



HAL
open science

Pour une caméoléopoétique: Keats et Hazlitt

Thomas Dutoit

► **To cite this version:**

Thomas Dutoit. Pour une caméoléopoétique: Keats et Hazlitt. Presses Universitaires de Clermont Ferrand; Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines. Poétiques de l'indéterminé: le caméléon au propre et au figuré , pp.89-106, 1999. hal-01588688

HAL Id: hal-01588688

<https://hal.univ-lille.fr/hal-01588688v1>

Submitted on 16 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collection Littérature

Collection dirigée par ALAIN MONTAUDO
Professeur à l'Université Blaise Pascal

UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL

Centre de lecture

POÉTIQUES DE L'INDÉTERMINÉ

Le caméléon
au propre et au figuré

Éditions L'Harmattan, 5, rue de la Harpe, 75001 Paris
Téléphone : 01 47 79 46 00
Fax : 01 47 79 46 01
E-mail : lharmattan@wanadoo.fr
www.lharmattan.fr

Collection Littératures

Collection dirigée par ALAIN MONTANDON
Professeur à l'Université Blaise Pascal

Comité de lecture

Pierre BRUNEL (Professeur à la Sorbonne - PARIS IV)
Max MILNER (Professeur à la Sorbonne Nouvelle - Paris III)
Lise ANDRIES (CNRS - Paris)
John WOODHOUSE (Professeur à Oxford)
Charles GRIVEL (Professeur à l'Université de Mannheim)
Benito PELEGRIN (Professeur à l'Université de Provence)
Alain SUBERCHICOT (Professeur à l'U.B.P.)
Alain MONTANDON (Professeur à l'U.B.P.)
Le représentant du Conseil Scientifique de la Faculté des Lettres
de Clermont.

© Association des Publications de la Faculté des Lettres et
Sciences Humaines de Clermont-Ferrand (France), 1998

ISBN 2-909880-35-4

- Littératures -

POÉTIQUES DE L'INDÉTERMINÉ

Le caméléon au propre et au figuré

Études rassemblées et présentées par
Valérie-Angélique DESHOULIÈRES

*Centre de Recherches sur les Littératures
Modernes et Contemporaines*

Association des Publications de la Faculté des Lettres et
Sciences Humaines de Clermont-Ferrand
29, bd Gergovia - F - 63037 Clermont-Ferrand Cedex 1
Tél. 04 73 34 65 68 — Fax 04 73 34 65 69

Pour une caméléopoétique : Keats et Hazlitt

par

Thomas DUTOIT

*I find myself a sort of intellectual camelion.*¹

William Godwin, *The Enquirer*, I, v. 33 (1797)

Le caméléonisme de Keats était déjà célèbre en son temps, et la notoriété de l'association faite par Keats entre le poète et l'animal capable de changer de couleur selon l'endroit où il se trouve n'attendit ni la première publication de ses lettres, en 1848, parmi lesquelles la célèbre lettre envoyée à Woodhouse en 1818², ni la désignation bien ultérieure par Cortázar de cette lettre sous le titre de « lettre du caméléon ». Quelques mois après la mort de Keats, dans une lettre datée du 13 juillet 1821 et qui accompagne l'éloge à Keats qu'il vient d'écrire, Percy Bysshe Shelley évoque la « race caméléonique » à laquelle appartiennent les grands poètes, et Keats en particulier : « Poets, the best of them – are a very *cameleon* race : they take the colour not only of what they feed on, but of the very leaves under which they pass »³. Quand Shelley

¹ Je voudrais donner droit de cité à quelques travaux non cités dans cette étude, qui l'ont néanmoins colorée et informée, même invisiblement : John Barnard, *John Keats*, Cambridge University Press, 1987 ; Andrew Bennett, *Keats, Narrative and Audience*, Cambridge University Press, 1994 ; Alan Bewell, « Keats's Realm of Flora », *Studies in Romanticism*, 31 (Spring 1992), p. 71-98 ; Bhabatosh Chatterjee, *John Keats : His Mind and Work*, London, Longman, 1970 ; Paul de Man, « The Negative Road », in *John Keats*, ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1985, p. 27-48 ; William Fleisch, « The Ambivalence of Generosity : Keats Reading Shakespeare », *English Literary History* 62 (1995), p. 149-169 ; Margaret Homans, « Keats Reading Women, Women Reading Keats », *Studies in Romanticism*, 29 (Fall 1990), p. 341-370 ; Forest Pyle, « Keats's Materialism », *Studies in Romanticism*, 33 (Spring 1994), p. 57-80.

² *Letters of John Keats*, ed. Robert Gittings, Oxford, Oxford University Press, 1970, p. 157. Toutes les citations sont tirées de cette édition, et les références seront données en utilisant l'abréviation *L.*, suivie de la page.

³ La lettre et le poème, intitulé « Adonais », sont adressés à Maria Gisbourne, (Lettre XIX, *Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. Frederick Jones, II, p. 115). Shelley pouvait avoir lu la « lettre du caméléon », encore inédite, de Keats : les lettres de Keats, publiées après sa mort, circulèrent, bien au-delà de leurs destinataires, furent copiées et amplement citées de son vivant.

souligne que les caméléons prennent la couleur non seulement de ce dont ils se nourrissent (« what they feed on »)⁴ mais également des « feuilles » sous lesquelles ils passent, cette nourriture et ces « feuilles », *the leaves*, renvoient métaphoriquement aux livres et aux pages des œuvres dont le contact « colore » la poésie du poète-caméléon.

De fait, l'une des « colorations » que prend la pensée de Keats est due à William Hazlitt, que Keats rencontra en 1817 alors qu'il avait 21 ans et Hazlitt 38. Jusqu'à son départ, en septembre 1820, pour Rome où il mourut en février 1821, Keats assista aux cours et aux conférences de Hazlitt à Londres, lut ses livres et essais, et discuta avec lui. Réciproquement, Hazlitt lut la poésie de Keats et la commenta dans ses propres ouvrages. Bien que ces analyses aient été publiées surtout après la mort de Keats, il est important de souligner la réciprocité de la relation entre Hazlitt et Keats⁵. Il ne s'agit pas seulement d'une influence de Hazlitt sur Wordsworth ou Shakespeare, mais également d'une influence de Keats sur Hazlitt, manifeste par exemple dans l'emploi par Hazlitt de la métaphore du caméléon dans un texte postérieur à la lettre de Keats à Woodhouse, postérieur même au départ de Keats d'Angleterre⁶. Ce qui m'intéresse ici ce n'est pas tant de revenir sur des questions d'influences littéraires et philosophiques entre Hazlitt et Keats que d'analyser les enjeux de leur appartenance commune à ce que Shelley appelle la « race caméléonique ». L'un comme l'autre fait appel à la métaphore du caméléon pour définir l'activité poétique et le poète, l'un comme l'autre trace les contours de ce que l'on pourrait appeler une « caméléopoétique ».

Peut-être faut-il d'ailleurs lire la relation d'influence réciproque qui les unissait comme un effet de cette caméléopoétique, effet que Keats décrit

⁴ Cette image du caméléon, se nourrissant de choses matérielles, s'oppose à celle d'un animal qui se nourrirait d'air, image dont Hamlet, par exemple, se fait l'un des porte-parole, au moment où Claudius et Gertrude s'asseyent pour assister à la représentation organisée par Hamlet :

King : How fares our cousin Hamlet ?

Hamlet : Excellent, i'faith, of the chameleon's dish : I eat the air, promise-crammed'd. You cannot feed capons so.

King : I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine.

Hamlet : No, nor mine now. (III, 2, v. 88-97).

Hamlet se compare à un caméléon non seulement parce que les mots qu'il prononce ne sont pas les siens mais aussi parce qu'il se nourrit d'air, d'un air rempli de promesses non tenues, en particulier celle qui, dans un de ces jeux d'onomastique qu'affectionne Shakespeare, devait le faire *heir*, héritier.

⁵ Voir, entre autres, Kenneth Muir, « Keats and Hazlitt », in *John Keats. A Reassessment*, ed. Kenneth Muir, Liverpool University Press, 1958 ; David Bromwich, « Keats and Hazlitt » et Walter Jackson Bates, « Negative Capability », in *John Keats*, ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1985.

⁶ Il s'agit d'un essai intitulé « On Genius and Common Sense », publié dans *Table Talk* en 1821, et que Keats, mort en février 1821 et parti à Rome depuis octobre 1820, ne pouvait pas avoir lu. C'est donc Hazlitt qui, ici, emprunte à Keats l'image du caméléon utilisée pour définir le caractère poétique.

dans une lettre de 1819 adressée à son frère, à propos d'une proximité, certes plus littérale mais non pas plus effective que celle qui le liait à Hazlitt : « Men who live together have a silent moulding and influencing power on each other – They *interassimilate* » (*L.*, p. 322, je souligne). Le néologisme que crée Keats pour décrire l'influence qu'ont l'un sur l'autre ceux qui vivent ensemble, le verbe « interassimuler », souligne à la fois qu'il y a réciprocité de l'échange, grâce au préfixe *inter*, et qu'il ne s'agit pas d'une assimilation de l'un à l'autre, dans laquelle l'un et l'autre se dissoudraient mais d'une « simulation » réciproque, et le sens premier de « to simulate » renvoie en anglais au latin *simulo*, « rendre semblable », « devenir semblable à une forme ou une apparence qui n'est pas la sienne ». Qui plus est, la substitution d'un « u » / *you* à un « i » / *I* n'est pas sans importance dans une pensée qui, on le verra, se définit par opposition à une philosophie égotiste centrée sur le moi (le *I*), et qui privilégie la relation à l'autre (au *you*). « L'interassimilation » serait l'un des noms d'une relation placée sous le signe du caméléon et le néologisme lui-même un mot-caméléon.

Le refus de l'égotisme

Dans la lettre adressée à Woodhouse le 27 octobre 1818, Keats entreprend de définir ce qu'il appelle « the poetical Character », c'est-à-dire l'essence à la fois du poétique et du poète qu'il qualifie de caméléon (*the camelion Poet*⁷). La première caractéristique qu'il en donne est une caractéristique *a contrario* : par « poetical Character » il entend, dit-il, « that sort distinguished from the wordsworthian or egotistical » (*L.*, p. 157). Le caractère poétique se définit donc d'abord comme le contraire de l'égotisme dont Wordsworth est, pour Keats, l'un des représentants les plus emblématiques⁸. Wordsworth représente en effet l'impasse d'une

⁷ A l'époque de Keats, et jusqu'au début du XXe siècle, caméléon s'écrit indifféremment avec ou sans « h », avec un « e » ou avec un « i » (on trouve donc les formes *camelion*, *cameleon*, *chamelion*, *chameleon*). Ce n'est qu'au XXe siècle que l'orthographe s'est fixée sous la forme *chamelion*.

⁸ Il faut toutefois noter que Keats admire Wordsworth et reconnaît en lui un grand homme de lettres. En 1817, il dit être dégoûté de tous les hommes de lettres sauf de Wordsworth : « I am quite disgusted with literary Men and will never know another except Wordsworth » (8 octobre 1817, *L.*, 26). En 1818, il écrit à Haydon : « there are three things to rejoice at in this Age – The Excursion [de Wordsworth] Your Pictures, and Hazlitt's depth of Taste » (10 janvier 1818, *L.*, 48 ; le même commentaire est repris dans les lettres du 13 et du 19 janvier 1818, *L.*, 49). Il prend même la défense de Wordsworth contre Hazlitt, à propos de leur représentation des bohémiens : « You remember in Hazlitt's essay on commonplace people – He says they read the Edinburgh and Quarterly and think as they do. Now with respect to Wordsworth's Gipsies I think [Wordsworth] is right and yet I think Hazlitt is right and yet I think Wordsworth is rightest.[...] It is a bold thing to say and I would not say it in print – but it seems to me that if Wordsworth had thought [t] a little deeper at that Moment he would not have written the Poem at all.[...] [It is not] fair to attack him on such a subject – for it is with the Critic as with the poet had Hazlitt thought a little deeper [...] he [Hazlitt] would never have spied an imaginary fault there' (28-30 octobre 1817, *L.*, 30-1).

poésie entièrement centrée sur le moi. Un tel égotisme est caractéristique de la poésie lyrique du début du XIXe siècle, et en particulier de celle de Wordsworth, dont même la poésie épique reste centrée sur le moi⁹.

Dans cette condamnation de la poésie de Wordsworth, Keats souscrit aux analyses de Hazlitt sur Wordsworth. Commentant *The Excursion*, Hazlitt considère qu'un « intense égotisme intellectuel avale tout » dans le poème (« an intense intellectual egotism swallows up every thing »). C'est ainsi par exemple que, pour Hazlitt, les dialogues de Wordsworth ne sont en fait que les soliloques d'un sujet unique, tous les personnages ne faisant qu'un avec le poète (« the recluse, the pastor, and the pedlar, are three persons in one poet »¹⁰). L'égotisme de Wordsworth consiste donc à tout ramener à soi : les autres, qu'ils apparaissent sous les traits d'un ermite solitaire, d'un pasteur ou d'un vagabond, ne sont que les facettes d'un seul moi, celui du poète. Hazlitt ajoute même : « It is as if there were nothing but himself and the universe [...], he sees all things in himself »¹¹. En ce sens, Wordsworth peut être considéré comme un anti-caméléon : non seulement il n'emprunte pas sa couleur à un environnement extérieur, mais de plus il impose sa couleur à tout ce qui est extérieur au moi¹².

Hazlitt distingue en fait deux types de génie qu'il oppose : d'une part l'anti-caméléonisme de Wordsworth et d'autre part le caméléonisme de Keats. Le caméléonisme de Keats relève de ce que Hazlitt appelle tantôt le génie « protéen » (pour qualifier Shakespeare) tantôt le « génie originel » (pour qualifier William Collins, Robert Burns et ... Keats). Car même si Hazlitt semble penser que Keats est mort avant d'avoir donné la pleine mesure de son génie, il estime néanmoins que « [Keats] gave the greatest promise of genius of any poet of his day »¹³. Par contre, l'anti-caméléonisme de Wordsworth est, pour Hazlitt, la marque même de ce que Hazlitt appelle un « génie ordinaire » : « Genius in ordinary is a more obstinate and less versatile thing [than « the Proteus of human intellect »] ... It excels in some pursuit by being blind to all excellence but its own. It is just the reverse of the camelion ; for it does not borrow, but lends its colour to all about it »¹⁴. Hazlitt a finalement, et

⁹ On peut imaginer quelle analyse Keats aurait faite du *Prelude* de Wordsworth, publié de façon posthume dans les années 1850, donc bien après la mort de Keats. *The Prelude*, poème épique, a pour sujet central la construction du moi du poète.

¹⁰ William Hazlitt, « Why the Arts Are Not Progressive? – A Fragment », *The Round Table, The Complete Works of William Hazlitt*, ed. P. P. Howe, London, 1930, IV, p. 113.

¹¹ Hazlitt, *op. cit.* IV, p. 113.

¹² C'est ce que suggère M.A. Goldberg : « the reverse of the chameleon who borrows colors from all about him, Wordsworth sheds his own colouring on all that lies outside the self ». *The Poetics of Romanticism. Towards a Reading of John Keats*, Yellow Spring, Ohio, The Antioch Press, 1969, p. 96.

¹³ *Op. cit.*, IX, p. 244.

¹⁴ William Hazlitt, « On Genius and Common Sense », from *Table Talk, op. cit.*, VIII, p. 42-43 (je souligne). Cette définition du génie ordinaire n'a décidément rien d'original :

surtout après la mort de Keats, considéré le génie « ordinaire » et égotiste de Wordsworth comme moins dangereux que le génie proto-protéen de Keats. Les considérations éthiques l'emporteront qui lui feront juger que le génie caméléonesque rend non-pertinente l'opposition moralité/immoralité, alors que le génie égotiste serait le dernier garant de la moralité.

Quant à Keats, souscrivant à l'analyse de Hazlitt sur l'égotisme artistique de Wordsworth, mais allant au-delà, il condamne la poésie égotiste de Wordsworth¹⁵ en des termes particulièrement durs :

It may be said that we ought to read our Contemporaries. that Wordsworth &c should have their due from us. but for the sake of a few fine imaginative or domestic passages, are we to be bullied into a certain Philosophy engendered in the whims of an Egotist – Every man has his speculations, but every man does not brood and peacock over them till he makes a false coinage and deceives himself – Many a man can travel to the very bourne of Heaven, and yet want confidence to put down his halfseeing [...] We hate poetry that has a palpable design upon us – and if we do not agree, seems to put its hand in its breeches pocket. Poetry should be great & unobtrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle it or amaze it with itself but with its subject. [...] Modern poets differ from the Elizabethans in this. Each of the moderns like an Elector of Hanover governs his petty state, & knows how many straws are swept daily from the Causeways in all his dominions & has a continual itching that all the Housewives should have their coppers well scoured : the antients were Emperors of vast Provinces, they had only heard of the remote ones and scarcely cared to visit them. – I will cut all this – I will have no more of Wordsworth or Hunt in particular – [...] I don't mean to deny Wordsworth's grandeur & Hunt's merit, but I mean to say we need not be teased with grandeur & merit – when we can have them uncontaminated & unobtrusive. Let us have the old Poets (*L.*, p. 60-61, je souligne).

elle est un écho de la définition du génie donnée par Wordsworth lui-même, dans son « Essay Supplementary to the Preface to Lyrical Ballads » (1815) : voir *William Wordsworth. Selected Prose*, New York, Penguin, p. 410. La définition du génie que donne Wordsworth reprend la définition d'Alexander Gerard, *Essay on Genius*, London (1774), p. 8-9. Sur Keats, Hazlitt et Wordsworth, voir Thora Balslev, « The Poetic Character » dans son *Keats and Wordsworth. A Comparative Study*, Munksgaard, Copenhagen, 1962. Sur la théorie du génie d'Hazlitt, voir Roy Park, *Hazlitt and the Spirit of the Age*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 177-185, et John Kinnaird, *William Hazlitt. Critic of Power*, New York, Columbia University Press, 1978, p. 73, 150-153, 160-163, 228-231, et 317-323.

¹⁵ Keats condamne non seulement l'égotisme poétique (la poésie centrée sur le moi) mais également l'égoïsme tout court : « the worst of men are those whose self interests are their passion – The next those whose passions are their self-interests », écrit-il à sa belle-sœur (lettre du 15 janvier 1820, *L.*, p. 348).

Égotiste, brute tyrannique (*bully*), capricieuse (*whims*), caractérisée par sa petitesse d'esprit (*petty*, se souciant d'affaires aussi insignifiantes que sa paille, *straws*, ou sa menue monnaie, *coppers*), Wordsworth apparaît sous les traits peu avantageux d'un paon (*peacock*), l'animal ostentatoire par excellence, comparé à un « petit » roi étranger (l'Électeur de Hanovre) régnant sur son « petit » état. Une poésie qui « a sur nous des visées tangibles » est le corrélat d'un génie anti-caméléonesque qui veut imposer sa couleur aux autres.

Contre l'ostentation du paon, l'effacement du caméléon : une fonction du négatif

Par opposition à cette ostentation que Keats condamne en Wordsworth, il caractérise la « grande » poésie par son effacement, sa discrétion : le terme « unobtrusive » revient à deux reprises dans sa condamnation de Wordsworth, et est chaque fois associé à *great* ou à *grandeur* (« Poetry should be great & unobtrusive », « I don't deny [...] Wordsworth's grandeur [...] but [...] we can have [it] unobtrusive »). La « grande » poésie dont Keats se fait l'avocat est effacée, en retrait, au point de ne pas se faire remarquer comme telle et d'être « a thing which enters into one's soul, and does not startle it or amaze it with itself but with its subject ». Rien d'étonnant à ce que l'animal effacé, en retrait, à l'opposé du paon ostentatoire, et dont Keats fait son emblème soit le caméléon, si discret qu'il est à peine visible tant il se fond dans son environnement.

C'est également en terme de retrait qu'il faut analyser les modalités de la définition du « caractère poétique ». Ni le poétique ni le Poète ne sont définis positivement par l'affirmation ; ils le sont par une série de négations, par le retrait de toute caractéristique positive : « the poetical Character itself [...] is *not* itself – it has *no* self – it is every thing and *nothing* – It has *no* character [...] A Poet is the most *unpoetical* of any thing in existence ; because he has *no* Identity » (*L.*, p. 157). Le caractère poétique relève d'un fonctionnement du *négatif*. Il se définit donc de façon paradoxale, il se définit comme paradoxe car il n'a ni caractère ni poéticité. Lettre après lettre, Keats répète que son écriture et sa vie entière sont une fonction de ce négatif, qu'il écrit *sans* repères, *sans* ancrage et *sans* savoir, que son imagination est perdue et aveugle dans « un Purgatoire »¹⁶.

¹⁶ A titre d'exemples : « I am [...] writing at random [...] *without* knowing the bearing of any one assertion of any one opinion » (*L.*, p. 230) ; « I have *no* meridian to [...] measure circumstances. I am all in a mist [...] *No* anchor. I am glad of it » (*L.*, p. 292). Dans son « Epistle to J.H. Reynolds : « Imagination [is] ... *lost* in a sort of Purgatory blind / [and] *Cannot refer* to any standard law of either earth or heaven » (*L.*, p. 81).

En ce sens, le caractère poétique relève de ce que Keats lui-même appelle *negative capability*, cette capacité de faire abstraction de ses présupposés et de ses certitudes, qui est au cœur même de l'activité poétique :

it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare possessed [sic] so enormously – I mean *Negative Capability* [Keats souligne], that is when man is capable of *being in uncertainties, Mysteries, doubts*, without any irritable reaching after fact & reason – Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetratum of mystery, from being incapable of remaining content with *half knowledge*. (*L.*, p. 43)

Il s'agit d'être dans la *non*-certitude – dont les termes « uncertainties, mysteries, doubts » déclinent le paradigme –, sans chercher la certitude des faits et de la raison, mais sans non plus donner de positivité à cette négativité. Ni dans la certitude du savoir ni dans celle d'un non-savoir, la position du Poète est l'*entre-deux* : ce que Keats reproche à Coleridge et à Wordsworth c'est précisément d'être incapables de rester dans l'*entre-deux*, dans le « demi-savoir », *half knowledge*, en ce qui concerne Coleridge, dans une « demi-vision », *half seeing*, en ce qui concerne Wordsworth.

Le caméléonisme est donc la « capacité au négatif », la « capacité d'être dans le négatif », et le caméléon est la figure de l'*entre-deux*, d'une *différance*, pourrait-on dire. Entre le sujet et l'objet, entre moi et l'autre, le caméléon n'a pas de moi et n'est pas l'autre, le caméléon n'a ni n'est rien : il devient la chose qu'il approche mais sans l'être. Le caméléonisme relève donc d'un devenir-autre qui n'est pas un être-autre.

Contre l'égo-centrisme, le devenir-autre : sympathie ou « in-formation »

L'accent mis sur l'autre, sur le devenir-*autre* du poète-caméléon, s'oppose à l'accent mis sur le moi, à l'*égo*-centrisme de la poésie égotiste. Dès son premier essai publié, *Essay on the Principles of Human Action*, Hazlitt s'en prenait à la conception de l'identité et de la relation du moi à l'autre sur laquelle repose la poésie du moi. Il réfute en effet l'idée de Thomas Hobbes selon laquelle l'amour de soi (*self-love*) est le moteur de l'action humaine. Pour Hobbes, il n'est pas d'acte ou de pensée d'un sujet qui ne soit motivés par le désir de ce sujet d'améliorer sa condition, ou du moins d'éviter sa détérioration. Même ce que l'on appelle communément la générosité se ramènerait en fait à la satisfaction d'un désir du « moi » (être félicité, être apprécié, être aimé etc). La relation à l'autre serait donc entièrement déterminée par l'intérêt que peut en retirer le « moi ». Dans sa réfutation des théories de Hobbes, Hazlitt, qui sous-titre son ouvrage

« the natural Disinterestedness of the Human Mind », reprend et élargit le concept de « sympathie » proposé par Adam Smith dans sa *Theory of Moral Sentiments*¹⁷, pour opposer à une philosophie centrée sur le moi (Hobbes) une philosophie fondée sur la capacité du moi à ressentir comme l'autre, dans un mouvement à la fois projectif de sortie du moi hors de soi et réceptif d'accueil de l'autre.

L'identité, dit en substance Hazlitt, c'est-à-dire l'idée que le « je » est une et même personne à travers le temps, tient non pas à l'amour de soi mais à la capacité du « je » à sentir le présent, à se souvenir du passé et à imaginer le futur. Cette capacité projective du sujet, dans le futur ou dans le passé, est également celle qui lui permet de se projeter dans les sentiments et les pensées d'autrui. Au fondement de l'identité, donc, il faut repérer non pas l'amour de soi, non pas le repli sur le « je », mais l'ouverture du « je » à l'autre, dans un mouvement à la fois projectif et réceptif.

Ce mouvement projette Keats vers l'autre, le poussant comme une boule de billard – « I hope that the Remembrance of Chaucer will set me forward like a Billiard-Ball », écrit-il à John Taylor (*L.*, p. 16) – ou le conduisant à vouloir aller picorer avec un moineau qu'il voit sous sa fenêtre¹⁸. Cette projection centrifuge, par laquelle Keats et Hazlitt portent le moi dans l'autre, s'oppose au mouvement centripète par lequel le poète égotiste rapporte tout à soi¹⁹. Ce mouvement lui fait aussi ressentir le poids de l'autre sur lui, poids qui l'annihile – c'est ce qu'il écrit à Woodhouse : « When I am in a room with People [...] the identity of every one in the room begins so to press upon me that, I am in a very little time annihilated » (*L.*, p. 157). On pourrait multiplier les exemples dans lesquels Keats souligne ce mouvement de pression de l'autre sur le moi²⁰.

¹⁷ Bien plus d'un siècle avant les théories allemandes de l'*Einfühlung*, formulées par Lotze puis par Lipps, Adam Smith développe une théorie de la *sympathy* dans *The Theory of Moral Sentiments* (1759), réédité par D. Raphael et A.L. Macfie, Oxford University Press, 1976. Voir Walter Jackson Bate, « Negative Capability », in *Romanticism and Consciousness*, ed. Harold Bloom, New York, Norton, 1970.

¹⁸ La célèbre phrase de Keats se trouve dans une lettre du 22 novembre 1817, adressée à Benjamin Bailey : « if a Sparrow come before my Window I take part in its existence and pick about the Gravel » (*L.*, p. 38). On en retrouve un écho dans le petit poème « Where's the Poet? Show him, Show him » : « 'Tis the man who with a bird/ Wren or eagle, finds his way to/ All its instincts. He hath heard/ The lion's roaring and can tell/ What his Horny throat expresseth ». John Keats, *The Complete Poems*, ed. Miriam Allott, London, Longman, 1995 (1re édition 1970), p. 390.

¹⁹ Keats était parfaitement conscient des implications politiques d'une telle différence d'approche. Tandis que Wordsworth valorisait les systèmes politiques centralisés et faisait l'éloge de la royauté, Keats, dans l'une de ses plus belles lettres, se fit l'avocat de ce qu'il appelait « a grand democracy » (*L.*, p. 66).

²⁰ A l'agonie de son frère, par exemple, il note : « his identity presses upon me so that I am obliged to go out [...] I am obliged to write, and plunge into abstract images to ease myself of his countenance his voice and feebleness » (*L.*, p. 153).

C'est également à ce même mouvement, qui confine à l'oppression, voire à la suffocation, qu'il faudrait rattacher d'une part la métaphore de l'empoisonnement et d'autre part l'importance que Keats accorde à la digestion, à la fois littérale et figurée. Parce qu'il est capable d'être affecté, coloré par l'autre, le caméléon court le risque d'être empoisonné au contact de l'autre. Ce que Keats craint par-dessus tout, lettre après lettre, c'est d'être empoisonné par la société bourgeoise, sur laquelle il porte un jugement extrêmement péjoratif, dont atteste l'orthographe qu'il choisit pour écrire « Saciety ». Il redoute en effet « the poisonous Suffrage of the public » (*L.*, p. 281)²¹. Lié à l'oppression, un autre risque que court le caméléon est celui d'une digestion destructrice. Au sens figuré, la digestion participe du principe de *negative capability*. S'adressant à son ami Reynolds, à l'époque où ce dernier faisait ses études de droit, Keats parle de la « capacité » de « com-prendre » les « mystères de la Loi », capacité d'ouverture au doute, au « mystère » et à l'incertitude à laquelle on a vu qu'il donne le nom de *negative capability*, et il l'associe à la digestion : « I do not see why a Mind like yours is not capable of harbouring and digesting the whole Mystery of Law » (*L.*, p. 92). Au sens plus littéral, la digestion est ce dont n'arrête pas de se plaindre Keats, alors même qu'il se sait mourant de la tuberculose. Dans sa dernière lettre en particulier, il lie directement ses maux d'estomac à l'activité de lecture et d'écriture : « 'Tis the most difficult thing in the world to me to write a letter. My stomach is so bad, that I feel it worse on opening any book », (*L.*, p. 398). Le caméléonisme, l'ouverture à l'autre, serait donc à entendre à la fois comme digestion et comme destruction de l'estomac.

D'un côté donc, il y a le poète-caméléon, que son ouverture à l'autre dote de sympathie, et de l'autre côté le poète égotiste, un anti-caméléon, qui est, lui, incapable de sentir, incapable de souffrir, un pur intellect incapable de sympathie. Dans une lettre à son frère et à sa belle-sœur, Keats décrit ce type d'anti-caméléon en reprenant et en citant l'analyse faite par Hazlitt du personnage de St. Leon dans le roman éponyme de William Godwin : « the faces of Men pass before him as in a speculum ; but he is attached to them by no common tie of sympathy or suffering. He is thrown back into himself and his own thoughts. He lives in the solitude of his own breast, – without wife or child or friend or Enemy in the world. *His is the solitude of the Soul, not of woods, or trees or mountains* [Keats souligne] – but the desert of society – the waste and oblivi[on] of the heart » (*L.*, p. 192).

²¹ On notera que, si Keats souligne le risque pour le caméléon d'être empoisonné, Pliny l'Ancien, lui, fait du caméléon un dangereux poison : dans un long passage consacré aux poisons et à leurs antidotes, il note que « l'éléphant, a-t-il dévoré un caméléon, dont la couleur se confond avec le feuillage – c'est un poison pour lui – il recourt à l'olivier sauvage [...] Le corbeau, quand il a tué un caméléon, qui est nuisible à son vainqueur même, éteint avec du laurier le pouvoir du venin » (*Histoire Naturelle*, 8, p. 101). Les références de Keats au poison sont très nombreuses : voir parmi d'autres, *L.*, p. 4, 12, 23, 24, 34, 44-5, 47, 57, 61, 74, 78, 82, 125, 153, 215, 257, 271, 281, 359, 376.

La sympathie est, pour Keats, un acte de l'imagination. C'est déjà ainsi que la définissait Adam Smith :

As we have no immediate experience of what other men feel, we can form no idea of the manner in which they are affected, but by conceiving what we ourselves should feel in the like situation. Though our brother is upon the rack, as long as we ourselves are at our ease, our senses will never inform us of what he suffers. They never did, and never can, carry us beyond our own person, and it is by the imagination only that we can form any conception of what are his sensations. [...] By the imagination we place ourselves in his situation, we conceive ourselves enduring all the same torments, we enter *as it were* into his body, and become *in some measure* the same person with him²².

Ce ne sont pas les sens, les sensations, qui permettent de sentir ce que l'autre ressent ; c'est l'imagination qui permet de s'en faire une idée : c'est par l'imagination que le « je » peut se mettre à la place de l'autre, « entrer dans son corps » et faire un avec lui. A la suite de Smith, Keats insiste sur la fonction de l'imagination dans les métamorphoses du poète-caméléon. Woodhouse rapporte que Keats affirmait *s'imaginer* boule de billard : « He has affirmed that he can *conceive* of a billiard Ball that it may have a sense of delight from its own roundness, smoothness volubility & the rapidity of its motion »²³.

Acte de l'imagination, la sympathie n'est pas une identification à l'autre : dans les termes mêmes de Smith, on n'entre dans le corps et la personne de l'autre que dans les limites tracées par les modalisations « en quelque sorte », « dans une certaine mesure » (*as it were, in some measure*). D'ailleurs, Smith ajoute : « Mankind, though naturally sympathetic, never conceive, for what has befallen another, that degree of passion which naturally animates the person principally concerned. [...] What they feel, will, indeed, always be, in some respects, different from what he feels, and compassion can never be exactly the same with original sorrow »²⁴. La sympathie ne conduit pas à l'identification avec l'autre ; la com-passion n'est pas la passion.

Si Wordsworth est le prototype de l'égotiste, centré sur son moi, Shakespeare, lui, est aux yeux de Keats et de Hazlitt la figure même de ce mouvement, opposé à l'égotisme, qui ouvre à l'autre. La condamnation de

²² Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, p. 9 (je souligne).

²³ Richard Woodhouse, *The Keats Circle*, ed. Hyder E. Rollins, 2e édition, Cambridge, Harvard University Press, volume I, p. 60. Dans la même lettre à John Taylor, Woodhouse résume le « caractère poétique » propre à Keats : « [Keats] will have *so high an imagination* that he will be able to throw his own soul into any object he sees or imagines, so as to feel be sensible of, & express, all that the object itself would see feel be sensible of or express » (p. 57).

²⁴ *Ibid.*, p. 21-22.

Wordsworth n'a d'égal que l'éloge de Shakespeare²⁵. En janvier 1818, Hazlitt consacra tout un séminaire à Shakespeare, séminaire auquel Keats assista et dont l'idée essentielle était que Shakespeare était capable de cette projection hors de soi et vers l'autre, qui en faisait le contraire d'un égotiste :

He was the least of an egotist that it was possible to be. [...] He had only to think of any thing in order to become that thing, with all the circumstances belonging to it. [...] *The poet may be said, for the time, to identify himself with the character he wishes to represent, and to pass from one to another*, like the same soul successively animating different bodies. By an art like that of the ventriloquist, *he throws his imagination out of himself*, and makes every word appear to proceed from the mouth of the person in whose name it is given²⁶.

Pour caractériser le mouvement par lequel le poète n'existe que dans la mesure où il se représente dans l'autre, Hazlitt hésite à parler d'identification : « The poet may be said, *for the time, to identify himself with* ». La notion d'identification n'est satisfaisante que provisoirement, « for the time ». En fait, la transformation qu' imagine Hazlitt n'est pas de l'ordre de l'identification : il s'agirait du mouvement (« to pass from one to another ») par lequel une âme s'incarnerait successivement dans différents corps, entrerait dans des corps et des formes successives qu'elle « animerait » (« the same soul successively animating different bodies »)²⁷.

Mais ce qui rend sans doute le mieux compte de ce mouvement de projection qui porte vers l'autre et de réception de l'autre, sans identification ni assimilation, c'est l'emploi que fait Keats des termes « informer » et « information ». Si le Poète, écrit Keats dans sa lettre à Woodhouse, n'a pas d'identité propre c'est parce qu'il « informe » continuellement d'autres corps : « A Poet [...] has no identity – he is continually *in for* – and filling some other Body ». Au lieu d'écrire *informing*, Keats a écrit seulement « in for », laissant ainsi le mot *infor(ming)* fragmentaire et en formation²⁸. La définition elle-même,

²⁵ A titre d'exemples : « I never quite despair and I read Shakspeare – indeed I shall I think never read any other Book much – Now this might lead me into a long Confab but I desist. I am very near Agreeing with Hazlit that Shakspeare is enough for us » (*L.*, 14) ; « I felt rather lonely this Morning at breakfast so I went and unbox'd a Shakspeare – 'There's my Comfort' » (*L.*, 4).

²⁶ *The Complete Works of William Hazlitt, op. cit.*, IV, p. 47-50.

²⁷ Dans le même esprit, Keats utilise explicitement le verbe « entrer » pour définir ce qu'il appelle *dramatic capacity*, expression synonyme de *negative capability* : « in my dramatic capacity I enter fully into the feeling » (*L.*, p. 298).

²⁸ Dans la plupart des lettres de Keats, des signes typographiques, des lettres, voire des syllabes manquent. Robert Gittings suggère, à juste titre me semble-t-il, de lire ici « informing ».

définition du poète comme toujours *en formation*, reste « en formation » sous nos yeux. On retrouve le verbe « informer » dans une note de Keats, en marge de son exemplaire de *Paradise Lost* de Milton, au livre 9, au moment où Satan entre dans le serpent : « Satan having entered the Serpent, and *inform'd* [je souligne] his brutal sense – might seem sufficient – but Milton goes on '*but his sleep disturb'd not*' [Keats souligne]. Satan, entré dans le serpent, « informe » le serpent : il pénètre dans son corps brut et lui « insuffle » la méchanceté – « *inform'd his brutal sense* ». Le verbe « informer » revient à de nombreuses reprises sous la plume de Keats, avec ce que le poète lui-même désigne comme le « sens premier » du terme. Pour tenter d'éclairer cet emploi du mot, on peut se reporter à la toute dernière lettre de Keats, écrite trois mois avant sa mort, dans laquelle il définit « l'information » comme ce qui est nécessaire pour écrire un poème et comme un certain type de connaissance : « the knowledge of contrast, feeling for light and shade, all that information (primitive sense) [is] necessary for a poem » (*L.*, p. 398). Le sens, « premier », que Keats donne au mot « information » relève d'une connaissance qui, loin d'être fixe, est toujours en formation (Keats joue ici sur l'homophonie entre *information* et *in formation*, « en formation »). Cette connaissance « en formation » est celle des formes et des sensations, d'un sentir (« *feeling for light and shade* »). « Informer » un corps, un serpent, est donc, dans le processus d'un devenir qui ne se fixe jamais en être, entrer (*in-*), à la fois prendre ses formes et lui insuffler des sensations (*form*)²⁹. Dans le même temps, souligne Keats, Milton ajoute que Satan « in-formant » le serpent ne le réveille pas (« *but his sleep disturb'd not* »). Entrer dans le serpent sans que ce dernier le remarque, sans le réveiller : on retrouve ici l'image de la « grande » poésie shakespearienne, telle que l'a définie Hazlitt. Le serpent, dont Satan a pris la forme et auquel il a insufflé sa malignité, est l'équivalent du pantin créé par un poète-ventriloque.

Ni identification ni assimilation, « l'in-formation » poétique est le processus d'une entrée dans les formes de l'autre : le poète-caméléon « in-forme » la chose qu'il approche ou qui l'approche, dans un mouvement qui est celui d'un devenir-l'autre qui n'aboutit pas à un être-l'autre.

²⁹ *Litté* rappelle l'étymologie de *informer*, qui vient d'*in* et de *forma*, et dont le premier sens est « insuffler la forme », « donner une forme en y pénétrant ». On y lit l'exemple de Rousseau tiré de l'*Emile*, « Quand même une âme humaine *informerait* cette huître ». Robert Davreu, traducteur en français des lettres de Keats, traduit « information (in the primitive sense) » par « information (au sens primitif) », *John Keats. Lettres*, Paris, Belin, 1993, p. 471. Je préfère « au sens premier ».

Être tout et n'être rien : instabilité et indétermination d'un processus chimique

Capable d'« in-former » l'autre, de devenir sans être, le poète caméléon n'est donc rien en lui-même : là où l'école égotiste pense le moi comme une chose en soi (« [it] is a *thing per se* and stands alone », écrit Keats dans la lettre à Woodhouse), Keats et Hazlitt pensent le moi en termes d'instabilité, de malléabilité³⁰. L'essence de l'homme ne relève pas de l'ordre du déterminé et de la détermination mais de l'ordre de la variabilité et de la variation. Dans son essai intitulé « On Reason and Imagination », Hazlitt définit l'homme en termes de variation infinie et sans fin, de changement indéfiniment répété : « man is (so to speak) an endless and infinitely varied repetition »³¹. Non seulement l'instabilité constitue le « contenu » de cette définition mais de plus elle caractérise la structure même de l'énoncé : la modalisation « pour ainsi dire » mise entre parenthèses introduit, à l'intérieur même de la définition, une rupture, un doute et une instabilité dans l'ordre fixe et déterminé de la définition. A un niveau moins métaphysique et, en apparence, plus anecdotique, Keats fait écho à Hazlitt quand il écrit à son frère et à sa belle-sœur, que si ses amis disent que, depuis leur départ, il a changé et n'est plus la même personne, c'est parce qu'il ne s'agit pas là d'une caractéristique individuelle et personnelle mais d'un phénomène biologique, général et universel : « From the time you left me, our friends say I have altered completely – am not the same person [...] I dare say you have altered also – every [sic] man does – Our bodies every seven years are completely fresh-materiald – seven years ago it was not this hand that clench'd itself against Hammond [un chirurgien avec lequel Keats se querella durant ses études de médecine] » (*L.*, p. 322). L'instabilité radicale qui tient au renouvellement des cellules est la condition quelque peu paradoxale de possibilité de l'identité.

Dans son apologie de l'instabilité et de l'indétermination, Keats oppose le philosophe vertueux et le poète caméléon pour qui les oppositions entre le bien et le mal ne tiennent plus, et se place du côté des caméléons : « What shocks the virtuous philosop[h]er, delights the camelion Poet » (*L.*, p. 157). Il prend là le contre-pied du philosophe de la vertu, par excellence, Aristote qui, lui aussi, définit la vertu en opposition au caméléon. Pour Aristote, la fortune n'a rien de constant, n'a pas de « stabilité soustraite à tout changement » car « la roue de la fortune tourne même pour les gens heureux ». Définir le bonheur comme

³⁰ Cette malléabilité s'oppose à la rigidité qui est précisément le reproche que Keats adresse à Wordsworth, non pas en tant que poète mais en tant qu'ami : « I called on Wordsworth [...], écrit-il le 5 janvier 1818, and was surpr[is]ed to find him with a stiff Collar » (*L.*, p. 45).

³¹ Cité par Bromwich, *op. cit.*, p. 188.

la bonne fortune reviendrait-il à ne faire de l'homme heureux qu'un caméléon ? Non, car le bonheur réside dans la vertu qui, elle, est constance :

[Non, car] il est manifeste, en effet, que si nous suivions les changements de fortune, nous serions obligés de déclarer souvent qu'un même individu est tantôt heureux, tantôt infortuné, faisant de l'homme heureux je ne sais quelle sorte de *caméléon* ou une espèce de construction délabrée et branlante. Certes il est tout à fait insensé de s'attacher à cette fortune changeante ; car ce n'est pas d'elle que dépend le bonheur ou le malheur ; néanmoins la vie humaine est tissée de vicissitudes [...] mais ce sont les activités de l'homme conformes à la vertu qui disposent souverainement du bonheur, l'activité contraire ne pouvant produire qu'un effet opposé.

Dans la mesure où Aristote cherche à tracer les contours d'un homme vertueux, qui ne soit donc « ni un caméléon ni une girouette »³², l'apologie du caméléonisme, de la variabilité et de l'instabilité faite par Keats l'aurait choqué.

C'est à nouveau Shakespeare qui est la figure de cette instabilité et de cette indétermination identitaires. Shakespeare, dit Hazlitt dans son séminaire, semble n'avoir eu d'existence qu'à travers celles empruntées à d'autres : « Shakespeare seemed scarcely to have an individual existence of his own, but to borrow that of others at will, and to pass successively through every 'variety of untried being' »³³. Shakespeare n'est rien en lui-même mais il est tout ce que sont les autres : « He was *nothing in himself* ; he was *all that others were*, or that they could become. He not only had in himself the germs of every faculty and feeling, but he could follow them by anticipation, intuitively, into all their conceivable ramifications, through every change of fortune or conflict of passion or turn of thought »³⁴. Le « caractère shakespearien » (au sens où Keats parlera du « caractère poétique » dans sa lettre à Woodhouse), n'a pas d'essence fixe mais relève d'une instabilité fondamentale. Là où un Wordsworth ou un Chaucer rapportent toujours l'autre et l'univers à un moi central et fixe, Shakespeare n'est ce qu'il est que par le contact avec les autres les plus divers :

In Chaucer we perceive a fixed essence of character. In Shakespeare there is a continual composition and decomposition of its elements, a fermentation of every particle in the whole mass, by its alternate affinity and antipathy to other principles which are brought into

³² Aristote, *Éthique de Nicomaque*, Livre I, chapitre X, sections 8-14.

³³ *The Complete Works of William Hazlitt*, op. cit., IV, p. 23.

³⁴ *Ibid.*, IV, p. 47.

contact with it. Till the experiment is tried, we do not know the result, the turn which the character will take in its new circumstances³⁵.

Que toutes les images soient empruntées au domaine de la chimie (composition, décomposition, fermentation, particules, expérimentation) nous ramène directement au caméléon, puisqu'en chimie le « caméléon minéral » désigne le permanganate de potasse, composé qui prend différentes couleurs suivant qu'on le traite par l'eau, l'air ou les acides³⁶. Hazlitt et Keats étaient tous deux férus de chimie, Keats avait suivi des cours de chimie à un niveau avancé et quand il parle du processus de « compositions et de décompositions », qui aboutit au sentiment de la Beauté³⁷, c'est d'un processus chimique qu'il parle. Shakespeare, poète-caméléon, est poète-chimiste³⁸. L'indétermination du caractère poétique est de l'ordre de l'expérimentation chimique.

De même que Hazlitt définit Shakespeare comme à la fois rien en lui-même (« nothing in himself ») et tout ce que les autres sont ou peuvent être (« all that others were or that they could become »), de même Keats définit les poètes et le caractère poétique, qui est à la fois tout et rien (« it is everything and nothing », *L.*, p. 157). De même que Hazlitt définit Shakespeare comme « le Protée de l'intellect humain » et comme l'exemple même du génie protéen, de même Keats repère chez Shakespeare la « capacité au négatif », *negative capability*, synonyme de caméléonisme³⁹. Les hommes dotés du génie protéen et donc chimio-caméléonesques n'ont pas de caractère déterminé : « Men of Genius are great as certain ethereal Chemicals operating on the Mass of neutral intellect – [...] they have not any individuality, any determined Character », écrit Keats à Benjamin Bailey (*L.*, p. 36). Ceux qui ont une individualité, un moi propre, ne sont pas des hommes de génie mais des hommes de pouvoir (« Men of Power »). La comparaison des hommes de génie à des produits chimiques éthers permet de retrouver dans cette

³⁵ *Ibid.*, V, p. 51.

³⁶ La première apparition repérée, en anglais, du terme caméléon dans son sens chimique date de 1816.

³⁷ Dans une lettre à Haydon Keats décrit « [t]he innumerable compositions and decompositions which take place between the intellect and its thousand materials before it arrives at that trembling delicate and snail-horn perception of Beauty » (*L.*, p. 83). C'est en 1815-1816 que Keats suivit ces cours de chimie ; sur la feuille présentant l'un d'entre eux, cette définition de la chimie : « chemistry [is...] The Science of the Composition and Decomposition of the heterogeneous particles of Matter », cité par Stuart M. Sperry, « The Chemistry of the Poetic Process », in *Keats the Poet*, Princeton University Press, 1973, p. 36.

³⁸ Pour une étude approfondie de la relation de Keats à la chimie, voir Stuart M. Sperry, *op. cit.* Il est toutefois surprenant qu'à aucun moment Sperry n'établisse de lien entre chimie et caméléon, lien d'autant plus nettement repérable en anglais que la paronomase unit *chemistry* et *chamelion*.

³⁹ Comme l'a montré Roy Park, la notion de génie protéen de Hazlitt correspond à celle de *negative capability* de Keats : « Hazlitt's notion of protean genius fulfils Keats's demand for negative capability » (Roy Park, *op. cit.*, p. 181).

définition la dimension chimique de l'indétermination du caractère poétique. Qui plus est, l'éther (« ethereal chemicals ») était à l'époque une substance définie comme tout à la fois non-solide, non-liquide, non-gazeuse, comme impondérable et illimitée : en ce sens, l'éther est la figure même de l'indéterminable et de l'insaisissable, et l'un des noms du caméléon.

Une écriture caméléopoétique

Chez Keats, les implications d'une théorie du poète-caméléon et du caractère caméléonesque de l'écriture ne concernent pas seulement le concept d'identité et la relation entre le « moi » et l'autre, mais surtout une conception du génie créateur du poète et une pratique d'écriture, qui joue sur les mots, qui traite les mots en caméléons, créant des néologismes à partir de condensations et de contaminations réciproques entre les mots.

Dans sa toute dernière lettre, Keats va jusqu'à utiliser le terme de « bon mot », *pun*, pour désigner son écriture poétique. Il se sait et se sent très malade, à tel point qu'il arrive difficilement à lire, et pourtant, dit-il, il a réussi à écrire : « I am so weak (in mind) that I cannot bear the sight of any hand writing of a friend [...] Yet I ride the little horse, – and, at my worst, even in Quarantine, summoned up more puns, in a sort of desperation, in one week than in any year of my life » (*L.*, p. 398). La métaphore de l'équitation utilisée pour désigner l'activité poétique, métaphore qui renvoie à Milton et à son utilisation de l'image de Pégase, est ensuite relayée par l'image du bon mot (*puns*). Etant donné l'importance, dans la suite de cette lettre, des échos à la « lettre du caméléon » adressée à Woodhouse⁴⁰, il faut en conclure que les bons mots, les *puns*, dont il est question dans cette dernière lettre où ils sont synonymes de poésie, relèvent de la caméléopoésie.

Dans une lettre à son frère et sa belle-sœur, Keats évoque sa pratique du jeu sur les mots, du « bon mot », pour noter qu'elle n'est guère lucrative : « As for Pun-making, écrit-il en 1819, I wish it was as good a trade as pin-making », et il ajoute : « I wish one could get change for a pun in silver currency. [...] But they [puns] wont ring at all. No more will notes you will say – but notes are differing things – though they make together a Pun mote » (*L.*, p. 327). Le terme « mote » (« Pun mote ») condense à la fois le français « mot », faisant de *pun mote* un jeu sur l'expression française « bon mot » (« pun mot »), et l'anglais

⁴⁰ Comparer les contrastes de la lettre à Woodhouse – « [the poetical character] enjoys light and shade ; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated [...] A Poet [...] is continually infor[m]ing] fi and filling some other Body » (*L.*, p. 157) – et ceux de la dernière lettre de Keats, adressée à Brown : « the knowledge of contrast, feeling for light and shade, all that information (primitive sense) necessary for a poem... » (*L.*, p. 398).

note, qui renvoie à la fois aux billets de banque (évoqués par « silver currency ») et aux notes de musique (évoqués par le verbe « ring »), faisant de *pun mote* un jeu sur l'absence de valeur des bons mots qui ne rapportent pas d'argent et sur leur absence de résonance. Comme les *notes* (à la fois les billets et les notes de musique) qui sont, dit Keats, « differing things », des choses qui diffèrent – toujours différentes, toujours différées –, les mots sont des choses qui diffèrent, « words are different things », et c'est précisément l'effet du jeu sur les mots que de les faire différer, de les rendre différents, de faire que « note » devienne « mote » ou que « mot » devienne « mote ».

Les exemples de ce type de contaminations et de condensations abondent dans les lettres et la poésie de Keats⁴¹. Celui-ci explique, par exemple, dans une de ses lettres, que ne sachant pas s'il convenait, à propos de la couleur de la confiture tombée sur un livre, de parler de « purple » ou de « blue », il choisit de parler de « purple » : « I did not know whether to say purple or blue, so in the mixture of the thought I wrote purple which may be an excellent name for a colour made up of those two » (*L.*, p.360). De même, pour inscrire, dans le terme « ridicule », le rougissement de l'embarras que cause le ridicule, Keats forge le verbe « *to ridicule* » et l'adjectif « *rediculous* », donnant ainsi à voir le rouge dans le ridicule⁴². Faut-il s'étonner de remarquer que l'un des sens répertoriés du verbe « *to chameleonize* » est celui de rougir d'embarras⁴³ ? Le caméléonisme est non seulement le changement de couleur qui affecte le sujet au contact de l'autre, qu'il s'agisse ou non d'un rougissement d'embarras, mais également le changement de coloration, de texture, d'un mot au contact d'un autre, le mouvement de contamination et de condensation qui, dans un autre exemple, transforme les hiéroglyphes sacrés en une écriture beaucoup plus coquine par contamination et condensation de *hieroglyphics* (écriture hiéroglyphique) et de *rogue* (le coquin, le fripon, celui qui joue des tours) en « {hie}rogueglyphics (*L.*, p. 352).⁴⁴

⁴¹ Ils ne peuvent manquer de faire penser aux mots-valises, chers à Lewis Carroll.

⁴² A titre d'exemples : « the man who *redicules* romance is the most romantic of Men » (*L.*, p. 218) ; voir aussi l'emploi de l'adjectif « *rediculous* », p. 161 et p. 307.

⁴³ Dans l'*Oxford English Dictionary*, à l'entrée « *chamelion* », le verbe « *to chameleonize* » est défini de la façon suivante : « to change colour like a chameleon ». L'exemple qui suit est tiré de Thomas Nashe (1599) : « How from white to redde you camelionized ».

Christopher Ricks consacre un livre remarquable, *Keats and Embarrassment* (Oxford, Clarendon Press, 1974), à la question du rougissement, et souligne la présence de « *red* » dans « *rediculous* » (p. 59). Il ne relève toutefois pas la relation entre rougissement et caméléonisme.

⁴⁴ Les accolades {} signalent ce que Keats a écrit puis rayé. On pourrait aller jusqu'à dire que le mot *rogue*, qui peut également signifier « an organism that show an undesirable variation from a standard », désigne ici les jeux sur les mots, les *puns*, qui relèvent précisément de déviations par rapport à la norme, à la règle.

De même que le moi du poète caméléon est ouvert à l'autre, voire projeté en l'autre, de même chaque mot est potentiellement ouvert à d'autres et pénétré par d'autres. C'est cette ouverture du mot, indissociable de l'ouverture du moi, que Keats donne à entendre dans ses jeux sur les mots. Il faut donc considérer les lettres de Keats non seulement comme une sorte de « théorie du poète-caméléon » mais également comme la pratique d'une caméléopoétique, comme à la fois la pensée et l'écriture de l'entre-deux, de la « différance » entre le moi (le mot) et l'autre : le caméléon n'est plus seulement concept mais, pourrait-on dire, « puncept ».

... les lettres de Keats non seulement comme une sorte de « théorie du poète-caméléon » mais également comme la pratique d'une caméléopoétique, comme à la fois la pensée et l'écriture de l'entre-deux, de la « différance » entre le moi (le mot) et l'autre : le caméléon n'est plus seulement concept mais, pourrait-on dire, « puncept ».

... les lettres de Keats non seulement comme une sorte de « théorie du poète-caméléon » mais également comme la pratique d'une caméléopoétique, comme à la fois la pensée et l'écriture de l'entre-deux, de la « différance » entre le moi (le mot) et l'autre : le caméléon n'est plus seulement concept mais, pourrait-on dire, « puncept ».

... les lettres de Keats non seulement comme une sorte de « théorie du poète-caméléon » mais également comme la pratique d'une caméléopoétique, comme à la fois la pensée et l'écriture de l'entre-deux, de la « différance » entre le moi (le mot) et l'autre : le caméléon n'est plus seulement concept mais, pourrait-on dire, « puncept ».

... les lettres de Keats non seulement comme une sorte de « théorie du poète-caméléon » mais également comme la pratique d'une caméléopoétique, comme à la fois la pensée et l'écriture de l'entre-deux, de la « différance » entre le moi (le mot) et l'autre : le caméléon n'est plus seulement concept mais, pourrait-on dire, « puncept ».

Les sensuelles de la lettre
 G. K. Chesterton et E. Cavestro
 deux « défenseurs » de la symphonie

Un poète anglais DÉFINITION

... l'écriture de l'entre-deux, de la « différance » entre le moi (le mot) et l'autre : le caméléon n'est plus seulement concept mais, pourrait-on dire, « puncept ».

... l'écriture de l'entre-deux, de la « différance » entre le moi (le mot) et l'autre : le caméléon n'est plus seulement concept mais, pourrait-on dire, « puncept ».

La symphonie de l'écriture

... l'écriture de l'entre-deux, de la « différance » entre le moi (le mot) et l'autre : le caméléon n'est plus seulement concept mais, pourrait-on dire, « puncept ».

... l'écriture de l'entre-deux, de la « différance » entre le moi (le mot) et l'autre : le caméléon n'est plus seulement concept mais, pourrait-on dire, « puncept ».