

Eric Dayre

Spécificité de la poésie chez Coleridge : *poema*, *persona*, *biographia*

Sur le vrai sens de la « suspension volontaire et momentanée de l'incrédulité, qui constitue la foi poétique »

Abstract

The study examines Samuel Taylor Coleridge's famous formula of the »willing suspension of disbelief«, which has been widely misinterpreted by narratology. Contrary to common belief, this notion pertains to poetry, not fiction. Coleridge contrasts the »poetic disposition« with prose fiction, emphasizing the unique specificity of poetry as a fundamental mode and practice of thought. For Coleridge, poetry represents a creative voluntary interruption, an ontotheology of lyricism aimed at fidelity to oneself and metaphysical exploration. Poetry does not seek plausibility but truth; willing suspension redefines time, removing its mechanical neutrality. Willingness signifies free creation, offering the formula of »self-conquest«, of a »free yet abso-

lute government«, while the novel seems to disperse and scatter individuality and »persona« in the excess of its stories. The difference between poetry and the novel is based on Coleridge's discussion of what constitutes narrative metalepsis, particularly in his close critique of Jonathan Swift. Coleridge seeks to remove metalepsis from the domination of skepticism. He defines poetic suspension as the source of all possible metalepsis. One can speak of a metaleptic construction of verse, and of lyricism as a metaleptic epic of verse. The metaphysical epic inherent to poetry is constructed in suspensive verse, in the rhythmic play of life itself, literally »bio-graphia«, of rhythm as the exposition of the self and the unfolding of the world.

L'objet de cette étude est la célèbre formule de la *Biographia Literaria* Coleridge : « willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith », littéralement « la suspension volontaire momentanée de l'incrédulité qui constitue la foi poétique ». La reprise de cette formule par la narratologie me semble en effet constituer un hommage oblitérant au vrai sens que Coleridge lui donne. Il est en effet erroné de penser que cette

formule s'applique à la fiction et renvoie à la disposition d'une personne à accepter comme vraies les prémices d'une œuvre de fiction, même si elles sont fantastiques ou impossibles. S'il est bien question de « disposition », en réalité, Coleridge construit une pensée de la « disposition poétique » par opposition au roman, et en grande partie contre la fiction en prose ; il n'est pas non plus « fondamentalement » question d'une phénoménologie de la « croyance ».¹ Il est non seulement question de disposition, mais aussi et peut-être plus encore de « l'invention » poétique et de sa spécificité.

Wordsworth a situé la poésie dans l'extériorisation essentielle du monde naturel : « susciter un sentiment analogue à celui du surnaturel et, en éveillant l'esprit de l'endormissement où le plonge la routine, [...] le diriger vers les splendeurs qu'offre à nos yeux l'univers [...] ».² En réponse complémentaire, Coleridge projetait de « frapper de suspension ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propre même de la foi poétique [that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith] »³ dans ses poèmes dits « surnaturels ». Cette traduction de Jacques Darras diffère des traductions les plus communes. Tout mon développement confirme sa justesse, qui doit être abordée en comprenant véritablement pour quelles raisons il y est question de délibération et de volonté, et pourquoi il est question de la poésie et pas de la « fiction ». Il peut certes y avoir un croisement entre les deux notions, par exemple dans les poèmes « surnaturels », mais précisément pour Coleridge, la surnature est l'antonyme d'une fiction. Et si la « suspension » décrit une phénoménologie de la lecture, elle décrit surtout en profondeur l'action de l'écriture poétique. Pour le dire rapidement ici, sont engagées une philosophie de l'interruption du discours, une structure métaleptique particulière de la poésie, une « interruption » qui fait apparaître le fondement profondément onto-théologique du lyrisme. Cette définition se situe dans le cadre de l'imagination rythmique qui constitue non pas une « croyance » mais la « fidélité à soi-même » que la poésie lyrique met en acte, qui est notamment toujours incarnée dans une voix, « corps et âme » en personne, contre – « tout contre » le roman.

1 Dans le chapitre « The Long History of a Short Phrase » (James et al. (ed.) 2023), Nicholas Paige présente ainsi son propos : « Coleridge's concise definition of 'poetic faith' has become one of the most instinctive ways people in the English-speaking world qualify their phenomenological investment in fiction. After positioning the famous phrase with respect to Coleridge's thought about what many at the time were starting to call dramatic illusion, this chapter contextualizes such discourse as a variation on much older 'belief talk' – the idea, present since at least Aristotle, that some kind of belief is involved when reading novels and epics or viewing tragedies ».

2 « [...] by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing to the loveliness and the wonders of the world before him » (Coleridge 2007, 379).

3 « [...] l'accord fut que je porterai mes efforts en direction des personnes et caractères surnaturels ou du moins romantiques ; le but étant de puiser au fond de notre nature intime une humanité aussi bien qu'une vraisemblance que nous transférerions à ces créatures de l'imagination, de qualité suffisante pour frapper de suspension, ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propre de la foi poétique » (Coleridge 2007, 379).

1. Suspension volontante de l'incroyance et expérience de l'absolu

Coleridge fait découler la fonction de la poésie du sens que prend chez lui la notion de « suspension » dans l'expression « a willing suspension of disbelief ». Cette expression ne renvoie pas au fait d'admettre la fiction pour y croire et la lire. Elle donne plutôt à l'accord du lecteur le sens onto-théologique de s'accorder avec le fait de la création poétique, ce qui est très loin de la réduire à un simple effet de séduction nécessaire en guise de préalable à la lecture.

Le geste horizontal puis vertical, de Wordsworth, et celui, interruptif puis suspensif de Coleridge (radicalement vertical en ce sens) s'étaient et se confirment, se promettent mutuellement l'un à l'autre, depuis leur différence initiale qui illustre l'amitié et la conversation entre les deux poètes (cf. Dayre 2020).

Premier temps de la contradiction et de l'assouplissement de l'acte poétique, le présent de la suspension coleridgienne, volontaire et constitutive du fait de « croire », institue le « belief », la « foi » de la poésie considérée comme une extase de la raison se concentrant dans la volonté. La suspension n'est pas simplement « volontaire » (le fruit d'un accord momentané) mais *volontante*, c'est-à-dire, en fait « volonté de vouloir », créatrice de volonté. Cette volontante volonté est en fait, structurellement « divine », Dieu étant celui qui ou ce qui « veut vouloir ». L'ouverture wordsworthienne, qui extasie le moi dans l'extériorité de la volonté accomplie en nature, découle de cette première volonté. En réalité, très subtilement, la proposition de Coleridge en 1818 fournit la condition transcendantale, le préalable pour que ce que Wordsworth appelle le « sentiment » devienne l'objectif du poème.

Wordsworth propose de fonder la poésie dans la complémentarité du monde physique et de l'éthique. La suspension coleridgienne, quant à elle, fait porter tout l'effort sur le repli du dehors dans le soi, sur une spéculation métaphysique préalable à l'éthique, et plus profondément encore sur le repli de l'exposition mystique à l'Absolu dans le caractère momentanément suspensif de la créature. C'est le caractère « interrompable » de la créature, le fait qu'elle puisse s'interrompre qui en constitue littéralement l'éthos – un éthos suspendu entre d'une part la condition mortelle, et d'autre part l'effet de surhumanité que la faculté de créer et d'être créé (autrement dit le fait de son existence même) lui donne.

Le sens de la suspension concerne donc la pensée de l'Absolu, et dans le détail : la métaphysique de la volonté et de la liberté métaphysique. Cette suspension volontaire est liée à la philosophie schellingienne, laquelle a fait de l'Absolu un vouloir (« Vouloir est l'être primordial » Schelling 1980, 137) dans le moment même où elle ouvrait une voie spéculative expliquant la liberté humaine et la possibilité du mal – objet critique de l'essai III de *L'Ami* de Coleridge dans la reprise de 1818, au moment précis où il introduit une remarque sur le danger du roman et la proximité de ce genre avec « la propension qu'a l'humanité à prendre les sentiments de déception, de dégoût et d'aversion, occasionnés par les effets malheureux ou les accompagnements d'un système particulier, pour une connaissance approfondie de la fausseté de ces principes, qui peut seule assurer son rejet permanent » (Coleridge 2002, 454).

La propension à s'enthousiasmer de la déploration du malheur en prenant cette déploration pour une solution est, selon Coleridge, l'état psychique, la forme démagogique et en fait la « mauvaise volonté » que propose le roman à ses lecteurs. Cette mauvaise volonté doublée d'un mésusage de la liberté est exactement ce à quoi s'oppose la « suspension volontaire ».

L'interprétation métaphysique de la volonté est, du point de vue philosophique, l'affaire du très schellingien chapitre XII de la *Biographia Literaria*, intitulé « Requests and Premotions » – des requêtes, des demandes, mais également analyse des causalités, des devoirs, et paradoxale annonce des omissions à venir dans le chapitre suivant qui concernera l'imagination. En fait le chapitre XII pose les principes d'une véritable ontothéologie de l'action juste et du poème d'imagination, qui rejoint l'essai III de *L'Ami* – afin, « par l'énergie d'une conquête de soi, [d']établir en notre propre esprit un gouvernement libre et cependant absolu » (Coleridge 2002, 460).

Chez Coleridge, la formule du *gnôti seauton*, telle qu'il la glose à partir de Schelling dans ce même chapitre de la *Biographia*, permet le déplacement d'une interprétation uniquement morale vers une interprétation ontologico-pratique. L'exigence, le réquisit, la demande, ce qui s'impose de soi-même, que l'on se promet à soi-même et aux autres, est prémonition : intériorisation et épreuve extatique pré-rationnelle. Dans les thèses VII et VIII du chapitre XII : « La philosophie n'est pas simplement une science de la morale, mais de l'être en son entier, et ses premiers fondements ne peuvent être ni simplement spéculatifs ni simplement pratiques, mais les deux en un » (Coleridge 1983, I, 279–281, ma trad.).⁴ « Deux en un », c'est-à-dire dans une forme symbolique, « tautégorique » qui est celle de la poésie comme synthèse, volonté *volontante*, action, rencontre, point commun de suspension et de fondement entre le spéculatif et le pratique, relevant de l'imagination définie au chapitre XIII de la *Biographia*.

Cette synthèse paradoxale, cet art de la rencontre et de la coïncidence de domaines habituellement séparés court à l'arrière-plan de toute la problématique de l'intervention « volontaire » du poète dans la parole, dans la proposition que le poème apporte dans le monde de la prose. C'est une suspension, une « coupe », mais aussi une révolution dont le propos implique d'interrompre le discours et les réflexes triviaux de la pensée. Dans la « suspension de l'incrédulité », il ne s'agit pas d'admettre la vraisemblance ou de jouer le jeu de la fiction ; il s'agit de dire le vrai et de l'entendre, « physiquement », ou plus exactement « en pratique ».

4 Coleridge exprimera ses doutes sur sa propre reprise de Schelling dans les derniers chapitres de la première partie de la *Biographia Literaria*, dans la lettre à H. Green du 30 septembre 1818, où il conteste précisément la manière contradictoire dont Schelling définit l'expérience (Coleridge 1983, CL, IV, 873–875).

2. Traitement du temps poétique : imagination et création

Le bouleversement suspensif découvre la dissidence radicale de l'histoire de la vérité par rapport à tout récit, sans même parler de fiction, ainsi que l'insuffisance du seul médium de la prose à traiter du temps poétique. Car la « willing suspension » ne touche pas le seul contenu de la parole, mais la manière même de parler. Cette manière est touchée temporellement par la suspension qu'on y met, c'est-à-dire le rythme que la prose oublie d'y mettre, et qui précisément définit la poésie. Ce rythme construit sa forme pour inciter sans cesse à une lecture active. « Willing » caractérise donc l'expression d'un accord et d'un partage des manières poétiques qui, toutes, sont des constructions actives, c'est-à-dire, philosophiquement déterminées et déterminantes, capables de saisir le rapport spécifique de la poésie à la volonté.

Ce que Coleridge désigne, en poète idéaliste, c'est la force d'une imagination propre au phénomène de la volonté, c'est-à-dire le fait que l'imagination poétique produit l'assentiment, la croyance, la suspension de l'incrédulité, parce qu'elle *invente (pro-pose)* la volonté en même temps que la volonté d'inventer comme une volonté ou construction de la temporalité – contre ce qui est « ordinairement » ou « seulement » là parce que cela a quitté depuis longtemps le temps et l'espace de l'invention.

Si Dieu est « volantant », « ce » ou « celui » qui « veut vouloir » comme Schelling le glisse à Coleridge, la répétition de l'acte créateur, l'imagination primaire de Dieu, se répète dans le monde créé et ses créatures, temporalise et temporise. Cela signifie que le premier acte de la volonté – la volonté de création divine de Dieu lui-même – est aussi un acte d'imagination, et fondamentalement que le phénomène de l'imagination est de fait le phénomène de tous les phénomènes, le premier d'entre eux étant, précisément, le temps.

Par conséquent, l'imagination comme « volonté volantante » est aussi la liberté de choisir délibérément et à chaque instant la vie dans le temps (« pour frapper de suspension, ponctuellement ») au cœur même de toutes les volontés, de tous les choix possibles, dans toute « nature intime ».

La suspension est volontaire mais elle est surtout au sens strict, « volantante », acte d'imagination et émergence de nouveaux choix imaginatifs, de volontés agissantes, et dans l'esprit de Coleridge, émergence des traits symboliques ou « tautégoriques » qui font ce qu'ils disent et réussissent à être cohérents avec eux-mêmes. Et ce sont ces choix qui font l'histoire divine, cachée mais poursuivie dans l'histoire tout court, et qui assurent l'émergence d'une liberté humaine. La poésie a son effet de « willing suspension of disbelief », mais la volonté de suspension est aussi à l'« origine » de toute création, et dans l'esprit de Coleridge, elle conduit une théodicée. Parce qu'elle entend renouveler la manière d'écouter la scansion dans la langue, le battement de ce qui résiste, elle « entend » reprendre le pouls de Dieu dans les êtres et des choses créés.

La « willing suspension » est « volontaire » et produit la volonté comme un rythme suspensif et toujours repris de la création. Pour Coleridge, ce rythme est poétique et non pas prosaïque (c'est même son grand motif de désaccord avec Wordsworth dans la

Biographia Literaria) : il est scandé, il lui faut le vers ou le chant, il n'est ni dans la prose ni dans le roman ; il n'est même pas naturellement, directement ou ouvertement dans la langue (c'est la critique que Coleridge adresse à Wordsworth). Faire apparaître la force de formation rythmique dans la langue demande une attention spéciale. Mais cependant, ce rythme est dans l'histoire, puisqu'il est l'origine et la perceptibilité de toute parole historique – et c'est la raison pour laquelle Coleridge le rapportait dès 1816 à la forme de la prophétie, en évoquant les formes qui roulent dans le ciel et accompagnent les paroles et les visions d'Ezékiel 1,16.

Ce rythme caractérise la parole prophétique, qui tranche sur toute parole, qui en est la *métanoia*, la nouvelle noétique, la « remarque » ou la métalepse de son incise théologique en quelque sorte, corrigeant les erreurs passées. Au cœur de la métalepse qui coupe, interrompt et renouvelle le discours, quitte à bafouiller ou à être d'abord inaudible, quelque chose se joue de la redéfinition de l'expérience – une redéfinition spirituelle qui est toujours une image qui se manifeste dans l'à-côté imaginaire, isolément parlant, en propre ou à part soi, et qui construit son temps propre. Plus précisément encore : selon la configuration coleridgienne, dans la poésie, la suspension volontaire admet la volonté de parler à côté du discours, de créer une parole dont la volonté s'affranchit de toute autre justification qu'elle-même, au point d'entrer dans le monde de la grande histoire par la porte d'une intimité, d'une réserve qui trouve son grand modèle dans l'extase « mystique ». C'est l'autre sens du temps suspendu comme « instant mystique », lequel advient « sans pourquoi », et en même temps s'impose dans la *différence suspensive*, c'est-à-dire par la *différance* du lyrisme.

Certes « nous » sommes (ou nous nous pensons) très éloignés aujourd'hui de cette théologie mystique de la liberté et de la volonté poétiques, mais le sommes-nous vraiment sous les oripeaux de nos catastrophes ? En tout cas, si nous ne sommes pas loin d'attribuer à la poésie la place que la métalepse occupe dans le discours, une place mineure ou une remarque faite « en passant », comme en « aparté » ou par « accident » dans le flux des discours « sérieux » et des mouvements généraux du langage « courant », c'est bien parce qu'elle reste une suspension. Elle le reste, même si sa vocation est de plus en plus confidentielle. Mais « peu » importe : le « peu de poésie » importe, ne serait-ce que pour rappeler que le bavard est *a contrario* celui qui ne veut jamais s'interrompre.

3. Métalepse infinie du temps et faible mémoire du roman

Les titres, les formules de Coleridge contiennent un univers théorique qu'il faut apprendre à déployer. En tant que versification ou effet de versification, la suspension volontaire permet de penser à côté de la syntaxe narrative, et à côté d'une écoute purement syntaxique du texte.

La manière dont la narratologie s'est emparée de cette expression pour dire la condition de la lecture de roman, ou la condition d'admission de la fiction comme préalable à la lecture est une fausse évidence, une lecture triviale très répandue aujourd'hui de la

formule coleridgienne.⁵ Cela ne veut pas dire que Coleridge ignore la question du roman et de la fiction. Bien au contraire. Dans l'analyse coleridgienne, et c'est ce qui la distingue de la fonction qu'on lui fait remplir par rapport au récit et à la fiction, la « suspension volontaire de la défiance » pense à côté du roman, « tout contre » lui :

[...] par une sage ordonnance de la nature, nos sentiments n'ont pas de demeure stable dans notre mémoire ; au contraire même, plus ils sont vifs dans le moment de leur existence, et plus le souvenir des pensées qui les accompagnèrent est rendu vague et difficile. Ceux de mes lecteurs qui, à quelque période de leur vie, ont eu pour habitude de lire des romans, peuvent aisément se convaincre de cette vérité en comparant leur souvenir des histoires qui excitèrent le plus leur curiosité, et affectèrent même douloureusement leurs sentiments, avec leurs souvenirs du pathétique calme et méditatif de Shakespeare et de Milton. De là vient que cette expérience humaine, comme les lumières à la poupe d'un navire en mer, illumine seulement le chemin que nous avons parcouru.⁶

La lecture crédule du roman est la cause d'une excitation vaine, ou plutôt le roman est le symptôme d'un goût de l'excès chez les hommes, qui est la manifestation du mauvais réglage, du déséquilibre de l'être intérieur, corps et âme. La lecture du roman fait un trou de mémoire, creuse le vide sentimental que contredit le « pathétique calme et méditatif » des poètes « Shakespeare et de Milton ». Elle ne peut concerner qu'un passé perdu, l'avenir relevant d'un autre rythme. On est ici très loin de la manière dont la théorie de la lecture du roman comprend la suspension volontaire d'incrédulité comme l'accord donné par le lecteur aux mécanismes de la fiction.

Ce que définit ontologiquement et théologiquement la formule de Coleridge, c'est une extase « divine », qui définit l'ouverture du temps et qui renvoie à la profondeur originelle du mouvement qui trace et donne le temps. C'est en regardant « devant » que la poésie parle, et Coleridge y voit une forme future, l'avenir de la mémoire, la possibilité des vraies pensées assises sur un socle stable ou plutôt suspendues aux fils des facultés adéquates. L'état mystique en suspens dans le temps et la pensée reconduisent au fondement qui vient, qui ne cesse de venir ; il interdit en ce sens de partir dans les nuages de ce que nous avons cru vivre sans en être tellement certains. En fait, la suspension ou « l'instant mystique » entrant au cœur de la nature intime par l'imagination rythmique

5 Le lecteur ou le spectateur se perd dans l'histoire et se retrouve comme détaché du « monde réel » à cause de l'attention portée au récit (cf. Gerrig 1993; Green et al. 2004). Ceci est lié au phénomène de suspension consentie de l'incrédulité (*willing suspension of disbelief*). Lavandier (2004, 565) définit cette trêve de l'incrédulité comme l'« attitude d'un spectateur de fiction qui consiste à laisser son esprit cartésien au vestiaire et à accepter les conventions et les artifices de l'œuvre d'art ».

6 S. T. Coleridge, *L'Ami*, vol. I, Essai III (Coleridge 2002, 454).

ouvre et scande l'expérience du temps et l'exposition du monde ; et il ne s'agit même pas « d'y croire ». La croyance ou l'incroyance ne la concernent pas. Le mémorable est incontestable, calme, méditatif.

Donner son assentiment tranquille (cet adjectif rappelant Wordsworth : « All genuine poetry takes its origin from emotion recollected in tranquillity »⁷) à la poésie n'est pas la même chose qu'accepter d'être séduit par un roman. Ce qu'entend préserver la poésie, c'est la manière dont l'individu est intrinsèquement lié à son propre passé, son présent, et conduit son futur ; c'est la manière dont il se comprend ou opère « une conquête de soi », un « gouvernement libre et cependant absolu », au moment même où le roman lui semble disperser toute individualité dans l'excès « des » histoires.

4. La suspension lyrique comme pesée, jugement, équilibre, et le rôle de la métalepse

Pour comprendre ce qu'on pourrait appeler le *gouvernement lyrique de soi*, il nous semble nécessaire de placer la poétique de Coleridge en face de deux grands moments du roman anglais. L'hypothèse que l'on défend est que toute la poétique coleridgienne de la suspension est une philosophie générale de la métalepse. Cette figure est empruntée à la tradition du roman anglais que Coleridge utilise, et qu'en même temps il détache du discours romanesque, car elle fonctionne désormais pour tisser un commentaire critique du roman, du « mauvais esprit » qui nourrit le roman et que le roman nourrit.

Ce commentaire permet à Coleridge de défendre la poésie lyrique, et d'en défendre la mission pratique, d'en faire une politique de la parole, une philosophie et une théologie en même temps qu'une morale. Et une fois que ces éléments sont synthétisés dans la poésie lyrique (précisément suspendus à elle et dépendants d'elle), c'est alors et alors seulement qu'il est possible d'envisager d'y découvrir « l'âme » et la « personne ».

Coleridge critique les romanciers des XVII^e et XVIII^e siècles parce qu'en eux le scepticisme s'est déployé d'une manière revendiquée et radicale, chez Swift en particulier (chez Sterne aussi mais nous ne traiterons pas ici de ce dernier).

Dans les deux cas, c'est l'ajustement de l'esprit, et d'abord de la volonté en poésie, qui s'oppose aux deux formes d'une dispersion psychique qui lui semblent liées à l'écriture et à la lecture des romans : à leur manière de déchaîner la surprise à partir de l'événement inventé, d'entretenir tantôt la « maladie » du scepticisme, tantôt la maladie de l'enthousiasme, deux formes de confiscation et d'usage despotique des pensées.⁸

7 Dans la préface des *Lyrical Ballads*.

8 Il y a d'autres exemples. Voir la note manuscrite de Coleridge sur Walter Scott dans Coburn (1951, 190–191). Voir encore la lettre à Thomas Poole du 28 janvier 1810, très claire sur ce que Coleridge pense de l'écriture romanesque comme écriture facile, fragmentaire, simplifiée, d'origine « française », rapportée à la séduction des libelles des Lumières et des romans à la mode : « Consider, too, the very different objects of *The Friend*, and of *The Spectator*,

La volonté-suspension est pensée pour interdire à la fois le scepticisme et l'enthousiasme. Contrairement à son ami Wordsworth, Coleridge fait une distinction radicale entre poésie et prose. La poésie adresse directement son langage à l'Histoire, en se différenciant de toute prétention de narration, fiction y comprise. La volonté de suspendre relève aussi de la liberté ouverte que toute incise métaleptique implique. Considérée comme remarque suspensive, la construction de la métalepse poétique dans le discours de la prose échappe au flux linéaire du temps. La volonté, en ce sens, désigne et découvre l'élément qui va « faire époque », constituer un temps nouveau, ou une nouvelle appréhension du temps dans le flux du temps.

La volonté d'assentiment désigne un saut « dimensionnel », un passage abrupt entre l'historique « anecdotique » et l'histoire « de la vérité », c'est-à-dire la refondation d'une autre histoire dans ce que l'on a cru à tort en être une. Ayant dévoilé l'insuffisance de la mémoire historique par rapport à la construction de l'avenir dans l'imagination, c'est l'imagination elle-même – non la mémoire – qui « fait » une « époque ». Ainsi la « volonté suspensive » est aussi celle qui suspend son accomplissement, ou le diffère : l'assentiment est au fond plutôt accordé à ce qui n'a pas encore eu lieu, au possible, à la construction d'un inaperçu dans ce qui a lieu et peut avoir lieu, et de ce point de vue elle convient merveilleusement à l'exploration des possibles que mène le roman. La suspension volontaire du doute n'est pas l'admission préalable par tel lecteur que ce que raconte le roman doit être « possible », mais plutôt la compréhension qu'une création ose toujours chercher le possible dans l'impossible. Alors la perspective se renverse : cette suspension valide décisivement l'idée même du mystère, et le droit de dire ce que l'on veut dire à l'intérieur de ce mystère.

and above all do not forget, that these are AWFUL TIMES! that the love of reading as a refined pleasure, weaning the mind from GROSSER enjoyments, which it was one of 'The Spectator's' chief objects to awaken, has by that work, and those that followed (*Connoisseur, World, Mirror*, etc.), but still more, by Newspapers, Magazines, and Novels, been carried into excess: and *The Spectator* itself has innocently contributed to the general taste for unconnected writing, just as if 'Reading made easy' should act to give men an aversion to words of more than two syllables, instead of drawing them *through* those words into the power of reading books in general. In the present age, whatever flatters the mind in its ignorance of its ignorance, tends to aggravate that ignorance, and, I apprehend, does on the whole do more harm than good. » (Coleridge 1959, Vol. III, 1807-1814, 281). [« Considérez aussi le deux objets différents de *L'Ami*, et du *Spectator*, et surtout n'oubliez pas, que ce sont des TEMPS TERRIBLES ! que l'amour de la lecture comme plaisir raffiné, détournant l'esprit de plaisirs PLUS GROSSIERS, cela même que le *Spectator* avait comme principal objectif d'éveiller, a par ce même ouvrage été porté à l'excès par cette œuvre-même, et par celles qui ont suivi (*les Connoisseur, World, Mirror*, etc.), mais plus encore par les journaux, les magazines et les romans : et le *Spectator* lui-même a innocemment contribué au goût général pour l'écriture non liée, tout comme si le fait de « rendre la lecture facile » devait agir pour donner aux hommes une aversion pour les mots de plus de deux syllabes, au lieu de les inciter à acquiescer à travers ces mots mêmes, la capacité générale de lire des livres. À l'époque actuelle, tout ce qui flatte l'esprit dans son ignorance de sa propre ignorance tend à aggraver cette dernière, et, je le crains, fait en général plus de mal que de bien », (ma trad., je souligne)]. Coleridge défend une autre syntaxe, complexe, périodique, car si l'ordre syntaxique demeure un objet de construction, c'est parce que le contrat social implicite dans le langage reste la responsabilité de tous, et que son évidence est toujours illusoire. C'est la raison pour laquelle s'il aime un style en prose, c'est celui des Jeremy Taylor et des Thomas Browne, des sermons de John Donne, parce qu'ils expriment à la fois une vision sociale et poétique réflexive et réfléchie. Il en va de même de son style, délibérément complexe et conduit par le refus d'une lecture isée de la formule « willing suspension of disbelief » comme accord préalable à toute lecture. On ne lit pas tout ce qu'il y a à lire tout dans cette formule en croyant qu'elle répond à la situation de la lecture.

Or la possibilité de dire ce que l'on dit simplement comme on veut le dire, est aussi le résultat des combats politiques ou théologico-politiques des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans ces contextes, dire ce que l'on avait à dire a souvent été une possibilité acquise de haute lutte, au prix de quelques prisons. Il a fallu conquérir ce que la réforme anglaise a appelé la « liberté de prophétiser », défendue dans *A discourse on the Liberty of Propheying*, ouvrage de 1647 de Jeremy Taylor – *Sur la liberté de prophétiser montrant le caractère déraisonnable de toute prescription de leur foi aux hommes et l'iniquité de la persécution des opinions différentes* –, qui est une grande référence pour Coleridge.

La « liberté de prophétiser » dans le roman donne droit à la métalepse, c'est-à-dire que cette dernière exprime le droit de dire ce qu'on a envie de dire dans tout récit déjà constitué, – et ce à n'importe quel moment, sur n'importe quel propos, n'importe quel texte, n'importe quel dialogue. La métalepse est la figure de cette absolue liberté et volonté d'intervention d'un narrateur dans ce qu'il raconte, pour commenter, infléchir, ou dire autre chose, tout comme elle est aussi l'expression d'une liberté des personnages à habiter et commenter à leur tour le monde métadiégétique.

C'est dans le roman, « l'intervention libre du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (Genette 1972, 244), bref il s'agit aussi de parler et de jouer son rôle librement. Pour jouer avec une formule humoristique de Genette, la suspension volontaire de l'incrédulité en poésie appartient à l'histoire du roman « assassiné par l'un des personnages » qui s'y découvre poète.⁹

Dans le dictionnaire de Johnson (1755), la métalepse est définie comme « a continuation of a trope in one word through a succession of significations », une substitution d'expression indirecte à une expression directe. C'est exactement cette substitution que nous demande d'opérer l'expression en apparence directe de « willing suspension of disbelief », parce qu'elle fonctionne sur plusieurs niveaux, parce qu'elle est en fait figurative et rassemble sous une même formule la synthèse de la pensée coleridgienne, indissociablement poétologique, morale, philosophique et théologique.

5. Traitement du scepticisme

On ne s'étonnera pas que la poésie romantique anglaise soit elle-même précédée par une époque dans laquelle le roman a possédé une forte teneur métaleptique, chez Swift en particulier. Coleridge a toujours été admiratif de Swift, et en même temps extrêmement opposé à sa vision du monde et des hommes. La suspension volontaire de l'incrédulité s'adresse aussi à la tendance du roman anglais qui entretient l'art du doute et de l'ironie.

9 Sur cette remarque à propos de Cortazar : « C'est l'histoire d'un homme assassiné par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire » (Genette 1972, 135).

Littéralement, elle renvoie à la « suspension du jugement », c'est-à-dire qu'elle renvoie au traitement romanesque du scepticisme, mais pour en produire la douceur, c'est-à-dire une prudence conceptuelle réconciliée. Elle traite aussi de l'histoire du scepticisme dans la littérature anglaise, le scepticisme devant à son tour aussi être suspendu. Mais qu'est-ce exactement que la « suspension » de la « suspension du jugement » ?

Coleridge vise notamment Swift. Le maître sceptique et l'acteur du doute généralisé,¹⁰ est un romancier chez qui le doute fait exploser les formes et menace les espoirs les plus fondamentaux en une cohérence possible de l'histoire humaine, de la parole et plus largement du « vent » humain, c'est-à-dire de cet air qui normalement vient heurter la glotte, et qui s'il se dote de signification, fait une « voix » comportant avec elle une « âme » comme le déclarait Aristote¹¹, mais qui ne le fait pas toujours.¹²

Quant à la volonté de prendre la parole à son compte, *The Tale of a Tub*, le Conte du tonneau de Swift est basé sur l'argument symbolique (et ô combien exemplaire) de l'héritage paternel. Le jeu du tonneau va se dérouler au niveau d'une fable, une histoire de trois frères qui se querellent à propos des manteaux que leur a légués leur père et disputent la façon de les orner et de les adapter à la mode du jour, d'après le testament paternel.

On reconnaît dans le testament, les Testaments ; dans les manteaux, les interprétations dogmatiques. Et la fausse parabole se transforme en compte-rendu des attitudes de chaque frère, en particulier des comportements extraordinaires de Mylord Peter, symbole du Catholicisme, en face de Martin, symbole du Luthéranisme et de l'Anglicanisme, et de Jack, symbole du Presbytérianisme et plus généralement de la Dissidence. Mais Swift fait plus. Il ne parodie pas simplement les contenus des dogmes (les diverses références religieuses, morales, sociales). Il parodie sa parodie. L'histoire ne se constitue pas en va-

10 Voir l'article Parnell (1994, 221-242).

11 Aristote, *De l'âme* II 8, 420b27-421a : « La voix (*phonè*), c'est le coup (*plègè*) que frappe l'air inspiré par l'âme (*psychè*) inhérente à ces organes, lorsqu'il porte sur la trachée-artère. Tout son produit par un animal n'est pas en effet, vocal [...] car on peut aussi émettre un son avec la langue, ou lorsqu'on tousse. Il faut au contraire, un organe percuteur, animé et qui s'accompagne d'une certaine représentation. Car la voix constitue un son significatif (*psophos semantikos*), et non le bruit de l'air inspiré, comme la toux ».

12 Cf. Swift (1909, 97-98) sur la secte des Éolistes : « This is what the Adepti understand by their *anima mundi*, that is to say, the spirit, or breath, or wind of the world; or examine the whole system by the particulars of Nature, and you will find it not to be disputed. For whether you please to call the *forma informans* of man by the name of *spiritus*, *animus*, *afflatus*, or *anima*, what are all these but several appellations for wind, which is the ruling element in every compound, and into which they all resolve upon their corruption. Further, what is life itself but, as it is commonly called, the breath of our nostrils, whence it is very justly observed by naturalists that wind still continues of great emolument in certain mysteries not to be named, giving occasion for those happy epithets of *turgidus* and *inflatus*, applied either to the emittent or recipient organs. » [C'est ce que les Adeptes comprennent par leur *anima mundi*, c'est-à-dire, l'esprit, le souffle, ou le vent du monde ; ou examinez le système entier par les détails de la Nature, et vous le trouverez indiscutable. Car que vous choisissiez d'appeler la *forma informans* de l'homme par le nom de *spiritus*, *animus*, *afflatus*, ou *anima*, que sont tous ces noms, sinon différentes appellations du vent, qui est l'élément dominant dans chaque composé, et en quoi ils se résolvent tous à leur corruption. De plus, qu'est-ce que la vie elle-même sinon, comme on l'appelle communément, le souffle de nos narines, d'où il est très justement observé par les naturalistes que le vent continue d'être de grand bénéfice dans certains mystères qui ne doivent pas être nommés, donnant lieu à ces heureux épithètes de *turgidus* et *inflatus*, appliqués soit à l'organe émetteur soit au récepteur (ma trad.)].

leur imaginaire cohérente. La fable est contée en nous épargnant de croire en la réalité de l'affabulation. Swift donne une contre-fable : une suspension de la fable, c'est-à-dire non pas la suspension d'une incrédulité mais au contraire une suspension par « redoublement de l'incrédulité » ; littéralement « a suspension of belief ».

Le roman de Swift est à bien des égards un roman-limite ; il exige de ne pas croire en lui, car il ne faut pas croire du tout ce que disent et font les hommes. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il sonne l'alarme qu'entendra fort bien Coleridge dans la plupart de ces commentaires : Swift, « the soul of Rabelais dwelling in a dry place ».

L'ensemble des éléments propres et figurés, les traits principaux et détails de l'histoire sont démystifiés par un narrateur omniprésent. Le jeu se manifeste comme un échange fragmenté entre diverses incarnations du conteur, toute relation étant interrompue par des digressions doctrinales ou des méditations et remarques sur les événements en eux-mêmes. La fable alternative provoque ainsi une remise en question constante de la progression de l'œuvre. La dilapidation et la désagrégation, illustrées par l'incapacité du récit à se structurer, deviennent ainsi l'élément essentiel du texte. On dirait qu'il n'est plus envisageable d'avoir de littérature sans jeu de tonneau avec le nouvel univers littéraire, cette interaction qui revient à lancer des palets dans un casier percé sur le dessus de plusieurs ouvertures ayant différentes valeurs pour gagner un certain nombre de points. Cette activité engendre une répétition linéaire des composants du récit. Les métalepses, insertions et écarts y entraînent l'élimination de toute structure cohérente des séquences, de sorte que l'importance des péripéties se dissipe au bénéfice de l'importance des palabres dans les débats, dans une réduction des événements du récit.

Inversement l'argumentation, dans les digressions, s'étend sur la base des difficultés soulevées par cette histoire et les vérités symboliques qu'elle a révélées : la folie, les tendances, ou plus précisément le rôle de la folie, les modes et les futilités au sein d'une culture qui est vue comme un ensemble de croyances prises pour des savoirs. À l'aplatissement de la narration se lie l'épanouissement de l'auteur – à la réduction des observations concrètes, se lie une expansion des conjectures conceptuelles qui présentent l'ordre de l'univers comme un ordre de vêtements, et puisqu'un homme est un vêtement, les divers types d'hommes sont des formes diverses de vêtements : uniquement des tenues. La problématique de la mise en pause de toute foi est donc initialement introduite, et de manière appuyée, dans le roman britannique, avant même celle de la « suspension de la méfiance », mais la question qui est alors posée par Coleridge est la suivante : à quoi sert la virtuosité réelle du style de Swift¹³ si elle détruit tout motif de sens ?

Devant l'œuvre de Swift qui nous invite à faire grandir la défiance plus que la foi, Coleridge tente de sortir du scepticisme en mettant en évidence les facultés, vertus et valeurs que l'auteur de *Gulliver* n'a pas voulu avoir – la raison, le sentiment moral et l'amour :

13 « Swift's style is, in its line, perfect; the manner is a complete expression of the matter, the terms appropriate, and the artifice concealed. It is simplicity in the true sense of the word » (Coleridge 1987, CC 5, vol. 2, 236).

Dans les écrits de Swift, il existe une fausse misanthropie fondée sur une contemplation exclusive des vices et des folies de l'humanité, et ce ton misanthropique est également défiguré et rendu brutal par l'intrusion de la saleté physique et de la grossièreté. Je pense que «Les Voyages de Gulliver» est la grande œuvre de Swift. Dans les voyages à Lilliput et à Brobdingnag, il expose la petitesse et la morale méprisante de la nature humaine ; dans le voyage chez les Houyhnhnms, il représente le spectacle répugnant de l'homme doté seulement d'entendement, sans la raison ni le sentiment moral, et dans son cheval, il nous montre l'idéal misanthropique de l'homme – c'est-à-dire, un être vertueux par règle et devoir, mais insensible au principe de l'amour.¹⁴

On comprend que sortir d'un scepticisme radical, c'est croire encore à la possibilité et à l'intérêt de la parole, donc de « l'âme » et du « sens », et de leur unité dans une « voix ». Si Swift a détruit en même temps la lecture naïve et sentimentale, si son roman renforce la sévère incrédulité de son lecteur, il lui manque cependant le pouvoir de l'imagination et les éléments de la réponse que Coleridge apporte à la question « qu'est-ce que la poésie ? » au chapitre XIV de la *Biographia* :

[...] ce pouvoir [qui] se manifeste dans l'équilibre ou la conciliation des qualités discordantes ou opposées : identité contre différence ; général contre concret ; idée contre image ; individuel contre représentatif ; sens du nouveau contre familiarité avec l'ancien ; usage exceptionnel des émotions contre ordre non moins exceptionnel ; jugement toujours en alerte et maîtrise de soi contre enthousiasme et véhémence des sentiments [...] pouvoir [qui] fond et harmonise entre eux le naturel et l'artificiel, [...] subordonne néanmoins l'art à la nature ; la manière à la matière ; et notre admiration pour le poète à notre sympathie pour la poésie. (Coleridge 2007, 385–387)

6. Le lyrisme ou l'épopée métaleptique en vers

Sa définition de la poésie s'oppose terme à terme à tous les traits séducteurs du roman qu'il n'a cessé de condamner : « contre [la] familiarité avec l'ancien », pour un « jugement toujours en alerte », une « maîtrise de soi » contre « l'enthousiasme et la véhémence des

14 « In Swift's writings there is a false misanthropy grounded upon an exclusive contemplation of the vices and follies of mankind, and this misanthropic tone is also disfigured or brutalized by his obtrusion of physical dirt and coarseness. I think *Gulliver's Travels* the great work of Swift. In the voyages to Lilliput and Brobdingnag he displays the littleness and moral contemptibility of human nature; in that to the Houyhnhnms he represents the disgusting spectacle of man with the understanding only, without the reason or the moral feeling, and in his horse he gives the misanthropic ideal of man – that is, a being virtuous from rule and duty, but untouched by the principle of love » (Notes de Henry Green, in Coleridge 1987, CC 5, 182).

sentiments [...] ». On le voit, Coleridge s'est servi des questions que pose le roman et en particulier des formes de séductions et de croyances qu'il utilise sans cesse, ou qu'il refuse avec éclat, pour construire une autre forme de séduction, pour définir un attrait, un intérêt, et plus exactement une *vocation* qui va plus loin que le jeu ou les plaisirs de la curiosité ou les séductions du doute systématique de l'ironie et de la parodie – qui va dans le sens radical de l'exploration du mystère de l'Absolu.

En réalité, dire « par contraste » avec le roman n'est pas suffisant, parce que le « Sage de Highgate » tire parti de la survivance de l'auteur dans ou à l'arrière-plan de tous les personnages que le roman met en place, narrateurs y compris. La figure d'auteur qui apparaît dans les métalepses qui interrompent la narration, garantit qu'un vrai sujet parle, que la question de l'auteur est au fond toujours celle d'un sujet, peut-être celle d'un Dieu caché dans les paroles de tous ces autres qu'il invente. La suspension attentive du lecteur de roman est un symptôme : à aucun instant les lecteurs ne renoncent à entendre la voix de l'auteur, à reconstituer son lyrisme personnel dispersé dans les histoires ou caché sous la bâche du récit – l'auteur, la voix humaine est l'obscur objet du désir auquel nous, lecteurs, sommes suspendus par « notre admiration » et « notre sympathie ».

Un autre trait fondamental du défi que constitue le roman pour comprendre par contraste la poétique de ce que Coleridge appelle la « suspension volontaire de l'incrédulité » est constitué par la réflexion sur la définition de ce genre comme « épopée comique en prose »¹⁵ – car la principale forme du burlesque dans *Joseph Andrews* et *Tom Jones* consiste dans la parodie soutenue de la spéculation d'un homme de lettres réfléchissant sur ce qui peut bien demeurer de la « poésie épique » et de l'épopée, alors même que le roman qu'il écrit évacue la question de la spécificité de la poésie.

La manière dont Coleridge définit la possibilité du poème n'est donc pas simplement liée à l'idée d'une autonomie des formes capables de tenir sur leur construction rythmique et leur ordonnancement lié ou organique. En fait, cette construction rythmique de la suspension est une chose qui agit, qui définit les formes du monde à partir des formes de l'expérience qu'elle donne. Il s'agit d'une construction du monde, elle contient bien un élément « d'épopée historique », mais sans l'effacement romanesque de la poésie.

Contre « l'épopée comique en prose », la nouvelle « épopée métaleptique en vers » que la poétique de la suspension propose, donne le sens futur de la poésie dans les marges du style épique. Elle donne ce sens en supposant que la parole est nécessaire, que l'incrédulité ne touche pas le sens animé de cette parole, ni d'ailleurs les facultés du corps dont cette parole sort par la voix. Elle donne espoir dans la métalepse ou la « remarque lyrique », dans la parole d'un individu qui à son tour peut interrompre ses pensées pour les corriger. La correction n'est pas simplement dans le rétablissement d'une nouvelle logique, mais dans l'établissement d'un nouveau sens de la langue : il est possible de reformuler les choses, de réinventer la pensée et le « monde », et dans la métalepse, de

15 Expression célèbre de Henry Fielding dans la préface de *Joseph Andrews*.

retrouver son corps véritable et ses pensées directes. Ainsi, la poésie est la remarque vraie dans le flux d'une prose qui, pour le « moment » où il y a poésie, est suspendue, interrompue.

La poésie fonctionne comme une métalepse appropriée pour dire la vérité du langage qui a rompu avec l'illusion de l'histoire, et qui met en avant l'ensemble des états, des états de l'esprit et du corps d'un individu : car le lieu de l'historialité n'est plus celui de l'histoire qui arrive mais de l'expérience qu'on en a, ou encore l'expression d'une volonté placée en situation, suspendue à la situation pour en éprouver toute l'expérience.

Dire, c'est équilibrer, peser, suspendre, juger de sorte qu'une autobiographie, qu'une biographie du « soi » vient se placer dans l'histoire. On comprend ainsi que le titre de la *Biographia Literaria* formule l'entrée d'un auteur dans le poème de l'histoire, dans la véridiction lyrique qui dit le corps et l'esprit dans tous ses états du « moment », dans et en direction du *momentum*, en faveur de l'élan et de la progression vers ce qui est véritablement vécu, dans et vers ce qui est le plus « vivant ».

7. De l'âme comme traitement du monde

C'est pourquoi Coleridge peut effectivement avancer le fait que si le sujet qui écrit et lit de la poésie « suspensive » est par excellence un sujet équilibré ou en voie de bête, alors il devient d'autant mieux capable de prendre en charge l'extradiégétique, d'affronter le réel véritablement « extérieur » (ce que précisément la prose ne contient pas plus que le tonneau du hasard ne contient tout). La faculté suspensive, l'interruption créatrice (toujours volontante et divine) permet à la fois de construire et de libérer la personne, de l'exposer à son propre parcours, de l'exposer dans le monde.

Dans le vocable « coleridgien », au chapitre XIV de la *Biographia*, la *persona-poema* qui identifie le poète au poème est l'éveil de « l'esprit » (« awakening the mind's attention »). L'« attention de l'esprit » accomplit la « suspension volontaire ». On comprend dès lors que cette dernière a été l'opposé d'une rêverie. Et parce que le vocabulaire de Coleridge est celui de l'idéalisme et de l'absolu, on peut aussi dire que le poème concerne la notion de « l'âme » plus que celle, plus restreinte, de l'esprit. L'« âme » est ce qui « établit en notre propre esprit un gouvernement *libre et cependant absolu* » (je souligne), au centre de la « personne ».

Il s'agit d'une discipline. La poésie peut cesser de dire, suspendre l'épopée du monde donnée ou passée « en prose » sous la pourtant très ironique domination du roman, qu'il soit sceptique ou sentimental. Mais la poésie, en interrompant ledit roman, fait resurgir une épopée poétiquement interrompue, une métalepse lyrique dans l'histoire, c'est-à-dire le lyrisme du « sujet suspendu ». Ce sujet suspendu, en attente, ouvert à ce qui vient n'est pas le « moi » qui se croit aussi large que le monde, mais le soi-même qui se connaît soi-même, dans l'équilibre qui mesure les choses et se mesure soi-même. La « willing suspen-

sion » est donc l'acte d'une « suspension volontaire » dans et pour « sa pratique » dans la réalité des apparences du monde, c'est-à-dire en direction de ce que peu d'hommes y ont vu ou osé y voir : un passage de l'âme dans le monde.

Cette Loi révélée de la « volonté libre auto-crée » est prise dans sa compréhension, description, considération et découverte de l'intégralité du mouvement de la création divine. La « bonne volonté » correspond au mouvement de suspension que la divinité s'impose poétiquement en choisissant de créer le monde et les hommes, bref de confier à d'autres la coupe qu'elle s'impose à elle-même en laissant être ses compléments créés. Dans la théologie poétique de Coleridge, la métalepse comme figure renvoie à la trouée de la création dans le créateur, à l'auto-division de « Dieu » en « homme ». Elle est la répétition d'une volonté qui « veut vouloir » et se divise pour créer le monde, « corps et âme ». Dieu a pour définition ici simplement d'être l'agentivité de la volonté – rien d'autre. L'existant constate l'existence et la volonté que ça existe. Cette constatation, apparemment immédiate, obvie, demande pourtant la patience et le temps poétiques pour constater ce qu'elle peut bien vouloir dire. A Dieu, la poésie ajoute « l'idée pratique » de la signification, et l'engagement personnel de chacun dans la recherche de cette signification, l'exercice d'une personne « du sens », ou du sens « en personne ». Il est dès lors logique que la formule de l'attente ou de la suspension soit précisément le début du dialogue humain avec la Loi, son commentaire incessant. Dieu étant suspendu comme Un pour faire être le Deux, l'homme, le fruit de ce dédoublement prend en compte la Loi dans les métalepses de ses discussions avec elle. C'est à partir de la mesure-de-soi dans la poésie lyrique qu'il peut y avoir un dialogue avec les lois du monde, et en elles un dialogue avec la Loi. Ce dialogue fonde le « droit de prophétiser » que défendait Jeremy Taylor.

La suspension, cette illustration de la divine division, renvoie à l'extase d'un temps vécu de manière unique, personnelle, appropriée dans un rythme où vibre un rapport à l'infinie durée : créer, diviser, suspendre, diviser la parole, rythmer, autant de « suspens », autant de remarques adressées à ce qui est marquant.

L'être en suspension est une personne en équilibre dans la nature animée de ce qui est, et qui est dans l'essentiel.

Références

Coburn, Kathleen, *Inquiring Spirit*, London, Routledge and Kegan Paul, 1951.

Coleridge, Samuel Taylor, *Collected Letters of Samuel Coleridge*, Leslie Griggs (dir.), Vol. III, 1807-1814, Oxford, Clarendon Press, 1959.

Coleridge, Samuel Taylor, *Aids to Reflection*, London, George Bell and Sons, 1884.

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, dans *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*

(CC 7), James Engell et William Jackson Bate (dirs.), Princeton, NJ, Routledge and Kegan Paul, Princeton University Press, 1983.

Coleridge, Samuel Taylor, *Lectures 1808-1819 on Literature*, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge* (CC 5), R. A. Foakes (dir.), Princeton, NJ, Routledge and Kegan Paul, Princeton University Press, 1987.

- Coleridge, Samuel Taylor, *Les Sermons laïques suivi de l'Ami*, traduits de l'anglais par Ph. Beck et E. Dayre, Paris, Bibliothèque de philosophie, Gallimard, 2002.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2007.
- Dayre, Eric, « Coleridge literarius : un poème de deux, extraction de la poésie dans les chapitres XII, XIII et XIV de la Biographia Literaria » [en ligne], *Revue des Sciences Humaines*, n°337, janvier-mars 2020, textes réunis par Fiona McIntosh-Varjabédian, p. 87-106, <https://doi.org/10.4000/rsh.808>.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Gerrig, R. J., *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- Green, Melanie C., Timothy C. Brock et Geoff F. Kaufman, « Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation into Narrative Worlds », *Communication Theory*, n°14.4, 2004, p. 311-327.
- James, Alison, Akihiro Kubo et Françoise Lavocat (dirs.), *The Routledge Handbook of Fiction and Belief*, New York, Routledge, 2023.
- Lavandier, Yves, *La dramaturgie*, Cergy, Editions Le Clown & l'enfant Editeurs, 2004 [1997].
- Parnell, J.T. « Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Johns Hopkins University Press, Volume 23, 1994, p. 221-242.
- Schelling, Friedrich W.J., *Œuvres métaphysiques [1805-1821]*, trad. J.-F. Courtine, E. Martineau, Paris, Gallimard, 1980.
- Swift, Jonathan, *A Tale of a Tub [1707]*, London, Everyman's Library, 1909.

Auteur

Prof. Dr. Eric Dayre 

Département Lettres et Arts à l'ENS de Lyon, membre du CERCC (Centre d'études et de recherches comparées sur la création), eric.dayre@ens-lyon.fr

Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license (CC BY-SA 4.0). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.