His "abundant recompense" (line 88) is less a consolation for the fracturing of the motivated sign than the achievement through language of mastery over the feminine, at once the absolute other and the origin of masculine desire. For Wordsworth, the expulsion from paradise is the *via negativa* to empowerment. (Essick 298)

- 29 Dorothy, incapable de prétendre au stade symbolique atteint par l'homme adulte, se voit attribuer un rôle passif traditionnel :

[...] The address to Dorothy grants a foundationalist rationale to conventions under stress in the opening two-thirds of the poem and initiates its counter-revolutionary swerve and pietistic conclusion. At the same time, Wordsworth preserves his own femininity by making his sister its "memory" and "dwelling place" (line 141). This exteriorization of a part of the self, unlike the figural strategies that preceded it, poses no threat to gender roles. Femininity is properly placed on the outside, in the body, in the not quite fully human. Dorothy need only fulfill a traditional female role as a repository for the emanations of the male. (Essick 301)

Dorothy : l'Écho-miroir

- 30 Ma contribution à la lecture de Wordsworth, c'est tenter de relire toute son œuvre à travers le spectre des mythes d'Écho et de Narcisse, qui en sont les hypotextes inconscients. Dorothy devient le miroir que la nature ne peut plus être, et renvoie à William l'image de lui qu'il aimait tant à contempler dans une rivière, qui se voit alors gratifiée de l'adjectif – de l'hypallage ? – « fair », et une deuxième hypallage signale que, prenant la place de cette nature-miroir, les yeux de Dorothy sont eux-mêmes devenus « wild ». Enfin, cette auto-contemplation, et son crescendo de « my » répétés cinq fois en sept vers, culminent dans la répétition du son /ai/ de la première personne, particulièrement au vers 120, « thy wild eyes » dans lesquels William se voit physiquement et symboliquement. À cet instant, Dorothy est chère à William comme l'eau de la fontaine est chère à Narcisse. Dans une version du mythe de Narcisse moins connue que celle d'Ovide, la *Périégèse de la Grèce* de Pausanias, Narcisse est un jeune homme qui se contemple dans l'eau pour y voir encore le visage tant aimé de sa sœur

jumelle disparue. William inverse les choses et utilise Dorothy comme miroir de sa jeunesse défunte. Certes, *beauty is in the eye of the beholder*, mais tout dépend de la manière dont on écrit « I ».

- 31 L'idée que je défends dans mon ouvrage⁹, c'est que William ne peut s'aimer sans honte, et élabore donc diverses stratégies pour s'admirer indirectement. Par exemple, en s'inventant une série de doubles réels ou fantasmés, notamment sa sœur mais aussi, de façon tout aussi célèbre, à travers les jonquilles, en latin, *narcissus pseudo-narcissus*, qui dansent et rient avec le poète dans le fameux « I wandered lonely as a cloud » publié en 1807. La lecture que j'ai proposée de « Tintern Abbey » se fonde donc sur l'idée que ce poème met en scène une sublimation d'un narcissisme direct impossible, au profit d'un narcissisme intellectualisé. Des expressions comme « *aching joys* » montrent qu'il y a quelque chose de douloureux dans l'intensité de la relation du poète à la Nature, ce que traduit aussi l'épisode du vol de l'embarcation au livre premier du *Prélude*¹⁰. En outre, les outils psychanalytiques permettent d'élaborer une hypothèse interprétative cohérente : « Tintern Abbey » met en scène un déni puis une sublimation, comme on va le voir, alors que les « Daffodils » semblent être le témoignage d'un retour du refoulé, caractérisé par le compromis sous la forme d'une extase face à un champ de narcisses et non à son reflet.
- 32 Ce que le poète explique regretter dans « Tintern Abbey » c'est une forme d'immédiateté dans son rapport à la nature :

[...] The sounding cataract
 Haunted me like a passion: the tall rock,
 The mountain, and the deep and gloomy wood,
 Their colours and their forms, were then to me
 An appetite: a feeling and a love,
 That had no need of a remoter charm,
 By thought supplied, or any interest
 Unborrowed from the eye. (v. 77-84)

L'écho des torrents résonnant à ses oreilles, le poète satisfaisait directement son désir d'alors : regarder autour de lui. Mais à présent tout a changé, c'est d'un œil plus mûr qu'il contemple la nature environnante, et si elle ne satisfait plus ses désirs, elle contente son esprit :

For I have learned
 To look on nature [...]
 And I have felt
 A presence that disturbs me with the joy
 Of elevated thoughts; a sense sublime
 Of something far more interfused. (v. 89-97)

Des vers que Freud aurait pu choisir comme définition de la sublimation. Le poète a remplacé ses « *aching joys* » par « *a sense sublime* ». Or, comme l'explique Freud, « [l]es forces utilisables pour le travail culturel proviennent [...] en grande partie de la répression de ce qu'on appelle les éléments pervers de l'excitation sexuelle » (Laplanche et Pontalis 466). Autrement dit, Wordsworth a échangé la possibilité de moments d'extase avec lui-même par l'entremise de la nature, contre un sentiment d'appartenir à ce qu'il décrit comme :

A motion and a spirit that impels
 All thinking things, all objects of all thought,
 And rolls through all things. (v. 101-103)

- 33 Comme s'il fallait recomposer le vers et demi : il a transformé la *disturbing presence* en *elevated thoughts* ; transmué l'amour de soi à travers la nature, en amour pour

l'humanité grâce à la nature, fondement de tous nos sentiments moraux. C'est d'ailleurs le sous-titre du livre VIII de *The Prelude* : « Retrospect : Love of Nature Leading to Love of Mankind ». Wordsworth échange son narcissisme contre un humanisme, en une sorte d'exemple-type de sublimation, processus dans lequel la pulsion est « dérivée vers un nouveau but non sexuel et vise des objets socialement valorisés » (Laplanche et Pontalis 465).

- 34 Sauf que la satisfaction n'est pas totale, la sublimation non plus, et le poème s'achève sur un moment d'auto-contemplation ravie dans les yeux de Dorothy. Par ailleurs, si William est une figure de Narcisse, Dorothy est une figure d'Écho. Si elle reste muette dans le poème, son frère l'encourage à retenir les exhortations qu'il lui adresse, afin de se les répéter plus tard, pour son propre bénéfice. Dans « Tintern Abbey », Narcisse pleure le temps qui passe sur le poète, et non sur le monde, et s'adresse à une Écho sororale qui reste muette et garde ses paroles en son cœur.
- 35 La critique écoféministe amorcée par des ouvrages tels que celui de Carolyn Merchant, *The Death of Nature*, revisite aujourd'hui les grands textes romantiques de façon très opérante. Mais, pour terminer cette réflexion, je souhaite suggérer que la poésie romantique n'est pas qu'un lieu à revisiter, c'est aussi un agent à part entière, qui explore, lui aussi, par le biais des intertextes et autres citations. Ainsi lorsqu'Ursula Le Guin cite, sans guillemets, le premier vers d'un sonnet de Wordsworth, qu'elle met dans l'esprit d'un scientifique sur une planète lointaine¹¹, ou lorsque Dan Simmons écrit des romans entiers de science-fiction sur la volonté d'une intelligence artificielle de faire advenir à nouveau un être tel que John Keats¹², la poésie romantique n'est pas tant monumentalisée que végétalisée : elle est donnée à voir comme une sorte d'arbre fondateur qui sème et essaime jusque très loin. Parfois très, très loin.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Adam Phillips (ed.). Oxford: Oxford UP, "World's Classics", 1998.
- Keats, John. *Selected Letters*. Robert Gittings (ed.). Oxford: Oxford UP, 2002.
- Le Guin, Ursula. *The Word for World is Forest* (1972). London: Orion House, 2015.
- Pausanias. *Pausanias's Description of Greece*. James George Frazer (trans.). 6 vol. London: MacMillan, 1898.
- Simmons, Dan. *Hyperion* (1989). New York: Spectra, 1990.
- Wordsworth, William. *Lyrical Ballads, and Other Poems, 1797-1800*. James Butler and Karen Green (eds) (1992). *The Cornell Wordsworth*. Stephen M. Parrish (ed.). Ithaca: Cornell UP, 1996.

Wordsworth, William. *The Prose Works of William Wordsworth*. 3 vols. W. J. B. Owen & J. Worthington Smyser (eds). Oxford: Clarendon, 1974.

Wordsworth, William. *The Major Works* (1984). Stephen Gill (ed.). Oxford: Oxford UP, "World's Classics", 2000.

Wordsworth, William. *The Prelude, The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*. Christopher Ricks (ed.). London/New York: Penguin Books, 1995.

Journals of Dorothy Wordsworth. 2 vol. Ernest de Selincourt (ed.). London: Macmillan, 1941.

Articles et ouvrages critiques

Bloom, Harold. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry, revised edition*. Ithaca: Cornell UP, 1971.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP, 1973.

Bloom, Harold. *Poetry and Repression*. New Haven: Yale UP, 1976.

Essick, Robert N. "Gender, Transgression, and the Two Wordsworths in 'Tintern Abbey'". *Texas Studies in Literature and Language* 36.3 "Political Considerations" (Fall 1994): 291-305.

Ehnnen, Jill. "Writing against, Writing through: Subjectivity, Vocation, and Authorship in the Work of Dorothy Wordsworth". *South Atlantic Review* 64.1 (Winter 1999): 72-90.

Harding, Anthony John. *The Reception of Myth in English Romanticism*. Columbia: U of Missouri P, 1995.

Hartman, Geoffrey. *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry*. New Haven: Yale UP, 1954.

Hartman, Geoffrey. "Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry". *Beyond Formalism*. New Haven: Yale UP, 1970. 206-230.

Hartman, Geoffrey. *Wordsworth's Poetry 1787-1814* (1964). New Haven & London: Yale UP, 1971.

Hartman, Geoffrey. *The Unremarkable Wordsworth*. London: Methuen, 1987.

Hazlitt, William. "Lectures on the English Poets VII: On the Living Poets". *The Selected Writings of William Hazlitt*. Duncan Wu (ed.). Vol. 2. London: Pickering and Chatto, 1998.

Jacobus, Mary. *Romanticism, Writing, and Sexual Difference: Essays on The Prelude*. Oxford: Clarendon, 1994.

Laplanche, Jean et Pontalis, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967). 2^{nde} édition. Paris : PUF, 1998.

Levin, Susan M. *Dorothy Wordsworth and Romanticism* (1987). Revised edition. Jefferson: McFarland and Company, 2009.

Levinson, Marjorie. *Wordsworth's Great Period Poems: Four Essays*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.

McGann, Jerome. *Romantic Ideology, A Critical Inquiry*. Chicago: U of Chicago P, 1983.

Mellor, Ann K. *Romanticism and Feminism*. Indianapolis: Indiana UP, 1988.

Mellor, Ann K. *Romanticism and Gender*. London: Routledge, 1993.

Merchant, Carolyn. *The Death of Nature, Women, Ecology, and the Scientific Revolution* (1980). New York: Harper One, 1990.

Onorato, Richard J. *The Character of the Poet: Wordsworth in "The Prelude"*. Princeton: Princeton UP, 1971.

Rzepka, Charles J. *The Self as Mind: Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats*. Cambridge: Harvard UP, 1986.

Thiria-Meulemans, Aurélie. *Wordsworth et ses miroirs, Résonances des mythes d'Écho et de Narcisse*. Lyon : PUL/Ellug, 2014.

NOTES

1. Wordsworth change « written » en « composed » en 1815, on trouve donc les deux titres.
2. Même si l'on trouve ici du *blank verse*, c'est-à-dire, des pentamètres iambiques non rimés, ils sont débarrassés des ornements stylistiques très convenus de la poésie augustéenne et son *heroic couplet* à la fois caractéristique et caricatural.
3. Wordsworth écrit longuement et fréquemment sur ce qu'il appelle la perte de ses pouvoirs. On pense notamment à la première strophe de « Ode : Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood » : « There was a time when meadow, grove, and stream, / The earth, and every common sight, / To me did seem / Apparelled in celestial light, / The glory and the freshness of a dream. / It is not now as it hath been of yore;— / Turn wheresoe'er I may, / By night or day. / The things which I have seen I now can see no more » (1984, 297).
4. Andrew Marvell, « On Mr. Milton's *Paradise Lost* », *The Complete Poems*, E. Donno (ed.), London: Penguin, 1996. v. 41-44: « Where couldst thou words of such a compass find? / Whence furnish such a vast expanse of mind? / Just heaven thee, like Tiresias, to requite, / Rewards with prophecy the loss of sight ».
5. On est ici face à un paysage pittoresque et non un paysage sublime, même si les critiques sont en désaccord.
6. Geoffrey Hartman, *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry*, New Haven: Yale UP, 1954.
7. Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814* (1964), New Haven & London: Yale UP, 1971.
8. Geoffrey Hartman, *The Unremarkable Wordsworth*, London: Methuen, 1987.
9. Aurélie Thiria-Meulemans, *Wordsworth et ses miroirs, Résonances des mythes d'Écho et de Narcisse* (Lyon : PUL/Ellug, 2014).
10. Le poète enfant vole une barque une nuit pour se promener sur les eaux limpides d'un lac, il goûte alors un moment d'extase fortement érotisée, mais l'apparition d'un gros rocher à l'horizon lui inflige un fort sentiment de honte, et il rentre bien vite au bercail (*Prelude I*, v. 372-426).
11. Le personnage de Lyubov dans *The Word for World is Forest* se lève et pense, entre autres, « the world is too much with us » (Le Guin 45)
12. Dan Simmons, *Hyperion; The Fall of Hyperion ; Endymion ; The Rise of Endymion*.

RÉSUMÉS

Le célèbre poème de Wordsworth, « Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798 », annonce, dès son titre, le retour sur une rive aimée, et les vers s'emploient à décrire le changement survenu chez le poète-marcheur entre ses deux visites. Mais le poème lui-même, et non plus seulement les lieux qu'il décrit, fait également figure de lieu revisité : sa postérité a conduit l'ensemble des grands courants critiques à faire retour sur ce poème, pour explorer ses non-dits, ses gênes, ses exclus.

Wordsworth's famous "Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798" deals with the idea of returning, going back to. Here the poet revisits the banks of the Wye and it is for him the opportunity to witness and express the different being he feels he has become in five years, the span between his two visits. Yet the poem itself is also a place one goes back to, as can be seen through its revisiting over the years by all critical schools of literary analysis.

INDEX

Keywords : romantic poetry, poetry of inscription, pastoral

Mots-clés : poésie romantique, poésie d'inscription, pastorale

oeuvre citée Tintern Abbey

AUTEURS

AURÉLIE THIRIA-MEULEMANS

Aurélië Thiria-Meulemans est maîtresse de conférences en littérature britannique. Elle travaille et publie dans le domaine du romantisme anglais, notamment une monographie, *Wordsworth et ses miroirs, résonances des mythes d'Echo et de Narcisse* (PUL/ELLUG, 2014). Elle s'intéresse à présent à la critique éco-féministes, à la poésie contemporaine et aux littératures dites de "l'imaginaire". Elle est également traductrice, notamment de *Chinatown intérieur* (Charles Yu, Interior Chinatown, National Book Award 2020) aux éditions Aux Forges de Vulcain.