

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

La hantise et le reflet. Entre Narcisse et Persée, périls du commerce poétique de Milton a Wordsworth et de Quincey

La hantise s'auto-poursuit autant qu'elle poursuit de sa non-essentialité la fragile onticité des êtres. L'étymologie renvoie à sa matérialité première : habiter –de *heim*, ou de *habitare*, et *habere*, avoir souvent–, ou, d'après la racine anglo-saxonne *hand*, manier les affaires, avoir commerce avec, puis fréquenter. La référence aux fantômes, emprunt anglais du début du dix-neuvième siècle, s'inscrit dans l'histoire de la langue après que la Terreur politique, ayant arraché les habitants à l'ordre familial de la cité et conclu une alliance occulte avec l'autonomisation du commerce industriel, eut relégué les activités de la pensée vers la pure réflexivité. La méditation sur la mort peuplait le temps poétique de la Renaissance¹. Son iconographie allégorisait l'exigence d'un *ars moriendi*. En s'esthétisant dans le glissement de sens du « Mind of Man/ My Haunt » wordsworthien, la hantise se risquait à aliéner son lieu. Elle se vouait à un commerce auto-téléologique où la mise sous rature de la muse poétique, à laquelle se substituait la figure d'Orphée, présente un symptôme signifiant.

¹ cf A. Tenenti, *Sens de la mort et amour de la vie*, p. 39.

La hantise et le reflet. Entre Narcisse et Persée,...

Que la hantise moderne soit une élégie du monde privé de parole se repère dans la crise de la réflexion chez les théoriciens d'Iéna, crise que la critique derridienne du pathos métaphysique biaise en déclinant une positivité sans négatif de la hantise. L'« auto-affirmation de la prescription du dire sous sa propre règle »² participe d'une judiciarisation de la réflexivité héritée de Kant et consacrée par Schlegel : « C'est [la poésie] qui [...] peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant, sur les ailes de la réflexion poétique, [...] et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs »³. Toutefois, Hegel rejettera l'idée qu'un texte peut s'auto-dissoudre. Pour lui, la réflexivité spéculaire romantique potentialise à l'infini la conscience de soi. L'art poétique et lyrique doit réfléchir le devenir de la finalité historique par lequel l'Esprit se réalise dans sa totalité. De ce fait, la limite entre hantise et extase s'atténue jusqu'à l'imperceptible. La hantise poétique peut alors se définir comme envers d'affect, pré-sentiment de la possible réversibilité du mouvement du devenir sur son origine à l'instant où il s'élance vers l'idéal de sa fin. La réflexivité se fait métatropé où l'écho se confond avec l'image, où l'indétermination de la *phoné* se subsume à l'acte de présentation du *logos*, où le Narcisse d'Ovide subit une nouvelle métamorphose en moderne philosophe de l'art pour donner forme au néant qui « court à travers l'être »⁴ dans le devenir hégélien.

La pensée heideggerienne de la structure du temps à partir de la modalité de la mort ontologise ce qui demeure chez Hegel une note anthropologique. Le penser du néant dans la mort éprouve sa question à l'aune de l'angoisse, pathos radical du sens de l'être. Derrida constate que l'analyse existentielle « ne veut rien connaître du revenant et du deuil »⁵. Il questionne l'attente du « pas encore qui tend vers la mort ». Son refus de discerner la frontière entre « arrivant, mort et revenant »⁶

² A. Badiou, *Petit manuel d'esthétique*, p. 154.

³ *L'Athénée*, fragment 116; cité par J.M.-Schaeffer, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », p. 18.

⁴ E. Lévinas, *La Mort et le temps*, p. 85.

⁵ J. Derrida, *Apories*, p. 110.

⁶ *id.*, p. 123.

s'inscrit dans l'impossible possibilité de faire « chanter la hantise »⁷. Dans *HC pour la vie, c'est-à-dire...*, il établit un parallèle entre la mort chez Cixous et le narcissisme freudien originaire, qui « n'a pas [...] d'autre côté, d'au-delà », et dont relève « le déploiement de la puissance poético-performative »⁸ de Cixous. Écrire revient à prendre la mort de vitesse car le sujet de l'écriture, s'étant miré au reflet de Narcisse et ayant vu le pas encore de l'autre, n'a pu se relever qu'habité de rien.

La re-sémantisation par la psychanalyse a donné un relief particulier à cette moderne majoration du mythe. L'emploi freudien du terme *Narzissmus* occultait la légende et perdait la référence à une relation spéculaire⁹. Lacan installe son stade du miroir, emprunté à Henri Wallon et lourd de la lecture de Hegel par Kojève, dans un espace de rationalité cartésien où la folie se lirait à la lumière de la négation et du désir de mort freudiens. Dans le texte de 1949, qui pose à l'origine de la projection une réification fantomale, le *je* de l'enfant au miroir prête l'unité imaginaire de sa forme pure au moment théâtral de l'assomption jubilatoire¹⁰. Plus tard, la prévalence de l'objet *a* objectalise à l'envers la *libido* négative du corps sous la forme d'un trou. L'unité symbolique insécable dépendra de la capacité de *a* à se situer hors spécularité. La capture piégeante du miroir convoque le rappel d'Héraclite et de la Discorde. Le réel barre l'accès à sa quiddité, mais reflète la séduction fictive de son étreinte dans l'ombre spécularisée de la mort. L'« hainamoration » gémellaire du moi et de l'autre reconduit Lacan au mythe : « C'est dans ce nœud que gît [...] le rapport de l'image à la tendance suicide que le mythe de Narcisse exprime essentiellement »¹¹. La déconstruction du stade du miroir découvre le morcellement comme angoisse et lève le rideau sur le drame de l'épouvante gorgonienne face à l'assomption du réel. La bouche d'ombre envahissant le cadre du miroir évoque l'horreur pétrifiante qui, selon

⁷ Derrida, *HC pour la vie, c'est à dire...*, p. 56.

⁸ *id.*, p. 100.

⁹ cf. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, « Narcissisme primaire, narcissisme secondaire », p. 264.

¹⁰ cf. J. Lacan, *Écrits*, p. 95.

¹¹ *id.*, p. 188.

l'essai de Freud sur la tête de Méduse (1922), s'empare du jeune garçon lorsque se donne à voir la castration du sexe féminin, et sur laquelle le commentaire lacanien du rêve de l'injection faite à Irma projette une vision baroque et sublime : « surgit [...] terrifiant, le fond de cette gorge [...] aussi bien l'abîme de l'organe féminin d'où sort toute vie, que le gouffre de la bouche où tout est englouti, et l'image de la mort où tout vient se terminer »¹². Que l'altérité dont le sortilège trompeur hante de son infigurabilité le reflet spéculaire ne puisse être que radicale et sans retour, indique jusqu'où le mythe héroïque de Persée vient à se prendre aux rêts transparents de Narcisse dans la pensée et la poétique post-romantiques. Si permance la fascination pour Méduse, entremêlant son immatérialité obscure au miroitement limpide de Narcisse, Persée s'est enfui, laissant le sujet, comme déhéroisé par sa condition subjective, habité d'une hantise isomorphe de son impossible bouclage.

Pourtant, tout paraît opposer les deux mythes antiques, aux récits contigus dans les livres III et IV des *Métamorphoses*. Ovide inscrit l'histoire de Narcisse dans un cycle où l'on périt d'avoir trop vu. Tirésias, rendu aveugle d'avoir assisté à l'accouplement de deux serpents, avait prédit longue vie à Narcisse pourvu que ce dernier ne se vît point. A rebours, la geste initiatique de Persée s'ordonne selon une série d'épreuves où il faut voir sans être vu. Pour avoir dédaigné l'amour d'Arminias qui se suicide, ou d'Écho qui dépérit de passion, Narcisse jamais ne s'emparera de l'insaisissable reflet de ce qu'il prend pour un autre que lui. Folle inaccessibilité de ce qui, comme sur une boucle boromméenne, est trop loin parce que trop près. Héros-victime associé à Dionysos –maître des illusions mortifères depuis que les Titans l'eurent piégé, enfant, avec un miroir avant de déchirer son corps–, le bel adolescent est métamorphosé en cette fleur aux propriétés engourdissantes (*narkè*) que, selon l'*Hymne homérique à Déméter*, la Terre avait produit pour attirer par ruse Perséphone, mère de Dionysos dans le mythe orphique, et l'engloutir en son noir sein béant.

La figure de Perséphone, qui envoie la tête de la Gorgone épouvanter quiconque ose défier l'entrée du royaume des morts, tisse un lien subtil entre la légende de Narcisse et l'histoire de Persée. Grâce

¹² Lacan, *Le Séminaire*, Livre II, p. 196.

au miroitement de son bouclier poli, Persée rabat le reflet de la mort aveugle et lui tranche le col. L'héroïsme de son exploit, qui lui vaut l'immortalité d'une constellation céleste, naît de la ruse. Ayant dérobé l'unique œil des Grées, gardiennes du pays des Gorgones, il franchit le passage. Chaussé de sandales ailées, coiffé de la calotte d'Hadès qui rend les vivants invisibles, muni d'une besace où placer la tête médusante, armé de la serpe magique avec laquelle Cronos avait mutilé Ouranos, Persée, face à l'altérité pure, enveloppe sa forme mortelle de talismans aux pouvoirs paradoxaux, dont le reflet défensif du bouclier d'Athéna figure la condensation tropique. Il faut être soi-même et son autre pour affronter la tête vêtue de nuit, à l'époque tardive d'une beauté aussi fascinante que la mort qu'elle porte dans les yeux.

Au fil de ses essais, Vernant précise une ligne allant, à l'époque archaïque, de la pétrification du cadavre au *colossos* aux yeux vides, double du vivant associé à la *psuché*, sa brume obscure et assoiffée; puis, à l'époque classique, de ce symbole aniconique à l'image (*eidolon*) qui figure la mort. Lorsque s'inverse le rapport de double fantomatique entre l'âme et le corps en faveur du second, apparaît la théorie platonicienne de la fiction artificieuse de l'image, et le discrédit de la *mimesis*¹³. Dès *La Vérité en peinture*, Derrida avait répondu à cette analyse de la hantise de l'image platonicienne par la mort. A propos du colossal kantien dans *L'Analytique du sublime*, il reproche à Vernant de ne pas pousser davantage en direction de la Gorgone : « On devrait relier ici le discours sur [la racine] *kol-* avec toute la problématique freudienne de la Méduse (érection/castration/apotropaïque) »¹⁴. Pour Derrida, « l'origine de la psyché comme *colossos*, rapport au double du ci-devant qui vient *là-devant* s'ériger »¹⁵, pointe l'excès de taille et renvoie à la dynamique contradictoire du trait heideggerien : « La taille de cette entame [...] ne commence jamais, nulle part. Ni originnaire, ni dérivée, comme la trace de chaque trait »¹⁶. Image ou trait, cette

¹³ cf. J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, 'Eidolon. Du double au masque', pp. 34-41.

¹⁴ Derrida, *La Vérité en peinture*, p. 138.

¹⁵ *id.*, p. 165.

¹⁶ *id.*, p. 166.

hantise est semblable à la puissance mortifère qui habite la poésie tragique grecque. Vernant signale la rareté du mot *eidolon* dans la poésie lyrique, tandis qu'Œdipe à Colone, investi de puissance sacrale par les malheurs qui l'accablent, se décrit comme un pauvre fantôme¹⁷.

Dans la perspective de l'indétermination du statut de la figure dé-figurante entre image (représentation) et trait (écriture), la question que semblent poser Milton, pétri de culture classique, puis, sous son emprise, maints romantiques nourris des textes de l'Antiquité, est de savoir si, après la Renaissance, une figure poétique héroïque est encore possible¹⁸. La réponse suggérée dans *Paradise Lost* s'avère ambiguë : Adam, le Fils de Dieu, Satan ou la voix narrative, le débat critique n'est pas clos. L'héritage de la scène du reflet, de l'éveil d'Ève à l'épisode du garçon de Winander au livre V de *The Prelude* et aux rêves d'eau des *Confessions of an English Opium-Eater* indique à quel point Wordsworth, Blake, Shelley, Keats et les prosateurs qui, tels De Quincey, ouvrent la voie à une poétique de la prose, sont habités par la figure poétique miltonienne. Il induit un redoublement auto-réflexif de la hantise littéraire, du littéraire comme hantise, transmission d'une scène primitive où s'inscrirait le *topos* du poétique. Dans ce procès, la valence héroïsante de la voix, entremêlant épique, tragique et lyrique à l'instance narrative en première personne, amenuise son efficacité à mesure que s'érige, colossale, l'figuration de l'altérité radicale. Si le miroir de Narcisse reflète la puissance néantisante de Méduse avec une intensité accrue, c'est que, dans le romantisme européen, l'héroïsme de Persée cède aux accents tragiques de la voix d'Orphée, capable, grâce à son chant merveilleux, de persuader les divinités infernales de rendre Eurydice à la lumière du jour, mais, pour s'être retourné sur son autre, frappé d'impuissance à détourner sa propre mort.

La Renaissance avait exalté en Orphée un chantre d'immortalité. De Novalis et Hölderlin aux hymnes shelleyiens dédiés à Pan et à Apollon, le mage poétique exhale sur un mode mineur une extatique plainte universelle. Il tire son pouvoir de vision transfigurante

¹⁷ cf. Vernant, *ibid.*

¹⁸ L'article de J. A. Freeman, « Milton and heroic literature », présente un état de la question.

(« flashing eyes [...] floating hair » de *Kubla Khan*) du supplice de la bacchanale où les femmes de Thrace déchirèrent son corps. « Orphée est noir », déclare Hugo, dans le sillage de Virgile selon lequel la voix de l'aède, alors que les flots de l'Hèbre charriaient sa tête détachée du corps, appelait encore Eurydice. Les affinités vocales entre les mythes d'Orphée et de Narcisse pourraient participer du persistant maintien en faveur du second auprès du premier, tandis que le mythe de Persée subsiste mutilé. La geste de Persée ne met pas en scène la voix humaine, sauf –mais le détail est essentiel– dans l'épisode du cri poussé par le héros *infans*, qui faillit lui coûter la vie. Sa mère Danaé, séduite par Zeus, avait nourri Persée en secret de son grand-père Acrisios, à qui un oracle avait prédit que son petit-fils le tuerait. Ayant entendu le cri, Acrisios enferma femme et enfant dans un coffre qu'il jeta à la mer. L'histoire de Narcisse établit un parallèle entre aporie du miroitement visuel et de l'écho vocal, thématissant l'autotélie du reflet. Les échos à Narcisse de la nymphe condamnée à répéter des sons vidés de sens sont relevés dans le texte d'Ovide par Derrida : « 'Ecquis adest?' et 'adest' responderat Echo... Voce 'Veni' magno clamat; vocat illa vocantem »¹⁹. Le polyptote atténue l'inanité de la répétition et suggère un prélude à l'union érotique, aussitôt désabusé. A l'instant de la mort de Narcisse cependant, comme en égide à la fable du reflet visuel, l'asyndète du pur écho, tel un chiasme sonore hallucinatoire, fait entendre la hantise archétypale de la voix déplorant la perte de l'autre qui succombe au charme fatal de son même : « dictoque vale 'vale!' inquit et Echo [...] lumina mors clausit domini mirantia formam ».

Après qu'au dix-huitième siècle le primat de l'esthétique eut subsumé à ses fins la puissance de la rhétorique dans le discours, l'érection d'un bouclier vocal face au péril d'anéantissement poétique déborde la force héroïque du poète, fût-elle colossale. Dans *The Prelude*, l'émulation de Milton fait s'élever une voix prête encore, au bord de la tombe de l'enfant poète muet, à apostropher un objet qui ne se révélera autre que son propre esprit. Mais le phrasé de la prose passionnée quinceyenne consacre la dilution de l'*agôn* du souffle vatique. Rythme et image s'y confondent face à l'instance d'un *je* toujours projeté en

¹⁹ HC pour la vie, c'est à dire..., p. 100.

avant de lui-même. La hantise des textes par leurs prédécesseurs s'amplifie, en quête d'un saut mythique vers une voix de plus en plus indifférenciée. La densité d'occurrence et la variété d'acception de « haunt » dans *Paradise Lost*, *The Prelude* et *Confessions of an English Opium-Eater* indiquent le degré de hantise, au sens moderne, de ces textes. Chez Milton l'usage, rare, dénote strictement le sens d'habiter. Les lieux aimés des Muses sont fréquentés par le poète aveugle qui chante « With other notes than to th'Orphean Lyre » (III, 17), et dont l'errance inquiète annonce celle d'Adam et Eve chassés d'Eden. Dans *The Prelude*, l'emploi étymologique s'archaïse en *poetic diction* (« haunts of human kind » IX, 579). Dégagé de la tradition pastorale, De Quincey n'associe cet emploi qu'au lieu urbain hanté par l'opiomane. Le sens post-gothique de « haunt » sature *Suspiria de Profundis* qui recèle la clé de la hantise quinceyenne: la mort prématurée de la sœur Elizabeth. Le cerveau du rêveur y est hanté sur le mode obsédant de « that haunting of the human face »²⁰ et de « the grave we haunt with our thoughts »²¹. La nécrophilie dépathétisée se cristallise en figure oraculaire dont le mystère émane moins d'une « darkness visible » miltonienne que de sa limpide et paradoxale spécularité subjective: le « Dark Interpreter...is but a reflex of yourself [...] in uttering your secret feeling to *him*, you make this phantom [a] dark symbolic mirror »²².

Le régime quinceyen de la hantise textuelle relèverait, non sans auto-dérision, de la crypte à la Abraham et Torok²³, alors que la hantise wordsworthienne s'écrirait sur le modèle freudien de l'angoisse romantique d'influence. Selon Harold Bloom, *Paradise Lost* témoigne d'une lutte victorieuse pour la filiation qui dresse Milton en ancêtre titanique d'un « Milton-haunted eighteenth century » et son héritier Wordsworth en auteur d'un « Wordsworth-haunted nineteenth »²⁴. La lecture méconnaissante de *Paradise Lost* par *The Prelude* affirme son dévoiement du précurseur. Même rejet des « Romantic tale[s] by Milton

²⁰ T. De Quincey, *Suspiria de Profundis*, p. 92.

²¹ *id.*, p. 103.

²² *id.*, p. 156.

²³ cf. N. Abraham et M. Torok, « L'incorporation comme antimétaphore », p. 266-67.

²⁴ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 32.

left unsung » (I, 169). Identification au pathos solitaire de « our blind Poet » (III, 286). Echos sublimes dans les instants d'accomplissement poétique : l'assomption visionnaire au passage du col du Simplon (VI, 639-40) renvoie *verbatim* à la description de Dieu dans *Paradise Lost* (V, 165). Mais contre la volonté miltonienne proclamée de « justify the ways of God to men » (I, 26), Wordsworth déclare « I cannot miss my way » (I, 18). Enfin dans le 'Prospectus' de *The Excursion*, il soutient, recourant au similé négatif miltonien, que le lieu (« haunt ») de son chant est « Not Chaos, not/The darkest pit of lowest Erebus, / [...but] the Mind of Man » (I, 35-40). L'angoisse de rivalité entre Milton, fils aîné de Cambridge, et son cadet Wordsworth, se fait hantise pure dans les *Confessions* lorsque l'ellipse du nom de Grasmere, lieu de résidence de Wordsworth où aurait dû s'achever l'errance du narrateur, spectralise le déni de reconnaissance en paternité littéraire. Comme médusé face à la transmission poétique, le texte quinceyien est encrypté d'introjections citationnelles, objets *unheimlich* où dominent Milton et Wordsworth. L'origine textuelle a perdu la clarté paradoxale mise en scène dans le conflit miltonien entre source biblique et épopée classique, et, dans *The Prelude*, entre le texte et son précurseur. Sur le calepin mystique de l'esprit quinceyien, un jeu scriptural d'occultation palimpsestique s'est substitué à l'enchâssement de la mémoire qui infuse aux « spots of time » de *The Prelude* leur énergie poétique. La question de l'héroïsme en première personne est devenue caduque, puisque « Not the opium-eater, but the opium, is the true hero of the tale »²⁵. Ainsi, bien qu'Homère, déclaré seul poète mangeur d'opium depuis l'Antiquité, figure comme grand ancêtre parodique, le pullulement de citations brouille le rapport entre tradition attestée et hantise d'incorporation textuelle. La généalogie miltonienne paraît offrir un double bénéfique face à l'ombre vivante des poèmes de Wordsworth. Cependant, la référence finale au vers décrivant la terrible vision de la porte du Paradis à jamais refermée sur nos premiers parents, confère une forte indétermination à sa valence protectrice de bouclier poétique levé par le narrateur contre la hantise du prédécesseur immédiat : « my

²⁵ De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, p. 78.

La hantise et le reflet. Entre Narcisse et Persée,...

sleep [...] is still (in the tremendous line of Milton)– With dreadful faces throng'd and fiery arms' »²⁶.

A mesure que s'intensifie la hantise face à l'altérité pure, l'expérience du reflet dans *Paradise Lost*, de la réflexivité dans *The Prelude*, de la spécularité dans les *Confessions*, définit la limite de l'*ars poetica* : risque de satanisation du commerce avec la Muse chez Milton, danger d'union mortifère dans le rapport sujet/objet où la Muse vient à manquer chez Wordsworth, péril d'hypnose hallucinatoire de l'écriture poétique dans le rêve quinceyien, où la prédominance du commerce avec l'opium engloutit la Muse, l'idéal de l'Orphée romantique, et presque le *je* du narrateur. La scène de l'éveil d'Eve suggère une fragile possibilité de traverser indemne le miroir. Mais en l'état d'innocence, la question onto-théologique de l'origine ne se pose pas. L'étroit parallèle avec le texte des *Métamorphoses* ne hante cet épisode de souvenir littéraire tragique que pour mieux en faire surgir l'instabilité contextuelle. Le rythme chiasmique de la syntaxe anime les duplications d'une force d'antanaclase (« I started back,/It started back, but pleased I soon returned,/Pleased it returned as soon », IV, 462-63) et laisse prévaloir un sentiment ludique. Toutefois, la pause après le vers « there I had fixt/Mine eyes till now, and pin'd with vain desire » (IV, 465-66) reçoit une sémantisation satanique en l'écho tout proche de la rage du Malin à la vue de la félicité du couple d'Eden (« fierce desire,/[...] Still unfulfilled with pain of longing pines », IV, 509-11). « Fix'd » résonne de connotations pétrifiantes associées à la scopophilie qui paralyse Satan. Sur le fruit défendu les yeux d'Eve s'immobiliseront. Si Méduse ne trouble pas de son ombre vorace le reflet joueur de l'onde cristalline, l'éveil d'Eve à la conscience est investi d'indétermination par l'ironie dramatique de l'épisode où Satan, le grand hanté du *collapsus* de l'origine et de la fin, ne reconnaît pas Death, fruit incestueux de son désir pour Sin, qui menace de le dévorer. Plus alarmante la conjonction du voyeurisme de Satan et du point de vue du narrateur, comme si se jouait ici la tentation de l'idolâtrie poétique. L'invocation inquiète à une Muse innommable, inspiratrice de la lumière céleste dans la nuit du poète, donne la mesure du combat

²⁶ *id.*, p. 80.

engagé contre le péril du chant aventureux. Le narrateur la supplie de dispenser une protection plus puissante que celle de Calliope, première des neuf Muses et patronne de la poésie épique, mais qui ne sut secourir son propre fils Orphée (VII, 32-39).

Entre le *je* wordsworthien devenu sa propre muse pour qui la mort rêvée n'est plus un enfer, et le mirage spéculatoire du rêve d'opium où le pouvoir de la hantise, anti-muse de l'écriture, convoque des paradis artificiels, seul un pas reste à franchir. Dans le régime élégiaque qui gouverne l'épisode wordsworthien, l'anonymat du garçon de Winander masque le deuil d'écriture de l'autobiographie poétique. L'innocuité du « hung » dans le suspens physique du garçon est contaminé par prolepse, car y résonne la terreur du poète enfant égaré au fond d'un vallon « where in former times/A murderer had been hung in iron chains » (IX, 235-36). Mais la présente séquence illustre aussi le similé philosophique du livre IV (256-70), dans lequel la perception brouillée de celui qui, se plaisant à troubler la surface de l'eau, ne discerne plus le miroitement des formes naturelles du reflet entremêlé de son image, allégorise l'indistinction de la conscience des choses passées. La muette lamentation du poète sur la tombe se transfigure en image vivante d'une rencontre avec soi. La confrontation fatale avec le double s'est évanouie, laissant à peine subsister quelques échos inquiétants. L'action rénovatrice de l'épisode s'appuie sur une tentative de renversement de Narcisse en Echo. La réflexivité visuelle est détournée par le mode de réception (l'esprit, non les yeux) et par l'autoréflexion des formes naturelles, qui se mirent à la surface du lac comme s'il s'agissait d'un corps métaphorique et métonymique : « the visible scene/Would enter unawares into his mind,/With all its solemn imagery, its rocks,/Its woods, and that uncertain heaven, received/Into the bosom of the steady lake » (V, 384-88). Seule la voix du torrent menace de rompre l'harmonieux balancement entre conscience subjective et *topos* de la nature. Le jeu de lutte vocale des échos moqueurs du garçon frôle un *hubris* que parodient l'excès de concaténation, le renchérissement de la métabole, la surabondance de phonèmes onomatopéïques. Dans le silence qui s'impose ensuite s'élève la puissance impénétrable d'un son univoque (« far »), dont De Quincey notera dans ses souvenirs que l'aura mystérieuse tient à son infinie

répétition : « Then sometimes, in that silence while he hung/Listening, a gentle shock of mild surprise/Has carried far into his heart the voice/Of mountain torrents » (V, 381-84). Ressurgit alors la question de la propriété de la voix, dont l'ambiguïté parcourt le début du livre I. Le poète n'invoque plus la muse. Son guide, ni Esprit Saint ni sage Uranie, « [could] Be nothing better than a wandering cloud » (I, 17). L'enthousiasme vatique se soutient de sa voix réverbérée par l'esprit : « My own voice cheered me, and, far more, the mind's/Internal echo of the imperfect sound » (I, 55-56). Dans les préparatifs du chant philosophique pensé autant que modulé aux accents de la lyre d'Orphée, on lira la répétition réflexive de « mused » (« Thus long I mused,/Nor e'er lost sight of what I mused upon », I, 80-81) comme une marque d'intériorisation de la Muse. A l'horizon antérieur du projet de l'égotisme sublime se perçoit toutefois, proche du « murmuring sound/Of waters issued from a cave » (IV, 453-54) entendu par Eve à l'instant de son éveil, la voix *infans* du Derwent, rivière native du rêve poétique, douce hantise chantante d'une *phoné* d'avant toute conscience, d'avant tout langage, promesse fallacieuse d'innocence de l'écho et du reflet dans l'érotique commerce entre le poète et son sujet.

Dans la spécularité du rêve quinceyien où le leurre des eaux lisses vole en éclats grotesques, une infinie multiplicité de cris de colère et de lamentation surgit du fond des temps et des océans primordiaux. Le *je* n'est plus qu'un scribe hanté de radicalité anti-prophétique qui se déroule tel un rouleau de vieux parchemin. Dans le chaos pandémonien d'un paradis intérieur sous emprise d'artifice narcotique, l'épisode des rêves d'hydrophobie s'insère entre une citation de *The Excursion*, où la vision hiérophanique d'une cité céleste tente de sublimer l'angoisse des rêves inspirés des *Prisons* de Piranèse, et, dans l'ultime rêve, l'obsédant écho d'adieu à l'appel d'une mort miltonienne incestueuse. Ici s'opère la narcissisation d'un corps où la confusion entre opium et mangeur renvoie l'ingestion organique à l'autophagie de l'imagination en un jeu affolant de reflets. En retour, la muse méduséenne cannibalisée projette, au lieu de l'érotique chevelure hérissée de serpents, une horripilation de visages sans nom, dont les plaintes effroyables réverbèrent au sujet du langage l'aporie de sa double postulation : « the sea appeared paved with innumerable faces, upturned to the heavens:

faces imploring, wrathful, despairing, surged upwards by thousands, by myriads, by generations, by centuries »²⁷. Châtiment biblique de la perte sororale d'Ann la prostituée, horreur castratrice de décollation d'une tête hantée par le commerce avec une substance aux pouvoirs oniriques aussi réifiant que sa puissance économique à financer par la contrebande le capitalisme industriel naissant.²⁸

Diablerie, éros incestueux ou fausse monnaie, le commerce auto-téléologique avec la Muse jette les forces du poète dans un duel mortel contre le masque dramatique de son *persona*. Dans la tragi-comédie de l'épopée miltonienne, la voix du narrateur se soumet à la voix de Dieu, à l'instar d'Eve convaincue par l'argument divin qu'en s'unissant à Adam elle sera à l'origine d'une multiplication infinie de la vraie image de Dieu, en laquelle se mire chaque créature. Assistée de la Muse christianisée, cette voix narrative incarne peut-être ses inflexions dans la figure héroïque du Fils, dont le char paternel lancé à l'assaut des légions sataniques arbore quatre chérubins merveilleux, de même qu'Athéna Niké descendant de l'Olympe pour combattre les Troyens porte sur son char l'égide de Zeus, hérissé de la tête de Gorgone offerte par Persée. La *retractatio*²⁹ ou réécriture de la scène épique exalte la victoire du Dieu chrétien au-dessus de la puissance du Zeus de l'*Iliade*. Mais à partir du romantisme, la hantise de la voix de l'origine, de l'origine comme voix, défait à mesure qu'elle l'élabore le mythe de l'auto-crédation poétique continuée. Face à l'écholalie de la langue naturelle, le narrateur wordsworthien éprouve une invincibilité éphémère où l'extase tient lieu de bouclier métaphorique et d'instrument d'interprétation : « 'mid that giddy bliss [...] I felt/Gleams like the flashing of a shield;—the [...] common face of Nature spake to me/Rememberable things » (V, 583-88, *passim*). Le poète, qui traduit les *Géorgiques* dans sa jeunesse, demeure fasciné par le mythe d'Orphée. Subsiste une forme possible d'héroïsme, celui de l'apostrophe (« Ye cliffs/And Islands of Winander! » V, 364-65), énergique effort, en

²⁷ *Confessions of an English Opium-Eater*, p. 72.

²⁸ cf. Les analyses de J. Mc Donagh dans chap. 6, « Opium-Eaters: The Addict, the Imperialist, and the Autobiographer », pp. 152-84.

²⁹ cf. F.C. Blessington, *Paradise Lost and the Classical Epic*, pp. 42-43.

partie luciférien, de domestication du sublime, *aversio*³⁰ agonistique et trope, tour de différance derridienne qui, à la manière de la prosopopée, détourne la hantise de la voix un instant appropriée, défi belliqueux au risque méduséen du silence de la nature, dont chaque tournant de vers offre métonymie tant que se soutient le souffle lyrique, mais au prix du souffle épique, et au point de signer la mort du genre. Acte vocatif héroïque auquel le sacrifice quinceyien du vers limite le recours. Face au renoncement consenti à la *phoné*, la prose passionnée, appuyée sur la plasticité de la période oratoire grecque, module son cours du *capriccio* digressif au *tumultuosissimamente* rhapsodique. Elle se stabilise, notamment dans la péroration des rêves, en recourant à un trope ternaire anapestique³¹ performatif de tension et de suspens: « my agitation was infinite, –my mind tossed –and surged with the ocean »³². Car à l’horizon du rythme créateur mais aléatoire de la littérature de puissance s’élève encore, idéal de hantise et bouclier évanescent, la musique d’opéra, acmé intellectuel des plaisirs de l’opium, lorsque le timbre divin de la Grassini prête son médium à la déploration d’Andromaque, aussi impuissante à sauver Hector de la mort épique que Calliope Orphée de la mort lyrique. Du moins la hantise sublime de cette voix fait-elle entendre le chiffre affectif du sacrifice. Dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Utterson, hantant les nuits de Londres pour se défaire du cauchemar obsédant de Hyde, est empêché, au titre de bénéficiaire de l’héritage, de préférer le récit de l’enfantement par le père du fils satanique au reflet spéculaire glaçant d’épouvante. Il devient, à son esprit défendant, le focalisateur d’un schizo-texte³³ pointant vers le dernier Beckett, quand le poétique aliéné de tout commerce ne hante plus que sa forme pure. Quant au monstre de Frankenstein, prisonnier d’une conscience malheureuse née de l’expérience narcisséenne dans un paradis déchu, il reste interdit de

³⁰ cf. J. Douglas Kneale, *Romantic Aversions*, p. 12.

³¹ cf. M. E. Holstein, «The Anapestic Triad, a Structural Paradigm in De Quincey’s Imaginative Prose ».

³² *Confessions of an English Opium-Eater*, p. 72.

³³ cf. R. R. Thomas, « The Strange Voices in the Strange Case: Dr Jekyll, Mr Hyde, and the Voices of Modern Fiction », pp. 83-84.

Catherine Bois

nom, presque de parole, sinon d'accès au langage par les signes. Dans le suspens où se scrutent les voix tues en fin de vers miltonien, de verset wordsworthien, d'anapeste quinceyien, circulent les prémisses de deux poétiques contemporaines : le style selon Deleuze, ligne intensive et bégayante d'une syntaxe à la poursuite de la musique événementielle, avocale, d'une anti-parole; et l'écriture derridienne, mise sous rature d'une voix auto-médusée dans l'« errance spectrale des mots »³⁴, quête biaisée de la désappropriation de l'art.

Catherine Bois
Université Paris X - Nanterre

OUVRAGES CITES

EDITIONS DE REFERENCE

- De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. 1821. Oxford : OUP, 1996.
- Milton, John. *Paradise Lost*. 1674. Ed. Scott Elledge. New York: W.W. Norton, 1993.
- Wordsworth, William. *The Prelude. 1799, 1805, 1850*. Ed. Jonathan Wordsworth, M.H. Abrams et Stephen Gill. New York: W.W. Norton, 1979.

MONOGRAPHIES

- Abraham, Nicolas/Torok, Maria. *L'Écorce et le noyau*. Paris : Champs/Flammarion, 1987.
- Blessington, Francis C. *'Paradise Lost' and the Classical Epic*. London: Routledge, 1979.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford : OUP, 1973.

³⁴ Derrida, *Schibboleth*, p. 96.

La hantise et le reflet. Entre Narcisse et Persée,...

- Badiou, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Le Seuil, 1999.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris : Champs/Flammarion, 1978.
- Derrida, Jacques. *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Paris : Galilée, 1986.
- Derrida, Jacques. *Apories. Mourir – s'attendre aux « limites de la vérité »*. Paris : Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques. *HC pour la vie, c'est à dire....* Paris: Galilée, 2002.
- Douglas Kneale, J. *Romantic Aversions. Aftermaths of Classicism in Wordsworth and Coleridge*. Liverpool : Liverpool UP, 1999.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Le Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre II*. Paris : Le Seuil, 1978.
- Levinas, Emmanuel. *La Mort et le temps*. Paris : L'Herne, 1991.
- McDonagh, Josephine. *De Quincey's Disciplines*. Oxford : Clarendon Press, 1994.
- Ovide. *Les Métamorphoses*, tome I. Paris : Les Belles Lettres, 1969.
- Tenenti, Alberto. *Sens de la mort et amour de la vie. Renaissance en Italie et en France*. Paris : L'Harmattan, 1983.
- Vernant, Jean-Pierre. *Figures, idoles, masques*. Paris : Julliard, 1990.

ARTICLES

- Freeman, James A. « Milton and Heroic Literature ». *The Cambridge Companion to Milton*, ed. Dennis Danielson, Cambridge: CUP, 1997, 51-64.
- Holstein, Michael E. « The Anapestic Triad, a Structural Paradigm in De Quincey's Imaginative Prose ». *Etudes Anglaises*, XXVIII, 1975, 398-408.
- Laplanche, Jean et Pontalis, J.-B. « Narcissisme primaire, narcissisme secondaire ». *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1973, 263-65.
- Schaeffer, Jean-Marie. « Esthétique spéculative et hypothèse sur la réflexivité en art ». *Littérature, modernité, réflexivité. Conférences du*

Catherine Bois

séminaire de littérature comparée de l'Université de Sorbonne-Nouvelle, sept.-oct. 1999. Paris : Champion, 2002.

Thomas, Ronald R. « The Strange Voices in the Strange Case: Dr Jekyll, Mr Hyde, and the Voices of Modern Fiction ». *Dr Jekyll and Mr Hyde After 100 Years*, ed. William Veeder et Gordon Hirsch, Chicago: U. of Chicago Press, 1988.