

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 13

L'AFFECT

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2006

Le cri du négatif : la mort degré zéro ou degré total de l'affect dans le lyrisme romantique ?

Infigurable fluidité de l'affect, irréprésentabilité de la mort: le négatif fonde et infonde ces deux nominations qu'un Beckett rangerait sous l'égide de l'innommable. Dans le monisme spinozien rationalisateur du divin, la performativité du *conatus* conférait encore à l'*affectio* le statut de rasoir d'Occam, la puissance d'orienter le nomadisme de nos désirs. L'homme spinozien ne méconnaît pas la finitude de son existence. Mais sa pensée de la mort, relative au premier genre de connaissance, reste inessentielle. La difficulté réside dans le fait que notre imaginaire est structuré par la mort et régi par l'infinité du désir, que limite l'excès de puissance des causes extérieures, mais qui, en son infinité même, exclut la mort. Seule la science intuitive, ou troisième genre de connaissance, prendra la mesure de la disproportion entre totalité et finitude. « Imaginer, c'est toujours d'une certaine façon mourir ; alors que penser adéquatement, par l'action de l'intellect, c'est véritablement vivre, au sens le plus fort du terme »¹. La « joie qui naît de ce que l'homme se considère lui-même et sa puissance d'agir »², cette pure joie d'exister à travers la

¹ P. Macherey, Introduction à l'«Ethique» de Spinoza : la cinquième partie, 187.

² B. Spinoza, *L'Ethique*, 'Définitions des sentiments', XXV, 224.

Le cri du négatif

persévérance à capter l'essence singulière, sait-elle encore de quoi elle se réjouit, alors qu'aux antipodes de la négation de la négation hégélienne, elle assoit son assertivité sur le déni d'un néant ?

La référence à Spinoza dans les propos de *Télévision* tenus sur l'affect et le « devoir de bien dire », couplée à la définition, dans le Séminaire XI, de l'*amor intellectualis Dei* comme foi en un Autre inaccessible au manque de jouissance et réduit à l'universalité de signifiant, tend à identifier le rejet lacanien de la scission affectif/intellectuel à son dépassement dans l'*Ethique*. En effet, si l'affect vient à un corps dont le propre est d'habiter le langage, c'est parce que, toujours, l'Autre m'affecte en se faisant verbe : « D'affect il n'y en a qu'un, à savoir, le produit de la prise de l'être parlant dans un discours, en tant que ce discours le détermine comme objet. Ce qu'il faut dire, c'est que cet objet n'est pas nommable »³. D'où le plaidoyer pour une éthique de la passion réglant l'articulation de l'affect et du dire. De même que, chez Spinoza, la passivité de l'affect ressortit au rapport du corps avec une idée inadéquate du corps affectant, tandis que dans la *laetitia*, l'adéquation de l'idée traduit directement l'essence de ce corps, de même, chez Lacan, la *tristitia*, c'est simplement « un péché »⁴. A la passion de l'ignorance, savoir triste impuissant à mettre le signifiant en résonance avec la jouissance, s'oppose le *gay scavoir*, vertueuse satisfaction du sujet à repérer sa structure dans son dire.

Pourtant, bien qu'il envisage l'affect à partir de l'éthique, Lacan, à l'instar de Freud, maintient le concept pivot de la théorisation de l'affect, à savoir son déplacement, signe de la coupure du sujet. Il suit Spinoza lorsque ce dernier cerne l'affect dans sa relation au signifiant, mais considère intenable la position qui consiste à assimiler amour divin et détachement à l'égard du désir humain. Il rejoint Kant qui décrète scandaleuse, effrayante la joie spinoziste, Kant seul capable, selon Lacan, en cherchant à exclure le désir du signifiant, d'indiquer dans la raison pratique la place du désir à l'état pur, du vide au centre du sujet où se situe *das Ding* et l'impératif moral. Là où il y a raison

³ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XVII, 176 ; cité par M. A. Vieira, *L'Éthique de la passion : l'affect dans la théorie psychanalytique avec Freud et Lacan*, 101.

⁴ Lacan, *Télévision*, 39.

pure, pur signifiant, il y a jouissance sadienne, ce pourquoi Lacan écrit Kant avec Sade. Plus l'affect arme le je en suturant le corps avec l'objet en une contiguïté euclidienne, plus il méconnaît la fissure du réel de jouissance dans la topologie mœbienne du sujet. L'affect-sentiment kantien relève d'un plaisir qui rassemble. Kant distingue entre les affections, « tumultueuses et irréfléchies », où la liberté de l'esprit n'est qu'« entravée », et les passions, « durables et réfléchies », qui rendent « impossible toute déterminabilité du libre arbitre »⁵. L'affect-sentiment peut être sublimé par la raison dans l'esthétique d'un *sensus communis*.

Le refoulement de l'affect-passion kantien pointe vers le couple affect/refoulement, puis vers le couple affect/négatif qui accompagne toutes les phases de la spéculation freudienne sur l'affect, et auquel souscrit le Lacan des *Écrits* : « L'affectif dans [*Die Verneigung*] est conçu comme ce qui d'une symbolisation primordiale conserve ses effets jusque dans la structure discursive. Cette structuration, dite encore intellectuelle, étant faite pour traduire sous forme de méconnaissance ce que cette première symbolisation doit à la mort »⁶. Dès les *Études sur l'hystérie* (1893-95), la notion d'affect coincé, origine du symptôme hystérique, introduit l'hypothèse selon laquelle le refoulement vise l'inhibition de l'affect de déplaisir. Dans la subsomption de l'affect, lorsqu'il accède à la conscience, à sa liaison avec un nouveau représentant tenant lieu de représentant d'origine, on reconnaît l'exigence de renoncement du surmoi face à la demande du ça de satisfaire la pulsion. A partie du *Problème économique du masochisme* (1924), l'affect freudien apparaît pris entre réduction au zéro afférente au principe de plaisir, et nécessaire dépassement par le travail de la pensée corrélé au principe de réalité. Dans l'essai *Die Verneigung* (1925), l'inversion des affects équivaut à la négation dans les processus intellectuels. Il n'est sans doute pas fortuit, souligne Marcus André Vieira, que l'arrêt de la théorisation freudienne des affects coïncide avec l'élaboration de la pulsion de mort. C'est à la limite du concept métapsychologique de pulsion que Lacan se ressaisit du phénomène de l'affect. La difficulté *princeps* de la thèse de la pulsion de mort,

⁵ Kant, *Critique de la faculté de juger*, 108.

⁶ Lacan, *Écrits*, 383.

Le cri du négatif

controversée par les épigones de Freud, résulte du paradoxe de son existence dans l'inconscient, quand le ça ignore la négation. Comment penser une négativité qui ne soit pas le revers d'un positif, alors que la clinique confirme en l'alexithymie mortifère un symptôme d'état dépressif ou de dépersonnalisation grave ? Postuler la pulsion de mort à titre d'exigence spéculative confèrera aux mécanismes qui en dérivent : désaveu corrélatif au clivage (*Verleugnung*), forclusion (*Verwerfung*), dénégation (*Verneigung*) (ce dernier particulier en ce qu'il recouvre les autres champs, parce qu'il s'exprime à travers le langage, signale André Green⁷) une puissance opératoire considérable, devenue chez Lacan le seul outil d'intellection susceptible de systématiser l'affect.

Intégrant la limite kantienne du sujet et s'appropriant la négation freudienne, l'affect lacanien accomplit le passage du paradigme énergétique à celui de la structure grâce au signifiant. Il fait de 'lalangue' une passion. La chaîne signifiante associée par la parole parcourt le trajet de la pulsion et porte les traces de l'échec de la quête d'objet. L'amphibologie du travail de l'affect aboutit à sa conception comme index de la non reconnaissance par la parole du manque structurant le désir. En visant à effacer la demande adressée à l'Autre (ainsi dans le *me funai* d'Antigone ou dans la vocifération d'Œdipe à Colone, cri proférateur du châtimeut « d'avoir existé dans le désir »⁸), l'affect oblitère le sujet, le désingularise, et le rapporte à l'ensemble des passions communes. L'affect n'est pas isomorphe de la douleur d'exister, mais présentifie son incorporation. Son procès met en exergue la complicité entre négation et imaginaire. En effet, l'imaginaire médiateur donne consistance à l'opposition entre réel et symbolique, du fait de s'effacer dans la torsion borroméenne de son lien aux deux autres, « ce qui occulte l'articulation du nœud, à savoir la mort »⁹. Thérapeutique, l'affect escamote le réel de jouissance à l'instant de son

⁷ cf A. Green, « Pulsion de mort, narcissisme négatif, fonction désobjectalisante », *La Pulsion de mort*, 57-58, *passim*.

⁸ Lacan, *Le Séminaire*, Livre VI ; cité par M.A. Vieira, *L'Éthique de la passion : l'affect dans la théorie psychanalytique avec Freud et Lacan*, 125.

⁹ Vieira, *op. cit.*, 130.

irruption. D'où le leurre séducteur, le mirage de ses mots qui n'indiquent qu'un horizon de sens, alors que seul l'émoi du corps désigne le signifiant.

C'est pourquoi il s'agit de vérifier l'affect, dont la vérité de parole a toujours régime de fiction, mais aussi d'en bouter hors de la structure le vice et ses vicissitudes, parfois tragiques : « ce qui s'ensuit pour peu que cette lâcheté, d'être rejet de l'inconscient, aille à la psychose, c'est le retour dans le réel de ce qui est rejeté, du langage ; c'est l'excitation maniaque par quoi ce retour se fait mortel »¹⁰. Le *melancholiam expellere* de Spinoza relèverait de l'impératif catégorique, non de la correction d'un jugement égaré. L'affect conserve cependant une valeur heuristique. En trompant tel le malin génie, il garantit négativement la nécessité d'une articulation entre savoir et jouissance, étant entendu qu'aucun affect ne parviendra jamais à suturer le manque du symbolique. Le divorce entre affectif et intellectuel est non pertinent dans le modèle lacanien de la captation imaginaire, où l'affect, doté d'une forme sensible, d'une *æsthesis*, tâche à combler l'Autre. Telle se joue « l'identification de l'Autre à l'Un »¹¹, cet anagrammatique ennui « unien »¹² conférant sa tonalité à l'étonnante « idée de la béatitude »¹³ qui s'empare du sujet, et dont le poète a vendu la mèche : « Un regard, celui de Béatrice, soit trois fois rien, un battement de paupières et le déchet exquis qui en résulte : et voilà surgi l'Autre que nous ne devons identifier qu'à sa jouissance à elle, celle que lui, Dante, ne peut satisfaire, puisque d'elle il ne peut avoir que ce regard, que cet objet, mais dont il nous énonce que Dieu la comble ; c'est même de sa bouche à elle qu'il nous provoque à en recevoir l'assurance »¹⁴. D'autres y ont chu, de l'Un mystique du *Banquet* de Platon à l'Eros, principe d'union freudien. Or cette « coïtération — [dont Aristophane] donne le cru équivalent, [à savoir] l'autre comique, [...] la bête-à-deux-dos, — [...]

¹⁰ Lacan, *Télévision*, 39.

¹¹ *ibid.*, 41.

¹² *ibid.*

¹³ *ibid.*, 40.

¹⁴ *ibid.*, 40-41.

Le cri du négatif

c'est très vilain, j'ai déjà dit que ça ne se fait pas »¹⁵. Combien plutôt la sûreté de l'angoisse, affect-limite, privé de métabolisation puisque son objet *a* n'est pas spécularisable, mais infallible signal de la jouissance, véritable dé-passionnement où se trouve garantie la certitude négative du réel.

Le rationalisme freudien dénonce le leurre des sentiments à nous guider vers le réel. Mais parce qu'il ancre sa réflexion sur l'affect dans le modèle énergétique, il fait retour au dualisme cartésien, selon lequel les passions disent leur propre vérité, puisque l'animal n'a pas de volonté trompeuse, et ne sont source d'illusion que pour le sujet pensant. En revanche, le rejet lacanien de la valeur de vérité des *Stimmungen* paraît esquiver la problématique de l'alternative entre monisme et dualisme, en s'appuyant sur un effort théorique de désobjectivation. Le privilège accordé à l'affect d'angoisse lui confère une parenté avec cette *Stimmung* chez Heidegger, dans sa vertu d'ouverture du *Dasein* à l'Être : « L'angoisse fait éclater au cœur du *Dasein* [...] l'être-libre pour la liberté de se choisir et de se saisir soi-même »¹⁶. Le réel de l'activité psychanalytique signerait sa dette à la transcendance en nous de l'activité métaphysique, lieu de l'éclipse des temps hors *arché*, hors *télos*, où plonge l'« inconscient phénoménologique »¹⁷ pour toucher, dans la fuyance de l'ek-stase, l'indifférence de la vie et de la mort. Tel est l'engagement actif du *Dasein* que désaffecte l'englobement de la temporalité, et auquel seul le tranchant de l'instant, du *kairos*, peut restituer son authenticité, l'horizon de la mort. Cependant le dépropriement de l'angoisse existentielle n'est possible que « parce que le *Dasein*, dans le fond de son être, s'angoisse »¹⁸. Mais alors, quelle différence conceptuelle entre angoisse et ennui profond (*Schwermut*), cette humeur mélancolique à la source de toute activité créatrice, distincte des affects de la psychanalyse selon Marc Richir¹⁹? Dans cet ennui d'éternité au-delà de l'angoisse, on reconnaît la *Grundstimmung*

¹⁵ *ibid.*, 41.

¹⁶ M. Heidegger, *Être et temps*, 237.

¹⁷ M. Richir, « La mélancolie des philosophes », *L'Affect philosophe*, 30-31.

¹⁸ Heidegger, *op. cit.*, 239.

¹⁹ cf M. Richir, « La mélancolie des philosophes », *op. cit.*, 11.

philosophique par excellence, illusoire aspiration au retour vers Ithaque stigmatisé par Lacan : « L'étonnant n'est pas que [le sujet] soit heureux sans soupçonner ce qui l'y réduit, sa dépendance de la structure, c'est qu'il prenne idée de la béatitude, une idée qui va assez loin pour qu'il s'en sente exilé »²⁰. *Terra incognita* des confins inhumains de la mort se confondant avec les paradis perdus des origines, le lieu d'exil décline le statut de havre ou de patrie mais profite du doute, et s'absolutise en Autre. Du coup, la surpositivité de l'épreuve de l'angoisse dans la pensée heideggerienne de la finitude essentielle rejoint la joie éthique spinozienne (« La sobre angoisse qui met à pied le pouvoir-être esseulé s'accompagne de la joie d'être à la mesure de cette possibilité »²¹). Dans une même entreprise de réhabilitation du concept de conscience connaissant, l'ouverture dans la décision, devancement vers la mort et repli résolutif, accorde joie et angoisse. Lacan, pour sa part, tient du devoir de l'analyste de ne pas céder davantage sur le négatif que sur son désir. C'est peut-être parce que, parachevant la spirale hégélienne en boucle borroméenne, il dialectise l'affect comme angoisse de déchirement absolu, analogue à celle par laquelle l'homme accède à son essence dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, qu'à l'instar de Ricœur il constate la nécessité historique d'intégrer Hegel à Spinoza : « Que l'homme ne soit intelligible que par sa participation à une certaine idée négative du néant, nous le savions avant Descartes depuis le mythe platonicien de Poros et de Penia ; que l'homme soit cette négation même, nous l'avons appris de Hegel à Sartre. Mais ce qui s'est perdu au cours de cette marche triomphale de la négation, c'est son rapport vrai à la puissance d'affirmation qui nous constitue »²².

²⁰ Lacan, *Télévision*, 40.

²¹ Heidegger, *op. cit.*, 369-70.

²² P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, II : *finitude et culpabilité*, 153.

Question de genres

Le cri du négatif qui s'élève dans le lyrisme romantique et donne à entendre une threnodie de l'Être, non un requiem humain, participe de cette « marche triomphale de la négation ». L'intensité de ce chant funèbre, dans son effort à regagner quelque « puissance d'affirmation », laisse percevoir une exacerbation paradoxale plus proche de l'idéal affligé esthétisant d'un Musset (« les plus désespérés sont les chants les plus beaux »), que de la fervente permanence du *conatus* spinozien. On hasarderait l'hypothèse que le sujet romantique, héritier épistémique de l'assertivité du *cogito* mais aussi porteur du coup infligé par Freud, à la suite de Marx et de Nietzsche, à la toute-puissance de la raison humaine, s'emploie, aux confins de la philosophie et de la psychanalyse, catalysé par les crises révolutionnaires où les historiens reconnaissent la rupture européenne moderne la plus influente après la Réforme, à restaurer une dignité de l'affect au titre d'indice de sens. Pareille promotion d'un affect capable de rivaliser avec le concept se serait opérée sous le nom d'imagination. Du naturel des larmes de Saint-Preux à la redécouverte de la vérité biblique du cœur chez Cowper, l'âge du sentiment avait libéré les flux du pathétique contenus par les systèmes de la rationalité classique. La pensée de la fin du dix-huitième siècle, fidèle à la tradition antique stoïcienne, se défie encore de la passion. Toutefois, avec Kant, elle en dégage l'affectivité et l'agrège à la subjectivité métaphysique. Il faudra attendre *Sein und Zeit* pour que s'opère leur disjonction. Le sujet romantique se définirait par sa tentative d'arc-bouter à l'intuition du négatif la positivité de l'affect, en élevant celui-ci à la distinction de prolégomène du concept devenu inintelligible en sa forme pure.

Que la plus haute ambition du poète aspire à affecter de vérité la sensibilité du langage poétique et à réaliser une équivalence mythique entre ce langage et une certaine forme d'émotion, telle est la portée de la déclaration célèbre de la préface des *Lyrical Ballads* : « All good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings »²³. De tous les discours, la poésie est le plus philosophe. L'analyse de la fonction du

²³ W. Wordsworth, *The Poems*, I, 870-71.

Catherine Bois

ressouvenir dans l'élaboration de l'affect poétique (« [Poetry] takes its origin from emotion recollected in tranquillity »²⁴) se limitera ici à souligner son lien avec l'idée que les émotions du poète adviennent comme ombres négatives de passions 'réelles'. Là pointe le conflit entre esthétique de l'expressivité et esthétique de la représentation où s'agitent les théories romantiques du langage

*[The poet] has [...] a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present; an ability of conjuring up in himself passions, which are indeed far from being the same as those produced by real events yet [...] do more nearly resemble the passions produced by real events, than anything which, from the motion of their own minds merely, other men are accustomed to feel in themselves*²⁵.

Pour le poète, c'est le réel au sens lacanien qui est absent. La poésie sera discours pur, positivement affecté par la vérité de cette absence. A refuser la distinction épistémologique entre 'thought' et 'feeling', Wordsworth légitime ce que De Quincey désignera sous l'appellation de 'literature of power'. Faute d'accès au réel de l'affect-concept, il se condamne à la recherche d'une intensité palliatrice du risque de vacuité. Shelley, moins disert sur la question car davantage préoccupé du collectif (« Poets are the unacknowledged legislators of the World »²⁶), entérine vingt ans plus tard l'imprégnation de la notion d'imagination dans les codes culturels. Poésie et vérité sont conaturelles, poète et philosophe ont bu à la même source éternelle du beau et du divin. Dans son panorama historico-idéaliste de la poésie, Shelley homomorphise passion et langage : « Man in society, with all his passions and pleasure[...]becomes the object of the passions and pleasures of man; an additional class of emotions produces an augmented treasure of expressions, and language[...]become[s] at once the representation and the medium »²⁷. Pour Wordsworth, peu

²⁴ *ibid.*, I, 886.

²⁵ *ibid.*, I, 877-78.

²⁶ P. B. Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, 508.

²⁷ *ibid.*

Le cri du négatif

soucieux de ce semi-cratylisme, le poète, homme passionné et penseur sensible, demeure au premier chef le signataire de l'affect: « As it is impossible for the Poet to produce upon all occasions language as exquisitely fitted for the passion as that which the real passion itself suggests, it is proper that he should consider himself as in the situation of a translator »²⁸. Tous deux se rejoignent dans l'affirmation que le dessein de la poésie consiste à procurer du plaisir. Toutefois, la prédilection pour les sujets tragiques, en particulier chez Wordsworth, y compris dans *The Prelude* où s'accomplit l'apothéose triomphale du sujet-esprit, interroge le mode antinomique de la production poétique de l'affect. Le plaisir de l'harmonie lyrique y est d'autant plus vif que l'affect initial, médiatisé par le locuteur narrateur ou par la fonction dramatique du poème, est triste. D'où le privilège exemplaire du *topos* de mort, axe de notre lecture partielle des poèmes à Lucy, et du chant d'Asie qui clôt l'acte II de *Prometheus Unbound*.

Empreinte d'un sujet manquant à lui-même, l'affect malheureux, dans les *Lyrical Ballads*, aliène ce dernier au creux de la douleur. Le cri de Martha Ray, meurtrière innocente et folle de son enfant noyé dans la mare au pied du buisson d'aubépines, définit le paradigme d'une lamentation pathétique presque infra-verbale (« 'Oh misery! Oh misery! / Oh woe is me! Oh misery!' », *The Thorn*, 65-66, 76-77, 240-41²⁹). À mi-chemin entre articulation et silence qui entrecoupe les unités fragmentées du discours, la consonance compulsive, confinant à l'onomatopée au fil des répétitions mortifères, décompose la cohésion de sens. Cet écho d'absence signifiante où s'entend une parole interdite par excès d'affect est l'indice premier des grands souffrants wordsworthiens. Négatif ontologique chez Wordsworth, la mort pour Shelley participe du scandale métaphysique, de l'indicibilité pure. Elle devient néant conceptuel de l'affect, d'une appréhension d'autant plus ardue que le sujet poétique, dont Prométhée incarne la posture emblématique, semble le préempter. L'inscription de la mort dans la figure paradoxale du voile (« Death is the veil which those who live call life », III, iii.113), fait davantage qu'impulser un rythme dynamique à la

²⁸ Wordsworth, *op. cit.*, I, 879.

²⁹ *ibid.*, I, 306, 311.

diallèle coleridgienne du 'Life-in-Death'/'Death-in-Life'. L'analogie entre voile et rideau de scène intègre comme une hantise le thème de l'illusion théâtrale lorsqu'advient le renouveau apocalyptique de l'univers à la fin de l'acte III (« The painted veil, by those who were, called life,/Which mimicked, as with colours idly spread,/All men believed and hoped, is torn aside », iv.190-4). Objectalisée, la mort est confisquée de la bouche des protagonistes principaux pour laisser les *personae* d'un chœur dramatique à distance de l'action lyrique, tels la Terre et l'Esprit de l'Heure, en proférer le discours. On touche ici à la question de l'hybridité générique, à laquelle les deux poètes s'exposent peut-être dans l'espoir de marier l'affectivité pure du lyrisme musical avec la conceptualité d'un genre 'objectif', narratif ou dramatique, pour le bonheur unaire d'une subjectivité rêvée. Si ballade et drame lyriques ne sont pas les premiers à défier la triade générique d'Aristote, leur exemple témoigne du dessaisissement de plus en plus net de la *techne* musicale après la Renaissance, au profit d'une équivalence terminologique presque exacte entre 'poetry' et 'lyricism' chez Wordsworth, Goethe, Coleridge, Poe, que Paul Valéry dans *Tel Quel* illustrera par la formule : « Le lyrisme est le développement d'une exclamation. » Une métamusicalité verbale devient l'enjeu de toute une *Aufhebung* esthétique où le langage poétique affirme se désirer comme parole auto-affectée de sens, où le poète n'invoque plus l'intercession d'une muse divine mais se fie à la puissance auto-transcendante de l'imagination: exigence aiguë aux limites de laquelle atteindra la quête dépassionnée de l'« Aboli bibelot d'inanité sonore » mallarméen. Formes narrative et dramatique pourvoient un appui auquel cathecter la fluidité signifiance de l'affect. Narration et drame affichent leurs masques face à la mort, ce degré zéro ou total de l'affect dans le lyrisme romantique.

Les jeux du 'je' wordsworthien ne s'opposent qu'en surface à la théâtralisation collective du personnel chez Shelley. Les poèmes adressés à Lucy, composés lors d'une traumatisante année d'exil en Allemagne, sont l'antithèse de la déploration du moi. Le lyrisme y nie la mort réelle afin d'affirmer le locuteur en première personne. 'Je' n'est pas un autre, c'est l'Autre que le sujet, soutenu par son double affectant, la voix lyrique qui officie comme chœur des lamentations du

Le cri du négatif

meurtre de l'objet poétique, doit s'appropriier afin de commencer à exister onto-poétiquement, sous le contrôle des masques du narrateur, et à l'exclusion du pathétique ordinaire. Wordsworth supprima la dernière strophe de 'Strange fits of passion have I known', qui assignait trop d'émotion à la corporéité vivante (« And when I think upon that night/My eyes are dim with tears »). L'objectalisation de Lucy accomplit la maîtrise imaginaire de la mort. Paradigme des enfants qui, dans la mythologie wordsworthienne, se tiennent en deçà d'une humanisation jamais encore réalisée, *Lucy-lux* est un curieux emblème pétrarquaisant, *humilis-sublimis*, étoile royale et modeste violette, un paradoxe ontologique, ni tout à fait morte ni tout à fait vivante, et pourtant singulièrement présente. Enfant ou jeune fille, elle court, plus agile que le chamois, plus rapide que le lièvre, plus aérienne que les nuages. Rarement vue par les chemins, peu aimée parmi les siens, elle appartient au paysage, dont elle devient un mode spinozien. L'inhumanité de cet être de passage s'universalise dans l'apothéose négative d'une parfaite identité avec la permanence cosmique, minérale et végétative de la nature, dont l'ample gravitation semble subsumer les battements respiratoires, les pulsions motrices, l'intensité perceptive de son corps sublimé par néantisation (« No motion has she now, no force;/She neither hears nor see;/Rolled round in earth's diurnal course,/With rocks, and stones, and trees », 'A slumber did my spirit seal', 5-8).

Cette hésitation épistémologique entre dynamisme et stase reflète l'ambivalence des rythmes affectifs et l'incertitude assertive du locuteur. A la différence de *The Prelude* où la marche errante mais finalement triomphale du 'je' épique s'affirme avec une assurance toute romaine, le sujet lyrique est réduit à conclure sur l'état de son émoi (« She lived unknown, and few could know/When Lucy ceased to be;/But she is in her Grave, and, oh, /The difference to me! », 'She dwelt among the untrodden ways', 9-12). Toujours cathectée à l'image, quel que soit le tremblé visuel de son indétermination, l'émotion doit être oblitérée afin que le masque du narrateur en ressaisisse le discours. Le plus narratif des poèmes, 'Lucy Gray ; or, Solitude', seul introduit par 'je', est celui qui tue le plus explicitement son objet. Fantôme euphémisé par référence ironique à la superstition populaire (57-60),

cet objet revêt un statut semi-gothique, mais accroît son degré de conceptualisation poétique par transmutation en essence naturalisée du chant lyrique, en souffle de vent affecté de sens pour avoir franchi le seuil réversible de la mort imaginée (« O'er rough and smooth she trips along, /And never looks behind; /And sings a solitary song/That whistles in the wind », 61-64). Dans 'Three years she grew in sun and shower', la prosopopée de la Nature illustre la remarque de Paul de Man sur *prosopon poein* (attribuer un masque ou un visage) comme fiction de la voix d'outre-tombe : « Death is a displaced name for a linguistic predicament, and the restoration of mortality by[...]the prosopopeia of the voice and the name deprives and disfigures to the precise extent that it restores »³⁰. L'étrange masculinisation de la Nature en Dis plutonienne manifeste, par-delà la tentative de ventriloquisme, la rivalité entre la passion du poète et le véritable objet vers lequel transgresse Lucy, le tout de l'Autre. Adversaire inférieur, le poète doit se contenter du reste arraché à la mort vraie (« Thus Nature spake—The work was done—/How soon my Lucy's race was run!/She died, and left to me/This heath, this calm, and quiet scene;/The memory of what has been./And never more will be », 37-42), d'une anamnèse enchâssée dans le pouvoir spectralisant autant que créateur de l'imagination, cette figuration romantique du temps mythique dévorateur et fondateur incarné dans *Prometheus Unbound* par le serpent amphibène (IV, 565-69). Enfin, les deux strophes gnomiques de 'A slumber did my spirit seal', où le 'je' se pose d'entrée dans le strict déni de l'affect humain (« I had no human fears », 2), alors que se parachève l'objectalisation désaffectante de Lucy (« She seemed a thing that could not feel/The touch of earthly years », 3-4) et que semble niée la rupture de la mort, définissent de manière exemplaire le mode de cette poéticité subjective, à savoir l'hypnose. Pour sa part, 'Strange fits of passion have I known' déroule le procès phénoménologique de l'expérience d'illusion perceptive : rêverie éveillée amplifiée par l'envoûtement auditif du pas régulier du cheval, transe visuelle troublant l'exercice de la raison. L'état d'hallucination positive où Hypnos, frère de Thanatos, endort

³⁰ P. de Man, « Autobiography As De-Facement », *The Rhetoric of Romanticism*, 80-81.

Le cri du négatif

l'angoisse au prix d'un réveil abrupt du sujet réaffecté (« 'O mercy!' to myself I cried, /'If Lucy should be dead!' », 27-28), paraît source d'une remarquable complétude de l'harmonie lyrique dans 'A slumber did my spirit seal', mais là se paie d'une irrémédiable brièveté du discours, suspendu par soudaine et fatale impuissance, non par idéal esthétique de concision et de perfection formelle comme dans le *haiku*. L'Autre semble bien avoir eu raison du 'je' et de son auto-affection/affectation poétique. La tentative d'éprouver un affect total non humain sans cesser de dire 'je', qui se maintient d'un dualisme se faisant passer pour un monisme, s'avère une entreprise mortifère où le sujet demeure forme vide.

Toute autre la position shelleyenne, idéalisme plus authentiquement spinozien à l'origine, mais dont la quête moniste ne se soutient que d'une intensité fugitive, arme ambiguë face au réel de la mort. Ainsi le rappelle, tel le commentateur au dénouement d'un masque, Démogorgon dans l'épilogue de l'acte IV, où l'explosion lyrique transmue le drame humain en opéra cosmique (« To love, and bear; to hope, till Hope creates/From its own wreck the thing it contemplates », IV, 573-74). Le réel de la mort doit s'affubler d'un masque, celui-ci défiât-il l'humaine perception. Démogorgon : monstre du peuple ou démon médusant, ombre informe et obscure siégeant dans le *topos* abyssal d'une caverne oraculeuse, proférateur assertorique de l'évidence objective du négatif (« He reigns », II, iv, *passim*) et de l'irreprésentabilité de la vérité du réel (« a voice/Is wanting, the deep truth is imageless », II, iv.115-16); indescriptible sauf par le truchement de la négation (« Ungazed upon and shapeless », II, iv.5), de l'oblicité métonymique (« mighty Darkness », II, iv.2), de l'antinomie oxymoronique (« rays of gloom/Dart round », II, iv.3-4); *aphanisis* du visible où le percept se subsume à l'affect, puissance immanente (Moira grecque ou Nécessité godwinienne, il n'importe) dont la présence révèle l'absence de la voix lyrique, la « [still] unspoken voice » d'Asie : Démogorgon est la plus mémorable représentation anti-mimétique de la mort romantique, une 'Darkness', qui, privée de sa 'mightiness', ne

serait que néant³¹, fût-il l'« intense inane » (II, iv.204) au-dessus duquel est suspendue la vision apocalyptique de l'univers humain régénéré. Cette active défiguration, création originale de Shelley, constitue le revers du sujet suraffecté que Prométhée, allié des humains auxquels il fit don des arts et du langage, incarne dans le monologue liminaire. Là s'opère l'unique action du poème, le renversement en pitié de son exécration pour Jupiter, ressort dramatique de la chute de l'Olympien au début de l'acte III et de la restauration de l'unité perdue du héros prométhéen. Le mystère de la parole démogorgienne est celui d'un verbe qui s'auto-affecte dans la totalité sans reste du sujet-objet, à l'inverse du subtil subterfuge dualiste auquel recourt Prométhée afin de renoncer à son dire de haine. Car le héros assigne la répétition commémorative de son ancienne malédiction non à son propre fantôme ('Phantasm') mais à celui de l'Autre, de Jupiter, annulant ainsi son effet phatique mais contraignant toute possibilité d'un langage 'objectif' à la spectralisation, à la hantise du négatif. Le silence auquel Prométhée, absent des actes II et IV, se voit de plus en plus obligé, et sa retraite avec Asie dans une caverne, curieuse réminiscence de celle de Démogorgon, où tous deux, désormais auditeurs et non locuteurs, écoutent « The echoes of the human world, which tell/Of the low voice of love, almost unheard » (III, iii.44-45), laisse percevoir un constat d'épuisement.

Le tragique affect humain de l'acte I n'est pas simplement renversé lorsque la vénusienne Asie, devenir femme de Prométhée, entreprend la quête d'amour de l'acte II. Il est artificieusement déshumanisé, car Asie, soumise à l'exil géographique, n'endure pas le *pathos* subjectif de la *Spaltung* prométhéenne. Son chant lyrique, dans lequel la voix du désir soutient le concept affectif du désir comme voix, en quête du pur Eros, fait suite à la descente dans l'abîme sans fond démogorgien, version romantique de la katabase odysseenne. Ici (nouvelle feinte dramatique) la dynamique de chute et de dissolution fusionnelle dans l'Un-tout plotinien, revisitée par la transsubstantiation

³¹ cf les analyses d'A. Leighton dans *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems*, 94 sqq.

Le cri du négatif

des sens³², sublime l'expérience perceptuelle en un espace métatopique où se désobjectivise l'intensité de l'affect. Comme chez Wordsworth, 'seeing' se convertit en 'feeling'. Spiritualisé par l'épiphanie du mystère onto-poétique de la vérité, le corps d'Asie, dans le premier 'lyric', se disperse en blasons, puis se transfigure en éclat irradiant dont l'immatérialité fluide passe à l'état de musique aérienne : « thy limbs are burning [...]thy voice[...]folds thee/From the sight, that liquid splendour », II, v.54-63). Asie devient voix mystique qui ne dit 'je' que pour en chanter l'objective complétude métaphorique, pur voyage d'un désir dont le flux déterritorialisant aussitôt reterritorialisé en sa recherche de stase unaire, s'emparerait du pouvoir cohésif de l'affect afin de combler la fissure du sujet. Nul *pathos* dans cette passion lyrique, et cependant la permanence de la scansion rythmique reçoit les contradictions de plus en plus aliénantes du sens. L'énergie dionysiaque du mouvement, celle d'un doux torrent musical, du puissant fleuve de la mélodie entraîné vers l'unité néo-platonicienne de l'océan, emporte sur son flot l'embarcation qui offre un ultime refuge métonymique à l'extase somnambulique du sujet: « My soul is an enchanted Boat/Which, like a sleeping swan, doth float/Upon the silver waves of thy sweet singing/[...]Till like one in slumber bound/Borne to the Ocean, I float down, around,/Into a Sea profound, of ever spreading sound » (II, v.72-84). Mais cet élan est attaqué de l'intérieur par l'adirectionnalité oxymoronique de son cours et par l'ambivalence des édens dont la luxuriance évoque, davantage qu'une harmonieuse progression, les errements tortueux du Satan de *Paradise Lost* (« It seems to float ever—forever—/Upon that many winding River, /Between mountains, woods, abysses, /A Paradise of wildernesses, II, v.78-81). Echos de Milton et de Spenser, les paradis du désir shelleyien dissimulent à peine leur infernale sinuosité et leur mortifère enfermement. L'allégorie finale du périple à rebours de la vie vers le dépassement des portes de la mort a beau s'appuyer sur les mythes de mort-rennaissance, ses images, appropriées par un locuteur pluriel universalisé, glaciales et figées sous l'effort régressif, dénoncent leur

³² cf les analyses de C. Lacassagnière dans *La Mystique de 'Prometheus Unbound' de Shelley : essai d'interprétation*, 129-136.

effet d'illusion (« We have past Age's icy caves,/[...]And Youth's smooth ocean, smiling to betray;/Beyond the glassy gulphs we flee/Of shadow-peopled Infancy,/Through Death and Birth to a diviner day », II, v.98-103), et débouchent sur un paradis narcissique réfléchissant, univers simulacre de l'auto-affection (« A Paradise of vaulted Bowers/Lit by downward gazing flowers », II, v.104-05). L'antichlimax' de la conclusion, où la *praxis* du chant s'immobilise en nomination vidée de désir (« And [we] rest, having beheld—somewhat like thee, /Which walk upon the sea, and chaunt melodiously! », II, v.109-10), scelle l'aporie du langage poétique. Sur le tranchant de la crête qui partage plénitude et vacuité, l'affect shelleyien file la ligne effrayante de la conscience du négatif vers l'idéal d'un verbe inlassablement créateur, son unique espoir logophanique.

Question de poétique

Une certaine poétique de l'affect romantique s'adosse donc à la rhétorique du négatif et à l'*aphanisis* de l'image. Cette réitération exquise du *punctum* qui zèbre le discours dans les poèmes adressés à Lucy, la négation lexicale et syntaxique en porte l'effet au cœur de la narration (« No mate, no comrade Lucy knew », « But the sweet face of Lucy Gray/Will never more be seen » 'Lucy Gray ; or, Solitude', 5, 11-12), avec une prédilection idiolectale pour les préfixes privatifs ('untrodnen', 'unknown'). Dans *Prometheus Unbound*, en revanche, la césure entre lyrisme et drame, s'efforçant de préserver du côté du premier l'idéale plénitude d'un affect désubjectivé, déplace la négation syntaxique et les préfixes et suffixes privatifs sur la scène de l'hypotypose théâtrale dans le discours de l'Esprit de l'Heure (« None fawned, none trampled/[...]None frowned, none trembled », III, iv.133sq; « the man remains/Sceptreless, free, uncircumscribed_but man:/Equal, unclassed, tribeless and nationless », III, iv.193-95). Il faut se demander si le négatif qui double le discours et la représentation ne signale pas une équivalence entre affect et sublime. Le rhéteur grec Longin accordait sa faveur aux tropes de torsion. Lorsque Kant reprend au fondement de l'esthétique burkienne le sentiment de peur et

Le cri du négatif

d'étonnement, comme d'avoir échappé à sa propre mort, pour décrire le vertige qui s'empare de l'imagination confrontée à l'infini du concept, on reconnaît des paradoxes logiques parents de ceux de l'affect dans son rapport de parade au négatif.

Cependant, si le négatif du sublime post-longinien présente des affinités avec l'*aesthesis* romantique de l'angoisse, il ne s'ensuit pas qu'affect égale sublime, comme Kant l'avait remarqué. Le sublime esthétique, extrême pointe de la forme de la sensibilité, s'en arrache dans la fulgurance d'un heurt agonistique avec la raison, et touche au concept l'espace d'un instant. L'affect poétique, infortunément investi de promesses conceptuelles, s'efforce à la durée. Il ne rencontre d'horizon de stabilité que dans le négatif, qui en est la cause et menace son phénomène, sauf à recourir à des leurres désignifiants. Dans 'Lucy Gray ; or, Solitude', le sacrifice de l'image ravit au récit l'essence lyrique de la voix, mais ne lui imprime ce tour d'écrou qu'au terme d'une durée affective soutenue. Le plaisir sadien prétéritif de la mort annoncée, éprouvé à la narration de la vaine quête des parents au long des treize premières strophes, fabrique la mise en scène de l'évanouissement de l'image (« They followed from the snowy bank/The footsteps, one by one,/Into the middle of the plank;/And further there were none! », 53-57), et parvient presque à annuler le *topos* de mort, escamoté dans l'intensification de l'affect à la dernière strophe. Chez Shelley, le *pathos* de la disparition de l'image se livre dans le chant d'Asie à un éblouissant jeu d'illusions assurant la continuité affective de la quête érotique. La défaillance de la voix de l'Esprit face à l'extase d'Asie nimbée dans la gloire de l'embrasement amoureux signe la perte du langage et du sens face à l'excès perceptif (« Till they fail, as I am failing, /Dizzy, lost[...]yet unbewailing !', II, v.70-71). Mais la reprise impulsive du mouvement après l'évanouissement percevant/perçu engage une cadenciation de la syncope où s'inscrit la permanence rythmée de l'affect. L'universalisation de la métaphore, devenue prédicat et attribut du chant, modulable à l'infini avec ses multiples hypostases (fluidité, aérienneté de la rivière métaphorique), libérée par la durée de la scansion rythmique, instaure une fuyance de l'image à elle-même, à la recherche de l'« imageless truth ». Toutefois, dans son incessant mouvement vers la pure sensibilité affectante de l'Idée, la métaphore ne

rejoindra pas Démogorgon, réelle défiguration de l'image qui doit demeurer à la lisière dramatique. Car le désir de la métaphore s'épuise en métonymie, et le retour de l'allégorie, figure de la différence du signifiant transcendantal, annonce celui de la mort, *agon* du langage et liaison du sujet réaffecté.

Question de noétique

L'amour du poète dans les ballades à Lucy, le désir porté par la métaphore dans le chant d'Asie manquent à soutenir le flux de l'affect jusqu'à la synthèse du concept, parce qu'Éros romantique se double de Thanatos, et parce que la savante reconstruction de leur immédiateté dénonce elle-même ses artifices. Pourtant la stratégie de la feinte pointe une vérité de l'illusion où l'affectation de l'art deviendrait sa propre affection, où l'affect accrocherait un sens de se heurter à sa non-signifiante. Ainsi dans l'allégorisation symbolique de Lucy (le symbole, dit Hegel, est ce qui meurt vers le concept), dans la défiguration de Démogorgon aux confins mythiques du lyrisme et du drame. Le cri du négatif n'est perceptible qu'à l'imagination. La tentative d'essentialiser la voix comme idée des affections du corps l'enchaîne dans la représentation, car elle est, selon la déconstruction derridienne de la « voix qui garde le silence »³³ chez Husserl, « *auto-affection pure* [...] possibilité de ce qu'on appelle la *subjectivité* ou le *pour-soi* »³⁴. La *phôné* du lyrisme romantique témoigne de la conscience du poète que « ma mort est structurellement nécessaire au prononcé du *Je* »³⁵ : propos illustré par la définition wordsworthienne du langage comme tunique de Nessus et « counter-spirit » dans 'Essay upon Epitaphs, III', et par la certitude shelleyien que le langage humain remonte du royaume des morts (« Language is a perpetual Orphic song », IV, 415). Le cri du négatif qui cherche à assourdir le différend de la *phôné* et du *logos* évoque l'adiachronie pathématique de la phrase-affect que signale

³³ J. Derrida, *La Voix et le phénomène*, titre du chapitre IV.

³⁴ *ibid.*, 89 ; en italiques dans le texte.

³⁵ *ibid.*, 108.

Le cri du négatif

Lyotard³⁶, si « *chanter*, au sens romantique, c'est cela : jouir fantasmatiquement de mon corps unifié »³⁷.

Or Wordsworth et Shelley défendent une poésie de la joie, en résonance avec l'apologie kantienne de la communauté des affections au nom de leur vertu curative. Chez Wordsworth pour qui le poète est d'abord « *a man speaking to men* »³⁸, la convention culturelle en sera le mètre de l'ancienne ballade. Il analyse l'effet de régulation d'affect de la composition métrique, son « *devoir de bien dire* » en s'y retrouvant dans la structure poétique

*From the tendency of meter to divest language, in a certain degree, of its reality, and thus to throw a sort of half-consciousness of unsubstantial existence over the whole composition, there can be little doubt but that more pathetic situations and sentiments, that is, those which have a greater proportion of pain connected with them, may be endured in metrical composition, especially in rhyme, more than in prose*³⁹.

Dans 'A Defence of Poetry', Shelley insiste sur le rapport entre harmonie lyrique et équilibre de l'*aesthesis*: « There is a principle within the human being, which[...]produces not melody, alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds or motions thus excited to the impressions which excite them »⁴⁰. Comme Wordsworth, il constate un inexplicable alliage de souffrance au plaisir poétique. Barthes, dans ses questionnements sur le plaisir du texte, place aussi la source des deux affects à la rupture entre fixité des codes et anomie du subjectif: « Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (la langue dans son état canonique), et un autre bord, mobile, vide[...]là où s'entrevoit la mort du langage[...]La culture ni sa destruction ne sont érotiques ;

³⁶ J. -F. Lyotard, « La phrase-affect (D'un supplément au *Différend*) », *Misère de la philosophie*, 50, 53.

³⁷ R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, 255 ; en italiques dans le texte.

³⁸ Wordsworth, *op. cit.*, I, 877.

³⁹ *ibid.*, 885.

⁴⁰ Shelley, *op. cit.*, 480.

c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient »⁴¹. Pourrait-on parler d'un plan d'immanence que l'affect, dans le lyrisme romantique, préserverait du côté du rythme, scansion de la durée en devenir instable mais contrôlé, réponse anti-sublime à ce que Deleuze, dans *Différence et répétition*, nomme « la mystification du négatif »⁴²? Ayant réglé son compte à la logique du négatif et au pathétique de la répétition, Deleuze réintroduit la mort dans les répétitions, dont le jeu simultané est « l'objet le plus haut de l'art [...] avec leur différence de nature et de rythme, leur déplacement et leur déguisement respectifs, leur divergence et leur décentrement »⁴³. Ce qui circule dans le rythme wordsworthien, c'est l'affect du battement diastole/systole activant un corps agencé, non unifié. L'alternance rimée régulière des tétramètres et des trimètres iambiques dans les quatrains des poèmes à Lucy, amplifiée en durée par le schéma *aabccb* des sestets, rythme un affect où le sujet est gagné par le somnambulisme. Le 'je', qui doit s'abolir pour devenir joyeux, y parvient en s'hypnotisant. L'allégresse de *Prometheus Unbound* éclate dans l'épithalame non humain de l'acte IV, où la joie sans mélange du ballet érotique de la Terre et de la Lune est, du point de vue dramatique, scindée de Prométhée et d'Asie. La subjectivation lyrique fait encourir au langage, dans son aspiration à la pure musique pneumatique, le risque de la dissolution de l'*onoma*, son articulé qui, « à la différence de la *phôné*, [...] a perdu toute valeur affective immédiate »⁴⁴. Alors que la variété du mètre lyrique shelleyien, qui se pare de plus de trente formes dans *Prometheus Unbound*, déploie l'inventivité du désir de liesse, les errances de la mélodie sonore assaillent l'harmonie rythmique pour faire dériver le sens vers la quasi-tautologie de la paronomase. Dans le chant d'Asie, la cadence d'un rythme porté par la concaténation rhétorique, sa diversité (vers catalectiques, hexamètres finaux) contenue par la fantaisie de la rime, peinent à faire pièce à la narcose qui s'empare de la langue quand la densité d'assonance et de consonance fait flotter le sens des refrains

⁴¹ Barthes, *Le Plaisir du texte*, 14-15.

⁴² G. Deleuze, *Différence et répétition*, 342.

⁴³ *ibid.*, 374-75, *passim*.

⁴⁴ Lyotard, « La phrase-affect », *op. cit.*, 51.

Le cri du négatif

lexicaux non pas au fil d'une chaîne syntagmatique, mais vers l'idéal d'un verbe auto-affecté de sa présence arrachée à la durée (« Like a sleeping swann [...] / Upon the silver waves of thy sweet singing », II, v.73-74). Son comme pure affection du sens, musique et rythme dans le lyrisme romantique perlaborent les artificieuses figures d'une temporalité humaine où s'exaspère la porosité à la libre répétition de la mort, à laquelle ce que Lacan désigne par l'heur, événement que son 'gay scavoir' porte à rencontrer partout, oppose son antidote : » OÙ, en tout ça, ce qui fait bon heur ? Exactement partout. Le sujet est heureux. C'est même sa définition puisqu'il ne peut rien devoir qu'à l'heur, à la fortune autrement dit, et que tout heur lui est bon pour ce qui le maintient, soit pour qu'il se répète »⁴⁵.

L'affect dans le lyrisme romantique vient à un corps qui n'est pas encore sans organes, et ne peut s'empêcher de crier la conscience d'une mortalité qui l'envahit sur le mode de la dénégation, par idéalisation du langage ou par coup de force hégémonique de l'affirmation subjective, celle-ci dût-elle s'hypostasier en conscience malheureuse afin de s'assurer un triomphe absolu. La critique spinozienne de l'imagination avait, par anticipation, abaissé l'exhaussement de cette faculté sublimée par les romantiques. D'emblée était condamnée la prétention de l'affect romantique à atteindre sa propre conceptualisation, sauf à se perdre dans les mirages de l'auto-affectation, auxquels la pathosophie d'Adorno (discours sur la douleur comme affection essentielle du sujet moderne⁴⁶) ou l'*Affektlosigkeit* (telle la cryogénéisation postmoderne des affects chez Gilles Lipovetsky⁴⁷) prétendent fournir des ripostes contemporaines. *Imagination Dead Imagine*, énonce un court texte beckettien, dont la voix de l'innommable, 'quaqua' deleuzien qui s'entête « the essential is to go on squirming for ever at the end of the line », poursuit de son ironique répétition jusqu'aux protagonistes de *Waiting for Godot*, eux aussi experts en hybridation des genres lyrico-

⁴⁵ Lacan, *Télévision*, 40.

⁴⁶ cf A. M. Trivier, « Adorno : la douleur ou l'ouverture écorchée du philosophe », *L'Affect philosophe*, 111-34.

⁴⁷ cf A. M. Roviello, « La désaffection du sens chez les post-modernes ou les mésaventures du sublime kantien », *L'Affect philosophe*, 135-46.

Catherine Bois

dramatiques. Les subterfuges du négatif seront peut-être démasqués, ainsi que le souhaite Deleuze. Il demeure que, depuis le détournement romantique de la littérature vers l'(l) dée, la mort comme mode d'horizon de l'affect a forgé un jeu d'illusion poétique dont les formes, fuyant l'arbitraire des anciens codes de la *res scripta*, se posent en concurrence avec une logique du paradoxe totalisatrice. Dans la dérive du vrai au simulacre comme vérité du supplément, du différent, de la différ(a)nce, les effets opératoires de ces formes sont devenus désormais incalculables.

Catherine BOIS
Université de Paris 10-Nanterre

OUVRAGES CITÉS

ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE

- SHELLEY, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose*. Ed. Donald H. Reiman and Sharon B. Powers. A Norton Critical Edition. New York, London: W. W. Norton, 1977.
- WORDSWORTH, William. *The Poems: Volume One, Volume Two*. Ed. John O. Hayden. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1977.

MONOGRAPHIES

- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Collection 'Tel Quel'. Paris : Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'obtus : essais critiques : III*. Collection 'Points'. Paris : Seuil, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. 1968. Bibliothèque de philosophie contemporaine. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *La Voix et le phénomène*. 1967. Collection 'Quadrige'. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

Le cri du négatif

- HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*. Trad. François Vezin. Bibliothèque de philosophie. Paris : Gallimard, 1986.
- HOTTOIS, Gilbert, ed. *L'Affect philosophe*. Paris : Vrin, 1990.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Troisième édition. Trad. A. Philonenko. Bibliothèque des textes philosophiques. Paris : Vrin, 1974.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Collection 'Champ freudien'. Paris : Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques. *Télévision*. Collection 'Champ freudien'. Paris : Seuil, 1974.
- LACASSAGNIÈRE, Christian. *La Mystique du 'Prometheus Unbound' de Shelley : essai d'interprétation*. Collection 'Situation'. N° 22. Paris: Lettres Modernes, Minard, 1970.
- LEIGHTON, Angela. *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- MACHEREY, Pierre. *Introduction à l'Éthique de Spinoza : la cinquième partie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- RICCEUR, Paul. *Philosophie de la volonté, II : finitude et culpabilité*. Philosophie de l'esprit. Paris : Aubier, 1988.
- SPINOZA, Baruch. *L'Éthique*. Trad. Roland Caillois. 1954. Idées/Gallimard. Paris : Gallimard, 1975.
- VIEIRA, Marcus André. *L'Éthique de la passion : l'affect dans la théorie psychanalytique avec Freud et Lacan*. Presses Universitaires de Rennes, 1998.

ARTICLES

- DE MAN, Paul. « Autobiography As De-Facement ». *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, 67-82.
- GREEN, André. « Pulsion de mort, narcissisme négatif, fonction désobjectalisante ». *La Pulsion de mort : premier symposium de la fédération européenne de psychanalyse* (Marseille, 1984). Paris : Presses Universitaires de France, 1986, 49-60.

Catherine Bois

LYOTARD, Jean-François. « La phrase-affect (D'un supplément au *Différend*) ». *Misère de la philosophie*. Collection 'Incises'. Paris : Galilée, 2000, 43-54.

Wordsworth, 'Lucy poems' ; Shelley, Prometheus Unbound, II, 48-110 — Lacan, Télévision, 39-42, Écrits, 383,799 ; L'Affect philosophe, Vrin, 1990