

PRÉFACE

L'année 1797-1798 fut d'une immense fécondité poétique pour Coleridge, avec la composition d'un célèbre poème intimiste, «Ce bosquet de tilleuls devenu ma prison», en juillet 1797, suivie de la rédaction du «Dit du Vieux Marin» et de la première partie de «Christabel» à l'automne 1797. Quelques mois plus tard, en mai 1798, ce fut «Kubla Khan» qui, avec le «Vieux Marin» et «Christabel», fait partie des poèmes les plus connus de toute la littérature anglaise. La place du «Vieux Marin» s'imposa d'ailleurs d'emblée, ce poème ayant été publié dans les *Ballades Lyriques* (1798), ouvrage auquel Coleridge et Wordsworth collaborèrent et qui devait être le point de départ de tout le mouvement de la poésie romantique anglaise.

Ces trois poèmes, pour disparates qu'ils soient, et au regard de la forme, voire de l'achèvement (de «Christabel», Coleridge n'a écrit que deux parties sur cinq initialement prévues; quant à «Kubla Khan», il le considérait comme un fragment, alors que «Le Vieux Marin», lui, est un poème achevé) et au regard de la thématique et de l'atmosphère, ont cependant de proches rapports de fond. Poèmes «démoniques», pour reprendre la terminologie de Harold Bloom, ces trois textes sont marqués par le thème de la possession et mettent tous trois en scène un rapport de fascination où le regard joue un rôle fondamental. Cette fascination est celle qu'éprouve l'invité de la noce pour le marin, c'est celle de Christabel pour Géraldine, celle enfin du poète écrivant

pour l'image idéale du poète triomphant dans «Kubla Khan». La fascination est enfin également celle dont les poèmes sont eux-mêmes l'objet, en raison de leur étrangeté de forme ou d'inspiration — Charles Lamb, ami de Coleridge, s'avoua, à la première lecture du «Vieux Marin», «totalement possédé par lui de nombreux jours durant» —, en raison aussi de la difficulté à percevoir en quoi ils font sens — d'où les multiples interprétations auxquelles ils ont donné lieu —, bien qu'ils n'en semblent pas dénués pour autant. Certains éléments biographiques, enfin, tel le recours de Coleridge à l'opium et au laudanum, ne sont pas étrangers à l'attrait qu'exercent ces poèmes dont on s'est souvent demandé quel rôle, si rôle il y a, la drogue avait pu jouer lors de leur composition.

A l'omniprésence de la fascination, en tant que thème comme en tant qu'effet, s'ajoute toute une thématique de l'itinéraire à suivre, qu'il s'agisse d'un trajet géographique ou d'un itinéraire psychique, voire, comme dans «Le Dit du Vieux Marin», des deux ensemble. Le périple du marin, angoissé et expiatoire, vise à une résolution éthique et surtout psychique du conflit interne dont il est l'artisan et la victime. L'itinéraire d'envoûtement et d'aspiration au désenvoûtement est le parcours douloureux et inquiétant suivi par Christabel, dans sa quête désespérée d'un éclaircissement, d'un allègement. Christabel, plus encore que le marin, cherche une résolution psychique du drame qui se noue en elle, avec la demande ultime qu'elle fait à son père — dont elle voudrait qu'il continue à être pour elle un repère, la clé de voûte d'une structure familiale qu'elle sait chancelante —, de la reconnaître pour sa fille en la garantissant contre l'étrangère. Si le vieux marin parvient, quant à lui, à une résolution partielle puisque, d'une part, il réussit à raconter son aventure et que, d'autre part, il passe le relais de la hantise à son auditeur (l'invité de la noce), Christabel se heurte, elle, à une impossibilité. Dans «Christabel», en effet, l'inachèvement du

poème, dont on peut supposer qu'il n'est pas fortuit et qu'il est, par voie de conséquence, signifiant, interdit au personnage d'aller plus avant et le confronte très directement à la folie, déjà très menaçante pour le vieux marin.

Avec «Kubla Khan» enfin, l'itinéraire suivi, en plus de la description d'un univers imaginaire, est surtout celui de la mise en scène d'une réflexion sur le tracé de la composition poétique. L'aspiration à la résolution d'un conflit — entre le désir de création et la réalisation virtuelle de l'œuvre — est cette fois-ci de nature artistique, et «Kubla Khan», dans sa concision éclatante, pose la question qui toujours hanta Coleridge: comment écrire et qu'en est-il du travail poétique?

Remarquons enfin que, dans les trois poèmes, l'angoisse joue un rôle essentiel, angoisse du mal commis dans «Le Dit du Vieux Marin», du mal subi dans «Christabel», de la création dans «Kubla Khan» et que cette angoisse, de même que la réflexion de Coleridge sur toute une thématique du manque et de l'excès, est ce autour de quoi s'organisent les trois poèmes, tirillés entre la définition d'une souffrance et l'aspiration profonde à un apaisement.

«Le Dit du Vieux Marin», sous-titré «rêverie d'un poète», pour mieux insister sur ses ambiguïtés oniriques (atmosphère étrange, personnages mystérieux et contradictoires, logique déconcertante), voire pour les justifier, fut composé en quatre mois à la fin de l'année 1797. Au chapitre XIV de *Biographia Literaria* où il est question de la publication des *Ballades Lyriques* et du rôle respectif de Coleridge et de Wordsworth dans la composition de l'ouvrage, Coleridge décrit leur projet conjoint en ces termes: «Mes efforts devaient tendre vers la création de personnes ou de personnages surnaturels, ou du moins romantiques... M. Wordsworth, par ailleurs, devait se proposer pour objet de parer le quotidien du charme de la nouveauté.»

Il faut pourtant se garder de prendre «Le Dit du Vieux Marin» pour un manifeste poétique ou une tentative

didactique de renouvellement des formes et des modes d'inspiration. Sa forme, en effet — celle de la ballade —, loin d'être originale, était alors très prisée; quant à son inspiration, elle devait beaucoup à la lecture de récits de voyages, de contes gothiques, tel *Le Moine* de Lewis, ou d'œuvres littéraires étrangères, comme *Le Visionnaire* de Schiller.

Cependant, il n'en reste pas moins vrai que «Le Dit du Vieux Marin» frappe par son caractère unique, dont Coleridge avait lui-même très clairement conscience: «“Le Vieux Marin”, déclara-t-il plus tard, ne peut être imité. (...) On peut mieux faire, mais il est inimitable.» Cette qualité unique est sans doute liée à son atmosphère ancienne — vocabulaire et tours archaisants —, à son rythme lancinant et parfois quasi incantatoire, surtout enfin au contraste entre ce qui se prétend être l'explicitation d'une relation de cause à effet — un mal commis: le meurtre arbitraire, absurde, de l'albatros, et l'expiation de ce meurtre fondée sur le passage nécessaire par diverses épreuves, puis une expérience racontée — et la difficulté pour le lecteur à percevoir la cohérence logique de cette causalité qui semble s'évanouir au fur et à mesure que le poème avance, pour céder le pas à ce qui est aussi une vaste fresque colorée. Ce qui frappe est, en fait, bien plus l'arbitraire de la punition infligée au coupable comme aux autres marins que son bien-fondé; c'est donc l'idée que ce que Coleridge cherche à dire est autre chose qu'un cheminement logique allant du bien perdu au bien retrouvé, mais peut-être la présence active de forces plus obscures échappant partiellement au discours.

Lors de la première publication du «Dit du Vieux Marin» pour la première édition des *Ballades Lyriques* en 1798, Coleridge plaça en exergue à son texte un Argument destiné à le présenter et à l'élucider. Le poète, cependant, se contente dans son Argument de donner un certain nombre d'indications géographiques et événementielles plutôt vagues (pour ces dernières, Coleridge fait par exemple mention de

«choses étranges qui survinrent», sans autre précision). L'acte du marin n'est pas mentionné; comme le remarqua Wordsworth, le marin est plus passif qu'actif, il n'agit pas mais «est agi», la conséquence de tout cela étant que le propos initial de Coleridge qui était, avec son Argument, d'éclaircir et d'expliquer, semble s'annuler lui-même.

Wordsworth critiqua très vivement le poème qu'il jugeait saturé de «gros défauts», tels, selon lui, la lourdeur des images, le manque de cohérence narrative dans la succession des événements, enfin, on vient de le dire, l'excessive passivité du personnage principal. Il suggéra alors quelques modifications pour l'édition de 1800 des *Ballades Lyriques*, parmi lesquelles la suppression de quelques archaïsmes qu'il considérait comme de pures afféteries. Il assumait d'ailleurs l'entière responsabilité de l'édition de 1800, le seul nom de Wordsworth apparaissant en couverture, et le poème de Coleridge n'étant mentionné dans le premier paragraphe de l'introduction que comme une contribution incluse «par amitié et par souci de variété»! Quant à «Christabel», prévu pour cette seconde édition, Wordsworth n'en voulut tout simplement pas. Coleridge modifia néanmoins son Argument en précisant quelque peu les indications géographiques, surtout en commentant l'acte du marin qui, dit-il, tua l'oiseau «au mépris des lois de l'hospitalité». Les «choses étranges» de 1798 devinrent d'«étranges jugements» par lesquels le coupable est «poursuivi», et l'idée d'acte coupable, de faute et de châtement fut ainsi davantage mise en avant, comme une tentative, pour le poète, de s'auto-justifier, d'authentifier son texte. Ce même soin réapparaît, mais avec beaucoup plus de force, dans l'édition de 1817 du «Dit du Vieux Marin», parue sous le seul nom de Coleridge, avec pour la première fois la rédaction de gloses marginales visant à éclairer le poème de son discours parallèle et insistant. La glose, en cherchant à donner de la cohérence au texte, forme comme un commentaire périphérique à l'utilité contestable, destiné à effacer

l'effet permanent d'inquiétante étrangeté produit par l'œuvre. L'oiseau et son rôle sont ainsi ouvertement expliqués; l'albatros, entend-on, n'est pas qu'un simple être vivant, il est aussi un signe favorable donné par la nature aux hommes; la glose insiste également sur la complicité *a posteriori* des autres marins avec le meurtrier, ce qui est censé justifier leur propre mise à mort. Parfois même, la glose s'étend, s'immisce entre les strophes, comme pour combler les vides, comme pour griser le blanc de la page ou encore pour tenter d'annuler, en disant ce que le poème ne dit pas, le trou que creuse l'angoisse et l'effet qu'elle produit.

On sait que dans ce long poème, un marin, à l'œil brillant et fascinant, a commis un crime; il a tué un oiseau porte-bonheur, il a aussi, par cet acte, attenté à la vie comme principe et, par là même, failli à la perception de l'unité du monde. L'oiseau n'était pas un élément détaché de la totalité, il y participait pleinement. Condamné à l'errance, le marin est exposé au plus terrible isolement; pire, il est confronté à la souffrance de devoir vivre dans le paradoxe ou de devoir y dépérir. Il erre en effet sur un bateau immobile; il est hanté par cet autre oxymore, le personnage de la Vie-dans-la Mort. Lui coupable, ce sont ses compagnons qui sont punis de mort; la mer, au lieu de dessécher, pourrit; quant à la conscience que le marin acquiert du mal et de la nécessité de l'expiation, elle ne le libère pas de son fardeau. Il reste hanté et transmet sa hantise. Coupable d'avoir agi de manière absurde et arbitraire, il est puni par l'arbitraire.

Pourtant, un certain nombre de repères stables sont donnés par le poème, qui permettent de mieux comprendre le propos de Coleridge. C'est tout d'abord cette idée que l'oiseau ressortit du sacré. Cet aspect fondamental est mal perçu par le marin et ses compagnons qui ne voient en lui qu'un signe magique — il est dans leur discours successivement bon puis mauvais présage. L'oiseau martyrisé inscrit le thème du mal, de la punition et de l'expiation dans un

contexte religieux, d'ailleurs corroboré par l'intervention ultime de l'ermite auprès du marin et par l'idée très chrétienne que seul l'amour peut sauver. Plus encore, cependant, il le place dans une perspective philosophique. Le propos de Coleridge s'étend au-delà d'une interprétation éthique ou religieuse. Il concerne plutôt l'inscription de la conscience individuelle dans le monde et la difficulté ontologique de l'itinéraire à suivre. La quête ou l'errance visent à permettre à la conscience de se retrouver en luttant contre la hantise, ce qui sera aussi le propos de «Christabel», et en tendant vers la sublimation, ce que «Kubla Khan» tentera de montrer. Pour que cette auto-retrouvaille soit possible, l'étape obligée est celle de la perception de l'unité essentielle du monde sensible.

De plus en plus détaché des théories associationnistes de Hartley selon lesquelles imagination, mémoire et raisonnement sont à analyser comme des séquences d'impressions sensorielles, Coleridge se tourne vers le néo-platonisme de Plotin : contre une perception parcellaire du réel, ce qu'il cherche à saisir, c'est l'harmonie du grand tout. Harold Bloom évoque chez Coleridge cette crainte de profaner la nature, d'échapper à la perception du cosmos en tant qu'ensemble unique, harmonieux et intelligible. Tout se joue donc dans la tension entre forces centrifuge et centripète, entre le risque de parcellisation et la soif de reconstitution. Ce que Coleridge cherche à résoudre, c'est l'énigme de la relation du moi à l'univers dont tous les éléments, pour lui, sont soumis «à des lois universelles selon lesquelles chaque chose appartient au tout»; bien plus, ajoute-t-il, chacun de ces éléments, «chaque espèce et chaque individu de chaque espèce devient un système, un monde en soi». Dans sa tentative de définition de la relation de la conscience au monde, Coleridge annonce Emerson et les Transcendantalistes américains.

Cette prise de position, pour philosophique qu'elle soit, est aussi dictée par l'angoisse de ne plus pouvoir se situer

dans l'espace. Lovée au cœur même du «Dit du Vieux Marin», celle-ci apparaît sous la forme de la Vie-dans-la-Mort, figuration allégorique de la pulsion de mort, présente donc sous les traits concrets d'un personnage, présente également dans la stase, cette immobilité morbide dont le marin est victime, présente enfin dans le passage du monde — la nature vivante et positive — à l'immonde — le pourrissement du bateau et celui de la mer, le hors-monde, ce qui échappe au repérage —, présente dans l'insistance du poète sur le pouvoir mortifère de la fascination. Cette angoisse est persistante, et, en fin de poème, l'ultime louange à Dieu de même que la célébration quasi panthéiste de toutes les créatures vivantes ne la dissiperont pas: l'interlocuteur du vieux marin en est à son tour victime et, selon le processus de répétition propre à la pulsion de mort, semble prêt à reprendre le récit dont il a hérité et qui finit par l'habiter. Poème de l'angoisse ontologique, «Le Dit du Vieux Marin» dépeint un monde à la fois vide et saturé, vide dans la mesure où l'homme y est confronté au non-sens, mais aussi saturé de signes, saturé de texte. Fondée sur ce paradoxe, l'œuvre, une fois achevée, laisse néanmoins le malaise se développer.

Dans «Christabel», Coleridge renoue avec la thématique du regard fascinant, de l'opposition entre le bien et le mal ou de l'attrait de l'un pour l'autre, enfin avec l'angoisse et la puissance de l'envoûtement. Le poème est précédé d'une préface (1816), en grande partie commentaire sur son état d'inachèvement et, comme pour montrer que le poème n'est pas qu'un texte en souffrance, sur la technique employée par l'auteur, sur le mètre employé — mètre à quatre accents, proche des structures rythmiques de la poésie allitérative du Moyen Âge. Cette technique, tout autant que l'atmosphère gothique du poème, signe ce qu'on pourrait appeler son médiévalisme.

«Christabel», ballade gothique et archaïsante, emprunte bien des éléments aux contes noirs ou de terreur à la

Horace Walpole, Ann Radcliffe ou M.-G. Lewis: le décor — un château médiéval —, une atmosphère lugubre, le cri de la chouette dans la nuit, les périls encourus par une jeune fille noble, pure et a priori innocente —, menacée par un être insoupçonnable puis insidieux, de plus en plus clairement associé au serpent donc au diable. Ce personnage maléfique, Géraldine, annonce d'ailleurs les grandes figures de femmes fatales chères au XIX^e siècle. Ajoutons-y la sombre présence d'un père incompréhensif, un érotisme pervers souvent plus patent que latent dans la relation entre les deux femmes, et présent dans le thème de la profanation de la pureté et, comme dans «Le Dit du Vieux Marin», de l'hospitalité, c'est-à-dire de l'harmonie fragile du monde.

Cependant, «Christabel» n'est pas une redite versifiée du roman gothique anglais. L'insistance de Coleridge sur l'anéantissement de la volonté de Christabel, sur la désintégration de son être au contact du mal — si le marin était hanté, Christabel est possédée —, enfin sur le pouvoir de fascination exercé par le personnage et l'œil de Géraldine sur Christabel va au-delà des stéréotypes du roman gothique et assure le lien entre «Le Dit du Vieux Marin» et «Christabel». Bien plus, il fait montre du souci qu'a Coleridge d'explorer toutes les modalités de l'angoisse, de la pulsion de mort et de cette forme particulière qu'en est la possession.

Christabel est un personnage isolé, hors structures rassurantes: sa mère est morte à sa naissance, son père, qu'elle prend pourtant pour un défenseur du droit (ainsi lorsqu'elle promet son aide à Géraldine pour l'instant insoupçonnée), est victime d'un aveuglement inquiétant. Le père choisit même de ne pas reconnaître le désastre dont sa fille est victime. Christabel, peu à peu possédée, affolée au sens strict, «boit», dit Coleridge, le regard maléfique de Géraldine et donc l'incorpore. Certes, l'auteur conclut la deuxième partie du poème, et de façon inattendue, sur l'innocence de l'enfant, mais l'essentiel est ailleurs, dans la peinture obstinée que fait

le poète d'un envahissement délétère de l'être que rien de ce monde ne saurait enrayer. Avec le rejet de Christabel par son père, Coleridge met en scène la plongée du personnage dans un hors-champ monstrueux — pour son père, c'est elle le monstre, et non pas Géraldine; Christabel a perdu la place qu'elle occupait, celle de fille de seigneur, à l'éthique inattaquable. L'incapacité de Coleridge à terminer son poème ne met que plus l'accent sur la percée de cette inquiétante étrangeté de plus en plus envahissante, si envahissante même que les valeurs se renversent, l'anormal devenant la norme, la légitimité de Géraldine ne faisant plus de doute aux yeux du père de Christabel, tandis que le laisse indifférent, voire satisfait, le délabrement psychique de sa fille. Tout le poème tourne autour de ce qui se creuse en son sein, et qui n'est plus dicible, et que rien ne saurait suturer.

Composé en 1798, «Kubla Khan» ne fut publié qu'en 1816. Le titre complet en est «Kubla Khan ou la Vision d'un Songe. Fragment». Coleridge insiste donc sur le caractère onirique d'un poème dont la composition ne semble pourtant pas avoir été laissée au hasard, et sur ce qu'il dit être l'état fragmentaire d'un texte dont l'achèvement et la cohérence, à la lecture, ne paraissent pourtant pas faire de doute. Précisons cependant qu'à l'inverse du «Dit du Vieux Marin» et de «Christabel» qui sont des ballades et dont la forme est régulière, «Kubla Khan» n'obéit pas à un schéma métrique ou strophique préétabli, même si les rimes subsistent. Le vocabulaire de ce poème, enfin, simple et moderne dans son ensemble, est dénué de toute affectation archaïsante. Tout se passe donc comme si Coleridge débordait, dans «Kubla Khan», le pur plaisir du texte et les délices de la désuétude pour privilégier le dépouillement et l'immédiateté du texte en train de se dire.

Dans la préface qu'il fit pour son poème, Coleridge explicite brièvement la genèse de «Kubla Khan», selon le processus d'autojustification déjà rencontré dans la préface

de «Christabel» ou dans les gloses du «Dit du Vieux Marin». «Kubla Khan», à en croire Coleridge, ne serait qu'une «curiosité psychologique», un simple effet produit sur le psychisme par l'absorption d'un calmant, également une production spontanée dont le point de départ serait néanmoins — et Coleridge cite ses sources — le *Pèlerinage* de Purchas qui introduit le personnage de Kubla Khan, œuvre dont Coleridge se serait également inspiré pour le «Dit du Vieux Marin». Quant à l'état fragmentaire du texte, il serait à prendre au pied de la lettre: le poème aurait dû être beaucoup plus long et les vers non écrits, telle une image fracassée, se seraient perdus. N'en seraient restés que des bribes, des éclats. Bien évidemment se pose ici le problème de la communication poétique, de l'écriture qui ne serait que le tracé subsistant et mutilé d'une inspiration bien plus vaste ou d'un texte écrit ailleurs, mais non manifeste.

L'univers de «Kubla Khan» est bien connu. Tout entière consacrée à la structuration de l'espace, dépeint et dans son horizontalité — l'étendue des domaines du prince, le contraste entre les lieux composés par l'homme d'une part et la nature sauvage d'autre part — et dans sa verticalité — l'érection du dôme et la plongée de la rivière Alph, dont le nom rappelle le principe élémentaire constitutif du monde, dans les abîmes —, la première strophe met aussi en parallèle le monde séculier du Khan et l'espace sacré, insondable, avec tout ce qu'il peut avoir d'insaisissable. Ce paradis-là, celui que s'est constitué le prince, a de la profondeur, une profondeur qui n'est d'ailleurs pas de son fait, et c'est en raison de cette dimension verticale que le monde du Khan se démarque des images édéniques traditionnelles, plutôt fondées sur l'évidence d'une horizontalité apaisante.

Les images de profondeur sont reprises plus loin, mais elles sont cette fois-ci associées à un jugement esthétique — le gouffre est «romantique» — et aussi à l'idée d'un enchantement. Ces lieux sont hantés, voire ils sont également associés

à la souffrance et à l'urgence du désir amoureux. L'univers profond de «Kubla Khan» est le lieu d'une énergie intarissable, et son espace souterrain est celui du surgissement, du jaillissement, de l'union du minéral au fluide. Plus loin encore gît une mer sans vie, et d'où fusent d'inquiétantes voix ancestrales, annonciatrices de catastrophes, rappelant aussi qu'au creux de toute création se tapit la mort, cette même force délétère à laquelle le marin tentait d'échapper et dont Christabel était la proie. Et tout se passe comme si la pulsion de mort, là encore, rappelait sa toute-puissance au principe de plaisir d'une part — la construction d'un univers esthétique et hédoniste satisfaisant — et au travail de sublimation dans l'art, d'autre part.

Le thème de la création artistique est d'ailleurs abordé de manière beaucoup plus explicite dans les dernières strophes du poème. A la voix des pères qui rappellent au poète que l'énergie débordante et enthousiaste de l'élan créateur n'est pas sans danger, succède le chant du tympanon dont joue une vierge d'Abyssinie. Cette évocation est celle d'une vision esthétique idéale qui serait comme la représentation parfaite de l'œuvre accomplie et que Coleridge confronte à son propre désir de création, non dénué de souffrance. Au chant IV du *Paradis Perdu*, Milton fait allusion à l'Abyssinie et à une montagne nommée mont Amara. Dans «Kubla Khan», Amara devient Abora, c'est-à-dire que la haine et la mort affirment de nouveau leur présence perturbante au sein de l'harmonie désirée. C'est ainsi que la vision ultime du jeune homme dionysiaque (il représente le poète) dont la description évoque les conceptions platoniciennes de la folie poétique — dans *Ion* ou *Phèdre* — dérange plus qu'elle ne rassure. Le créateur est habité, nourri du lait paradisiaque, c'est-à-dire du verbe, il est donc dans la vérité et, en tant que tel, suscite la crainte. Et c'est ainsi que dans «Kubla Khan» le lecteur passe du paradis fabriqué, celui du Khan, à un autre paradis, perdu et à retrouver,

celui de la vision unifiante du monde, à rechercher non plus dans la philosophie ou dans la résolution des conflits psychiques, mais plutôt dans l'art. La vision désirée et fuyante n'est pas non plus celle d'un lieu de vie heureux: il ne s'agit plus que de l'œuvre. Cette œuvre, le poète — et là est le paradoxe de «Kubla Khan» — dit vouloir la réaliser malgré sa crainte de ne pouvoir le faire, crainte qui d'ailleurs hante sa conscience, alors qu'il la réalise effectivement. On pourra ainsi interpréter l'insistance de Coleridge à voir en «Kubla Khan» un fragment comme le signe de son angoisse à ne pas vouloir admettre l'accomplissement de quelque chose, un peu comme si, après cela, il avait redouté de ne pas pouvoir aller plus avant. Là est peut-être d'ailleurs toute la modernité de Coleridge qui, en dépit des lourdeurs discursives de ses écrits théoriques, des artifices formels du «Vieux Marin» et de «Christabel» ou des charmes incantatoires de «Kubla Khan», s'interroge sans doute bien moins sur l'effet esthétique produit par l'œuvre que sur les raisons profondes de son surgissement. Les trois poèmes décrivent tous un événement traumatique, voire une série d'événements, ou bien encore — et c'est le cas de «Kubla Khan» — ce qu'il en est de la sublimation, une fois reconnu le travail en creux de la souffrance. A chaque fois, il s'agit de parvenir, bon gré mal gré, à dire quelque chose, à l'écrire, non pas pour effacer le trauma ou l'angoisse, mais pour travailler autour et créer à partir de là. En un mot, ce que Coleridge entend cerner, c'est le statut du sujet créateur face à sa création.

Pascal AQUIEN.