

CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES

TROPISMES

N° 14

LA HANTISE

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

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2007

Théorie de la hantise.

1. Hypothèse.

Je commence par ma conclusion, que je transforme rétrospectivement en hypothèse : la hantise est l'inverse du spectre. Et je remarque que j'ai du mal à traduire le mot « hantise » en anglais ; tout au moins en utilisant un terme apparenté, c'est à dire un dérivé du verbe « haunt ». Le Robert et Collins offre, bien sûr, une traduction, mais elle ne m'aide pas : « obsessive fear ». Je vais donc me livrer à un travail de philosophie du langage ordinaire, qui portera en premier lieu sur la langue française.

En français, le terme est d'usage restreint. On le rencontre surtout dans des expressions figées, qui ont en général la forme « vivre dans la hantise de... ». On remplacera les trois points, selon le contexte, par « la mort », « la maladie », et même, si j'en crois le Petit Robert, par « le concours ». « Vivre dans la hantise du concours » est en effet un des exemples que ce dictionnaire utilise.

Mais j'ai un second point de départ, à la fois plus anecdotique et plus important. Lorsque j'ai dit à Cornelius Crowley que j'avais accepté d'écrire ce texte à mon corps défendant, il m'a fait remarquer que c'était là une bonne définition de la hantise : il apparaît donc que la hantise est un affect corporel dangereux, mais fascinant, puisqu'il est clair qu'en acceptant, à mon corps défendant, d'écrire une théorie de la hantise, je me suis fait une douce violence.

Théorie de la hantise.

Il me semble toutefois que tous ces contextes ne sont pas égaux, qu'une expression domine les autres, en fréquence et en importance : « vivre dans la hantise de la mort », dont « vivre dans la hantise de la maladie » n'est qu'un avatar. Et si l'on réfléchit un peu à la forme même de cette expression, on se rend compte qu'elle est délibérément paradoxale, puisqu'elle conjoint la vie et la mort, et non sur le mode habituel de la succession. Avec la hantise, la mort est déjà présente dans la vie, le langage permettant d'utiliser dans un même souffle deux notions incompatibles. C'est, nous le savons tous, une propriété fondamentale des langues naturelles qu'elles permettent le paradoxe, ne cherchent pas à l'éliminer, comme le font les langues artificielles, mais l'utilisent à des fins expressives. Cette propriété est fondée sur une autre propriété, encore plus fondamentale, l'existence dans les langues naturelles d'une négation, qui permet non seulement de dire l'absence, mais de dire ce qui n'est pas et ne peut pas être. On connaît le célèbre paradoxe des existentielles négatives : « les vaches carnivores, ça n'existe pas » - je viens pourtant de les faire être. La hantise, introduisant la mort dans la vie, me plonge donc dans le paradoxe, et ce paradoxe bientôt se redouble, car la hantise de la mort m'offre une expérience anticipée de ce dont il n'y a pas d'expérience, du moins pas d'expérience personnelle : ma propre mort. Et le paradoxe a même un troisième aspect, qui est dû à la temporalité de la hantise : elle est l'ombre portée à rebours par un événement qui n'est pas encore arrivé, qui certes arrivera, j'en ai la certitude, mais pas à moi, du moins pas à ma conscience. Elle me donne donc l'impression de connaître ce que je ne pourrai jamais connaître, d'où le lien de parenté entre la hantise et l'expérience mystique.

Pourquoi donc la hantise est-elle l'inverse du spectre ? Parce que les deux termes s'opposent sous la forme d'une corrélation, et ce d'abord dans la langue. Car le mot « spectre » désigne une entité, sinon un objet bien défini. « Spectral » dénote la caractéristique définitoire de cette entité, et il n'existe pas de verbe « spectrer ». On a donc affaire avec le spectre à une sorte d'objet, le résultat d'un procès et non le procès lui-même. « J'ai vu un spectre », « un spectre hante l'Europe » : le spectre est sujet grammatical du procès désigné par le verbe « hanter ». Lequel verbe a donné, comme son déverbal, le nom « hantise », qui

désigne donc non une entité mais un procès, ou un événement, et il n'y a donc pas d'adjectif qui lui corresponde pour en fixer les caractéristiques. La hantise est comme l'événement deleuzien : une vapeur au dessus de l'état de choses, et néanmoins intimement mêlée au corps du sujet qui l'éprouve. La hantise est une expérience subjective, et subjectifiante : elle transforme qui en fait l'expérience en sujet. Tandis que le spectre se donne dans la perception (l'hallucination est une perception fautive, mais une perception), la hantise s'éprouve, se marque par un affect, ou une affection du corps. Elle a donc besoin d'une déconstruction philosophico-grammaticale qui la dé-nominalise.

Mais la corrélation qui oppose systématiquement le spectre et la hantise n'est pas seulement grammaticale. Car le spectre-objet et la hantise-procès ont des modes d'existence opposés. Le spectre existe dans l'espace, autant que dans le temps, ce qui est normal si c'est un objet. Et la hantise, ce qui est normal pour un procès, n'existe que dans le temps. Mais ce temps n'est pas le même. Le temps du spectre est le passé, celui de la hantise l'avenir. Si on vit dans la hantise de sa propre mort, c'est dans l'avenir que la hantise situe l'objet qu'elle vise, et c'est dans l'avenir qu'elle transporte le sujet qui l'éprouve. On ne vit pas dans la hantise d'une maladie qu'on a eue, ou d'un concours auquel on a réussi (mais il arrive que ce passé hante encore celui qui l'a dépassé, sous la forme du rêve).

Cela implique des conséquences. Le spectre est du côté du retour, voir de l'éternel retour ; il a quelque chose à voir avec la répétition, la remémoration, mais aussi l'oubli. Son corrélat objectif est le squelette dans le placard. La hantise au contraire est du côté de l'irruption de l'absolument nouveau, elle a donc quelque chose à voir avec l'angoisse, le suspens, mais aussi le présage et l'oracle. Et les deux termes s'opposent donc quant au type d'événement qu'ils évoquent. L'événement historique, situé dans le passé, et dont la répétition sous forme de farce hante le présent, est le milieu dans lequel surgissent les spectres, que cette histoire soit personnelle, familiale ou collective. L'événement affectif, ombre portée par l'avenir et qui ne peut être que brume anticipant un surgissement, est le lieu de la hantise : avec la hantise, l'événement se fait imprévisible, et virtuellement dévastateur. Ou encore, le spectre est un « être-par », il est l'annonce des

Théorie de la hantise.

conséquences de l'événement passé qui lui donne naissance, conséquences qui finissent par rattraper le sujet qui tentait d'oublier. La hantise est « être-pour », comme Heidegger dit que le *Dasein* est « être-pour-la-mort » : avec elle, le passé est oublié, c'est l'avenir qui menace.

En un sens, dans mon exercice de philosophie du langage ordinaire, j'ai triché : « spectre » n'est pas l'antonyme de « hantise », au sens ou la grammaire entend « antonyme ». Mais je me demande quel est l'antonyme grammatical de « hantise », et je ne trouve que des expressions très vagues ou très plates : le contentement du *carpe diem*, l'oubli prospectif de l'avenir, l'aveuglement béat à l'égard de la mort ? Ce qui veut dire qu'en réalité je n'ai pas triché. Cela indique que la hantise est un processus sans objet, certainement pas incarnable en un spectre. A partir du moment où le spectre apparaît, l'extériorité et le passé l'emportent, et les formes de l'intuition kantienne se remettent à exercer normalement leur pouvoir. Car la hantise brouille l'espace (en ce qu'elle n'admet ni incarnation ni objectivation) et le temps (en ce qu'elle illustre le paradoxe d'un avenir qui laisse des traces rétrospectives dans le présent : la hantise est une forme d'anachronie).

2. Manifeste.

En insistant sur la « normalité » du spectral (il ne brouille pas les formes de l'intuition), je réduis la complexité du phénomène et son lien avec la hantise. Car l'Europe, j'y ai déjà fait allusion, a longtemps vécu dans la hantise d'un spectre, le spectre du communisme, et la première phrase du *Manifeste communiste* (« Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme ») convoque, de façon inattendue chez des auteurs aussi solidement matérialistes, un spectre. Et ce spectre est bien une hantise, si j'ose dire, car il est fort paradoxal. Contrairement aux autres spectres ses congénères, il n'évoque pas le passé, mais l'avenir : en 1848, le communisme n'est pas là, je me suis même laissé dire qu'aujourd'hui il n'est toujours pas arrivé, car ce que Marx et Engels évoquent ce n'est bien sûr pas le spectre de ce qu'ils appellent le « communisme primitif », avant que la lutte des classes et le progrès

technologique ne fassent avancer la société sur la route de l'histoire. Et ce spectre n'est pas non plus un objet déterminé, constructible, descriptible, analysable, comme l'est le Capital par le biais d'une exposition scientifique, c'est plutôt un objet performatif, en fait un performatif inversé. Car un énoncé performatif constitue un appel à l'être toujours réussi, si les circonstances sont appropriées : il suffit de dire « je déclare la séance ouverte » pour qu'elle le soit, si toutefois on est bien au début d'une séance. Le spectre-hantise du *Manifeste* au contraire constitue bien un appel à l'être du communisme, mais c'est un appel sans cesse différé, la trace d'un avenir utopique, l'expression d'un espoir messianique. Sa formulation a valeur performative néanmoins : le fait de le déclarer spectre appelle le communisme à l'être, même si, parce que, il n'existe pas, n'a jamais existé, sauf dans le mythe du communisme primitif. Ce communisme appelé n'est pas un revenant, il ne répète qu'un mythe, lequel est une hantise inversée. Voilà une définition de la hantise : c'est une expérience d'utopie, l'inverse d'un mythe.

Je ne suis pas le premier à avoir remarqué la complexité de la trop célèbre première phrase du *Manifeste*. J'ai donc un prédécesseur illustre, le Derrida de *Spectres de Marx*.¹ On se souvient du saut de pensée superbe qu'il opère de Marx à *Hamlet*, en commentant le *Manifeste* à la lumière de l'expression shakespearienne, « time is out of joint ». Je vous renvoie à ce livre essentiel, et au déplacement/développement du marxisme qui s'y joue. Je rappelle simplement sa thèse centrale, qui s'oppose à la temporalité du marxisme vulgaire (laquelle est déterministe, et rend la révolution socialiste inévitable), et insiste sur la disjonction des temps, la distinction entre eschatologie et téléologie, et la messianicité sans messianisme. On rappellera que ce problème d'une temporalité non déterministe est central chez les marxistes occidentaux, de Daniel Bensaïd (*Marx l'intempestif*),² à Louis Althusser (sur le feuilleté temporel de la structure sociale, chaque instance de la structure ayant sa temporalité propre),³ à Alain Badiou

¹ Derrida, J. *Spectres de Marx*...

² Bensaïd, D. *Marx l'intempestif*...

³ Althusser, L. *et alii, Lire le Capital*...

Théorie de la hantise.

(qui pense à la fois l'irruption de l'événement comme radicale et imprévisible nouveauté, et l'histoire comme un pointillé de séquences historiques, sans continuité entre elles).⁴ Il se pose à chaque fois qu'il s'agit d'introduire une forme de discontinu dans la continuité sur laquelle le marxisme vulgaire fonde sa conception du temps, et donc de contester la notion de progrès qui est au cœur de cette temporalité, selon laquelle on passe, dans une progression majestueuse, qui est aussi un progrès, d'un mode de production à l'autre, progression qui culmine, et trouve son achèvement, dans le communisme enfin réalisé : le passé détermine le présent qui prépare l'avenir. C'est pourquoi Derrida, qui ne se reconnaît pas vraiment dans la tradition marxiste que je viens d'évoquer, accorde une telle place au spectre, comme ce qui vient troubler l'ordonnement temporel selon la flèche du temps. L'objet de l'exercice est une redistribution des trois temps. Mais le spectre derridien laisse la place pour une théorie spécifique de la hantise, qui apparaîtra ici non plus comme l'inverse du spectre, mais comme son complémentaire. Il y a une raison simple à cette nécessité de passer du spectre de Derrida à la hantise : il nie avoir été influencé, dans sa lecture de Marx, par Walter Benjamin, qui est en réalité le penseur de la hantise. Voici donc venu le temps d'un détour théorique : un spectre hante cet essai, le spectre du *Passagenwerk* de Benjamin.

3. Ange.

Le *Passagenwerk*, dont il ne reste que des fragments et des cahiers de citations, devait être le *magnum opus* de Benjamin.⁵ Il est en cela non seulement un traité de la hantise, mais un exemple de hantise : Benjamin vécut pendant des années dans la hantise de l'achèvement (ou du non achèvement) du grand œuvre, lequel porte sur le passé (Paris, capitale du 19^e siècle) dans ses rapports avec le présent, ce que Benjamin appelle l'Autrefois et le Maintenant. Cette hantise est aussi la hantise de la mort, cette collection de citations, faite à l'ombre

⁴ Badiou, A. *Abrégé de métapolitique*.

⁵ Benjamin, W. *Paris, capitale du 19^e siècle*.

du nazisme conquérant dont Benjamin savait qu'il le menaçait de disparition, n'ayant jamais été achevée. Et la collection est une bonne incarnation de la hantise : elle se constitue autour de la hantise de son achèvement, qui est à la fois impossible (il y a toujours une autre pièce à ajouter) et certain (la collection s'achève avec la mort du collectionneur, ou de la collection, par désintérêt ou épuisement). L'objet de la hantise de Benjamin, c'est la pensée des trois temps, à la lumière du matérialisme historique et dialectique, mais aussi contre lui : il s'oppose en effet au mythe du progrès, et préfère à ce concept ceux de rêve, d'aura et de trace. L'exergue de ses réflexions est une exclamation de Michelet, tirée d'un texte, « Avenir ! avenir ! » que Benjamin a lu dans un numéro d'*Europe* qui date de 1926 : « chaque époque historique rêve la suivante ». L'intérêt de cette formule, qui résume par anticipation les analyses du *Passagenwerk*, gît dans son ambiguïté. On peut en effet en donner une interprétation *de dicto* : il y a toujours, trivialement, la possibilité de faire de la science-fiction. On se souvient de ces gravures du début du 20^e siècle, où le ciel de Paris en l'an 2000 était encombré de ballons comme nos rues sont encombrées de voitures : elles ont le charme nostalgique d'une science-fiction que le cours de l'histoire a rendue caduque. Mais la formule peut aussi recevoir une interprétation *de re* : il y a quelque chose de l'époque suivante à l'intérieur même d'une période historique. Ce quelque chose est l'ombre portée par l'avenir, et l'affect qui en indique la présence est la hantise.

Voici comment Benjamin décrit les trois temps :

*On ne doit pas simplement faire passer le temps – on doit l'inviter chez soi. Celui qui fait simplement passer le temps (qui expulse le temps, qui l'évacue) ; c'est le joueur. Le temps gicle de tous ses pores. – Celui qui, au contraire, se charge du temps comme une batterie se charge de courant, c'est le flâneur. Enfin le troisième type, c'est celui qui attend : il prend le temps avec lui et le rend sous une autre forme – l'attente.*⁶

Le passage joue, par paronomase, sur l'opposition entre *einladen* (« inviter ») et *laden* (« se charger », mais aussi « prendre »). Et vous

⁶ *Ibid.*, p. 132.

Théorie de la hantise.

aurez constaté que les trois temps en question ne sont pas ceux que distribue l'image de la flèche du temps, mais trois expériences du temps, associées à trois personnages conceptuels, le joueur, le flâneur et le hanté. On perçoit la proximité avec Derrida : cette attente a plus à voir avec l'eschatologie messianique qu'avec la téléologie déterministe. Benjamin critique, et compose avec, deux mythes inverses : le mythe de l'éternel retour, mythe de la répétition, et le mythe du progrès, mythe de l'anticipation. L'un cherche à penser l'ombre portée par le passé sur le présent. L'autre n'arrive pas à concevoir l'ombre portée par l'avenir sur le présent (il la conçoit sur le mode de l'avancée et non comme rétroaction), c'est pourquoi il doit être remplacé par une pensée de la hantise. Et le présent, évanescence comme on le conçoit toujours, est fait de l'entrelacs de la répétition et de la hantise. La question est, naturellement : comment penser cette hantise, sans flèche du temps, sans déterminisme, sans téléologie du progrès.

Et la réponse de Benjamin est : à l'aide des concepts de rêve et de réveil, d'aura et de trace, d'image dialectique arrêtée, de monade. Le passage suivant est typique :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent et que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules les images dialectiques sont des images authentiques (c'est à dire non archaïques) ; et l'endroit où on les rencontre est le langage.⁷

La conception de l'histoire qui est esquissée ici ne fait pas de celle-ci un développement continu et un tissu homogène : c'est une histoire délibérément anachronique. Cet Autrefois, qui se substitue au passé, est un passé éternel, mais qui ne se découvre que dans une relation avec la conjoncture historique d'un Maintenant, qui ne prend son sens que rétroactivement. Un passé, donc, hanté par son avenir,

⁷ *Ibid.*, pp. 478-9.

seul capable de le nommer comme passé et de lui donner sens. L'idée fondamentale de Benjamin, qui à vrai dire n'est pas nouvelle, est que le passé, l'Autrefois, est une projection et une décision de la conjoncture présente : la république romaine est la création de la Révolution française, dont la république n'est pas seulement une répétition, mais une constitution. Mais il y a plus intéressant. Car de cette conception de l'Autrefois on peut déduire, par translation, que chaque présent est, ce qui le définit comme un Maintenant, en attente de l'avenir qui le fixera dans sa valeur de toujours, et qui lui imprime par anticipation déjà sa marque, c'est à dire la trace, le rêve de ce qui n'est pas encore. Cette hantise dont seul un Maintenant futur dévoilera le sens, s'incarne dans l'image dialectique – une dialectique conçue par Benjamin non comme relève et progrès, mais comme arrêt sur image, une dialectique non téléologique, progressiste et continue, comme est la dialectique hégélienne, où chaque révolution découle de l'état de choses qu'elle relève et annonce le suivant selon une téléologie implacable, mais une dialectique saccadée. La hantise est donc l'aura, la trace anticipée de la discontinuité qu'introduira l'avenir.

On peut tirer de cette conception de l'histoire deux conséquences : l'importance de l'aura et l'importance de la littérature, art du langage, et lieu « où l'on fait la rencontre » de l'image dialectique, laquelle est une image paradoxale, parce que lue et non vue, une image poétique et non picturale, qui inverse la métaphore habituelle (l'image poétique est ici la vérité de l'image tout court). L'aura est essentielle parce que c'est elle qui inscrit la hantise : elle est l'inverse de la trace (laissée par le passé), comme la hantise est l'inverse du spectre. Voici la très célèbre, et dûment obscure, définition de l'aura par Benjamin :

*La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous.*⁸

⁸ *Ibid.*, p. 464.

Théorie de la hantise.

La trace est au centre du paradigme indiciaire de Ginzburg :⁹ elle nous vient du passé, immédiat ou lointain, elle est ce par quoi ce lointain se rapproche de nous en se laissant appréhender, au sens étymologique. L'aura au contraire, même si elle relève d'une proximité, ne se laisse pas appréhender, car, depuis l'avenir dont elle est la trace inversée, elle nous hante, c'est à dire nous appelle et nous appréhende, au sens quasi-policier du terme. On comprend l'importance du rêve, d'où les réflexions de Benjamin, ce qui est curieux pour un marxiste, sont parties : nous devons vivre notre présent sur le mode du rêve, hanté par le réveil, inévitable, craint, souhaité et autant qu'il est possible différé.

C'est ici qu'apparaît l'importance de la littérature, et que la notion de progrès fait sa réapparition, dans un sens cette fois laudatif :

Il y a, à l'intérieur de chaque œuvre d'art véritable, un endroit où celui qui s'y place sent sur son visage un air frais comme la brise d'une aube qui point. Il en résulte que l'art que l'on considérerait souvent comme réfractaire à toute relation avec le progrès, peut servir à déterminer la nature authentique de celui-ci. Le progrès ne loge pas dans la continuité du cours du temps, mais dans ses interférences : là où quelque chose de véritablement nouveau se fait sentir pour la première fois avec la sobriété de l'aube.¹⁰

L'œuvre d'art est le lieu privilégié de la hantise, sous la forme de l'aura, de l'image dialectique arrêtée et de la rencontre avec elle, du rapport dialectique entre Autrefois et Maintenant. La hantise, ce n'est pas tant ici la hantise de la mort inévitable que l'expérience de l'aube qui point, la brise de l'événement, la discontinuité introduite dans le cours apparemment progressiste de l'histoire, l'émergence du radicalement nouveau. Il y a là une philosophie de l'histoire, et c'est ici que l'Ange entre en scène.

Le *Passagenwerk* s'occupe de construire un Autrefois : Paris comme capitale du 19^e siècle. Le concept de hantise ne s'y lit qu'en filigrane, par translation. Mais il est un lieu textuel beaucoup plus

⁹ Ginzburg, C. « Traces », in *Mythes, emblèmes, traces*. pp. 139-80.

¹⁰ Benjamin, W. *op.cit.*, p. 492.

célèbre où Benjamin s'intéresse explicitement à l'avenir, parce qu'il n'en a plus lui-même : c'est son dernier texte, écrit après le pacte germano-soviétique, c'est à dire à un moment où il ne peut plus croire à la téléologie communiste, à laquelle à vrai dire il n'a jamais cru, et où il a des doutes sur son projet émancipateur. Ce texte célèbre doit être lu à la lumière d'un passage du *Passagenwerk* : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de la catastrophe. Que 'les choses continuent comme avant' : voilà la catastrophe. Elle ne réside pas dans ce qui va arriver, mais dans ce qui, dans chaque situation, est donné. ».¹¹ Mais quel est donc ce texte célèbre ? C'est la neuvième des *Thèses sur la philosophie de l'histoire*. Cette thèse se présente comme un commentaire d'un tableau de Klee, *Angelus Novus*. Benjamin y voit une figuration de l'Ange de l'histoire, qui « a le visage tourné vers le passé », et qui est emporté par une tempête qui le « pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès »¹².

Le progrès est donc tempête et catastrophe, plutôt que lendemain qui chante : il devient ici l'expression directe de la hantise. Nous sommes hantés par le progrès de l'histoire, et l'Ange de l'histoire est l'incarnation de cette hantise. Singulière idée du progrès : l'histoire avance, certes, mais c'est à reculons, accumulant dans sa progression des ruines et non des monuments, des souffrances et non des conquêtes (d'où il ressort, incidemment, que l'histoire est toujours celle des opprimés, et jamais celle des oppresseurs, du moins celle qui pour Benjamin vaut la peine qu'on s'en occupe, mérite d'être construite en Autrefois par notre Maintenant). Il y a chez Benjamin, un paradoxe de l'histoire, qui est le paradoxe du progrès (ou de la hantise). Le pessimisme de la raison me dit que l'histoire est une succession de catastrophes (ce progrès est tempête). L'optimisme du cœur, l'optimisme eschatologique, me dit qu'elle a néanmoins un sens (cette tempête est progrès). On lira la thèse 12 en écho à la thèse 9 :

¹¹ *Ibid.*, p. 491.

¹² Benjamin, W. « Thèses de philosophie de l'histoire », in *Poésie et révolution*, p. 282.

Théorie de la hantise.

*Le sujet du savoir historique est la classe combattante, la classe opprimée elle-même. Chez Marx, elle se présente comme la dernière classe asservie, la classe vengeresse qui, au nom des générations vaincues, mène à son terme l'œuvre de libération.*¹³

On a ici les éléments d'une véritable théorie de la hantise en tant que phénomène non plus simplement personnel (la hantise de la mort) mais collectif et historique, ce qui explique pourquoi la hantise concerne profondément, et non de façon contingente et superficielle, l'œuvre d'art. La thèse 17 ne parle pas de hantise, mais de monade (terme technique qui n'a visiblement pas ici le même sens que chez Leibniz), mais je propose de lire le passage suivant comme une théorie de la hantise :

*Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui le cristallise en monade. Le tenant du matérialisme historique ne s'approche d'un objet historique que là où cet objet se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un arrêt messianique du devenir, autrement dit d'un drame révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. Il perçoit cette chance de faire sortir par effraction du cours historique de l'histoire une époque déterminée, de l'œuvre de vie une œuvre déterminée. Sa méthode a pour résultat que dans l'œuvre l'œuvre de vie, dans l'œuvre de vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire sont conservés et supprimés. Le fruit nourricier de ce qui est historiquement saisi contient en lui le temps comme la semence précieuse, mais indiscernable au goût.*¹⁴

On voit en quoi l'objet historique est une monade : il cristallise en lui les trois temps. Et l'on voit en quoi cette théorie de la monade historique fournit par rebond une théorie de la hantise : la hantise c'est l'affect produit par l'objet historique en tant que monade, chez celui qui ne se contente pas de la théoriser, mais qui le vit, qui en fait l'expérience. La hantise, c'est la perception vague, dans l'« œuvre de

¹³ *Ibid.*, p. 284.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 286-7.

Jean-Jacques Lecercle

vie », et donc dans l' « œuvre » elle-même, de l'avenir qui est plié en elle, et qui annonce son déploiement.

Je me résume. J'ai commencé par une explication philosophico-grammaticale de l'expression « vivre dans la hantise de... ». Et comme cette hantise, est de façon privilégiée, la hantise de la mort, on passe rapidement du grammatical à l'expérientiel. Le détour théorique par Walter Benjamin fait passer cette expérience de la hantise de l'individuel au collectif : l' « œuvre de vie » est un passage vers l'époque et vers l'ensemble de l'histoire. Mais ce passage au collectif est aussi passage à l'esthétique : car il apparaît que l'œuvre d'art est le lieu privilégié d'accueil de l'expérience de la hantise, et le lieu où l'expérience purement individuelle de l'angoisse de l'avenir suscitée par l'ombre qu'il porte sur le présent devient expérience partageable et donc collective. C'est cette relation entre Histoire, hantise et œuvre qui bien sûr m'intéresse. Elle me suggère que l'expérience littéraire de la hantise peut prendre deux formes. La première est tournée vers l'Histoire : il y aura donc une *thématique* de la hantise. La seconde est tournée vers l'œuvre elle-même ; elle implique une *rhétorique* de la hantise. D'un côté la hantise littéraire comme expression de l'attente de la mort, inscription du moment de la catastrophe ; de l'autre, la hantise comme incarnation de l'image dialectique arrêtée, mode d'être de l'événement dans le langage et donc dans le texte, figuration textuelle, c'est à dire style.

4. Guerre.

La Première Guerre Mondiale n'a pas seulement fourni aux neurologues une vaste population d'aphasiques au cerveau en partie détruit par des éclats de shrapnel, contribuant ainsi notablement au développement de l'étude des localisations cervicales, elle a donné à des millions de sujets un sens aigu et immédiat à l'expression « vivre dans la hantise de la mort », et à ce qu'on peut maintenant percevoir comme son équivalent anglais, « living in the shadow of death » (car la hantise est une ombre). Nous vivons tous à l'ombre de la mort, de notre mort, mais seulement en pointillé, car, Dieu merci, nous n'y pensons pas tout

Théorie de la hantise.

le temps. Mais il y a eu une génération d'hommes qui, pendant cinq ans y ont pensé comme une probabilité, et parfois une certitude, quasi immédiate : ils ont littéralement vécu l'expérience de l'ombre de la mort de façon quotidienne. C'est pourquoi la Grande Guerre n'a pas seulement produit de la science, mais aussi de l'art, une littérature de la hantise. Je prends deux exemples.

Le roman n'est pas le genre le plus propre à accueillir l'expérience de la hantise. Il est trop pris dans le cheminement qui transforme l'explosion du Maintenant de la guerre en continu téléologique, c'est à dire en destin, selon l'antimétabole habituelle, l'histoire d'une vie (naissance, vie, mort) est la vie d'une histoire (début, milieu, fin : l'histoire complète selon Aristote). Le roman est propice à l'expression de l'enthousiasme belliciste (un exemple anglais : *The Barber of Putney*, de J.B. Morton, plus connu dans sa carrière de journaliste et d'humoriste sous le nom de plume de « Beachcomber »), et à son inverse, l'expression de la révolte pacifiste (de Remarque à Barbusse). Il est enfin propice aux récits rétrospectifs du calvaire par ceux qui y ont réchappé (je pense au récit autobiographique d'Edmund Blunden, ou aux romans de Siegfried Sassoon). Ce n'est que par moments qu'un personnage hanté y apparaît, et vu à distance, à la distance qu'implique la conscience d'un autre personnage qui lui (ou, le plus souvent, elle) ne risque pas sans arrêt sa vie : alors souffle la brise, non de l'aube qui vient, mais du petit matin blême qui point. L'exemple que j'ai choisi (cf. Annexe 1) est tiré d'un des meilleurs romans anglais que la Grande Guerre a suscités, *The Spanish Farm*, de R.M. Mottram. Le roman raconte l'histoire d'une ferme, située dans la Flandre française, mais autrefois espagnole, et de sa jeune propriétaire. La ferme se trouve près d'Amiens, c'est-à-dire à l'arrière, puis elle est toute proche de la ligne de front, puis traversée par elle. Dans le passage que j'ai choisi, l'héroïne vient de faire l'amour pour la première fois avec un officier anglais, pour oublier Georges, le fils du hobereau local, son amant indifférent d'avant la guerre. Le personnage de l'officier est intéressant non en ce qu'il est marqué par le destin (les romans de guerre sont peuplés de ces figures fugitives et pâles d'homme qui par anticipation portent déjà la marque, ou le masque, de la mort qui les attend) mais parce qu'il vit : il essaie de faire des projets, regrette sa vie

Jean-Jacques Lecercle

provinciale, est touché par les ébauches de domesticité de l'héroïne. Mais il vit bien sûr dans la hantise de la mort, de cette nécessité aveugle du petit matin blême contre laquelle il bute.

Cette hantise qu'est l'ombre portée par la mort inévitable et prochaine, d'autres média sont plus aptes à l'exprimer. J'en envisage rapidement un, la peinture.

C.R.W. Nevinson connut son moment de célébrité en étant le premier des futuristes anglais, et le seul. Il connut son moment de succès grâce à quelques peintures de scènes de guerre. *La patrie*, en français dans le titre, dont le premier acquéreur fut Arnold Bennett, est un des plus réussis de ces tableaux.¹⁵ Y figure de façon éclatante le lieu pictural principal de la hantise, le visage de l'homme condamné par le destin, avec la critique pacifiste qu'il implique : ces blessés français abandonnés sans soins pendant des semaines, mourants ou morts, sont l'exact inverse des héros positifs pour monuments aux morts. Nevinson fut infirmier. Comme Stanley Spencer, dont le panneau *Reveille*, fait partie de l'ensemble de peintures sur toile qu'il exécuta pour la chapelle Sandham à Burghclere – chapelle érigée par une famille éplorée à la mémoire d'un officier qui avait servi en Macédoine, où Spencer avait lui aussi servi.¹⁶ L'ensemble est dominé par une immense *Résurrection des soldats*, qui présente, de façon inattendue, une vision calme et paisible de la guerre. C'est cette vision que partage à première vue notre tableau : il n'y a pas de violence ici (il n'y en a dans aucune des scènes qui constituent l'ensemble). Les soldats se réveillent, ils sortent du pays des rêves (thème inconsciemment benjaminien). Ils sont protégés (nous sommes en Macédoine) par des moustiquaires. C'est ici qu'apparaît la hantise, car le spectateur se rend rapidement compte que ces moustiquaires sont par anticipation des linceuls, et sur la droite du tableau les survivants contemplent les futures dépouilles. Le hanté de droite à l'air d'être déjà mort, le hanté du centre est hanté par la mort qui vient, le hanté de gauche est encore plein du souvenir de son rêve, et son réveil est une résurrection : telle

¹⁵ On en trouvera une reproduction dans l'ouvrage de Sue Malvern, *Modern Art, Britain and the Great War*, p. 46.

¹⁶ *Ibid.*, p. 169.

Théorie de la hantise.

est la trinité de la hantise. Un dernier tableau enfin, le chef d'œuvre de Paul Nash, *Totes Meer*.¹⁷ Ici, je triche, car le tableau représente un cimetière d'avions de la seconde guerre mondiale, Nash ayant eu le curieux privilège d'être « *War Artist* » lors de deux conflits mondiaux : ses paysages du front de la bataille de la Somme sont bien connus. Ce qui me paraît ici relever de la hantise, et de façon plus intéressante que l'annonce de sa mort inéluctable au soldat, c'est ce que la guerre dit de ce qui l'attend à la Nature entière, au paysage, et qui apparaît aussi dans *We are making a new world*, tableau au titre révélateur.¹⁸ Dans *Totes Meer*, le paysage est littéralement envahi par les carcasses, restes de l'activité humaine la plus absurde, et le monde est destiné à devenir une immense décharge. Ce n'est pas le passé qui est frappant ici, les restes déchus de ces Icares de métal, c'est l'ombre de l'avenir que la guerre porte en elle : l'Ange de l'histoire est bien là, voyez ces ailes, et la tempête qui le pousse en avant accumule les ruines.

Mais la hantise en littérature telle que je tente de la décrire a bien sûr son lieu d'élection dans la poésie. C'est pourquoi je vous propose de lire rapidement le poème le plus connu de Wilfred Owen, un des chefs d'œuvre de la poésie anglaise, *Anthem for Doomed Youth* (cf. annexe n°2).¹⁹ Je vous épargne une explication détaillée de ce texte, qui la requiert pourtant, et je me contente de six remarques. a) Le poème met en scène trois temps : le présent de la mort, introduit dès le premier vers, le futur du service funèbre, devant un cercueil vide (on notera la présence de « shall » au vers 11), et le passé-futur, qui est le temps spécifique de la hantise, c'est à dire le temps de la mort vue dans le futur comme un passé (ce temps n'a pas d'incarnation grammaticale dans le texte, mais il résulte de la coïncidence du présent et du futur). b) Où se situe la hantise, que je crois pouvoir lire, ou veux lire dans ce texte ? Dans l'interstice entre les deux strophes du sonnet, dans le blanc qui les sépare, et dans le passage du faux enterrement du présent de la mort au passé futur de l'enterrement faux, parce que

¹⁷ On en trouvera une reproduction dans l'ouvrage de David Haycock, *Paul Nash*, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹ Owen, W. *Collected Poems*, p. 44.

métaphorique, pas même devant un cercueil vide : sans autre cercueil que les pensées des endeuillés. c) La dernière image, « And each slow dusk a drawing-down of blinds », image aussi forte que celle de l'Ange de Benjamin, nous donne une figuration de l'éternel retour benjaminien comme lieu de la hantise. Le crépuscule, aube inversée, est le temps du réveil des morts, de l'éveil des fantômes, qui vont hanter le souvenir des vivants au sens traditionnel du terme. d) Dans la description de l'enterrement faux, parce que métaphorique, Owen nous dit l'inscription de la hantise dans les corps – non pas, comme il est évident, dans l'expression, dans l'inquiétude du regard (on peut en effet avoir l'air hanté), mais dans le corps tout entier (« the pallor of girls' brows ») et jusque dans la pensée (« their flowers the tenderness of patient minds »). e) Le poème rend également manifeste, comme le suggérait Benjamin dans un des textes que j'ai cités, que le langage est le lieu privilégié de la hantise : l'inscription corporelle de la hantise se fait expression linguistique, pas seulement par les métaphores, qui sont des synecdoques doubles (ainsi de ce « shrill choirs » que sont les « wailing shells »), mais aussi par personnification, c'est-à-dire par synecdoque simple (« sad shires » pour « régiments »), par image (la lueur du cierge littéral qui se reflète dans le regard de celui ou celle qui est en deuil), et aussi par paronomase (« pallor »/« pall ») ou par jeu interlinguistique *in absentia* : le lien métaphorique entre « flowers » et « patient minds » au vers 13 me semble résulter d'une chaîne associative qui va de « flower » à « pansy », de « pansy » à « pensée », et de « pensée » à « thought ». On voit ici que la hantise s'inscrit dans le texte sous forme d'un jeu de langage.

C'est bien d'ailleurs ce que collectivement elle fit. Je vous renvoie à l'admirable livre de Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*,²⁰ qui étudie les écrits laissés par la Grande Guerre, lettres du front, journaux intimes, poèmes et romans, autobiographies, communiqués et articles de presse. Ici la hantise n'est pas dans la description de l'horreur, mais dans le paradoxe de l'impossibilité de rendre compte de cette horreur, de décrire l'indescriptible. La hantise du langage, c'est l'impossibilité d'avoir un langage adéquat à la trop

²⁰ Fussell, P. *The Great War and Modern Memory*.

Théorie de la hantise.

grande réalité des événements vécus. Le passage qui suit est typique des analyses de Fussell :

One of the cruxes of the war, of course, is the collision between events and the language available – or thought appropriate – to describe them. To put it more accurately, the collision was one between events and the public language used for over a century to celebrate the idea of progress. Logically there is no reason why the English language could not perfectly well render the actuality of trench warfare : it is rich in terms like blood, terror, agony, madness, shit, cruelty, murder, sell-out, pain and hoax, as well as phrases like legs blown off, intestines gushing out over his hands, screaming all night, bleeding to death from the rectum, and the like. Logically, one supposes, there's no reason why a language devised by man should be inadequate to describe any of man's works. The difficulty was in admitting that the war had been made by men and was being continued ad infinitum by them. The problem was less one of "language" than of gentility and optimism; it was less a problem of "linguistics" than of rhetoric. Louis Simpson speculates about the reason infantry soldiers so seldom render their experiences in language: "To a foot-soldier, war is almost entirely physical. That is why some men, when they think about war, fall silent. Language seems to falsify physical life and to betray those who have experienced it absolutely – the dead." But that can't be right. The real reason is that soldiers have discovered that no one is very interested in the bad news they have to report. What listener wants to be torn and shaken when he doesn't have to be? We have made unspeakable mean indescribable: it really means nasty.

Whatever the cause, the presumed inadequacy of language itself to convey the facts about trench warfare is one of the motifs of all who wrote about the war. The painter Paul Nash found the look of the front "utterly indescribable".²¹

On comprend que l'inscription de la hantise dans la phrase passe par la négation-dénégation (on est dans la situation classique de l'accueil littéraire de l'événement : comment décrire l'indescriptible), par l'inversion (le langage le plus neutre, pour échapper à la fois au langage

²¹ *Ibid.*, pp. 169-70.

Jean-Jacques Lecercle

cru de l'insupportable et au langage faux de l'enthousiasme patriotique), et par l'euphémisme. Je donnerai de cet euphémisme un seul exemple : l'usage du passif.

The troops became masters of that use of the passive voice common among the culturally insecure as a form of gentility ("A very odd sight was seen here"); only they used it to avoid designating themselves as agents of nasty or shameful acts. For example: "We were given small bags to collect what remains could be found of the bodies, but only small portions were recovered."²²

5. Opium.

Jusqu'ici la hantise en littérature a été présentée selon une thématique, c'est-à-dire sous sa forme collective. Mais l'intérêt de mon détour théorique est que Walter Benjamin lie sans arrêt l'individuel et le collectif : l'histoire est remémoration collective, la hantise est un rêve collectif, dont les incarnations se trouvent dans des individus privilégiés, Baudelaire et Proust, autant que dans des monuments collectifs, comme l'architecture des passages et des boulevards parisiens (Haussmann est, sinon un des héros, du moins une des figures du *Passagenwerk*). Je vais donc considérer brièvement une forme individuelle prise par la hantise en littérature : la hantise de la mort vue par le prisme des rêveries associées à l'opium. Chacun connaît ces prisons du Piranese qui hantaient les rêves de De Quincey, non parce qu'il avait vu lui-même les gravures, mais parce que Coleridge les lui avait décrites. Mais je prendrai ici un exemple plus précis, un des textes les plus célèbres de De Quincey, dont le thème explicite est la hantise de la mort.

The English Mail-Coach est composé de trois essais. Le premier, « The Glory of Motion » a pour le lecteur d'aujourd'hui un parfum nostalgique : il exalte la célérité du transport par diligence, et l'étonnante expérience de vitesse que ressent le passager assis à côté du cocher lorsque le monstre tiré par ses huit chevaux atteint sa vitesse

²² *Ibid.*, p. 177.

Théorie de la hantise.

de pointe de 25 kilomètres à l'heure. Le second essai est le plus connu : c'est « The Vision of Sudden Death ». Ce qui est moins connu, c'est qu'il est suivi d'un troisième essai, intitulé « Dream-Fugue ».

La situation que décrit De Quincey est frappante. Il est assis à côté du cocher, qui s'est endormi alors que la diligence est lancée à pleine vitesse. De Quincey lui-même est sous l'emprise de l'opium. Au bout d'une ligne droite apparaît un frêle cabriolet dont le conducteur, un bon jeune homme, est trop occupé à conter fleurette à une jeune personne pour se rendre compte de l'arrivée du Juggernaut qui va le précipiter au royaume des ombres. La catastrophe est inévitable, et De Quincey, qui n'est pas tout à fait lui-même à cause de la drogue, est frappé d'acrasie. Tout ce qu'il réussit à faire, c'est de crier pour alerter le jeune homme qui, au dernier moment, réussit à détourner son véhicule. Mais la mort soudaine, l'irruption dévastatrice de l'événement, a été un instant présente : là est le moment de la hantise. Voilà comment De Quincey, dans ses deux derniers paragraphes, évoque cette hantise, en se plaçant du point de vue de la jeune personne, qui a failli mourir brutalement, dans tous les sens du terme :

*From the silence and deep peace of this saintly summer night –
from the pathetic blending of this sweet moonlight, dawnlight, dreamlight –
from the manly tenderness of this flattering, whispering, murmuring love –
suddenly as from the woods and fields – suddenly as from the chambers
of the air opening in revelation – suddenly as from the ground yawning at
her feet, leaped upon her, with the flashing of cataracts, Death the
crowned phantom, with all the equipage of his terrors, and the tiger roar of
his voice.*

*The moments were numbered; the strife was finished; the vision was
closed. In the twinkling of an eye, our flying horses had carried us to the
termination of this umbrageous aisle; at right angles we wheeled into our
former direction; the turn of the road carried the scene out of my eyes in an
instant, and swept it into my dreams forever.²³*

Mais je vais trop vite en besogne : l'événement, dans son surgissement brusque, a quelque chose à voir avec la hantise, mais il

²³ De Quincey, T. *The English Mail-Coach and Other Essays*. p. 39.

Jean-Jacques Lecercle

n'est pas la hantise elle-même. Celle-ci s'installe, dure : la temporalité de l'événement n'est pas celle de la hantise. Et le véritable lieu de la hantise est le troisième essai, annoncé à la dernière ligne de ma citation, cette « dream-fugue » par laquelle l'événement, non parce qu'il est passé, ce qu'il est, mais parce qu'il annonce la mort soudaine toujours possible, hante le rêveur. L'essai a non seulement un titre musical, mais porte en exergue une indication de tempo : « tumultuosissimamente ». Et la fugue comporte cinq mouvements, de nouveau centrés sur le personnage de la jeune fille, dont l'innocence contraste avec la brutalité de la mort soudaine. Voici le premier paragraphe du troisième mouvement:

Sweet funeral bells from some incalculable distance, wailing over the dead that die before the dawn, awakened me as I slept in a boat moored to some familiar shore. The morning twilight even then was breaking; and, by the dusky revelations which it spread, I saw a girl, adorned with a garland of white roses about her head for some great festival, running along the solitary strand in extremity of haste. Her running was the running of panic; and often she looked back as to some dreadful enemy in the rear. But when I leaped ashore, and followed on her steps to warn her of a peril in front, alas! From me she fled as from another peril, and vainly I shouted to her of quicksands that lay ahead. Faster and faster she ran; round a promontory of rocks she wheeled out of sight; in an instant I also wheeled round it, but only to see the treacherous sands gathering above her head. Already her person was buried; only the fair young head and the diadem of white roses around it were still visible to the pitying heavens; and, last of all, was visible, one white marble arm. I saw by the early twilight this fair young head, as it was sinking down to darkness – saw this marble arm, as it rose above her head and her treacherous grave, tossing, rising, faltering, clutching, as at some false deceiving hand stretched out from the clouds – saw this marble arm uttering her dying hope, and then uttering her dying despair. The head, the diadem, the arm – these all had sunk; at last over these also the cruel quicksand had closed; and no memorial of the fair young girl remained on earth, except my own solitary tears, and the funeral bell from the desert

Théorie de la hantise.

*seas, that, rising again more softly, sang a requiem over the grave of the buried child, and over her blighted dawn.*²⁴

On perçoit ici clairement le lien entre non seulement la hantise et la mort, mais la hantise et l'apparition, ainsi qu'entre la hantise et le rêve. Ce n'est pas toutefois ce qui m'intéresse dans ce texte.

Ce qui m'intéresse, c'est l'incarnation grammaticale de la hantise, le moment où, dans le texte littéraire, la hantise se fait langage. Pas seulement sous la forme d'images pré-surréalistes, dans ce qu'a de cruel la peinture de la jeune fille dans le sable mouvant, avec l'image frappante de la chevelure et du bras qui seuls émergent, mais dans la forme même de la syntaxe du texte, qui est caractéristique de la syntaxe de De Quincey, et que j'ai cherché ailleurs à décrire à l'aide du concept deleuzien de « ligne intensive de la syntaxe », qui donne à l'expérience linguistique de la hantise son intensité affective.²⁵ Autrement dit, dans ces phrases, je m'intéresse d'abord aux tirets, qui ponctuent et relacent. La phrase de De Quincey, tel l'Ange de l'histoire, est littéralement happée vers l'avant par la tempête de l'affect, laissant derrière elle un amoncellement de mots, d'images et de syntagmes. Le trope qui correspond à cette hantise langagière est l'épitrachasme, par lequel la phrase est réduite à une série d'interjections rapides, qui brisent l'ordonnance syntaxique pour mieux mimer l'affect. La phrase de De Quincey, si j'ose cette généralisation hasardeuse, est le meilleur exemple que je connaisse d'incarnation linguistique de la hantise.

6. Conclusion.

Je tente de rassembler les caractéristiques de la hantise énumérées tout au long de cet essai.

La première est la temporalité de la hantise : l'avenir menace d'envahir le présent, il porte sur lui son ombre, infléchit par là la

²⁴ *Ibid.*, pp. 41-2.

²⁵ Lecercle, J.J. « Le mangeur d'opium et les paradoxes du style ».

Jean-Jacques Lecercle

qualité de l'attente, qui n'est pas simple expectative, mais imminence de la catastrophe.

La seconde est que la hantise a quelque chose à voir avec le Réel des lacaniens, dans son opposition à la réalité construite de notre monde vécu : elle est hantise de la mort, elle-même cas exemplaire de l'événement que la hantise attend et annonce. Cet événement benjaminien, vers lequel l'Ange de l'histoire avance à reculons, poussé par la tempête, et qui ne laisse comme trace que des ruines, ce pourrait être l'événement-Badiou, cette émergence absolue du radicalement nouveau, cette divine surprise, mais ça ne l'est pas, précisément à cause de la temporalité de la hantise. Car ce futur est bien déjà dans le présent, comme la vapeur qui circule dans l'événement-Deleuze.

Si bien que, troisième caractéristique, la hantise a quelque chose à voir avec la circulation du sens, au sens deleuzien. Elle est ce qui inquiète la *doxa*, c'est à dire le bon sens et le sens commun réunis, ce qui empêche la désignation, la manifestation et la signification qui construisent notre réalité vécue. Elle leur échappe, les entoure, se rit de leur aspiration à faire sens, le sens unique du progrès. Par là elle préserve dans le présent déterminé par le passé fixé (tout au moins dans l'interprétation doxique) la liberté de l'avenir, même si cet avenir est le pire de la catastrophe toujours sûre.

Enfin, en abyme, cette hantise du sens est, quatrième caractéristique, source d'un type de phrase : il y a un *phrasé* de la hantise. J'ai essayé de le définir, dans le style de De Quincey, comme ligne intensive de la syntaxe et fuite en avant de l'affect exemplifié par le trope de l'épitrochasme.

LECERCLE Jean-Jacques
Université de Paris X Nanterre

Théorie de la hantise.

OUVRAGES CITES

- ALTHUSSER, Louis et alii. *Lire le Capital*. Paris : Maspéro, 1965.
- BADIOU, Alain. *Abrégé de métapolitique*. Paris : Seuil, 2000.
- BENJAMIN, Walter. « Thèses de philosophie de l'histoire ». *Poésie et révolution*. Paris : Denoël, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du 19^e siècle*. Paris : Cerf, 2000.
- BENSAID, Daniel. *Marx l'intempestif*. Paris : Fayard, 1995.
- De QUINCEY, Thomas. *The English Mail-Coach and Other Essays*. Londres : Dent & Dutton, 1912.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.
- FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford : Oxford University Press, 1975.
- GINZBURG, Carlo. « Traces ». *Mythes, emblèmes, traces*. Paris : Flammarion, 1989. pp. 139-180.
- HAYCOCK, David. *Paul Nash*. Londres : Tate Publishing, 2002.
- LECERCLE, Jean-Jacques. « Le mangeur d'opium et les paradoxes du style ». J.P. Naugrette, dir. *Lectures d'une œuvre : Confessions of an English Opium Eater*. Paris : Editions du Temps, 2003. pp. 45-55.
- MALVERN, Sue. *Modern Art, Britain and the Great War*. New haven et Londres : Yale University Press, 2004.
- MOTTRAM, R.H. *The Spanish Farm*. 1924. Harmondsworth : Penguin, 1936.
- OWEN, Wilfred. *Collected Poems*. Londres : Chatto & Windus, 1963.

Jean-Jacques Lecercle

ANNEXE 1

Hardly a breath of disillusionment spoiled their few hours together. He took what life could give him – life that was likely to end for him so soon and so abruptly. She, woman-like, put into it something almost sacramental, as though she were devoting to flames some cherished possession, and devoting it willingly. There was nothing Skene could have asked her for that she would not have given him, from money to her heart's blood. He asked simply to be loved – comforted, more exactly, in his starved, war-torn body. That was easy. She gloried in it, even went so far outside her usual self as to point out the bare cleanliness and order of her little room. That was just about the length of her knowledge of English character. A clean room would appeal to him. She never even stopped to wonder that she should be so anxious to please this chance acquaintance – this man of different race, religion and language. She had never read a novel and was innocent of the romantic theories of love at first sight. She acted as she did from one of her slow-moving, undemonstrative impulses – just then so strong that it amounted to a feeling of almost physical well-being in her limbs – traceable, possibly, if she had been the sort to theorize about origins of feeling, to starved maternal instinct. She missed something – petulance, perversity – the whims of a spoiled child that she would have loved to gratify, as she had, long before, in the secrecy of that hut in the Kruysabel. But she did not miss her spoiled child much, for she had instead this good child – this man of quiet good manners, whose behaviour she had noted the first time she saw him, and now who accepted her suggestions without a murmur. So she invited him gently to see how she had moved the few articles of furniture, scrubbed the floor, cleaned the skylight, pasted paper on the damp-stained walls, hung her few dresses on hooks beneath a curtain, and put a rose-coloured paper shade round her candle. She was gratified to see how pleased he was, little suspecting that she had laid her finger on the very deepest desire in him. He had told her that he was no soldier, but a member of a profession that he had practised for twenty years before volunteering in August, 1914. Yet she was very far from forming any conception of the decent orderliness of the life he had left, the life of an

Théorie de la hantise.

assistant diocesan architect in a provincial English town, with its rooted habit of cleanly comfort and moderate happiness, that the war had hurt so horribly; and she never guessed what dim echoes her own Flemish domestic virtues aroused, of all he had felt to be the necessities of existence.

She was even farther away from him when his self-consciousness, awakening with the small hours, drew him to think of the future – of his and of hers. Like many another man in those years, his courage ebbed at the false dawn, and he questioned Fate aloud as to whether he would see another – whether he would ever again know the comfort of her.

R.H. Mottram, *The Spanish Farm*, Harmondsworth, Penguin, 1936 (1924), pp 98-100.

Jean-Jacques Lecercle

ANTHEM FOR DOOMED YOUTH

What passing-bells for these who die as cattle?
Only the monstrous anger of the guns.
Only the stuttering rifles' rapid rattle
Can patter out their hasty orisons.
No mockeries now for them; no prayers nor bells,
Nor any voice of mourning save the choirs, -
The shrill, demented choirs of wailing shells;
And bugles calling them from sad shires.

What candles may be held to speed them all?
Not in the hands of boys, but in their eyes
Shall shine the holy glimmers of good-byes.
The pallor of girls' brows shall be their pall;
Their flowers the tenderness of patient minds,
And each slow dusk a drawing-room of blinds.

W. Owen,
The Collected Poems of Wifred Owen,
Londres, Chatto & Windus, 1963, p. 44