



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV : Civilisations, cultures, littératures et sociétés

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Etudes anglophones

Présentée et soutenue par :

Haude THEODEN

le : 28 novembre 2009

**LES CYCLES DE L'ÉCRITURE
DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE D'ALFRED TENNYSON :
RÉPÉTITIONS ET DIFFÉRENCES**

Sous la direction de :

Pascal AQUIEN

Professeur, Université de Paris IV – Sorbonne

JURY :

Pascal AQUIEN

Professeur, Université de Paris IV – Sorbonne

Denis BONNECASE

Professeur, Université de Grenoble III

Jean-Marie FOURNIER

Professeur, Université de Paris VII – Denis Diderot

Marc POREE

Professeur, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

Ce qui s'impose à l'esprit dès que l'on évoque le nom d'Alfred Tennyson, c'est sans conteste l'étiquette de poète « victorien » qui lui est accolée. Le poète jouit d'une popularité inégalée auprès de ses contemporains et la reine Victoria lui réserve tous les honneurs. Nommé poète lauréat en novembre 1850, il garde jusqu'à sa mort un prestige que peu d'autres auteurs anglais ont connu de leur vivant. Son succès est à la fois critique, populaire et financier. L'accueil que lui réserve la fin de siècle est cependant bien différent. Dix ans après sa mort, il ne reste guère plus de traces de son aura. La nouvelle génération lui reproche son influence passée, son conformisme, sa moralité prude et suffisante. En un mot, le début du XX^e siècle l'associe au « victorianisme » dans son acception la plus péjorative et la plus caricaturale. Il devient indissociable de la fonction officielle qu'il remplit à la cour royale. Ces réactions de rejet perdurent jusqu'à la fin des années 60 qui voit naître un certain regain d'intérêt pour son œuvre. Cette « mauvaise réputation » fait oublier la fascination qu'ont exercée ses premiers textes sur des figures artistiques qui n'avaient rien de conformiste et qui furent parfois tenues en suspicion par leurs contemporains. Les Préraphaélites le placent au rang des « Immortels », figures historiques, mythiques et littéraires qu'ils admirent. Edgar Allan Poe n'a de cesse de célébrer le génie du poète méconnu outre-Atlantique. Dans « Tennyson vu d'ici », l'éloge funèbre qu'il écrit à la mémoire du poète en 1892, c'est l'œuvre tout entière que loue Mallarmé : « Véritablement des juvéniles *Poems, Chiefly Lyrical* jusqu'à *Demeter*, que de pièces de perfection diverse, et chacune type, se détachent pour notre rêverie !¹ » Il prend cependant la précaution de signaler que le lien du poète avec la couronne pourrait le desservir auprès d'un public français non averti et donner une image réductrice de son œuvre : « Ce titre de lauréat, mal compris, en outre, suggérerait un exclusif fabricant pour orphéons, presque un confrère versifiant, et inférieur, à l'échotier. » Dans quelle mesure cette mise en garde — avisée au point d'en sembler prémonitoire — ne vaut-elle pas encore aujourd'hui, que ce soit « vu d'ici » ou d'ailleurs ? Comment entendre avec le poète ces « intonations point ouïes jusqu'à soi² » si ce n'est en libérant l'œuvre d'un carcan idéologique et politique étouffant et des préjugés critiques qui l'accompagnent ?

L'étude de la répétition est un axe de lecture pertinent pour toute œuvre poétique qui ne s'est pas affranchie des règles classiques de la métrique. La poésie se fonde en effet à l'origine sur le retour du même et sur celui du vers en particulier. Mais dans l'écriture d'Alfred Tennyson, la cyclicité prend une dimension plus consubstantielle encore.

Au long de sa carrière d'écrivain — qui fut longue car les premiers poèmes qu'il publia signés de son seul nom datent de 1830 tandis que les derniers furent publiés l'année de sa mort, en 1892 — le poète revint inlassablement sur ses textes pour les reprendre et les réécrire. Il portait une attention extrême à la critique et à la réception de ses poèmes, ce qui explique en partie cette recherche de perfection. Mais, surtout, des textes écrits des années plus tôt continuaient de présenter pour lui le même intérêt. Christopher Ricks souligne que son écriture fait montre d'une étonnante constance au fil du temps : « There is no breach between the young Tennyson and the old. » « When he wished to speak as a septuagenarian, he simply published at last the words which he had written in his twenties.³ »

D'une part, d'un poème à l'autre, d'un recueil à l'autre, le texte se répète. Les mots, les motifs, les thèmes et les personnages reviennent de manière récurrente. Les répétitions de vers identiques, modifiés ou déplacés forment des refrains et créent un effet de ressassement formel. D'autre part, Tennyson fait souvent référence aux œuvres des autres, que ce soit les auteurs classiques de l'Antiquité (Homère, Ovide, Hésiode par exemple) ou ses prédécesseurs dans la langue anglaise (par exemple, Shakespeare, Malory, Keats) : la répétition se fait alors

¹ *Oeuvres Complètes II*. Paris : Gallimard, 2003, 139

² *Ibid.*, 141

³ *Tennyson*. Basingstoke : Macmillan, 1972, 289

intertextuelle et place son œuvre dans un cycle d'écriture et de lectures et dans une continuité littéraire et culturelle. Il légitime ainsi son entreprise poétique aux yeux de "l'Establishment reader".

Mais on peut se demander dans quelle mesure il n'inscrit pas son œuvre dans cette tradition comme sur un arrière-plan où elle ne s'en détacherait que mieux, un fond révélateur de son originalité. Il s'agit ici d'envisager la répétition, non pas comme une redite monotone et stérile, mais comme une puissance propre au langage, créatrice et source de différences.

Cette étude, en se concentrant sur le travail de l'écriture et en accordant toute attention à la matière textuelle dans ses dimensions sémantiques, sonores et visuelles, s'efforce de montrer comment Tennyson trouve une voix poétique originale qui nous parvient et nous touche aujourd'hui encore. Ce travail prend en compte les poèmes écrits et publiés entre 1830 et 1892 et qui se répartissent pour la plupart dans les recueils suivants : *Poems, Chiefly Lyrical* (1830), *Poems* (1833), *Poems* (1842), *The Princess; A Medley* (1847), *In Memoriam A.H.H.* (1850), *Maud, and Other Poems* (1855), *Enoch Arden, and Other Poems* (1864), *The Window; or the Song of the Wrens* (1867), *The Lover's Tale* (1879), *Idylls of the King* (1859-1885), *Ballads, and Other Poems* (1880), *Tiresias, and Other Poems* (1885), *Locksley Hall Sixty Years after, Etc.* (1886), *Demeter, and Other Poems* (1889), *The Death of Ænone, and Other Poems* (1892). Tennyson accordait une importance extrême à l'agencement de ses poèmes au sein des différents recueils. A la fin de sa vie, en collaboration avec son éditeur MacMillan, il fit un certain nombre de choix éditoriaux. Il exclut des éditions les poèmes qu'il avait écrits en collaboration avec son frère Charles et réunis dans un recueil intitulé *Poems by Two Brothers* pour ne conserver que ceux qu'il avait signés de son seul nom. Il modifia également le titre de ses trois premiers recueils, qui devinrent respectivement *Juvenilia* (1830), *The Lady of Shalott, and Other Poems* et *English Idylls, and Other Poems* (1842), ainsi que l'ordre dans lequel les textes y figuraient. Si mon analyse ne s'appuie pas sur une lecture rigoureusement chronologique de l'œuvre poétique, mais privilégie plutôt la libre association des textes, le libre jeu de la lecture et de la mémoire, dès lors que l'on s'intéresse à la façon dont les poèmes entrent en résonance les uns avec les autres, l'ordre dans lequel ils se succèdent au sein d'un recueil n'a cependant rien d'anodin et participe à la construction du sens. Lorsque cela s'avère nécessaire, c'est donc aux derniers titres choisis par Tennyson pour ces recueils ainsi qu'à l'ordre final des poèmes en leur sein que je fais référence.

La première partie de ce travail s'emploie à montrer comment une écriture hantée par le passé dévoile paradoxalement une quête d'autonomie. Le premier chapitre analyse la place prépondérante que prend le travail de la mémoire au sein de l'œuvre, que ce soit celle des instances narratives des différents poèmes ou celle du lecteur. La mémoire se fait (inter)textuelle. Un locuteur se souvient, puis son discours entre en écho avec tout ou partie du reste de l'œuvre, se laissant envahir par les traces d'autres textes. Parmi ces traces, il en est une qui prend un relief particulier et qui ne manque pas de se faire remarquer au fil des poèmes : le nom. Prénom ou patronyme, il fait l'objet du second chapitre. Le retour des prénoms identiques pose dans un premier temps la question de l'impossible différence des personnages : l'autre revient-il au même ? Le prénom récurrent s'associe à tout un réseau de significations précises au fil des textes et devient synonyme de destin pour les personnages en les enfermant dans un rôle défini. Le nom d'Arthur acquiert pour sa part une visibilité particulière. L'ami disparu que regrette le locuteur d'*In Memoriam* et le roi des *Idylls* portent tous deux ce prénom. Coïncidence, hasard de la biographie ou signe d'une construction littéraire extrêmement maîtrisée ? La comparaison des occurrences du signe Arthur dans ces deux textes permet de mettre au jour le double évidemment dont il est l'objet : le prénom s'évide littéralement dans le long poème à la mémoire d'Arthur Henry Hallam tandis que

c'est le mythe arthurien qui perd sa substance dans le cycle des *Idylls*. Seule demeure l'énigme du nom Arthur, trace obsédante de l'absence de celui qu'elle re-présente. Si les prénoms se dupliquent incessamment, les patronymes se transmettent en revanche difficilement. Se pose donc enfin la question de la filiation. Derrière les figures paternelles fictionnelles se dessinent celles des pères littéraires qui planent sur l'œuvre. L'exemple des *Idylls of the King* est particulièrement révélateur. En choisissant de consacrer un recueil entier au roi Arthur, Tennyson s'inscrit délibérément dans une tradition qui préexiste à son texte. Il s'inspire ouvertement de *Morte Darthur* de Malory mais tout se passe comme s'il cherchait à effacer les liens de filiation sur le plan de la fiction comme sur celui de l'intertextualité, comme s'il était paradoxalement en quête d'autonomie au sein d'un cadre préexistant, comme s'il voulait faire de son roi une figure libre dans un exercice de figures imposées. Le troisième chapitre entend analyser la dimension autoréférentielle de l'écriture de Tennyson en étudiant les fluctuations orthographiques et la résonance homophonique du signifiant « idyl(1) ». Celui-ci figure en effet dans le titre de deux des recueils du corpus et resurgit ponctuellement dans les textes. Sa capacité à y essaimer en fait un miroir tendu à l'œuvre.

La seconde partie de ce travail met en perspective le glissement du souvenir nostalgique au ressassement mélancolique qui concerne une grande partie de l'œuvre. Nombreux sont en effet les poèmes qui se font l'écho d'une perte indépassable et d'un deuil impossible à mener à terme. Le premier chapitre s'attache à mettre au jour les différentes facettes que prend au fil des textes ce mal étrange qui ne dit pas toujours son nom. Le ressassement mélancolique ne s'apparente-t-il pas au fonctionnement même du langage poétique qui cherche à dépasser les limites du dire, en quête d'indicible, véritable déploiement de signes autour d'un centre absent ? C'est à cette question que le second chapitre tente de répondre en montrant comment la dynamique de la sublimation mélancolique devient prétexte à écrire toujours plus, comment elle *infini* le texte. L'œuvre refuse paradoxalement la stase — celle de la mort — qu'elle décrit abondamment. L'écriture poétique devient elle-même son propre but. Dans *In Memoriam*, le poète transforme en un fascinant mécanisme de relance du discours les contraintes formelles qu'il impose à son écriture : par exemple, l'exiguïté du tétramètre iambique et le retour immuable des rimes embrassées qui apparaissent pourtant comme des obstacles au déploiement du verbe. L'ultime reflet du vide laissé par la disparition des êtres chers est le discours produit, le texte, l'œuvre. Comme la peine qui n'a pas de fin et se renouvelle sans cesse — « a loss for ever new » (*In Memoriam*, 13, v.5) — le poème s'auto-entretient, se nourrit de lui-même à la recherche de la forme adéquate garante d'une possible consolation, si éphémère et trompeuse soit-elle. Au-delà du seul texte *d'In Memoriam*, l'image du mélancolique qui cherche à sublimer l'être absent afin de lui conférer l'éternité du beau serait une métaphore pour l'œuvre tout entière de Tennyson. Le poète construit ses poèmes comme autant d'artefacts indépendants qui explorent les ressources du langage poétique et témoignent ainsi d'une volonté de le magnifier. La performance stylistique qui entretient l'illusion d'une emprise sublimatoire sur l'objet de la perte prend différentes formes : à la recherche d'un objet évanescent qui leur échappe toujours, les locuteurs dupliquent et répliquent les signes, mettant ainsi en œuvre la saturation du discours par le même du refrain, paradoxale source de différence. Mais ils cultivent également l'écart, la distance qui frappe le regard et l'oreille. L'impossible rencontre de l'autre, la recherche d'un double absent, la fêlure mélancolique du retour sur soi s'inscrivent dans le texte poétique sous forme de dissonances, de rimes qui ne riment pas ou seulement pour l'œil, ou encore de mots à la rime qui restent en suspens. Si l'exaltation de l'objet perdu donne le plus souvent lieu à un discours fourni, Tennyson épuise parfois les possibilités du signe jusqu'aux limites du silence qui s'intègre de manière consubstantielle à son écriture et passe par une sorte de raréfaction du texte, un évidement du langage, comme celui qui s'observe dans les initiales du

titre *In Memoriam A.H.H.* Une tension continuelle entre parole abondante et manque à dire s'installe au cœur de l'œuvre.

La troisième et dernière partie de cette thèse revient sur la tension qui existe au sein de l'œuvre entre la voix officielle du poète lauréat qui se veut le chancre de son temps et des accents plus personnels en décalage avec ce désir de conformité. Le premier chapitre a pour objet la façon dont le poète esthétique l'arrête en se concentrant sur la description de situations statiques. Il se fait ainsi apparemment le défenseur d'un ordre immuable des choses, imperméable aux remous de la société dans laquelle il vit. Derrière le plaisir de la description, la grisaille de la magie du verbe, point pourtant un regard critique, parfois ironique, qui se pose sur le fonctionnement de cette société et qui se cristallise autour de la figure de la femme. Le second chapitre s'intéresse dans un premier temps aux portraits féminins de l'œuvre : énigme ou menace, la femme obsède et inquiète le locuteur masculin chez Tennyson. Dans un second temps, ce chapitre s'emploie à rendre compte de la spécificité de la prise de parole féminine. Il propose pour ce faire de considérer la déroutante structure de *The Princess* comme une clé de lecture des autres récits féminins. Dans ce poème, la voix de la femme réussit à se faire ouïr à la marge du texte, et redéfinit l'espace poétique comme un espace de différence où se donne à voir et à entendre la capacité (pro)créatrice d'une écriture « au féminin ». Cette voix interstitielle revient de façon obsédante dans le corpus chaque fois qu'une figure féminine raconte ce que l'on pourrait appeler « her tale of sadness⁴ », c'est-à-dire son incapacité à concilier les rôles de mère et d'épouse qui pourtant la définissent tout entière aux yeux de la société. Au fil de ces récits, se dessine la figure de l'enfant perdu, sacrifié, mort-né avant que d'avoir vu le jour. En ce sens, ces textes expriment la critique oblique d'une société où la question de la liberté de la femme se pose de manière pressante. Ils sont de surcroît le lieu d'une déstabilisation progressive de la figure conventionnelle de l'artiste masculin. S'y projette une représentation singulièrement androgyne de l'instance poétique, entre père et mère littéraires. Le troisième chapitre entend saisir au plus près ce que Tennyson désigne par l'expression « matter-moulded forms of speech⁵ ». Transparaît dans cette formule l'idée que le langage poétique n'est pas un langage abstrait, mais un discours qui se fabrique⁶, une matière qui se pétrit jusqu'à prendre la forme souhaitée. Pour illustrer ce travail de modelleur du poète-artisan, je m'appuierai sur l'analyse précise de l'emploi de deux signifiants, « may » et « rose ». La répétition permet au poète d'explorer les possibilités du signe, de créer au sein de ses textes une infinité d'échos et de résonances qui font fluctuer le lien qui unit le signifiant et son signifié, qui font jouer le signe dans toutes les directions, dans toutes ses acceptions. De manière emblématique, le nom propre « May », homophone du modal « may », se prête tout particulièrement à cette analyse. Quant à l'image de la rose, elle revient systématiquement dès lors qu'au cœur du texte, la figure féminine devient un objet de désir mystérieux et insaisissable. Ce motif est le point de départ d'un travail plus profond du langage. De manière récurrente, le poète exploite l'homophonie entre le nom de la fleur et le verbe « rise » au prétérit. La présence d'une rose signale l'émergence d'une voix étouffée qui voudrait se faire entendre. Mais la rose est sans cesse menacée de disparition, elle est déjà *passée* avant que d'avoir éclos, elle s'efface et laisse toujours place à la blancheur silencieuse du lys. Le motif de la rose m'amènera enfin à faire un détour par une édition de “The May Queen” illustrée par Eleanor Vere Boyle, dessinatrice proche du poète. D'une part, on peut se demander dans quelle mesure cette dernière ne s'inspire pas de l'univers inquiétant des *Songs of Innocence and Experience* de William Blake, poèmes dédiés à l'enfance. Entre intertextualité et inter picturalité, c'est peut-être la figure de l'enfant perdu de Blake qui

⁴ “Forlorn”, v.80

⁵ *In Memoriam*, 95, v.45

⁶ Où l'on en revient à l'origine du nom « poésie » qui vient du verbe grec *poien*, « fabriquer ».

revient fugitivement hanter l'œuvre de Tennyson. D'autre part, Eleanor Vere Boyle signait et publiait ses gravures sous les initiales E.V.B. Elle utilisait sans doute ces initiales pour dissimuler non seulement son identité mais aussi son sexe, et s'octroyer ainsi un espace de liberté. Mais E.V.B. ne laisse pas de plus de rappeler le P.R.B.⁷ des Préraphaélites, ces autres illustrateurs de Tennyson qui remettaient en question les standards esthétiques académiques et qui prenaient leurs distances avec la société victorienne bien-pensante. Secrètes ou subversives, les initiales E.V.B. témoignent d'un désir de donner une nouvelle place à l'artiste féminin. Ces illustrations traduisent de manière synthétique ce qui est au cœur de l'œuvre de Tennyson : l'infinie émergence d'une voix féminine en quête d'elle-même.

Ce que souhaite donner à voir cette étude de la cyclicité de l'écriture, c'est la façon dont l'œuvre se prête à une dernière — *latest* — forme de reprise, celle de la lecture qui se veut remise à neuf du tissu du texte. « Mr. Tennyson is quaint⁸ ». Edgar Allan Poe reprochait en ces termes à Tennyson de tomber trop souvent dans une certaine bizarrerie qu'il trouvait empreinte d'affectation. Pour ostensible qu'elle soit, cette attention extrême apportée au choix des mots est pourtant ce qui confère à ses textes une tonalité qui leur est propre. Si, au long du chemin, l'étrange fait parfois irruption, qui ne se laisse pas résoudre, c'est peut-être précisément ce qui *nous* intéresse, lecteurs du XXI^e siècle.

⁷ Pre-Raphaelite Brotherhood

⁸ Op. cit., 460