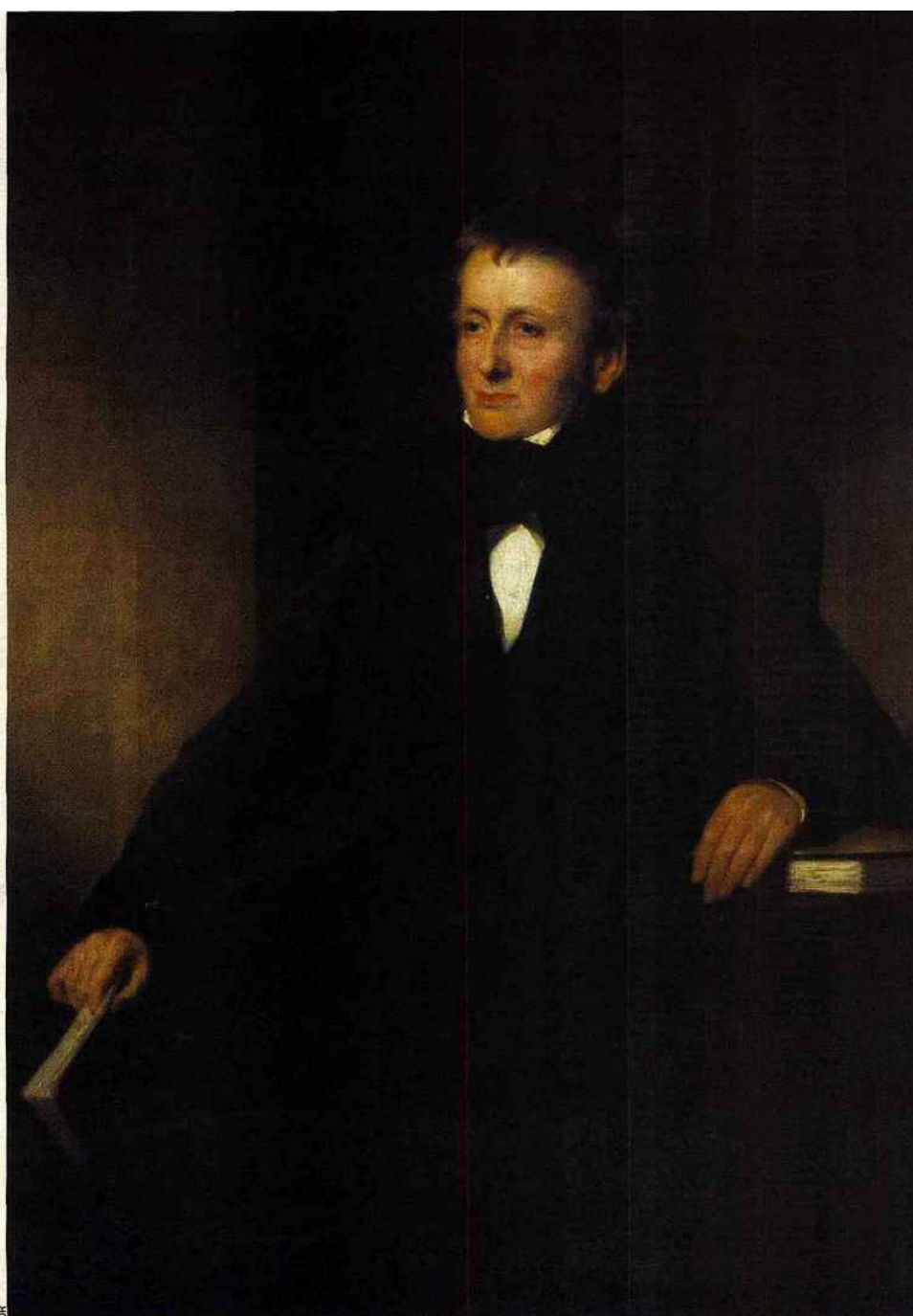




# LES LETTRES *françaises*

Fondateurs : Jacques Decour (1910-1942), fusillé par les nazis, et Jean Paulhan (1884-1968).

Directeurs : Aragon (1953-1972), Jean Ristat.



# Thomas de Quincey

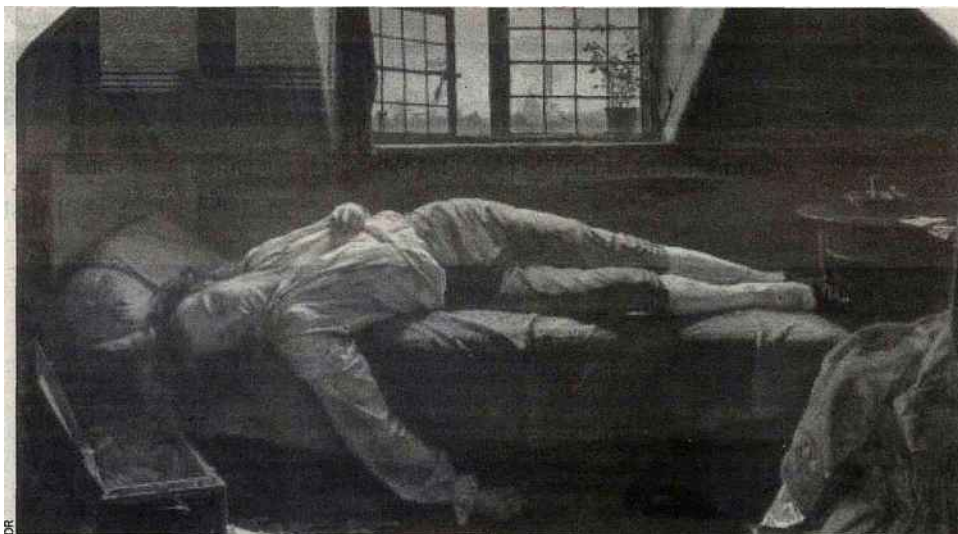
Par Éric Dayre,  
Françoise Dupeyron-  
Lafay,  
Marc Porée.  
Un inédit de Quincey.

Leopardi selon  
René de Ceccaty,  
par Jean Ristat.

*Rhinocéros*  
de Ionesco,  
par Jean-Pierre Han.

# Introduction à Thomas de Quincey

Thomas de Quincey, classique de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, a marqué entre autres Poe, Baudelaire, Proust, Borgès. La Pléiade qui lui est consacré révèle une grande œuvre injustement méconnue. (1)



L'œuvre complète de Thomas de Quincey (1785-1859) est parue en Grande-Bretagne en vingt et un volumes entre 2000 et 2003, grâce au travail remarquable accompli par l'écrivain et universitaire Grevel Lindop, qui, en 1981, a également consacré à l'auteur une biographie de premier plan, après celle de Françoise Moreux (en français) en 1964. Ce que révèle cette édition, c'est la prise de conscience que Quincey était bien plus qu'un auteur mineur, essayiste et (auto)portraitiste, mais bel et bien un classique de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle qui a marqué durablement Poe, Dickens, Baudelaire, Emerson, Proust ou Borgès.

Mais le public français ne connaissait guère jusqu'ici de lui que *Du meurtre considéré comme l'un des beaux-arts* (1827), au titre des plus provocateurs, et surtout *les Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (dans la version de 1821, celle de 1856 demeurant méconnue ou injustement décriée), notamment en raison de leur réputation un peu sulfureuse et probablement aussi en raison de l'admiration que portait Baudelaire à leur auteur, auquel il rendit un vibrant hommage dans la section « Un mangeur d'opium » des *Paradis artificiels* (1860), publiés peu de temps après la mort de Thomas de Quincey. La publication de la Pléiade vient donc combler une lacune criante. En effet, seuls quelques rares textes avaient jusqu'ici été traduits en français : *les Confessions*, *la Malle-poste anglaise* (1849), *les Suspiria de profundis* (1845), mais sous une forme tronquée, et

*les Esquisses autobiographiques* (1853). La production de Thomas de Quincey est loin de se limiter à ces œuvres (évidemment majeures) : elle comprend aussi quelques romans (tombés dans l'oubli), des nouvelles et des centaines d'essais publiés à l'époque dans des revues littéraires diverses, du début des années 1820 à 1857, sur des sujets aussi variés que la religion, la philosophie (allemande), le tragique grec (l'un de ses domaines de prédilection), la littérature (ses auteurs préférés étant Shakespeare, Milton, et Wordsworth), l'histoire, l'étymologie et la linguistique, l'actualité, la politique et les faits de société contemporains. Ce petit panorama, loin d'être exhaustif, révèle non seulement l'éclectisme, mais surtout la culture et l'érudition prodigieuses de l'auteur qui maîtrisait plusieurs langues anciennes et vivantes (grec et latin, allemand et français), et avait une connaissance intime de l'histoire des religions, de la philosophie, et de la littérature anglaise, allemande et française depuis la Renaissance, outre les classiques gréco-latins. Quincey pouvait aussi se vanter de la puissance de sa mémoire mais il ne retenait rien qui ne le touchât ou ne l'impressionnât.

Mais c'est sans doute cette production fragmentée, atypique, foisonnante, et somme toute assez inclassable, qui explique qu'il ait été si longtemps négligé par le lectorat et la critique. Il méritait pourtant cette reconnaissance et cette (re)découverte car loin d'être le romantique mineur que l'on a trop souvent vu en lui, il a véritablement fait œuvre de pionnier dans les domaines

de l'autobiographie, l'introspection, l'analyse psychologique, et de l'écriture en prose qu'il a révolutionnée d'une manière comparable à Wordsworth et à Coleridge dans le domaine de la poésie. Et bon nombre de ses essais eux-mêmes, d'une grande qualité littéraire et conceptuelle, présentent, au-delà de leur aspect purement didactique, un caractère autobiographique et confessionnel implicite qui apporte un éclairage latéral précieux sur l'homme, sa pensée et son affectivité.

Mais l'excentricité, à tous les sens du terme, est sans doute la notion qui définit le mieux la pensée et l'existence de l'auteur. Et c'est précisément parce qu'il n'était pas poète qu'il a été éclipsé par les grands auteurs de l'époque romantique comme Wordsworth et Coleridge, Shelley ou Keats. La prose commençait certes à acquérir ses lettres de noblesse dans les années 1820, mais elle demeurait le plus souvent théorique et programmatique (préfaces de Wordsworth et de Coleridge, ou de Shelley), ou limitée au domaine de la traduction d'œuvres philosophiques. Quincey l'a radicalement métamorphosée en réussissant le tour de force d'allier dans ses écrits une réflexion philosophique et existentielle complexe, profonde, fortement marquée par la pensée allemande et par les tragiques grecs, à un sens aigu de la mise en scène et de l'intensité dramatique dans ses peintures de la vie, particulièrement la sienne, et à une écriture poétique et poignante, d'une intensité affective et d'une musicalité exceptionnelles. Fusion étonnante du classicisme et du romantisme où la rhétorique et la dialectique sont parcourues d'un souffle poétique, lyrique, et visionnaire.

Dans son essai de 1848 sur l'œuvre d'Alexander Pope, paru dans la *North British Review*, et dont le début est passé à la postérité en tant que fragment indépendant, Quincey formule sa conception des deux catégories de littérature : celle de la « connaissance » et celle de la « puissance » (également qualifiée de « passionnée »). Il considère donc que « (...) nous devons aux livres passionnés que nous avons lus infiniment plus d'émotions que nous n'en avons conscience. Leur origine est trouble mais ces émotions nous animent et nous façonnent toute notre vie, pareilles à des incidents oubliés de notre enfance ». Sa propre écriture effectue bien la fusion de ces deux catégories, et pareille à ces « livres passionnés » qu'il évoque avec émotion, elle exerce des réverbérations durables dans l'esprit de ses lecteurs. Le journal *The Scotsman* du 10 décembre 1859 lui rendait ainsi hommage : « Il est le créateur absolu d'une catégorie de "prose passionnée" qu'il semblait prédestiné à inventer et pour laquelle il n'a aucun

devancier, aucun rival, aucun successeur. »

Bien que par certains de ses aspects formels, elle soit datée, au sens où elle appartient clairement au courant romantique, son œuvre possède aussi une modernité inattendue, car Quincey y a accompli un travail autobiographique inédit et de grande ampleur, élaboré pendant près de quarante ans. Il nous livre des analyses du temps, de la mémoire (envisagée dans *Suspiria* (1845) comme un palimpseste dont rien ne s'efface mais dont les couches supérieures occultent simplement les plus anciennes), et du travail de deuil (pour lui impossible et à jamais inachevé) qui préfigurent les découvertes de la psychologie moderne. Il est remarquable de constater que l'auteur était capable de se mettre à distance et d'effectuer sur lui-même, malgré la nature intime et traumatique de son expérience de la mort, une introspection comparable à une dissection, à l'instar de *l'Anatomie de la mélancolie* (1621), qu'avait pratiquée deux cents ans avant lui Robert Burton. L'« anatomie de la douleur » qu'accomplit Quincey allie qualités poétiques et précision clinique avant l'heure, préfigurant aussi l'œuvre de Stefan Zweig par son sens aigu de l'observation et sa capacité d'empathie.

Quincey a révolutionné la prose, mais aussi l'approche autobiographique par son art du fragment, de l'ellipse, du non-dit et de l'implicite, par sa structuration souvent non linéaire et ses perturbations de la chronologie, particulièrement évidents dans les *Confessions* de 1821, qui sont loin de se limiter à la question de l'opium. Ce texte énigmatique et lacunaire, dont des lectures et des analyses successives ne parviennent pas à épuiser la complexité, est en réalité étroitement lié à tous les deuils déjà subis par l'auteur, mais il n'en fait pourtant aucune mention, ou bien il les évoque d'une façon cryptée, à la manière d'un hiéroglyphe. Ainsi, pour être comprises, et bien qu'elles constituent le premier « volet » de l'œuvre autobiographique, ces *Confessions* devraient être lues en dernier, après celles de 1856, après les *Suspiria de profundis* (1845) et les *Esquisses autobiographiques* (1853). La production autobiographique quinceyenne (1821-1856) fonctionne donc d'une façon cumulative, par écho et concrétion, mais c'est une lecture à rebours, de l'ordre chronologique, qui permet de cerner pleinement la subtilité de son approche psychologique et la modernité radicale de sa construction. On notera en particulier l'existence quasi systématique d'un fossé temporel important entre le vécu et sa verbalisation ; ainsi la mort de sa sœur Elizabeth, survenue en 1792, une blessure à jamais inguérissable, ne sera mentionnée

explicitement qu'en 1845 dans les *Suspiria*, alors qu'elle hante en silence les *Confessions* de 1821, encore indicible à cette époque.

De fait, outre des difficultés financières graves pendant la majeure partie de sa vie adulte (allant jusqu'aux poursuites et à l'emprisonnement pour dettes), l'existence de l'auteur ne fut qu'une succession ininterrompue et dévastatrice de deuils : mort de son père (en 1793) et de trois membres de sa fratrie entre 1790 et 1797 (dont Elizabeth), puis de trois autres dans les années 1820. Seuls deux des huit enfants Quincey (Thomas, né en 1785, et sa cadette, Jane, née en 1790) étaient encore en vie au moment de la parution des *Suspiria* en 1845. L'auteur perdra ensuite deux de ses propres enfants (sur huit) et son épouse dans les années 1830, puis un autre de ses fils en 1842. Sans cette connaissance précise de la biographie de l'auteur, l'impression dominante que donnent ses écrits est donc celle d'une influence diffuse de la mort, et de la hantise sourde qu'elle exerce.

Paradoxalement, le « soleil noir » de la mélancolie illumina la vie et l'œuvre de Thomas de Quincey, et c'est la mort, vécue et pensée, qui insuffla à son écriture et à sa pensée sa force et sa vitalité, exacerbées par sa consommation d'opium qui débuta en 1804 (s'il faut en croire les *Confessions* de 1821) mais commença, par intermittence, à devenir excessive et incontrôlable à partir de 1812. Ces abus firent connaître à l'écrivain des périodes de stérilité, de désespoir et de descente aux enfers, mais, de même que sa « mélancolie » (terme alors employé pour désigner la dépression chronique) était tout autant son mauvais génie que sa muse, d'une façon tout aussi paradoxale, l'opium, certes asservissant et destructeur, joua le rôle d'antidépresseur, et surtout, celui d'une clef déverrouillant les portes de la mémoire et permettant l'exhumation de ces traumatismes anciens qui seraient autrement restés à jamais ensevelis. Sans lui, Quincey n'aurait pu revivre ces « afflictions de l'enfance », ni écrire ces pages bouleversantes sur le temps, la mort, le deuil, et le palimpseste du cerveau humain, qui rendent son œuvre digne de figurer aux côtés de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust ou des *Confessions* d'Augustin, et qui font d'elles un jalon indispensable de la pensée occidentale.

Françoise Dupeyron-Lafay

***L'autobiographie de Thomas de Quincey :  
une anatomie de la douleur***, de Françoise Dupeyron-Lafay.  
Paris, Michel Houdiard éditeur, 2010, 384 pages, 25 euros.

Paris, Michel Houdiard éditeur, 2010, 384 pages, 25 euros.

(1) *Œuvres* de Thomas de Quincey. La [Pléiade](#) Sous la direction  
de Pascal Aquien. Éditions Gallimard, 1888 pages, 72,50 euros.

## Un juste et puissant symptôme

**A**vant Nerval et Baudelaire, Thomas de Quincey fut l'un des premiers à souligner l'étrange parenté des phénomènes hallucinatoires et de l'activité autonome de l'écrivain et de l'artiste. « *Ô juste, subtil et puissant opium!* » (p. 200), c'est-à-dire « *Ô juste, subtile et puissante imagination!* » Ce coup d'envoi est un coup de maître pris au piège de son instrument, affirmant que la faculté de produire les images invente ses propres règles grâce à l'opium. « *Le rêve est le seul parti responsable.* » Mais il y a un reste. Le rêve a touché à l'image de l'homme, en même temps qu'il a semblé lui permettre de se passer du monde réel – mais sembler ici, précisément, c'est déjà agir.

Un tel coup d'envoi implique un paiement : Thomas se procure la dose d'opium au comptoir des pharmacies dans l'Angleterre romantique de 1820, et le résultat est l'explosion, la pulvérisation de tout acte humain. Ayant par là touché à la puissance, voici l'homme face à un acte qui fait échapper l'action. Geste faustien ou macbéthien d'humiliation et de grandeur, et en même temps expérience de la puissance et de la démunition. L'hallucination moderne dit quelque chose de radical, une forme d'insurrection imprévisible, imprévisible et transcendante (dans le vocabulaire que Quincey emprunte à la philosophie allemande), puisque c'est l'hallucination par excellence qui détermine toutes les prévisions possibles. Dans l'hallucination, la coïncidence d'un fantôme et d'une réalité cauchemardesque est possible autant que celle du rêve sublime en harmonie avec soi-même. « *Et le sens même d'un acte est que dans les intervalles, pendant l'irruption des actes, tout laps de temps peut s'écouler, toute action peut avoir lieu.* » Entendons : le sens même de la littérature est qu'en elle toute action, tout, et d'abord la vie, la vraie vie, la vie vécue, peut avoir lieu. Proust se sera souvenu de ce point pour retrouver le temps à travers sa perte même. (...)

### Technique de soi. Liberté et dépendance

L'opium, c'est-à-dire l'imagination transcendante, a plongé l'homme dans la sensation de la pensée, dans la sensation-pensée, ce mixte qui n'est pas la pensée abstraite ou logique mais la pensée par emblèmes et illuminations, que Rimbaud appellera poésie à la fin de son siècle. L'histoire ou l'époque de la vie se marque par

des images qui construisent une intuition, un corps, une qualité, un *Zeitgeist* caractéristique. Quincey dérouté, parce qu'il est à l'écoute du plus grand nombre possible de voix, surtout si ces voix ne disent rien d'articulé ; il écoute la qualité de l'aboïement du chien enragé, les cris de la meute qui le poursuit, le silence, le vent qui traverse la fenêtre de la chambre de sa sœur morte, les sons du Memnon quand les vents de l'aube ou du soir le font entrer en vibration, le cri arrêté du sacrifié, le rythme, la pulsation des instants avant l'accident de la malle-poste, les instants qui précèdent les meurtres de Williams dans *Du meurtre considéré comme un des beaux-arts*. Cette technique consiste à faire entendre le chant de l'imminence dans tout et rien. Les *Confessions du mangeur d'opium* traduisent la sensation-pensée, les aveux du monde, les prophéties aussi. N'importe quoi parle, toutes les choses, égales dans leur invisibilité même. Quincey se passe de la célébrité, car la vraie gloire est partout où une oreille est suspendue à une écoute réussie. Chaque figure du rêve, objet ou animal, regarde de face le rêveur et lui pose la question que la Sphinx pose à Œdipe. C'est pourquoi la diversité des écrits de Quincey est à la fois prodigieuse, fascinante et complexe à entendre. Elle détermine fondamentalement notre modernité littéraire. C'est en France que cet apport a été d'abord compris. Le lecteur français a été initié par Baudelaire à cette prodigieuse interrogation. Baudelaire est le lecteur et traducteur de Thomas de Quincey qui a manqué à l'Angleterre. Paradoxalement, jusqu'à une époque très récente, Quincey fut mieux traité, plus lu et considéré en France qu'en Angleterre. Il est mieux passé en Amérique, par le témoignage à la fois interloqué et admiratif d'Emerson. En même temps, il n'est pas exactement une figure reconnue du patrimoine, mais plutôt un auteur maudit et précurseur, un premier exemple de l'attitude expérimentale qui mène jusqu'au surréalisme, passe par Malcolm Lowry et Burroughs en Amérique, par Rimbaud, Lautréamont, Michaux, Artaud en France. Il illustre l'idée d'une écriture propre à l'expérience en train de se faire, ce qu'on appellerait aujourd'hui une forme de littérature cognitive. Mais le lecteur qui cherche simplement des réponses sera déçu. (...)

### L'interrogation romantique

Littérature et philosophie, donc, et littérature tout contre la philosophie également, car pour Quincey, la véritable littérature détermine une puissance ou un pouvoir dépassant la connaissance. La littérature est le pouvoir d'être à côté, d'être excentrique, le pouvoir de l'humour pratiqué dans ce qu'on pourrait appeler, à plus d'un titre, des fictions critiques. La connaissance n'est ainsi que le récit arrêté du poème en cours. La puissance se suspend en permettant la pause connaissance, mais l'essentiel de la puissance n'est pas arrêté dans cette pause. Le livre commence en poésie, c'est-à-dire dans le caractère suspensif de la connaissance, dans la crise ou la suspension qu'en l'opposant au scepticisme de l'époque, au « mé-croire » (disbelief), Coleridge accordait à la poésie et qu'il exigeait pour elle. C'est la suspension volontaire de l'incrédulité, la sidération que Quincey incarne ou allégorise dans le rêve d'opium, c'est-à-dire finalement dans l'humour que traduisent les digressions constantes (magnifiquement observées dans les commentaires de Baudelaire). Le premier effet de l'opium = de l'art = de la « *juste et subtile puissance* » consiste à donner un corps à la vérité, un corps à la fois élevé et démembré, ou plutôt des membres plutôt qu'un corps, des rythmes plutôt que des concepts, des surfaces épaisses de palimpsestes plutôt que des strates isolées, des phrases comme ricochets dynamiques et spirales, plutôt qu'en périodes et cercles clos sur eux-mêmes, des essais plutôt que des traités, et des suggestions plutôt que des certitudes. (...)



### Triomphe et échec de la fantaisie

Dans la pensée romantique, l'imagination active au cœur de toute raison (ce fut la grande hèse de Coleridge) doit toujours tenter de reconstruire l'unité de la langue, de l'objet et du sens, et s'efforcer de donner une forme à l'histoire générale, et donc (par voie de conséquence) à l'histoire individuelle exemplaire qui relève de l'autobiographie. Plus que le récit d'une vie passée, l'enjeu de l'esquisse autobiographique quinceyenne consiste à placer l'imagination au cœur même de la vie, et à observer quelles formes elle permet d'y recréer. *Le Mangeur d'opium* renvoie ainsi son lecteur à la fréquentation de Wordsworth et de Coleridge (*Souvenirs de la région des lacs*). Point de départ : la prose est désormais le milieu où la poésie et le sujet modernes doivent s'inventer. Nulle poésie ne pourrait se prévaloir d'une quelconque supériorité définie a priori. « *Ce serait une tâche aisée de prouver au lecteur que non seulement le langage de tout bon poème dans une grande proportion, et même d'un poème au caractère élevé, doit nécessairement, exception faite de la référence au mètre, ne pas différer du tout de celui de la bonne prose; et pareillement que certaines des parties les plus intéressantes des meilleurs poèmes appartiendront strictement au langage de la prose, quand la prose est bien écrite.* » L'enjeu de la prose dans la poésie est à la fois vital et politique. Chez Quincey l'artifice, l'outil de l'opium, sert à extraire l'élément incroyable du quotidien prosaïque. L'élément par excellence « impossible », l'élément poétique aux risques et périls de celui qui le découvre, ce qu'il appelle « *la prose passionnée* ». Le vieux « *style poétique* » occupe désormais la place du despote arbitraire. Le débat concernant la sensibilité poétique a été, pendant toute la période des années 1790-1820, le reflet du débat politique sur l'opposition entre la liberté, l'égalité et l'arbitraire hiérarchique, dans la lignée des préoccupations radicales et des sympathies révolutionnaires du jeune Wordsworth. En attaquant le « *despote* » nommé « *style poétique* » en 1798, Wordsworth touchait plus à la fonction esthétique-politique du poème qu'à sa technique proprement dite. Il militait pour la libération de la prose dans le poème, en rappelant qu'un poème est déjà fondamentalement présent dans la prose : le poème populaire du langage de la prose en régime démocratique. Or ce qui est remarquable chez Quincey, c'est qu'il n'a pas pensé la prose de l'opium comme le milieu qui devait stabiliser la poésie au sein de l'expérience réelle. Au contraire, il est resté proche de Coleridge et il a pensé que la prose doit rendre plus complexe, abstraite et visionnaire l'expérience historique, et qu'elle ne peut pas reconduire à la simplicité autrefois revendiquée par Wordsworth. Le monde moderne est complexe, la ville est un labyrinthe, l'escalier

est piranésien et ne donne sur aucune issue, l'homme des foules n'y reconnaît pas encore son peuple, d'où l'importance de la figure du paria chez Quincey. La figure impossible du communisme est prise dans le voile d'Isis. Elle est effectivement ce fantôme abstrait qui hante l'Europe et l'Occident, c'est-à-dire qu'elle est la pointe la plus aiguë de toutes les figures romantiques, la figure des figures en la prison moderne qui demande une prose en un sens nouveau, c'est-à-dire plus que religieuse et plus que philosophique (la prose philosophique définit la position de Coleridge).

Thomas de Quincey va plus loin que Coleridge au sens où une prose qui doit ne plus s'interdire l'hallucination et ses sensations est plus que philosophique; elle est archi-sentimentale, mais aussi fantastique, une architecture fantastique et fantaisiste. Ainsi Quincey se rattache-t-il à une époque prérationnelle de la pensée, à cette époque où dans l'histoire philosophique des facultés humaines, la « *fantaisie* » (la fancy ou la phantaisie) était encore liée au

poésie dans la mesure où l'imagination contient toujours une forme de fantaisie, un déroutement excentrique quand il est bien écrit – on pourrait parler de furor prosaïque si l'expression existait. Pour décrire son style dans *Suspiria*, Quincey crée l'expression « *modes de prose passionnée* » (« *impassioned prose* ») et « *fugue de prose* » (« *prose fugue* »). La prose wordsworthienne se proposait d'être une poésie dépourvue de fantaisie et de maniérisme, et d'être par là même libérée. Quincey a pris le contre-pied de cette position. Il a défini une prose pourvue d'une fantaisie liée à un état, non de liberté, mais de dépendance – d'où l'aveu emblématique : « *Je triomphai. Mais, de ce mot "trionphai", ne va pas inférer, lecteur, un état de joie ou d'exultation* » (p. 254).

Le mangeur d'opium ne vit que par la fantaisie; il ne guérit pas, ni de ses plaisirs, ni de ses souffrances; mais l'échec est ici bien plus fécond en nouvelles images et nouveaux récits que le fantasme d'un quelconque succès final. Définalisée, la fantaisie impose sa sombre fécondité. Le triomphe de la pensée-sensation est relatif. Il a en tout cas l'avantage d'être lucidement constaté dans son échec même. Seul un iconolâtre a pu être intelligemment iconoclaste. Seul un soumis volontaire a pu être totalement insoumis malgré soi.

Autrement dit, Quincey décrit l'imagination romantique sous la forme d'un échec fructueux, d'une souffrance ou d'une douleur où se découvre le fondement d'une expérience de l'impossible, non pas au ciel, mais ici même. Il décrit et raconte ce qui en découle, c'est-à-dire la dépendance terrible de l'individu, ou encore l'effet catastrophique du rapport moderne entre la vie quotidienne et la projection exceptionnelle, la rançon hyperbolique de la liberté dans l'aliénation la plus noire. Dépendance et héroïsme coexistent dans l'échec d'une liberté sans retour, dans la séparation absolue de l'humanité finie au nom de ce qui la dépasse infiniment – d'où résulte à la fin, dans le sujet et en chacun de ses gestes, une attention extrême aux rythmes des choses, aux sons, bruissements, à toutes les unités du langage, fussent-elles évanescentes et incompréhensibles. La mélancolie accepte toutes les humeurs. Le bruissement général, toutes les voix de la dépendance, n'importe quel bruit remarqué, le sentiment de la difficulté, d'un même mouvement la nécessité et l'impossibilité des pensées et des formes absolument libres, voilà ce qui envahit les lecteurs de Quincey. Comment mieux définir le caractère urgent et nécessaire du volume enfin disponible dans la collection de la Pléiade ?

Eric Dayre

Entre autres ouvrages et traductions, signalons ses *Essais sur la rhétorique, le langage, le style de Thomas de Quincey*. (Éditions Corti).



furor poeticus chez les auteurs renaissants, dramaturges, poètes, prosateurs, essayistes et « philosophes » que Thomas de Quincey appréciait plus particulièrement : Shakespeare, John Donne, Thomas Browne, Jeremy Taylor, et dont il retrouve la saveur chez son maître allemand Friedrich Richter. La fantaisie a sa place dans le paysage prérationnaliste; elle désigne ce qui est premier en poésie, le fondement des choses dans le jeu poétique. Dans la prose quinceyenne de l'opium en 1828, elle désigne la manière dont le chant lyrique en prose renvoie à l'invention poétique de la Renaissance, aux qualités distinctes du style ancien de la « *fantaisie rhétorique* », à la pratique du conceit à la fois concret et réflexif. La pensée-sensation est la transcription moderne du conceit des « *poètes métaphysiques* ». Dans la pensée poétique de Thomas de Quincey, la prose contient ainsi la

## La nymphe et le biographe

Singulier ouvrage, assurément, que ces *Souvenirs de la région des lacs* et des poètes lakistes, qui tiennent tout autant du guide touristique, de la chronique littéraire (par le petit bout de la lorgnette), de l'ethnographie, mais aussi de la contribution à la prévention des accidents en (moyenne) montagne, mais encore de la biographie — mais une biographie d'un genre nouveau, « communautaire », quasi autobiographique aussi. De la confession, enfin, de type psychopathologique, quand le mangeur d'opium anglais avoue cette fois une dépendance aux grands hommes, placée sous le signe de l'antique « nympholepsie », cette sorte de délire dans lequel tombait tout homme qui avait vu une nymphe. Inclassable opus, à l'image de son auteur, l'excentrique Thomas De Quincey, qui passa longtemps pour un petit maître, un écrivain mineur, mais qui pourrait bien s'avérer un romantique majeur, à l'égal de ses pairs, les Wordsworth, Coleridge et autre Southey, auxquels le liaient des liens indissociablement tissés d'amour et de haine.

Les années pendant lesquelles il rédige les articles du *Tait's Magazine* qui deviendront la matière mêlée des *Souvenirs* sont des années noires pour Thomas de Quincey. Installé à Edimbourg depuis 1830, l'auteur des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* multiplie les besognes alimentaires, écrit comme un forcené, mais rien n'y fait : assailli par les créanciers, il doit sans cesse déménager, laissant derrière lui des appartements envahis du sol au plafond par les livres. Pour faire vivre ses huit enfants, et ses beaux-parents, également à sa charge, il ne dispose que de sa plume et ne doit d'échapper à la prison qu'au statut d'extraterritorialité fiscale dont bénéficie Holyrood, où il vit retranché. En toile de fond des *Souvenirs*, il y a la misère incurable de l'écrivain à gages, à l'origine de ces relents acides, chaque fois qu'il est question de la bonne étoile qui semble veiller au confort matériel d'un Wordsworth, le poète à qui tout sourit. Par contraste, les premières années du siècle, sur lesquelles Quincey revient dans ses *Souvenirs*, sont des années heureuses. En 1809, rompant avec une existence de fugues et d'errances perpétuelles, il s'était mis au vert, à Grasmere, dans l'ancien cottage de Wordsworth, au cœur du Lake District, lieu d'implantation d'une « colonie » d'hommes et de femmes de lettres dont il dépendra les mœurs. C'est là qu'il lia son destin à celui de ses idoles, longtemps admirées de loin et désormais devenues ses voisins. Ses souvenirs de plus vingt ans de compagnonnage avec les poètes romantiques de la première génération, Quincey les monnaie sans vergogne, d'autant plus que les méconnus d'hier sont devenus

des écrivains de tout premier plan, dont il s'arroge fièrement la paternité de leur découverte précoce.

Mais les poètes dont il a partagé la vie ne sont plus ceux dont il découvrirait les premières œuvres. De là le caractère inévitable du désenchantement en germe dès les premières lignes d'un texte conçu comme un éloge, funèbre dans le cas de Coleridge qui meurt en 1834, mais marqué du sceau du désamour. Partageant les repas des Wordsworth, il voit le maître de céans couper les pages d'un livre avec la lame d'un couteau maculé de beurre, sans se soucier des dégâts ainsi causés. Marchant derrière le même, il pointe ses jambes disgracieuses, unanimement condamnées par la gent féminine, et sa piètre allure. Partisan d'une saisie au débotté des grands écrivains qu'il fait profession d'admirer, il surprend Coleridge alors qu'emmitoufflé dans une méchante couverture et le crâne surmonté d'une grotesque pile de mouchoirs, le pisse-copie hurle ses instructions à la poissarde qui lui tient lieu de secrétaire. Évoquant le naufrage de ses facultés intellectuelles, la banqueroute de ses éclatantes dispositions à la conversation, imputables à son addiction à l'opium, ainsi que sa catastrophique absence de sens pratique dans l'exercice de ses fonctions de rédacteur en chef, sans omettre d'instruire le procès du plagiaire, Thomas de Quincey enfonce l'auteur du *Dit du vieux marin*, sous prétexte de l'encenser.

Pourquoi ce fiel et cette amertume ? Le dépit (amoureux) n'y est pas étranger. Souffrant, du fait de sa petite taille, d'un complexe d'infériorité, Quincey avait espéré grandir au contact de ses chers monstres sacrés. Las ! On prit de haut ce « parent pauvre » et par trop « dépendant ». Remâchant son ressentiment, Quincey travaille alors dans l'ombre à se faire une place au soleil. De plus en plus ouvertement, il se prend comme le véritable sujet de sa propre écriture, à l'instar des plus grands. De là ce genre mixte, qu'il fut un des premiers à pratiquer, qui voit biographie et autobiographie s'enchevêtrer, inextricablement. D'où cette entreprise monumentale, dont les *Souvenirs* ne sont qu'une petite pierre, apportée à un édifice autobiographique capable de rivaliser avec *le Prélude* de Wordsworth. C'est d'ailleurs largement pour exorciser l'influence de ce dernier qu'il aura livré ce récit de désenvoûtement, qui se boucle à la mort d'une des filles de Wordsworth, la jeune Catherine, âgée d'à peine trois ans, dont Quincey s'était passionnément épris. Un beau jour, sans crier gare, la possession disparaît aussi vite qu'elle était apparue, effaçant tout souvenir de la nymphette. La guérison miraculeuse précipite la rupture avec Wordsworth. Fin de la dépendance, début de l'œuvre.

Marc Porée



## Littérature de Connaissance et littérature de Pouvoir

Tout grand classique de notre langue devrait être revisité de temps à autre surtout s'il appartient en particulier à cette catégorie de la littérature qui a trait aux mœurs, et si sa réputation originelle ou son style de composition a été profondément influencé par les modes passagères de son temps ( )

Quand le nombre des livres se multiplie de façon excessive, le choix devient de plus en plus une nécessité pour les lecteurs la possibilité d'un choix est un problème de plus en plus désespéré pour la majorité des lecteurs. Le besoin de choisir avec sagesse est des plus pressants. Tout comme le poids croissant des livres submerge et abolit la faculté de comparaison, *pari passu* est l'appel à la comparaison le plus criant d'ou le devoir encore plus urgent de chercher et de revoir jusqu'au moindre détail ce qui a été glané dans la flore de notre plus haute littérature et de réduire au minimum la perte de temps pour ceux qui en ont si peu à leur disposition. Car, là où le dixième de ce qui est bon ne peut être lu, il est d'autant plus indispensable que le mauvais ne puisse voler une heure du temps disponible. Et il est impensable que les personnes qui n'ont pas une minute à perdre soient obligées de lire un livre sans être certains qu'il en vaille la peine. Le public ne peut pas lire par procuration ce qui est valable mais on doit le faire échapper au poison qui le menace. La littérature, désormais plus qu'une commodité domestique, est toujours plus pléthorique le travail du critique (qui est le guide de lecture pour le public) se révèle indispensable. Il consiste à commenter toutes les œuvres réputées, avec exagération ou trop de légèreté et à servir la réputation d'un nom. Les *prægustatores* (« goûteurs », c'est-à-dire ceux dont le rôle était de goûter à Rome la nourriture de l'empereur pour savoir si elle était comestible) doivent avoir goûté toutes les coupes et fait état de leur qualité avant que le public ne les demande. Ils devraient le faire de toute façon pour la grande littérature, en somme, la vraie littérature.

Qu'entend-on par littérature ? Pour la populace et pour les plus écervelés, elle comprend tout ce qui a été imprimé sous la forme d'un livre. La logique la plus modeste sert à réduire à néant cette définition. La personne la plus dépourvue de bon sens peut aisément admettre que, dans l'idée de littérature, l'élément essentiel est une relation

à un intérêt général et commun de l'homme un intérêt local, professionnel ou purement personnel, même sous la forme d'un livre, n'appartendra pas à la littérature. Jusqu'à là, la définition est facilement réduite, mais elle est aussi aisément élargie. Non seulement bon nombre de personnes se consacrent aux livres et non à la littérature et, à l'inverse, il est fréquent que la littérature ne prenne pas place dans les livres. Le dixième des sermons hebdomadaires du christianisme, cette vaste littérature de chaire, qui agit avec tant de force sur l'esprit populaire – pour réchauffer, soutenir, rénover, conforter, alarmer –, n'atteint pas le sanctuaire des bibliothèques. Le drame – par exemple, le meilleur des pièces de Shakespeare jouées en Angleterre et les principales pièces athéniennes sous le clair de lune de la scène attique – agit comme littérature sur l'esprit du public et (à la lettre) fut publié parmi ceux qui assistèrent à sa représentation selon ce mode scénique de publication avec bien plus de force que sous la forme d'un livre quand les copies étaient onéreuses ou les coûts d'impression énormes.

En définitive, les livres ne suggèrent pas une idée coextensive et interchangeable avec l'idée de littérature. En effet, une grande partie de la littérature scénique, juridique ou didactique (divulguée par les lecteurs et les orateurs publics) peut n'avoir jamais donné lieu à des livres, et, pour l'essentiel, ce qui est devenu un livre peut n'avoir aucun intérêt littéraire. Mais une correction bien plus importante, applicable à cette idée commune et vague de la littérature, ne doit pas tant être recherchée dans une meilleure définition de la littérature que dans une distinction plus nette de deux fonctions qu'elle remplit. Dans ce grand organe social que nous appelons littérature d'un commun accord, on distingue deux fonctions séparées qui peuvent fusionner et souvent le font, mais sont capables, individuellement, d'un sévère isolement, et sont naturellement faites pour une répulsion réciproque. Il y a en premier la littérature de Connaissance, et, deuxièmement, la littérature de Puissance. La fonction de la première est d'enseigner, la fonction de la seconde est d'émouvoir. La première est un gouvernail, la seconde, une rame ou une voile. La première parle en dernier, cela arrive, à l'entendement suprême ou à la raison, mais toujours par le biais d'élans de plaisir et de sympathie. De loin, elle peut voyager vers un objet situé là ou lord Bacon

appelle lumière sèche, de près, elle opère et doit opérer – sinon elle cesse d'être une littérature de Puissance – dans et à travers cette lumière humide qui est renfermée dans les brumes et les irisations brillantes des passions humaines, de leurs désirs et de leurs émotions géniales. Les hommes ont si peu réfléchi sur les fonctions supérieures de la littérature qu'ils trouvent paradoxal d'écrire que la fonction subordonnée des livres peut fournir des informations ( ) La grandeur de toute vérité ayant une place très élevée dans les intérêts humains n'est jamais absolument nouvelle que pour les esprits les plus étriqués elle existe de toute éternité grâce à un germe ou un principe latent au plus bas comme au plus haut, nécessitant d'être développé, mais jamais d'être planté. Le critère immédiat d'une vérité qui se situe à une échelle plus basse rend possible la transplantation. De surcroît, il y a une chose plus rare que la vérité –, la puissance ou profonde sympathie pour la vérité ( )

La meilleure littérature, je veux parler de la littérature de Puissance, poursuit la même fin. Qu'apprenez-vous dans *le Paradis perdu* ? Rien du tout. Qu'apprenez-vous dans un livre de cuisine ? Quelque chose de nouveau, quelque chose que vous ne connaissiez pas auparavant, dans chaque paragraphe. Mais mettriez-vous le misérable livre de cuisine à un niveau d'estime supérieur de celui du divin poème ? Ce que vous devez à Milton n'est pas la connaissance, d'où un million d'objets distincts ne sont qu'un million de pas pour avancer sur le même niveau mondain, ce que vous lui devez est la puissance – c'est-à-dire l'exercice et l'expansion de votre capacité latente de sympathie avec l'infini, où toute impulsion et chaque élan est un pas en avant, un pas au-dessus de la terre. Tous les pas de la connaissance, du premier au dernier, vous conduisent plus loin sur le même plan, mais ne pourraient jamais vous élever au-dessus de votre ancien niveau terrestre, alors que le tout premier pas est puissance, c'est un envol – c'est un mouvement ascendant dans un autre élément faisant oublier la terre.

Thomas de Quincey  
Traduit de l'anglais par  
Gérard-Georges Lemaire

(« The Litterature of Knowledge  
and the Litterature of Power »  
in *North British Review* août 1848  
Il s'agit de l'introduction d'un essai  
de l'auteur sur Alexander Pope)