



HAL
open science

L'obvie et le sous-entendu

Marc Porée

► **To cite this version:**

Marc Porée. L'obvie et le sous-entendu. Colette Stévanovitch; Henry Daniels. L'affect et le jugement. Mélanges offerts à Michel Morel à l'occasion de son départ en retraite, 2 (6), Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.419-432, 2005, GRENDEL, 2-901198-39-2. hal-04699118

HAL Id: hal-04699118

<https://hal.science/hal-04699118v1>

Submitted on 16 Sep 2024

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.

L'obvie et le sous-entendu¹

Dans ce titre, évidemment plein de sous-entendus, on voudra entendre comme un hommage, à peine détourné, à Roland Barthes, auteur en 1982 de *L'obvie et l'obtus*, recueil de textes portant sur des domaines divers : musique, peinture, cinéma, théâtre. Précédant l'invention d'un autre couple conceptuel, celui formé par le *punctum* et le *studium*, la distinction entre l'obvie et l'obtus s'inscrit dans le cadre d'une étude des différents niveaux de sens. En sémioticien, Barthes choisit d'appeler obvie « ce qui *va au-devant de moi* : évident, certes, mais d'une évidence fermée, prise dans un système complet de destination ». ² Requis par la « signifiante » plus que par la signification, il délaisse rapidement le sens obvie, au symbolisme trop transitif, au profit de l'énigmatique sens obtus, « qui vient *en trop*, comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé ». ³ Complexe autant qu'émoissé (selon l'étymologie, en tout cas), l'obtus trouble la lecture, quand il ne la stérilise pas : se déployant hors de la culture, du savoir, de l'information, indifférent aux catégories morales ou esthétiques, il ne peut être décrit, reconnaît Barthes. Porteur d'une émotion, « jamais poisseuse » est-il précisé, il est ce qui résiste à l'histoire, au récit, à l'articulation. A lui seul, il impose par sa

¹ L'édition de référence pour le texte de Thomas de Quincey est la suivante : *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, Oxford : Oxford University Press, 1998 (1985). Le texte étudié se situe aux pages 81-85 ; les lignes ont été numérotées, pour faciliter les références.

² Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris : Seuil, 1982, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 45.

dissémination un autre découpage, « inouï, contre-logique et cependant vrai ».⁴

La distinction voit le jour dans un article écrit pour *Les Cahiers du Cinéma*, consacré à l'étude de quelques photogrammes du film d'Eisenstein, *Ivan le Terrible*. Nous sommes en 1970, et Roland Barthes s'applique à jeter les bases d'une rhétorique de l'image. Au moment de conclure, il appelle de ses vœux une écoute et un regard nouveaux portés sur l'œuvre : non pas par une simple application de l'esprit (demande alors banale, vœu pieux), mais plutôt « une véritable mutation de la lecture, et de son objet, texte ou film : grand problème de notre temps ».⁵ Convoquant le cinéaste pour mieux « *scruter* » son œuvre, « et y prêter attentivement l'oreille », il cite Eisenstein pour un propos paradoxal, saluant l'avènement de l'auditif au cinéma : « L'art commence à partir du moment où le craquement de la botte (au son) tombe sur un plan visuel différent et suscite des associations correspondantes. Il en va de même pour la couleur : la couleur commence là où elle ne correspond plus à la coloration naturelle... »⁶ La coïncidence, note Roland Barthes, est on ne peut plus heureuse : alors qu'il cherche à rendre compte de ce « *troisième sens* » — c'est ainsi qu'il nomme cette « signifiante » intempestive, voire « impertinente » —, il se souvient que dans le paradigme classique des cinq sens, le troisième est l'ouïe. Et d'ajouter : « l'écoute (sans référence à la *phoné* unique) détient en puissance la métaphore qui convient le mieux au 'textuel' : l'orchestration, le contrepoint, la stéréophonie ».⁷

Orchestration, contrepoint, stéréophonie, sont des termes fréquemment associés à l'écriture essayistique de Thomas de Quincey. De plus, et la coïncidence n'est pas malheureuse, l'un de ses textes critiques majeurs s'interroge ouvertement sur le pourquoi d'un effet de sens résistant à l'analyse, en liaison directe avec l'audition. Depuis sa parution en 1823, soit deux ans après la publication des célèbres *Confessions of an English Opium-Eater*, « On the Knocking at the Gate in Macbeth » fait encore parler de lui. Dans ce texte inclassable,

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷ *Ibid.*, p. 44.

L'obvie et le sous-entendu

mi-essai philosophique, mi-analyse littéraire, De Quincey revient sur ce moment, très bref dans la pièce, quand parvient aux oreilles de Macbeth et de Lady Macbeth l'écho des coups frappés aux portes du château, alors que Duncan vient d'être assassiné. Comment les entendre, ces coups ? C'est cette traque obstinée et têtue — obtuse ? — que les pages qui suivent se proposent d'*écouter*, au service d'un double objectif. Le premier est historiciste : la démarche quincéenne marque un tournant dans l'histoire de la critique littéraire anglaise ; incluant les contributions de Coleridge et d'Hazlitt, mais aussi de Keats et de Charles Lamb, ce moment éminemment romantique coïncide en outre avec l'un des sommets de la bardolâtrie au dix-neuvième siècle. Le second objectif, plus nettement herméneutique, retiendra davantage l'attention, au vu de ce qu'il révèle quant à la nature presque confidentielle — confessionnelle ? — de l'acte critique. A trop ouvertement dénier, ou renier, l'*entendement*, au profit exclusif de l'*affect*, De Quincey nous met la puce à l'oreille. A nous de la tendre, afin de dégager, sous les coups qui résonnent, ce je-ne-sais quoi, ce presque-rien, qui encore autrement se nomme le sous-entendu.

Perplexité

Au début est la perplexité. Elle est première et ancienne, remontant à l'enfance, nous est-il dit dès la première ligne : « From my boyish days I had always felt a great perplexity ». Pourquoi l'enfance ? Réservez pour l'heure la réponse à cette question moins anodine qu'il y paraît. Pourquoi la perplexité ? Parce que le *knocking* produit un *effet*, dûment répertorié comme tel par le narrateur (« it reflected back upon the murder a peculiar awfulness and a depth of solemnity », l. 5), mais dont la raison d'être ne laisse pas d'intriguer. L'obstination de qui cherche à percer le pourquoi de la chose n'y fera rien : tout aussi obstinément, l'effet résiste à l'analyse, échappe à toute saisie rationnelle, nourrissant un sentiment durable de frustration. Ne décrivant ni ne représentant rien, cet effet ne parvient pas à entrer dans le métalangage du critique en puissance. Ce supplément de solennité,

procuré rétroactivement, donc *après coup*,⁸ demeure à l'état d'énigme pour l'entendement, lequel se trouve par ailleurs disqualifié sans ménagement : « The mere understanding, however useful and indispensable, is the meanest faculty in the human mind and the most to be distrusted. » (l. 11-13). Pareil dénigrement, dans le pays qui a fait de l'*Essay Concerning Human Understanding* de John Locke la pierre d'angle de sa culture philosophique, n'est pas courant, et suppose de penser à rebours des soi-disant évidences. En marge de la philosophie officielle, le narrateur se choisit le moins conceptuel des objets d'étude. Tenant davantage du percept, du bloc de sensations, le *knocking* constitue pour l'heure un mystère, qui va s'épaississant avec les ans. Mais quel est donc l'objet de cette interpellation sourde, où il faut entendre autant un signe qu'un signal — mais de quoi, au juste?

On notera que l'interrogation porte sur une fonction (« the knocking at the gate »), plutôt que sur une péripétie, au sens d'Aristote. Est mise en avant l'action de frapper, en faisant abstraction de qui frappe : Macduff n'est jamais nommé. L'ellipse est spectaculaire autant qu'hardie, faisant l'impasse sur le sujet, et le contexte, de l'action ; seul compte le geste, le procès — ce que traduit du reste le gérondif substantivé présent dans le titre de l'article. Amputé de tout référent humain, le *knocking* n'en frappe que plus fort, or personne ne répond. Dépersonnalisé, ou rendu à sa forme impersonnelle, le « ça frappe » ne s'en prêle que mieux à une analyse de type mécanique ou physique : à une action, va correspondre, en s'y opposant, une réaction. On y reviendra. En attendant, et sans craindre le paradoxe — l'entendement est utile dans la vie courante, mais inutile en philosophie —, le narrateur suggère d'en passer par une connaissance, et une interprétation, d'un autre ordre : le romantisme de l'auteur plaide pour l'intuition, l'affect, le *feeling*, comme mode d'accès privilégié (car poétique?) à l'inconnaissable.

A la faveur d'une pause, donnant lieu à une digression (la première, mais assurément pas la dernière), se trouve mis en scène le conflit que se livrent les différentes facultés. Une fois la digression achevée (elle porte sur l'usage commun de la perspective, et court de

⁸ A l'image du *Rückgriff* cher aux narratologues allemands ?

L'obvie et le sous-entendu

la ligne 9 à la ligne 43), le récit reprendra son cours, comme s'il mimait, par avance, les intermittences de la pensée quincéenne. L'entendement y est à nouveau tourné en ridicule, pour ses prétentions autant que pour les impasses pratiques et théoriques auxquelles il mène ; on l'accuse d'oblitérer les informations pourtant fidèlement et justement rapportées par l'œil (l. 37). En ce sens, De Quincey n'a pas tort de confier, dans un *Nota Bene* en forme de *Post Scriptum*, que la *critique* à laquelle il vient de se livrer — et on pressent qu'il prend d'abord le mot dans le sens kantien du terme —, est de type *psychologique* : « the above specimen of psychological criticism » (l. 163).⁹ Par psychologique, il faut entendre relatif à ces instances ou facultés placées en situation de rivalité (« opposition », l. 10) ou de concurrence, et qui se disputent la prééminence au sein de l'esprit humain. La psychomachie d'un William Blake, avec sa condamnation de la raison urizenique, n'est pas loin. La guerre est ouverte contre l'entendement, accusé de nier les évidences ; joignant le geste à la parole, le narrateur exhorte son lecteur à le suivre dans son réquisitoire. Par la grâce d'un oxymore, il préconise même que l'« étude » de Shakespeare passe par l'« entière soumission » de ces facultés qu'on dit intellectuelles (l. 157).

Pour l'heure, le critique littéraire mène l'enquête, au sens presque policier du terme. Au demeurant, la parenté entre le crime de Macbeth, et ceux de M. Williams, plaide pour la mise en œuvre ce que Jean-Claude Milner nommerait une « détection fictive ».¹⁰ Pour les besoins de son investigation, le narrateur feint de penser que la matière sur laquelle il travaille rejoint celle des sciences dites positives : il est question de preuve, d'application, de problème, d'étude. Il s'agit, tout compte fait, de faire la lumière sur un

⁹ Difficile de ne pas entendre aussi un écho à la phrase de Coleridge, parlant de son poème « *Kubla Khan* » : « The following fragment is here published at the request of a poet of great and deserved celebrity, and as far as the Author's own opinions are concerned, rather as a psychological curiosity, than on the ground of any supposed *poetic* merits. » *Coleridge's Poetry and Prose*, Selected and Edited by Nicholas Halmi, Paul Magnuson, Raimonda Modiano, New York, Londres : Norton, 2003, p. 180.

¹⁰ Jean-Claude Milner, *Détections fictives*, Paris : Seuil, 1985.

« cas » (l. 128) particulièrement troublant. Pour autant, De Quincey délaisse le sens « obvie » (« tolerably obvious », l. 167) pour lequel il n'a que mépris. Il se montre dédaigneux des interprétations courantes des propos du Portier (dans sa valeur contrapuntique de « comic relief ») ; l'illusion scénique ne l'intéresse pas davantage. Résolument idiosyncratique, sa recherche s'inscrit à rebours de la réflexion commune.

Registres

Risquons ce coup de force interprétatif. Ces coups très tôt entendus ne sont jamais que la manifestation première du monde en tant qu'il résiste ; en retour, ils auront déterminé un comportement et façonné une attitude, que l'écrivain-essayiste revendique pour siens, et dont il se fait ici l'archéologue, remontant à l'origine, ni plus ni moins, d'une vocation. Dans le champ de l'expérience, la mise à l'essai est la première étape conduisant à l'essai comme genre et comme écriture. Instinctivement retenu par une anomalie, un détail plus ou moins aberrant ou décalé — inouï —, l'essayiste n'a de cesse de les mettre à l'épreuve — de les *peser*, comme le veut l'étymologie. La perplexité évoquée plus haut est à l'image du cheminement de l'essai, de son parcours, davantage que de son discours : un parcours digressif, a-méthodique, tâtonnant (quoique obstiné), empruntant les chemins de traverse, buissonnier pour tout dire. A la matière essayée (matière sonore, on ne le dira jamais assez), correspondra la manière de l'essayiste, à nulle autre pareille. L'essai romantique trouve ses lettres de noblesse avec Charles Lamb, William Hazlitt et Thomas de Quincey. « On the Knocking at the Gate in Macbeth » n'est pas loin de condenser les différents registres de l'essai, si on veut bien conserver au mot toute sa dimension musicale.¹¹

Premier registre : *polémique*. Exigeant une présence marquée (et remarquée) de l'énonciateur, ce registre vise à la fois à séduire l'allocutaire et à réduire l'antagoniste. Le polémiste manie son

¹¹ Registre : « chacun des étages de la voix d'un chanteur, quant à la hauteur des sons : le registre aigu, moyen, grave » ; ou encore, « l'étendue de l'échelle des sons d'un instrument. », Dictionnaire *Robert*.

L'obvie et le sous-entendu

argument avec vigueur, parfois avec ostentation, sans exclure la volonté de provocation. C'est particulièrement vrai du passage consacré à l'entrée en scène du meurtrier en série, M. Williams, qui donne lieu à une répétition générale des thèses qui verront le jour, quelques années plus tard, dans l'essai intitulé, *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827). De Quincey y donne déjà libre cours à son goût prononcé pour le sarcasme et l'ironie noire : les jeux de mots douteux (« undying reputation », l. 51 ; « they look pale by the deep crimson of his », l. 56), nés de sa fascination morbide pour les meurtres en série et les crimes sexuels, se trouvent mis au service d'une théâtralisation du meurtre (l. 49-50), résolument affranchie de sa dimension morale. L'esthétique prend ouvertement le pas sur l'éthique, et les bien-pensants n'ont qu'à bien se tenir, car De Quincey enfonce le clou. Evacuant la pauvre victime en quelques lignes peu charitables (l. 85-88), il réclame pour l'assassin toute la « sympathie » du lecteur. Un tel transfert, choquant pour l'esprit du temps, revient à révolutionner le goût (à la fois ce que l'on entend par le bon goût, mais aussi ce que les philosophes allemands en général, et Kant en particulier, considèrent comme relevant de la faculté du jugement). C'est au nom de la grandeur du crime (littéraire, donc fictif) que De Quincey revendique pour le meurtrier un statut d'extra-territorialité, en marge de la morale commune. Anticipant sur des thèses qui seront celles de George Bataille, sur la littérature et le mal, De Quincey voit dans les transgressions dont se sont rendus coupables les deux assassins de la pièce,¹² la marque de la poésie parvenue à son expression (le mot revient sans cesse sous sa plume) la plus achevée. Le crime consomme, il parachève, il accomplit (l. 108-109). Seul le poète, en effet, est en mesure d'imaginer dans l'ordre de la démesure ce point extrême où l'humain se hausse au-dessus des peurs qui l'abaissent et le dégradent (l. 77), pour accéder au sublime, fût-ce dans l'horreur. Et l'invitation faite au lecteur à comprendre (l. 83), vient une nouvelle fois en excès de l'entendement, auquel elle s'oppose plus farouchement encore qu'à la morale ordinaire : c'est d'empathie qu'il

¹² Le génie hyperbolique de Shakespeare est tel, en effet, qu'il nous livre deux assassins pour le prix d'un, le plus féroce n'étant pas forcément celui qu'on croit...

est question, dans le lointain sillage de la *negative capability* keatsienne. L'ironie se veut grinçante, encore, quand le premier des meurtres commis par M. Williams, artiste consommé, fait office de révélateur : en se jouant pour de vrai, la scène inventée par Shakespeare (à croire que l'auteur dramatique en avait programmé la mise en œuvre), livre enfin son sens, trop longtemps tenu secret — mais il aura fallu qu'elle se répète. A l'occurrence première, à laquelle on sera resté sourd, s'oppose l'occurrence seconde, qui ouvre l'accès à la vérité : pour un peu, elle serait de nature apocalyptique, propre à révéler ce qui a trait à la nature « diabolique » (l. 106) de l'homme, ou, pour le dire avec des mots moins datés, à dévoiler sa part d'ombre. A bon entendeur, salut !

Le deuxième registre est *cognitif*, à condition de préciser le champ du savoir visé. Dans un premier temps, ce domaine paraît être celui de la littérature dramatique. Mais l'essayiste n'entend pas se cantonner à la seule analyse littéraire, pas plus qu'il ne souhaite se borner au seul registre cognitif — on connaît en effet son engagement du côté de la littérature de « puissance », préférée à la littérature de savoir. Ses prétentions sont plus vastes, et visent l'universel. Il est en quête des lois générales qui président aux manifestations du vivant, en quête surtout de la formule capable de rendre compte de ce fonctionnement alternatif (l. 126-127), structuré à la manière du couple réaction / réaction.¹³ Dans toutes les langues où il s'introduit, rappelle Jean Starobinski, le mot « réaction » (l. 128, 148) provient du domaine des sciences naturelles. Les propositions auxquelles parvient l'essayiste, dans sa quête de formulations définitives et modélisables, ont trait à une dynamique de type bi-polaire, inspirée (plus ou moins fidèlement) de la troisième loi de la physique newtonienne.¹⁴ Elle préside, cette loi, à toutes sortes de manifestations et de phénomènes

¹³ Confer le précieux ouvrage de Jean Starobinski, *Action et réaction, Vie et aventure d'un couple*, Paris : Seuil, Librairie du XX^e siècle, 1999.

¹⁴ « La réaction est toujours contraire et égale à l'action, c'est-à-dire que les actions de deux corps l'un sur l'autre sont mutuellement égales et de directions contraires. Tout ce qui presse ou tire est également pressé ou tiré. » Isaac Newton, *Mathematical Principles of Natural Philosophy*, tome I, « Axioms, or Laws of Motion », cité par Starobinski, *op. cit.*, p. 35.

L'obvie et le sous-entendu

— entre flux et reflux, syncope et réveil, suspens et réactivation, parenthèse qui s'ouvre et parenthèse qui se ferme —, et l'essayiste se réjouit d'en avoir démonté le mécanisme. Car sa mise à l'épreuve, qu'on ne s'y trompe pas, est aussi une quête des preuves (« fresh proof », l. 67 ; « proofs of design », l. 160). S'il est un outil de recherche, l'essai ne vaut que s'il débouche sur un *Euréka*, qui, seul, mettra un terme à l'aporie redoutée. Au final, le narrateur se flatte d'apporter sa « solution » (l. 70), dont l'évidence, est-il sous-entendu, devrait s'imposer à tous, et fonctionner dans tous les domaines où la vie côtoie la mort. On rapprochera sa démarche de celle de l'essayiste « absolu », tel que se propose de le définir Robert Vigneault, auteur d'une intéressante typologie de l'essai.¹⁵ Est « absolu » l'essai où l'énonciateur n'est plus que le simple relais d'un discours qui parle à travers lui, celui d'un sujet transcendantal ou « hyperonymique » : « la vie accédant à la conscience de soi ».¹⁶ De fait, l'énonciation personnelle disparaît ici derrière un « We » collectif et anonyme, à valeur prescriptive (« into this hell we are to look », l. 91 ; « a sympathy by which we enter », l. 83, etc.).

Sans trembler, à croire qu'il partage ce « tiger spirit » (l. 96) qu'il détecte chez Macbeth et (surtout) son épouse, l'essayiste s'essaye à interroger « the murderous mind », s'aventurant pour cela très loin dans ce *no man's land*, d'où ont reflué l'amour et la miséricorde. Il entreprend de sonder cet insondable abîme où s'est abîmée la conscience de ce qui fait l'homme. La modernité de Shakespeare, sa capacité à penser l'impensable et à imaginer l'inimaginable du mal, De Quincey la situe dans le vif des dialogues et des monologues, mais jamais mieux que dans cet « expédient » (l. 109) scénique. S'y expriment conjointement et l'anéantissement de l'espèce, son extinction triplement signifiée — « gone, vanished, extinct » (l. 196) — et son retour en grâce. Il s'attache à éprouver (« we were to be made to feel », l. 103) ce que le suspens du temps a suspendu chez l'homme, ce dont la syncope l'a amputé, sans renoncer

¹⁵ Robert Vigneault, « Projet de typologie : les registres de l'essai », in *Approches de l'essai. Anthologie*, François Dumont, Québec : éditions Nota bene, 2003, 229-248.

¹⁶ *Ibid.*, p. 237.

à l'espoir de l'entendre revenir à de meilleurs sentiments. Soupesant la littérature à cette aune-là, à savoir sa capacité à dévoiler l'impensé de l'humanisme, il en vient naturellement à placer Shakespeare très haut. Et c'est l'objet de l'éloge qui suit sa démonstration, à la fin du dernier suspens (l. 153-162). Conçu à la manière d'une hyperbate — : « marque de digression, de volte, imprévisible (pour le lecteur), qui en rajoute, par compléments et suppléments. Le geste de l'hyperbate : « 'Encore ! Et encore, et encore...' »¹⁷ —, l'hymne au poète relance un essai qu'on croyait épuisé. Voici qu'il rebondit et surabonde, dans l'ordre du lyrisme. C.Q.F.D.

Reste que le propre de l'essai est de toujours associer un versant subjectif au versant objectif. Et De Quincey ne saurait tout à fait échapper au versant *introspectif* du genre. Sans jamais faire de lui-même la matière de son ouvrage, comme ce fut le cas des *Confessions of an English Opium-Eater*, « On the Knocking at the Gate in Macbeth » n'en débute pas moins sur le mode de la confiance personnelle. C'est un souvenir d'enfance qui ouvre son texte, De même, il se clôt sur une revendication toute personnelle (« it did not fall in my way », l. 170). Son territoire, qu'on se le dise, reste celui de l'*intime*, bien qu'il s'avance masqué.

Battement

A son lecteur, De Quincey demande de se montrer attentif (l. 110). A lui d'écouter le silence, tout d'abord, ce silence de mort qui suspend le temps et met l'humain entre parenthèses. Suivent deux évocations sonores, situées à la charnière entre sphère privée et sphère publique. De la scène shakespearienne, elles conservent cette part de théâtralité qui court comme un fil rouge à travers un texte hanté par l'art de la représentation. L'évanouissement d'une proche parente tient du « spectacle » (l. 113), tandis que le cortège funèbre de la princesse Charlotte de Saxe-Cobourg déploie sa « pompe » dans les rues de Londres (l. 116). Mettant en scène un suspens, provisoire dans le premier cas, définitif dans le second, chaque épisode fait entendre un battement synonyme de soulagement : un soupir (l. 112), le fracas des roues d'une voiture (l. 120), tels sont les signaux attendus de la vie

¹⁷ Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*, Paris : Seuil, 1987, p. 69.

L'obvie et le sous-entendu

reprenant son cours. L'allusion aux funérailles de la reine Charlotte, en novembre 1817, demeure implicite : on y porte en terre une idole nationale dont le nom n'est pas livré, mais l'événement est encore proche dans la mémoire des lecteurs.¹⁸ Mais que dire, alors, de l'allusion faussement anonyme à une épouse, une fille, une sœur (l. 111)? Qui donc aura été le témoin de la disparition d'une sœur, si ce n'est Thomas, inconsolable de la mort d'Elizabeth, son idole domestique? De ce deuil majeur de la petite enfance, l'essayiste aura fait un souvenir, travaillé à la manière littéraire d'un leitmotiv. Présent en creux dans les *Confessions*, le portrait de la sœur sur son lit de mort s'imprime cette fois dans les pages de *Suspiria de Profundis*, en 1845. Entre-temps, De Quincey n'aura cessé de se reporter à cette scène, où scrutant le visage de la morte, il entendit un grand vent d'éternité se lever — autre battement, transcendantal, celui-là.¹⁹ C'est dire si, sous l'apparence impersonnelle des mots,²⁰ il convient d'entendre l'expression d'un poignant regret : que la jeune sœur n'ait pu renouer, elle aussi, avec la vie courante, à la faveur d'un soupir réactif soulevant sa poitrine. Telle était donc, en dernière analyse, la raison d'être de ce souvenir d'enfance évoqué dès la première ligne — souvenir écran, confondu avec l'autre, conspirant à le réactiver, pour le pire et le meilleur.

C'est l'écriture, en effet, qui, à défaut de relever la morte, réactivera l'endeuillé, signifiant *urbi et orbi* que l'abréaction est en marche : « and it makes known audibly that the reaction has commenced » (l. 85).²¹ Dans ce battement de la vie retrouvée — « the

¹⁸ Dans son livre, *Strange Fits of Passion*, Adela Pinch revient sur la façon dont les poètes et les écrivains s'emparèrent de ce moment de la conscience nationale endeuillée. *Strange Fits of Passion, Epistemologies of Emotion Hume to Austen*, Stanford : Stanford UP, 1996.

¹⁹ Confer *Suspiria de Profundis*, pp. 103-106.

²⁰ Et de l'article indéfini, aussi.

²¹ A propos de cette abréaction, de cette « décharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère de l'affect attaché au souvenir d'un événement traumatique, lui permettant ainsi de ne pas devenir ou de ne pas rester pathogène » (J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1984), on notera que la critique psychologique dont il a été question pourrait aussi signifier une critique métapsychologique, au sens freudien du terme.

pulses of life are beginning to beat again » (l. 159) —, libre au lecteur d'entendre, outre l'arrachement à la mélancolie, ce que Michel Deguy, parlant de la poésie, nomme le battement de la langue :

La poésie, *c'est quand* j'entends la langue battre ; le battement de la langue. Affaire de *seuil*, de mise en seuil ; la poésie est affaire de seuil, à savoir, si la formule « la porte bat » est une définition de la porte, alors le battement fait porte ; seuil, battement et porte se coappartiennent. Ainsi la langue battante s'appareille en seuil et en porte par son rythme. La langue-seuil (la porte-langue) s'ouvre, s'entrouvre, bâille, s'entrebâille, se referme, pour laisser passer, pour donner-sur.²²

Ce battement, entre deuil et seuil, on l'entendra, par exemple, dans la multiplication des participes passés passifs (on en dénombre plus d'une dizaine dans les seules lignes 137 à 145), contrastant avec la rareté (qui en fait le prix) des gérondifs, activement mobilisés pour traduire le retour à la vie. On l'entendra dans l'impact de l'adverbe « audibly » (l. 148), qui plaide en faveur de cette imagination auditive qui aura toujours requis les plus grands écrivains de langue anglaise, prosateurs et poètes confondus. On l'entendra, enfin, dans ce mouvement de renverse décrit par la période quand elle reflue, retrouvant l'amplitude de la vague (147-152), après la saccade du tiret (l. 138-145). Eperdu d'admiration envers le poète, dont il se pique de connaître les intentions (l. 80), l'essayiste prend tous les risques : et si l'essai tentait à son tour, sous l'effet d'une bien innocente « contagion » (l. 96), d'être lui-même une œuvre poétique, de sa propre et tremblante autorité, écrit Starobinski ? Et l'essai de culminer, chez De Quincey comme chez Montaigne, « dans les ajouts qui affluent et enrichissent, dans la belle frappe des sentences, dans le décousu, la nonchalance maîtrisée des digressions, qui forment des *allongeails* multipliables ».²³

Au fond, ce *knocking* n'est jamais qu'un détail dans l'économie de la pièce. Ne retenir de *Macbeth* que ce seul épiphénomène, certes spectaculaire mais assurément ponctuel, ne laisse pas d'intriguer. L'insistance exclusive mise à l'abstraire du contexte n'est pas sans

²² Deguy, *op. cit.*, p. 43.

²³ Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », *Approches de l'essai*, p. 177.

L'obvie et le sous-entendu

rappeler, *mutatis mutandis*, la démarche d'un Daniel Arasse, partisan, en peinture, d'une lecture rapprochée du détail. S'interrogeant sur les raisons pour lequel le détail fait *inévitablement* « retour », au risque de « disloquer » le tableau, Arasse distingue deux catégories de détail. Alors que le *particolare*, petite partie d'un ensemble, fait retour parce qu'il est nécessaire à la peinture mimétique qui met devant les yeux et spécifie donc l'« aspect » des choses, le *dettaglio* suppose, lui, un sujet qui « dé-taille » un objet, que ce sujet soit celui qui peint ou celui qui regarde.

La configuration du détail dépend du point de vue du « détaillant » et, dans le rapport intime qui s'instaure alors avec l'œuvre, la découpe du détail échappe à tout contrôle, à toute norme — elle y échappe d'autant plus que ce rapport intime est la source d'une jouissance qui échappe à l'ordre distant du discours.²⁴

« Détaillant », De Quincey isole le *knocking*, et ce faisant, il ne craint pas de bousculer la hiérarchie implicite qui place la langue parlée au-dessus d'un son ordinaire, sinon grossier, du moins infra-langagier. Sans trop se soucier du « tout ensemble » de la pièce, il tend l'oreille vers un signe particulier qui l'interpelle, et lui tout particulièrement. Est-il besoin de rappeler que ces coups ne lui étaient en rien destinés ? Mais, comme le dirait Roland Barthes, le bon niveau de signification est toujours « celui qui vous convient », et à cet égard, la démarche interprétative de Thomas De Quincey modélise le rapport du lecteur au texte. Elle en suggère la nature *accommodante* : « chacun courbe son esprit, tel un œil, pour saisir dans la masse du texte cette intelligibilité-là, dont il a besoin pour connaître, pour jouir, etc. »²⁵ Mais en insistant pour associer l'oreille à ce travail du cristallin courbant la lecture à la manière d'un muscle, De Quincey semble implicitement plaider pour la primauté de la signifiante sur la signification : une signifiante intempestive, associée à la plus intime des blessures, faisant retour depuis l'enfance sous des déguisements divers, et qu'on pourrait résumer d'un mot : le déjà-entendu (sur le modèle du déjà-vu). Déjà entendu, le souffle du grand vent dans la

²⁴ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée du détail en peinture*, Paris : Flammarion, 1992, p. 148.

²⁵ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975, p. 137.

chambre de la sœur morte ; déjà entendus, les soupirs — *Suspiria de Profundis* — qui sont l'en-deçà de l'écriture, ou l'envers de son articulation. Question de niveaux, de seuils. A la conscience égarée d'une Lady Macbeth somnambule, ce qui revient est un détail, toujours le même, de l'ordre de l'affect, du heurt intime : « To bed, to bed: there's knocking at the gate ». Et on se souvient aussi du soupir qui l'accompagne : « Oh oh! oh! /What a sigh is there! The heart is sorely charg'd. »²⁶ Au plus profond de la nuit, l'ouïe, ce troisième sens, est seule à répercuter l'écho sourd d'une culpabilité autant obscure qu'archaïque :

and then—everlasting farewells! and with a sigh, such as the caves of hell sighed when the incestuous mother uttered the abhorred name of death, the sound was reverberated—everlasting farewells! and again, and yet again reverberated—everlasting farewells!²⁷

On n'a pas fini d'entendre frapper aux portes du château...²⁸

²⁶ *Macbeth*, V, i, 50, 62.

²⁷ *Confessions of an English Opium-Eater*, p. 77.

²⁸ On n'exclura pas de rapprocher ces coups de ceux entendus dans la nouvelle de E. A. Poe, « The Tell-Tale Heart ». Le battement n'y est plus l'ordre qui gouverne la succession des cosmogonies, car il s'est intériorisé. Née du crime, l'hallucination dont est victime le narrateur fait suite au dépeçage du vieillard. Le cœur qui bat, bat dans sa conscience d'homme coupable.