



HAL
open science

Thomas De Quincey et le paradigme perdu

Yann Tholoniati

► **To cite this version:**

Yann Tholoniati. Thomas De Quincey et le paradigme perdu. Jean-Pierre Naugrette. Confessions of an English Opium-Eater, Thomas De Quincey, Éditions du Temps , pp.93-106, 2003, Lectures d'une oeuvre, 2-84274-257-5. hal-04125032

HAL Id: hal-04125032

<https://hal.science/hal-04125032>

Submitted on 13 Jun 2023

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

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

Lectures d'une œuvre



LECTURES D'UNE ŒUVRE
CONFESSIONS
OF AN ENGLISH OPIUM-EATER
THOMAS DE QUINCEY

Collectif coordonné par Jean-Pierre Naugrette

EDITIONS
DU TEMPS

Table des matières

<i>Avant-propos</i>	5
<i>De Quincey's Confessions in context</i> Grevel Lindop	7
<i>Confessions and Dreams in Translation: Thomas De Quincey and Alfred de Musset</i> Laura Roman	21
<i>De la perplexité du lecteur :</i> <i>comment qualifier les Confessions de De Quincey ?</i> Cornelius Crowley	33
<i>Le mangeur d'opium et les paradoxes du style</i> Jean-Jacques Lecercle	45
<i>Une petite fille a couru</i> Jean-Pierre Naugrette	57
<i>De Quincey et Wordsworth :</i> <i>Intertexte et fantasme de la ville</i> <i>dans Confessions of an English Opium-Eater</i> Laurent Folliot.....	75
<i>Thomas De Quincey et le paradigme perdu</i> Yann Tholoniati	93
<i>Opiate London's "Notes from the Underground" Urban Memory and the Archaeology of Vision in the Age of Empire</i> Francesca Cuojati	107
<i>« Painting Upon the Darkness » :</i> <i>les visions artistiques de Thomas De Quincey</i> Béatrice Laurent	123
<i>Thomas De Quincey, étonnant voyageur</i> Jan Borm.....	147

Thomas De Quincey et le paradigme perdu

Yann Tholoniât

Yann Tholoniât est ancien élève de l'École normale supérieure et agrégé d'anglais. Après avoir enseigné à l'université d'Oxford (Wadham et St. Catherine's College), il a obtenu une bourse de l'Académie française pour mener des recherches à Berlin. Il enseigne actuellement à l'université de Paris III Sorbonne-Nouvelle en tant qu'A.T.E.R. Il termine une thèse sur la poétique de Robert Browning, sur lequel il a publié plusieurs travaux. Il est aussi responsable de plusieurs sites web universitaires, dont celui de la Société française d'études victoriennes et édouardiennes (sfeve.org).

Le titre de cette étude fait bien sûr écho au poème de Milton qui, aux côtés de Coleridge et de Wordsworth, est en contrepoint du texte des *Confessions of an English Opium-Eater*¹. C'est *Paradise Lost* qui inspire l'épigraphe de la « Fugue de Rêve » et qui conclut les *Confessions*. Notre étude ne s'inscrit pas dans les analyses de l'« anxiété de l'influence » ouvertes par Harold Bloom², mais entend montrer comment Thomas De Quincey est fasciné par les paradigmes, c'est-à-dire les modèles, les formes et expressions qui sont originales parce qu'elles sont originelles – et comment cette fascination se traduit poétiquement dans les *Confessions*. Le mode de la confession, en tant qu'il participe du discours autobiographique, suppose la recherche de moments paradigmatiques, ces événements premiers, matriciels, qui ont modelé la personnalité du narrateur. L'enfance est l'un de ces moments privilé-

1. Dans nos notes, nous faisons référence à l'édition O.U.P. pour *Confessions of an English Opium-Eater, On the Knocking at the Gate in Macbeth, Suspiria de Profundis, The English Mail-Coach*. Pour les autres œuvres, nous citons dans l'édition des œuvres complètes de Thomas De Quincey, *Collected Writings*, ed. David Masson, 14 vols. (London, 1896).

2. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

giés dans lequel cette fascination pour les paradigmes peut être observée. Une manifestation linguistique de cette fascination de De Quincey pour les paradigmes est le recours à l'étymologie et aux citations, non pas tant dans leur usage que dans les raisons de l'acte même de citer : il s'agit de retranscrire fidèlement les vers d'un poète, parce qu'il n'y a pas d'autres expressions aptes à transmettre l'expérience décrite au lecteur. De là ces deux figures de l'imaginaire quinceyen, le palimpseste et la fugue. L'un comme l'autre constituent des variations sur le paradigme. L'opium et les rêves qui en découlent sont pour le narrateur le moyen de jouer avec le paradigme et sa perte. « Tout revient » dans les *Confessions* de De Quincey, comme l'écrit Jean-Jacques Mayoux¹. Tout revient, mais différemment, et c'est bien ce qui fascine De Quincey. Le rêve est un moyen d'avoir accès à nouveau au paradigme, mais transformé. C'est pour cette raison que le paradigme, sa perte et sa dissémination exercent sur De Quincey un pouvoir de fascination (« fascinating power », 78).

Paradigme et prototype

Le genre de l'autobiographie a pour but de revenir sur les expériences de l'enfance qui ont modelé la personnalité de l'adulte. Comme le fait remarquer Virginia Woolf : « To tell the whole story of a life the autobiographer must devise some means by which the two levels of existence can be recorded – the rapid passage of events and actions; the slow opening up of single and solemn moments of concentrated emotion² ». C'est naturellement sur ce second aspect que De Quincey s'attarde. Il cherche à remonter le plus avant dans le temps (« the earliest incidents in my life », 97). C'est ainsi que les *Confessions of an English Opium-Eater* manifestent dans leur forme même ce désir d'anticipation. Chaque partie ou presque possède un antécédent, une cause, une raison qu'il faut expliciter. Le titre est suivi d'un avertissement au lecteur. La partie qui suit n'est pas l'entrée en matière, mais des « confessions préliminaires » (4). Comme l'explique le narrateur, il s'agit d'*anticiper* une question (« forestalling that question », 4). Nous retrouvons ce mouvement d'anticipation dans la deuxième partie. Après les « plaisirs de l'opium », la partie suivante, consacrée aux douleurs provoquées par cette drogue, commence également par une introduction (50). Les *Confessions of an English Opium-Eater* sont con-

1. Mayoux, 31.

2. Woolf, 139.

ques comme un prototype en vue d'une nouvelle édition (« in the next edition of my Opium Confessions, revised and enlarged », 53), et constitue les « prolégomènes » (66), pourrait-on dire, à *Suspiria de Profundis* (1845).

Soit t un temps donné, De Quincey s'ingénie toujours à rechercher le temps t-1, c'est-à-dire le moment qui précède le moment véritablement dramatique : « a point of time anterior to the entire experience » (100). Le paradigme est précédé par un prototype, c'est-à-dire un modèle qui n'est pas nécessairement complet ou complètement fini. Le prototype est une sorte de répétition théâtrale (« rehearsal », 70, 93) avant la première. Ainsi, le personnage d'Ann, la jeune prostituée que les critiques associent au paradigme amoureux chez De Quincey, est annoncé par un prototype. Tandis qu'il était perdu dans une capitale hostile, le jeune De Quincey s'était fait une amie, « a poor friendless child, apparently ten years old » (16), qui avant Ann, partage sa vie de misère. Pour autant, cette jeune fille anonyme n'est pas la première personne pour laquelle De Quincey éprouve une vive émotion. *Suspiria de Profundis* creuse à nouveau le passé pour trouver comme premier bouleversement affectif la mort de sa sœur Elizabeth dont l'événement le submerge de sentiments très vifs (103). Mais à nouveau, la mort d'Elizabeth n'était pas « la première blessure » de son cœur d'enfant (99), mais la deuxième. Cette mort était précédée de celle d'une autre sœur, Jane (97). C'est pourquoi l'annonce de la mort d'Elizabeth lui est comme une « révélation » (102) : le terme est à prendre dans le sens d'une « reconnaissance fulgurante », d'une « anagnorisis » (130). C'est à la mort d'Elizabeth, parce qu'elle a été précédée de la mort de l'autre sœur Jane, qu'il se rend compte de l'importance que cet être représentait pour lui. Car il y a toujours ce temps t-1 qui n'a pas été bien saisi (« lurking thoughts [...] imperfectly developed », 157), mais dont l'importance se révélera ultérieurement, et qui permettra de définir le paradigme. Ainsi la mort de Jane le plonge-t-il dans une « triste perplexité [...] à peine intelligible » (97) ; mais la mort d'Elizabeth est pleinement vécue intellectuellement et émotionnellement. Elizabeth signifiait pour lui le paradis : « where my sister was, there was paradise » (118). C'est toujours après coup, après avoir été chassé du paradis, qu'Adam et Eve se rendent compte des bienfaits dont ils jouissaient.

Dès lors, la fuite en avant qu'est la recherche du paradigme se double d'un mouvement inverse, d'un creusement infini des souvenirs du passé. Le paradigme se saisit toujours *a posteriori*, par rapport à un événement antérieur. Ainsi en va-t-il du jour le plus heureux de la vie

de quelqu'un : on ne peut le déterminer que rétrospectivement (« in a man's retrospect of his life », 54) – morale provenant directement des derniers vers de l'*Edipe roi* de Sophocle. De même, la voix de la Grassini est belle parce qu'elle se détache sur les souvenirs¹ auditifs des voix précédentes : « her voice was delightful to me beyond all that I had ever heard » (44). Pour saisir le paradigme, il n'y a pas tant action que ré-action de l'esprit (« re-action of the mind », 45). C'est à partir de ce mécanisme de rétroaction que De Quincey étudie le heurt à la porte dans *Macbeth* : « it [the knocking at the gate] *reflected back* upon the murder a peculiar awfulness and a depth of solemnity » (je souligne, 81). Dans cet essai, il explique clairement : « All action in any direction is best expounded, measured, and made apprehensible, by reaction » (84). Ce qui est marquant est déjà marqué, mais l'œil ne s'en aperçoit qu'ensuite : « the further we press in our discoveries, the more we shall see proofs of design and self-supporting arrangement where the careless eye had seen nothing but accident! » (85). C'est aussi rétrospectivement que l'adulte comprend l'enfant :

The reader must not forget, in reading this and other passages, that, though a child's feelings are spoken of, it is not the child who speaks. I decipher what the child only felt in cipher. [...] Whatsoever in a man's mind blossoms and expands to his own consciousness in mature life, must have pre-existed in germ during his infancy. [...] In the child lay the handwriting mysterious to *him*; in me the interpretation and the comment (113).

Plus tard, le mangeur d'opium se souvient d'avoir d'abord été un buveur de vin : « I never failed to drink wine, which I worshipped then as I have since worshipped opium » (32). Le vin est le prototype de l'opium. Avant la cristallisation du paradigme, la chose ne peut être appréhendée par l'intellect. Avant d'en consommer pour la première fois, l'opium ne signifie rien à De Quincey : « How unmeaning a sound was it at that time! » (37). Une fois le paradigme établi, il est possible de reporter son jugement sur la chose et de la « lire dans un autre sens » (« read in another meaning », 37). Le paradigme est une entité « représentative » (45) : « so *representative* are some acts, that one single case of the class is sufficient to throw open before you the whole theatre of possibilities in that direction » (98). C'est le modèle à partir duquel, par-delà ses différents éléments, une catégorie peut énoncer

1. Les rêves se nourrissent de la mémoire, qui observe l'enfance, selon le mot de De Quincey, comme au moyen d'un miroir : « the glory of infantine beauty seen in the mirror of the memory » (116, également 69). Le miroir est un autre moyen de dupliquer le paradigme.

son unité. Enfin, c'est autour du paradigme que s'articule une vision du monde. C'est pourquoi, alors qu'il arpente fiévreusement les rues de Londres, De Quincey scrute le visage des femmes qu'il croise avec celui d'Ann en tête : « in the literal and unrheterical use of the word *myriad*, I may say that on my different visits to London I have looked into many, many myriads of female faces, in the hope of meeting her » (34). N'ayant pu la retrouver, il chérit son souvenir idéal « before injuries and cruelty had blotted out and transfigured her ingenuous nature » (34). Car avec les traits du visage qui disparaissent, c'est le paradigme de la personne aimée qui est menacé : « Faces begin soon (in Shakespeare's fine expression) to "dislimn": features fluctuate: combinations of feature unsettle. Even the expression becomes a mere idea that you can describe to another, but not an image that you can reproduce for yourself » (116). L'inquiétude qu'il a manifestée face aux injures du temps à l'égard d'Ann est de la même nature que celle qu'il exprime à l'égard de sa sœur Elizabeth : « – "We shall be *changed*." How was the unity of my interest in her to be preserved, if she were to be altered, and no longer to reflect in her sweet countenance the traces that were sculptured on my heart? » (109). L'image de la mue du serpent qu'il utilise (« slough », 110), traduit bien le sentiment de la pérennité du paradigme sous les aspects changeants de ses incarnations successives.

Le paradigme, une fois établi, sert à définir des catégories dans lesquelles il est amené à se répéter. Le narrateur d'une autobiographie fait naturellement de ses expériences personnelles des expériences paradigmatiques auxquelles l'univers se rapporte : « Successors too many, to myself and Ann, have doubtless since then trodden in our footsteps, inheritors of our calamities; other orphans than Ann have sighed; tears have been shed by other children » (34-5). À partir de ses paradigmes personnels, De Quincey dresse des listes et délimite des classes : la classe des mangeurs d'opium (3), la classe des évêques (12) et des prostituées (20) par exemple, avec leurs exceptions : « let me not class thee, Oh noble-minded Ann –, with that order of women » (21). Lui-même se définit comme un gentleman : « I may presume to class myself as an unworthy member of that indefinite body called *gentlemen* » (51). Sa propre existence se lit à la lumière d'exemples plus anciens : la « deuxième naissance de ses souffrances » (35) est comprise à travers le mythe d'Oreste et des Érinyes (36). L'esprit s'élançait toujours vers « une référence à un temps plus éloigné » (37).

L'enfance est le paradigme de l'adulte en ce qu'elle contient « all the elementary feelings of man » (127). L'adulte, par rapport à l'enfant, est à la fois le même et l'autre :

An adult sympathizes with himself in childhood because he is the same, and because (being the same) yet he is not the same. He acknowledges the deep, mysterious identity between himself, as adult and as infant, for the ground of his sympathy; and yet, with this general agreement, and necessity of agreement, he feels the differences between his two selves as the main quickeners of his sympathy (92).

L'identité qui fait une personne présente de multiples facettes. Mais par-delà les transformations dues au passage du temps et aux épreuves physiques, un individu sera toujours reconnaissable à ses « idiosyncrasies » (91), à cet ensemble de caractéristiques qui lui sont personnelles : « Man is doubtless one by some subtle *nexus* that we cannot perceive, extending from the newborn infant to the superannuated dotard: but as regards many affections and passions incident to his nature at different stages, he is *not* one; the unity of man in this respect is coextensive only with the particular stage to which the passion belongs » (107).

La mémoire et le rêve permettent de restituer les moments paradigmatiques de l'enfance. De cette constatation découle la théorie du cerveau présenté comme un puissant palimpseste. Même si ce n'est que dans *Suspiria de Profundis* que le phénomène est ainsi nommé, l'idée est déjà annoncée dans les *Confessions* :

there is no such thing as *forgetting* possible to the mind; a thousand accidents may and will interpose a veil between our present consciousness and the secret inscriptions on the mind; accidents of the same sort will also rend away this veil; but alike, whether veiled or unveiled, the inscription remains for ever (69).

La définition que De Quincey donne du palimpseste est la suivante : « A palimpsest, then, is a membrane or roll cleansed of its manuscript by reiterated successions [...] Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light » (139, 144). Couche après couche, le texte premier semble s'estomper, mais il est toujours là, prêt à resurgir : « In some potent convulsion of the system, all wheels back into its earliest elementary stage » (146). Ce qui fascine De Quincey n'est pas tant la simultanéité des souvenirs dans leur afflux, que la possibilité de leur restitution ou, selon ses termes, « the

true point for astonishment is [...] the possibility of resurrection » (145).

Paradigme et style

De Quincey éprouve le besoin de citer dans la version originale, en latin (5) ou en grec. Le terme « ἐπώνυμος » (122), l'éponyme, désigne un nom-paradigme qui renvoie à un autre nom. De Quincey manifeste son intérêt pour l'étymologie d'un mot, donnant celle de « Levana » : « Levana » [...] had her name from the Latin verb (as still it is the Italian verb) *levare*, to raise aloft » (147). Il restitue de façon logique la coordination entre les différents sens qu'un mot a comportés à différents moments de son existence linguistique : « Now, the word *edūco*, with the penultimate short, was derived (by a process often exemplified in the crystallization of languages) from the word *edūco*, with the penultimate long. Whatsoever *educēs*, or develops, *educates*¹ » (147). Tout mot a un passé, une antériorité dont on peut suivre l'évolution à partir de son étymologie. Cette dernière est en quelque sorte l'enfance du mot, qui nous parvient par modification progressive : « no word can ever deviate from its first meaning *per saltum*: each successive stage of meaning must always have been determined by that which preceded » (X, 340). De Quincey se réfère fréquemment à la définition d'un mot, qui autrement pourrait être pris dans un faux sens : « There are two senses in the word *generally*, – the sense of Euclid, where it means *universally* (or in the whole extent of the *genus*), and a foolish sense of this world, where it means *usually*² » (148). Il aime à se référer aux sens premiers, étymologiques, des mots, dans un but de précision. À propos de l'usage moderne du mot « intoxication », il dénonce « a logical error of using the word intoxication with too great latitude, and extending it generically to all modes of nervous excitement, instead of restricting it as the expression for a specific sort of excitement connected with certain diagnostics » (43). Conscient de l'appartenance de chaque mot ou expression à un domaine lexical précis, originel, De Quincey choisit d'indiquer le registre d'où provient tel ou tel mot : « to use a forensic word » (23), « in the school-boy phrase » (57), « in the slang use of the word » (63), « to use a metaphysical word » (72). Il sou-

1. Sa capacité à élaborer tout un système, toute une vision du monde à partir d'une étymologie était ce qui fascinait Jorge Luis Borges en De Quincey (Rodriguez Monegal, 127).

2. Voir également la définition détaillée que donne De Quincey du mot « sympathy » dans *On the Knocking at the Gate in Macbeth* (83).

ligne cette volonté d'authenticité aussi bien par des commentaires explicites que par des procédés typographiques (italique et parenthèses en l'occurrence) : « It was strange to me to find my own self *materialiter* considered (so I expressed it, for I doated on logical accuracy of distinctions), accused, or at least suspected, of counterfeiting my own self *formaliter* considered » (25).

D'expressions originales, De Quincey fait ou refait des expressions originelles, des expressions auxquelles il est nécessaire de se référer pour exprimer un sentiment ou une idée. Il incorpore des citations de ses prédécesseurs directement dans le fil de ses phrases, comme cette citation de Wordsworth : « For the last year and a half this room had been my "pensive citadel" » (9). Il intègre des citations à ses phrases parce qu'elles constituent des paradigmes d'expression : plutôt que d'en donner une version brouillée ou brouillon, il choisit de donner l'original. Il se place dans la lignée de grands Anciens qu'il prend pour modèles : « after the model of the emperor Marcus Aurelius » (96). Ce sont ces modèles qui vont *modeler* ses phrases, de même qu'un paradigme modèle une vision du monde. Le terme d'« impression » (14, 52, 62, 78) est à prendre dans son sens premier, littéral : les événements et les émotions laissent une empreinte (« immortal impresses », 146) dans la psyché de l'enfant et la modèlent (« moulded », 96-7).

L'art de la fugue

Les circonlocutions et les digressions de son style s'inscrivent dans la même logique. Encore enfant, De Quincey dit être passé maître dans l'art des périphrases (6-7), autrement dit dans l'art et la manière de masquer un signifié au moyen d'une variation sur le signifiant. On reconnaît un paradigme à ses déclinaisons, à la manière dont il s'incarne dans différents syntagmes : « human beings » se décline en « man, woman, and child » (20), la vaisselle devient « all the tea-cups, tea-caddies, tea-pots, tea-kettles, &c. [...] glasses, decanters, bed-makers, &c. » (50). La philosophie peut se décliner en toutes sortes de termes en -isme : « mysticism, Behmenism, quietism, &c. » (48). C'est ainsi que la métaphysique allemande s'exprime à travers les figures de « Kant, Fichte, Schelling, &c. » (51). Si l'identité du narrateur s'énonce sous le régime de la succession : « X. Y. Z. » (51), elle forme bien une unité, « my own self » (25).

Les digressions traduisent dans la narration cette « vie de variation » organisée à partir d'expériences paradigmatiques : « So also, and

with such life of variation, do the primary convulsions of nature – such, perhaps, as only *primary* formations in the human system can experience – come round again and again by reverberating shocks » (129). L'opium n'est que le thème (« a theme like opium », 39) autour duquel de multiples digressions vont s'entrelacer. Dans un passage célèbre de *Suspiria de Profundis*, De Quincey prend l'image du caducée pour décrire son style tout en volutes :

the whole course of this narrative resembles, and was meant to resemble, a *caduceus* wreathed about with meandering ornaments, or the shaft of a tree's stem hung round and surmounted with some vagrant parasitical plant. The mere medical subject of the opium answers to the dry, withered pole, which shoots all the rings of the flowering plants, and seems to do so by some dexterity of its own; whereas, in fact, the plant and its tendrils have curled round the sullen cylinder by mere luxuriance of *theirs*. (94)

En cela, le style de De Quincey cherche à s'apparenter à la forme musicale de la fugue. Dans la fugue, la mélodie initiale, appelée « modèle », est systématiquement subvertie par les « conséquents¹ », les variations sur le thème exposé dans l'ouverture : « The true object in my "Opium Confessions" is not the naked physiological theme, [...] – but those wandering musical variations upon the theme » (94). Dans la fugue, le paradigme est en proie à la perte, à la diffusion, à la dispersion, à l'effacement. De Quincey cherche véritablement à masquer le paradigme, à « déguiser le thème » : « the iteration and ingemination of a given effect, moving through subtle variations that sometimes disguise the theme, sometimes fitfully reveal it, sometimes throw it out tumultuously to the blaze of daylight » (X, 136). La musique « transfigure » un motif (113). Joseph Hillis Miller remarque : « Any moment of the music, by its multiple relations to the whole, is a kind of miniature of the whole. [...] It proceeds by repetition with variation, echo, reverberation, by exhaustive permutations and combinations of a certain fundamental pattern which persists throughout² ». Dans les *Confessions*, De Quincey prend l'image d'une tapisserie : « a chorus, &c., of elaborate harmony, displayed before me, as in a piece of arras work, the whole of my past life – not, as if recalled by an act of memory, but as if present and incarnated in the music [...] and its passions exalted, spiritualized, and sublimed » (45). La musique modèle les

1. Bitsch et Bonfils, 10.

2. Miller, 37.

émotions (« music mould[s] my feelings », 112), et comme le rêve, permet de les faire resurgir du passé.

L'opium et le paradigme retrouvé

L'opium également. L'opium est chéri par De Quincey parce qu'il lui permet, à ses risques et périls, d'avoir à nouveau accès à ces émotions premières de l'enfance. L'absorption d'opium redonne « une constitution physique jouissant d'une santé primitive ou antédiluvienne » (41), une « régénération physique » et la restauration d'un « entrain plus que juvénile » (80). Ces émotions de l'enfance, ces expériences paradigmatiques, sont reconnues selon le processus d'*anagnorisis* souligné précédemment : « The minutest incidents of childhood, or forgotten scenes of later years, were often revived: I could not be said to recollect them, for if I had been told of them when waking, I should not have been able to acknowledge them as parts of my past experience. But placed as they were before me, in dreams like intuitions, and clothed in all their evanescent circumstances and accompanying feelings, I recognised them instantaneously » (69). Il emploiera dans *Suspiria de Profundis* l'image de la germination pour exprimer l'idée que ces souvenirs sont séminaux : « Some of the phenomena developed in my dream-scenery, undoubtedly, do but repeat the experiences of childhood; and others seem likely to have been growths and fructifications from seeds at that time sown » (92).

Les émotions ne proviennent pas seulement de l'expérience vécue, mais aussi de l'espace littéraire qui se transforme en espace du rêve. Dès sa jeunesse De Quincey se passionne pour Tite-Live et toutes sortes de récits historiques : « Both these parts of my lighter reading, having furnished me often with matter of reflection, now furnished me with matter for my dreams » (70). La drogue et les visions qu'elle induit le font remonter à l'origine du temps, qui se confond avec l'origine de la littérature : « before Œdipus or Priam, before Tyre, before Memphis » (67-8). Il imagine revenir à la première civilisation : « the cradle of the human race » (73) dans le paradis des origines (« aboriginal Paradise », 212). Les habitants de l'Asie qui peuplent son univers onirique incarnent pour lui les premiers êtres de l'espèce humaine : « A young Chinese seems to me an antediluvian man renewed » (73). Ontogenèse et phylogenèse se reflètent et se rejoignent : « dream repeats for every one of us, through every generation, the original temptation in Eden » (212).

Ces émotions marquantes reviennent, mais transformées. Le droguiste qui lui vend sa première dose d'opium n'est qu'un individu banal : « The druggist [...] looked dull and stupid, just as any mortal druggist might be expected to look on a Sunday » (38). Mais quand il revient dans les visions, il est métamorphosé : « he has ever since existed in my mind as the beatific vision of an immortal druggist ». Certes, les ré-apparitions d'épisodes de la vie ne sont pas toujours aussi « béatifiques ». L'épisode du Malais (55-7) revient sous la forme d'un cauchemar (72). Ce qui trouble dans le rêve, c'est que le paradigme est recomposé, parfois brouillé : « Ann! [...] Her face was the same as when I saw it last, and yet again how different! » (76). Dans le rêve, les phénomènes visuels et auditifs sont équivalents (« the image, visually or audibly », 116), et les sons comme les images sont « réverbérés » (77).

L'évocation des planches de Piranèse (70) illustre cette particularité du rêve qui fait que le paradigme est démultiplié à l'infini. La série de Piranèse porte précisément le nom de *Rêves*. La reproduction du paradigme est aussi bien syntagmatique – « engines and machinery » deviennent « wheels, cables, pulleys, levers, catapults, &c. &c. » – que spatiale. C'est toute l'architecture de l'espace du rêve qui s'étend à l'infini : « But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher, on which again Piranesi is perceived, but this time standing on the very brink of the abyss. Again elevate your eye, and a still more aerial flight of stairs is beheld, and again is poor Piranesi busy on his aspiring labours; and so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall ». Cette vision combine à la fois l'abîme (« abyss ») et l'abyme¹, c'est-à-dire la reproduction récursive d'une image : « With the same power of *endless growth and self-reproduction* did my architecture proceed in dreams » (je souligne, 71). Le paradigme est démultiplié à l'infini, et l'objet emblématique de ce phénomène est le kaléidoscope (129). Une vision est « split into a thousand fantastic varieties, which often suddenly reunited, and composed again the original dream » (75). De Quincey donne des exemples saisissants de ce phénomène : « faces imploring, wrathful, despairing, surged upwards by thousands, by myriads, by generations, by centuries » (72) ; « the abominable head of the crocodile, and his leering eyes, looked out at me, multiplied into a thousand repetitions » (74). Dans *Suspiria de Profundis*, les rêves qui sont décrits acquièrent eux-mêmes une forme de génération spontanée : « Dream formed itself mysteri-

1. Le terme d'« abyme » appartient au vocabulaire de l'héraldique, et a été appliqué à la littérature par André Gide, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, pour désigner une forme de récits emboîtés (Gide, 41).

ously within dream » (138). L'autre image que prend De Quincey pour faire comprendre au lecteur cette démultiplication de l'espace onirique est celle de la frise (« friezes of never-ending stories », 67). Une frise s'élabore à partir d'un modèle reproduit à intervalle régulier un grand nombre de fois, comme ces bas-reliefs évoqués dans la « Fugue de Rêve » qui représentent des batailles sans nombre : « bas-reliefs of battles – bas-reliefs of battle-fields; of battles from forgotten ages of battles from yesterday – of battle-fields that, long since, nature had healed and reconciled to herself with the sweet oblivion of flowers – of battle-fields that were yet angry and crimson with carnage » (230). Entre les différents paradigmes, De Quincey établit une série d'analogies qui forment système. Il possède : « the higher faculty of an electric aptitude for seizing analogies, and by means of those aerial pontoons passing over like lightning from one topic to another » (117). Outre l'analogie entre le rêve et la musique, il y a l'analogie entre le langage et le rêve qui préfigure, par-delà Freud, une célèbre thèse lacanienne : « the imagery of my dreams [...] translated everything into their own language » (90). Et quand De Quincey affirme : « If a man "whose talk is of oxen" should become an opium-eater, the probability is that (if he is not too dull to dream at all) he will dream about oxen » (5), il signifie aussi par là que ce qui fait l'identité d'un individu modèle toutes les dimensions de son existence.

La cristallisation d'un paradigme joue donc un rôle prégnant dans l'imaginaire de Thomas de Quincey. Le paradigme irradie dans le domaine des souvenirs de l'enfance et des rêves suggérés par l'opium. La diffraction du paradigme trouve une énonciation littéraire et musicale dans les images du palimpseste et de la fugue, qui mettent en scène le paradigme, son effacement et sa résurrection. Le palimpseste est clairement relié à l'histoire de la littérature (142). Dans le prolongement de cette analyse, De Quincey évoque l'invention de l'imprimerie, qu'il élève au rang d'un art, « an art for multiplying impressions » (140). Prenons l'expression dans son double sens, car la littérature est l'autre drogue de De Quincey : au-delà de la « reproductibilité technique de l'œuvre d'art », selon l'expression de Walter Benjamin, la littérature est bien sûr cet art de démultiplier, quantitativement et qualitativement, les impressions, les souvenirs, et les émotions.

Bibliographie

- BITSCH Marcel et BONFILS Jean, *La fugue*, Paris, Combre, 1993 [1981].
- DE QUINCEY Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater and other writings*, edited by Grevel Lindop, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- GIDE André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948.
- LINDOP Grevel, *The Opium Eater: A Life of Thomas de Quincey*, London, Weidenfeld, 1993 [1981].
- MAYOUX Jean-Jacques, *Vivants Piliers*, Paris, Nadeau, 1985 (1960).
- MILLER Joseph Hillis, *The Disappearance of God: Five Nineteenth-century Writers*, Chicago, University of Illinois Press, 2000 [1963].
- RODRIGUEZ MONEGAL Emir, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, New York, Dutton, 1978.
- WOOLF Virginia, *The Common Reader*, London, Hogarth Press, 1935.