

Eric Dayre

Thomas de Quincey : la mer n'est pourtant pas aussi sublime qu'on pourrait d'abord se l'imaginer...

(Sur le vacancier romantique : théorie de la digression)

Ω δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί
ποταμῶν τε πηγαὶ ποντίῳ τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα παμμήτορ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ
ἰδεσθῆ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός

Eschyle, *Le Prométhée Enchaîné*,
v. 88-92

Une conception glorieuse de mon esprit à l'instant, qu'il n'existe guère de vagues qui gonflent et s'enroulent en obéissant à la lune, ou à la lune et au soleil, qui ne soient pas calculées par l'Intellect Britannique et rendues disponibles par l'Entreprise Britannique. La Grande-Bretagne elle-même n'est-elle pas une sorte de Lune pour l'Océan ?

Samuel Taylor Coleridge, *Carnets*, octobre 1803.

J'avais associé un tel sentiment d'immensité avec l'Océan que je me sentis excessivement déçu en me trouvant hors de vue de la terre, de l'étroitesse et de la proximité, semblait-il du cercle de l'Horizon. Les images sont si peu capables de satisfaire les sentiments obscurs liés aux mots.

Samuel Taylor Coleridge, *L'Ami*, n° 14, 23 novembre 1809.

Les eaux changèrent de caractère : de lacs translucides qu'elles étaient, elles devinrent des océans et des mers. Alors se produisit un terrible changement qui, se déroulant lentement, tel un parchemin, pendant de longs mois, me promit une torture permanente ; et, en effet elle ne me quitta plus que mon cas ne fut résolu. Jusqu'alors la face humaine avait été souvent mêlée à mes rêves, mais non de manière despotique ni sans aucun pouvoir spécial de me tourmenter. Mais à présent, ce que j'ai appelé la tyrannie de la face humaine commença à s'exercer. Peut-être est-ce une part de ma vie londonienne qui en fut cause. Quoi qu'il en soit sur les eaux mouvantes de l'Océan commença à se montrer le visage de l'homme : la mer m'apparut pavée d'innombrables têtes tournées vers le ciel : des visages furieux suppliants, désespérés, se mirent à danser à la surface, par milliers, par myriades, par générations, par siècles : mon agitation devint infinie, et mon esprit bondit et roula comme les lames de l'Océan.

Les Confessions d'un Mangeur d'Opium anglais,
trad. Pierre Leyris, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1990.

Il s'agit toujours de poser plusieurs questions, de remarquer plusieurs choses à la fois, en même temps — quitte à pratiquer une certaine superposition des textes, des traductions, des questions et des problèmes théoriques ; et peut-être aussi des affects (au sens où le texte romantique est un texte qui veut encore croire et faire croire à l'affect). C'est en tout cas à cette simultanéité des enjeux que l'on doit par exemple, le *Witz* comme la digression.

Le titre renvoie d'abord à un effet d'intertextualité remarquable (voulu, ou explicité dans un apparent aveu nostalgique, dans plusieurs textes de Thomas de Quincey échelonnés sur une trentaine d'années) entre lui, Charles Lamb et Samuel Taylor Coleridge. L'intertextualité va se dessiner à partir d'un ensemble de notes enchâssées dans *Les Oracles Païens* (*Pagan Oracles*, 1842). Ces notes défont une conception de la sublimité de la mer, à la fois dans le contexte général de l'évocation de l'amitié et des souvenirs de l'amitié entre De Quincey et John Wilson¹, et dans celui d'une discussion plus historique et philosophique (quoi qu'il faille avec de Quincey manier ces concepts avec prudence).

Les *Oracles Païens* défendent à peu près la thèse² suivante : les oracles sont un mode inférieur de communication. Si ce mode a été essentiel, il était nécessairement appelé à décliner dès qu'une vérité autre qu'individuelle ou locale était appelée à sa communication. Bien sûr comme De Quincey est chrétien, cette vérité est la vérité chrétienne. Pour illustrer rapidement les remarques *anti-grecques* que suscite cette thèse, je citerais une note du *Judas Iscariote* de De Quincey :

« Un symptôme de gâtisme croissant avait causé une hilarité générale pendant plusieurs générations ; et que ceux qui haïssent la diabolique intolérance religieuse d'Athènes — là où la libre pensée aurait dû prévaloir de bon droit mais où elle était en réalité des plus dangereuses pour celui qui la pratiquait — imaginent avec le plaisir du triomphe la fatale mortification que ce symptôme infligeait aux cagots athéniens qui ne pouvaient ni l'ignorer ni le dissimuler tandis qu'ils sentaient plus que les autres l'ignominie et l'indifférence profane inséparables d'un déclin si vil de l'oracle. Depuis la nuit des temps, les oracles avaient été communiqués en vers. Dans un âge rude et vulgaire, ces vers n'avaient jamais été contredits ni défiés, comme les épitaphes de nos villages. Mais un âge littéraire advint et avec lui un public de lecteurs, de critiques impitoyables, tous très attentifs. Quelles en furent les conséquences ? Un rire général, et pour finir, de la part de l'oracle, la plus abjecte des retraites dans l'humilité de la prose. Apollon lui-même, la divinité qui avait inventé le vers, ne pouvait même pas tirer six hexamètres sur son chéquier personnel : il était insolvable. »

Au moment où cette note bizarre intervient pour se subdiviser plusieurs fois en de multiples notes dans la note, De Quincey a déjà abordé la question de la fin de l'oracle ; il en nuance les traits et le processus. La note qui va nous occuper s'insère alors de la manière suivante :

« ...Évangéliser l'Empire méditerranéen de Rome prit en fait quelques siècles, et l'effort prématuré de Constantin doit être considéré comme un simple fluetus decumanus dans l'avancée continue d'une religion nouvelle, à l'instar de ces rouleaux ambitieux qui s'abattent quelquefois loin devant leurs congénères, avec la marée qui ne cesse de monter mais est prise peu après d'un ressac plus violent*

encore, — ces rouleaux qui ne laissent plus alors que les traces de ce courant qui, tôt ou tard, est destiné à venir remplir tout l'espace de la grève (...)

* Fluetus decunanus : liée à ce terme si bien compris autrefois mais aujourd'hui (comme toutes les choses humaines) voué à un oubli rapide, existait chez les Anciens une superstition fantasque (fanciful) — ou (jusqu'à ce que nous en ayons prouvé la nature superstitieuse) nommons la par politesse « croyance populaire » à quoi manque le sceau et l'imprimatur de la science. Le lecteur a-t-il lui-même quelque croyance ou quelque opinion sur les vagues ? Nous savons tous que les étoiles se parent de mille couleurs, que nombreuses sont leurs tailles — pourpres, vertes, azurées, oranges et (je crois bien) violettes. Quant à leurs tailles, elles s'étagent entre celles des grands astres que nous voyons dans les cieux (ou dans le langage titanique d'Eschyle les λαμπροὶ Δυνασταί — les potentats étincelants — jusqu'aux plus petites qui comptent uniquement parmi les secrètes révélations du télescope : ces étoiles télescopiques, aussi imparfaitement révélées aux enfants de la race humaine que ces enfants ne le sont à elles. L'étagement des étoiles se fait selon une échelle de Jacob. Peut-il y avoir une même gradation parmi les rouleaux du vieil océan ? Les Anciens (et peut-être, est-ce là, parmi d'autres preuves, une preuve suffisante qu'ils ne savaient pas observer assez justement pour répondre aux requisits et aux buts de la philosophie naturelle, s'imaginaient (fancied) qu'une telle chose existait (et à supposer provisoirement qu'ils avaient raison quant au principe même de la chose — à savoir d'une loi secrète moulant les vagues selon un dessin géométrique et s'exprimant dans un rapport récurrent suivant des intervalles arithmétiques), ils ont cependant négligé à l'extrême d'examiner les rapports entre les vagues vulgaires — je veux dire entre celles qui échappaient apparemment au contrôle de l'estille océane. Ce que les anciens pensaient revenait simplement à ceci : que sur dix vagues, la dixième était visiblement plus grande que les autres. Plus grande — mais en quel sens ? Était-ce en hauteur ou en largeur ? Et la vague ainsi favorisée distribuait-elle sa supériorité de taille en trois dimensions dans l'espace (conséquemment, selon les trois dimensions qui remplissaient l'espace) — disposition qui rendait difficile la comparaison des échelles et des proportions relatives entre la dixième vague et les neuf autres (dans la mesure où la proportion n'était alors pas différente — contrairement à la taille proprement dite) ? Ou bien la dixième vague privilégiée concentrait-elle toute sa supériorité dans la hauteur ? Et d'autre part, pour ce qui est de ces neuf vagues, étaient-elles toutes également frustrées de leurs belles proportions par une nature injuste, étaient-elles toutes également flouées, ou bien existait-il ici aussi une tendance au favoritisme ? Et si elles étaient toutes différemment dotées, cette inégalité procédait-elle par degrés, et de façon continue ou discontinue ? Et si cela se faisait dans la continuité, pouvait-on, et comment, en suivre l'échelle dans son sens ascendant ? Était-ce une progression géométrique à travers une série de multiples ou une suite arithmétique à travers une série constante ? Et la dixième vague — j'allais omettre d'interroger ce point — puisqu'elle était toujours supérieure quant à son échelle, l'était-elle dans une égale proportion ? Et si tel n'était pas le cas, si sa supériorité était susceptible de varier, cette irrégularité suivait-elle une loi quelconque ? — ou alors cette loi était-elle du type de celles que l'on reconnaît dans le problème dit « problème de Cambridge » : étant donné le nom du capitaine et le prix de ses genouillères, quelle est la latitude du navire ?

De telles questions sur la dixième vague, ainsi que d'autres transmises à nous depuis des temps anciens — du type de celles concernant le venin des crapauds

— m'avaient moi-même intéressé, moi, le plus indigent des naturalistes, et le regretté professeur Wilson qui appartenait pour sa part à leur élite. Nous admirions tous deux au plus haut point l'éloquence passionnée de Sir Thomas Brown dans son *Religio Medici* et ses Urnes funéraires; mais dans ses travaux d'érudition pure, lui, le correcteur des fausses croyances traditionnelles (cf. ses *Erreurs Vulgaires*) a lui-même besoin de corrections. Nous avons expérimentalement vérifié dans le *Westmoreland*, explicitement vérifié que Shakespeare a raison de décrire le crapaud comme un animal venimeux. Il est venimeux en ce sens qu'il peut, sous l'effet de la colère ou, plus probablement, sous l'effet d'une forte peur, décharger une petite quantité d'acide nitrique capable de brûler et de décolorer la peau; on a même supposé que quelques créatures rudimentaires, en particulier les chats, lorsqu'ils se trouvent dans un état de peur frénétique, ont la capacité de se plonger eux-mêmes dans l'hydrophobie ainsi que d'infliger un tel état. Mais nous aurions été tristes de pouvoir imaginer un seul instant que le fait de mettre en évidence ce venin né de la persécution aurait eu pour conséquence de justifier d'une manière ou d'une autre les cruelles persécutions infligées à cette créature tout à fait inoffensive. Elle n'a aucune tendance agressive; et si vous ne la menacez pas, elle ne vous attaquera pas, mais la vague décumène présentait un cas plus complexe. Nous avions eu alors tout le loisir d'entendre les quolibets de mépris qui pleuvent sur les races grecques qui avaient ajouté foi à une telle croyance. *Graecia Mendax* telle avait été la réponse des incrédules au cours de cette période d'exclusion de la scène que les Romains ont décrétée à l'encontre de tout témoignage grec, quel qu'il soit.

Pourtant cette référence eut pour effet de suggérer de poser la question d'une manière plus favorable aux Anciens : le phénomène, selon l'expression hibernienne, ne pouvait-il « être vrai pour eux ? » Les marées de la Méditerranée sont je crois toujours inférieures d'un ton à celles de notre colérique Atlantique; au détroit de l'Euripe³ qui sépare l'Eubée (Le Négrepont) de la terre, il n'y a, d'après ce que l'on sait, aucune marée. Et si l'on fait ainsi apparaître une différence nette, pourquoi serait-ce la seule pensable désormais ? Le professeur Wilson et moi-même, nous nous étions fixés pour tâche de faire quelques recherches sur le problème. De tous les compagnons que l'on puisse imaginer pour ce type de recherches sur les phénomènes naturels, et pour vérifier des points douteux dans un esprit de scepticisme, nul ne pouvait être supérieur au professeur Wilson. Il avait employé sa jeunesse (ses études, devrais-je plutôt dire) à acquérir tout son savoir si divers et si précis, par un effort d'expérimentation sans relâche, ne se troublant que peu de ce que disent les livres* qui, dans la période de sa jeunesse, n'avaient pas encore reçu les corrections dont ils allaient bientôt bénéficier.

* Je dois en toute gratitude faire une exception emphatique pour Les Quadrupèdes de Beswick, livre qui à mes yeux, ainsi qu'à ceux de mes frères et de mes sœurs, avait été mis infiniment plus à contribution qu'aucune des dizaines et des dizaines de livres traitant de la même question. Mais tout bien réfléchi c'était plutôt des vignettes sans rivales du livre de Beswick qu'il s'agissait —

« Et du savoir qu'il avait acquis sur
Les rives de la Tyne »

— ces vignettes qui donnaient tant de valeur au livre : car le texte imprimé, bien qu'il fût respectable ne laissa d'impression profonde sur aucun d'entre nous.

Les Oiseaux qui dans certaines vignettes me parurent encore plus beaux, nous parvinrent à une époque où nous étions cependant moins susceptibles d'en être impressionnés. Et de ses Fables, nous n'entendîmes jamais parler dans notre enfance. La connaissance que nous eûmes de cet artiste délicat se trouva toute concentrée dans la période des années 1794 (quand Robespierre aurait pu passer pour le Tigre Royal du Bengale), 1795 et 1796. Depuis lors, deux générations entières, avec leur moisson annuelle d'enfants, ont poursuivi leur périple sur l'Orbe du Temps. Ailleurs, j'ai mentionné Gulliver comme appartenant à cette classe de livres qui influent sur un double public où les enfants et les adultes s'opposent ; à cette liste, il faudrait ajouter Bunyan, les Mille et Une Nuits, Robinson Crusoë et Beswick. Les éditeurs devraient être à mon avis un peu plus attentifs aux ornements, frises spécifiques et autres, qui sont adaptés chacun pour leur part à ces deux différents publics.

Le professeur Wilson a lui-même fait la distinction radicale entre deux types de naturalistes : d'une part ceux qui se sont formés eux-mêmes par les champs et les forêts, et d'autre part, les étudiants livresques, secs et sans sève, dans leurs cabinets ou leurs musées. A la première classe appartenait de manière prééminente White de Selbourne, Waterton, Charles Bonaparte et ceux que le professeur lui-même dénommait « les deux Wilson », voulant désigner probablement son frère cadet et le Wilson américain. Mais il nous faut maintenant parler des trois Wilson, car le professeur lui-même, dans la mesure où ses autres études lui avaient laissé un certain temps pour poursuivre ses recherches, s'avérait être le plus vif, le plus naturel et le plus habile des peintres de la vie animale, surtout des oiseaux et des poissons. Il n'était pas le parangon des mesureurs de becs et de nageoires, mais le détailleur des coutumes et des ressources dont ces animaux faisaient preuve dans des situations où les difficultés pouvaient varier.

Peut-être faudrait-il, en renvoyant à des temps plus anciens, ajouter Swammerdam au catalogue de ces travaux méritoires. De lui on disait que pour une année passée dans la société des hommes, il en avait passé trois dans un fossé parmi les grenouilles. A l'époque dont je parle, nos propres enquêtes concernaient un objet plus sublime !**

** Pas aussi sublime qu'on pourrait d'abord se l'imaginer (fancy). Charles Lamb en a mis en évidence la cause lorsqu'il a raconté la déception qu'éprouva une personne qui voyait la mer pour la première fois. Cette personne s'était vaguement imaginé ce qu'elle verrait, comme si l'objet dans sa totalité allait se présenter à elle dans son étendue tumultueuse. Non qu'il se fût attendu à un tel spectacle, en y réfléchissant un peu, mais plutôt que, sans le vouloir, il s'était laissé aller à anticiper, non point ce spectacle mais une impression correspondant en grandeur à un tel spectacle. Cependant, tout ce qu'il vit, ou aurait dû raisonnablement penser qu'il verrait, n'était qu'une misérable section, une fraction de tout l'ensemble ; et même cette fraction, la portion même de terre émergée d'où elle la voyait lui rappelait que l'océan était tout sauf sans limites. L'Océan faisait semblant d'entourer d'immenses continents ; mais la vérité nue était en fait que c'était plutôt ces continents qui l'entouraient.

Mais aussi sublime qu'il ait été, il ne constituait pas un objet susceptible de conquérir les sentiments sombres et morbides jusqu'à en être ridicules du Professeur Wilson. Si ma mémoire ne me trahit pas, je parle de l'année 1826. Je

le connaissais intimement depuis dix-sept ans, et année après année, et surtout au cours des dix-sept précédentes, cette attitude de repli maladif avait grandi en lui quand il se trouvait en bord de mer. Le rivage représentait pour lui la rencontre de perspectives et de sons qui, plus que tout autre, faisait revivre et lever en lui le fantôme de ses dons juvéniles et de sa vigueur physique alors sur le déclin. Nous allâmes deux fois (si ce n'est trois) en bord de mer (sur le rivage de Frith près d'Edimbourg), une peut-être au cours de l'année que je mentionne, et une autre sept ans après. L'une ou l'autre de ses excursions n'alla pas plus loin que les grèves sablonneuses de Portobello, et à cette occasion nous rencontrâmes la cavalerie (les cavaliers du régiment des Mid-Lothian) qui s'exerçaient avec quelque difficulté à charger sur cet espace sablonneux découvert par la marée basse et bien insuffisant à cet effet. Cet accident n'égaya pas les esprits du professeur qui se vit rappeler un peu trop brutalement les années 1806-1810, au cours desquelles il avait figuré en bon rang parmi les Volontaires d'Oxford, et ensuite de Kendall — à chacune de ces occasions dans la compagnie des chevaux légers, car ses capacités athlétiques étaient l'agilité et non la force. Nul homme ne jugeait mieux des questions de prouesse corporelle et nul homme, du moins nul gentleman, n'était mieux au fait des annales de la Savate de Monsieur Pierce Egan, amateur de premier rang en ce domaine. Pour ce qui était de la force pure, il avait raison de sous-estimer ces coups de poing. Ce qui fut quelquefois dit de Spring, bien qu'il ait été champion d'Angleterre pendant quelques années, était assurément vrai de lui : qu'il n'aurait pu entâmer une livre de beurre. Mais pour ce qui était de l'agilité à la course, pour le saut et la danse, il était le Pélide de son temps. La preuve éclatante de son excellence suprême dans l'art du saut est contenue dans l'anecdote suivante ; à peu près à l'âge de vingt ans (Anno Domini 1805), il était parti d'Oxford pour Mousley Hurst, à cinquante milles de distance, où un événement important devait avoir lieu. Après que cet événement eut effectivement lieu, Wilson, à la demande de plusieurs de ses amis, offrit aux amateurs quelques exemples de son art. Le plus grand acrobate de son époque — le noir Richmond, je crois — assista à cette représentation et, apprenant les circonstances dans lesquelles elle avait été effectuée — à savoir la longue et pénible marche et la nuit blanche —, refusa tout défi, quelles qu'en soient les conditions. L'avantage sur lequel Lady Stanhope s'était laissée aller à fonder une vanité secrète, affirmant qu'il s'agissait d'une particularité qu'elle avait en commun seulement avec les Bédouins — c'est-à-dire le coup du pied si arqué qu'un rat aurait pu passer sous la voûte plantaire formait un des systèmes de la machinerie musculaire dont la nature l'avait doté pour qu'il excelle sans rival dans cette partie de la gymnastique. Le seul fait de le voir marcher autour d'une table était un pur délice pour celui qui savait observer l'aisance du mouvement. L'expression de Burke à propos de la grâce surnaturelle de Marie-Antoinette — « qu'elle semblait à peine toucher terre » — se voyait réalisée et soudainement sensible chez lui ; et il devait à cette même structure podologique et à la force extraordinaire de son tendon d'Achille de danser avec une aisance et une élégance parfaites sans jamais avoir appris.

Je crains que cette description préliminaire de mon partenaire ne s'avère disproportionnée car le résultat d'ensemble fut mince, voire purement négatif. Au cours de notre dernière tentative, nous nous étions mis à l'affût, depuis une heure très matinale, d'un mascaret et avions commencé à guetter une vague qui pût être visiblement plus grande que ses congénères, puis à compter la dixième, la vingtième, la trentième à partir d'elle et ainsi de suite jusqu'à la centième. Mais nous ne pûmes jamais détecter aucun principe clairement régulier à l'œuvre dans chaque flot successif ; et le vent déjouait toutes les tendances mineures que nous

avions échafaudées (fancied) et qui pouvaient être éventuellement rapportées à une loi récurrente. Tom, le frère de Southey, lieutenant de vaisseau, à qui j'avais demandé son opinion, s'était mis à rire et avait déclaré qu'une telle idée devait immanquablement venir de la jauge de l'Argo, nous haussant ainsi — le professeur qui possédait un véritable talent de marin et moi qui n'en possédais aucun — au rang d'Argonautes. En conséquence de quoi, nous figurant (fancying) que le phénomène pouvait bien n'appartenir qu'à des eaux sans marées, nous fîmes un essai avec les lacs anglais, dont certains font quelques vagues respectables lorsqu'ils sont pris d'une humeur colérique. Les lacs de Bessenthwaite et de Derwentwater m'échurent, et ceux de Windermere, de Coniston et d'Ullswater au professeur Wilson. Mais le résultat de tout ceci ne fut que vacuité et humiliation profondes, comme si la Dame des secrètes profondeurs — Ondine, ou quelque Naiade grecque

« Ou la Dame du Lac
Assise, solitaire, sur les rives de l'antique romance »

avait joué avec notre crédulité. Aussi fausse qu'elle ait pu être, cette image de la dixième vague fournissait cependant aux Anciens une expression rhétorique pleine de vigueur pour désigner tout excès dans le mal quel qu'en soit le mode. Telle persécution véhémence, telle avancée menaçante d'une guerre sans quartier, l'irruption soudaine de fléaux tels que ceux qui frappèrent Athènes au cours de la guerre contre le Péloponnèse — voilà ce qu'on nommait le « Fluetus decumanus » du mal. Peut-être ai-je ici trop cédé à la tentation de relier un intérêt qui m'était personnel à mon imparfait rapport d'une tentative d'enquête sur la chose elle-même — ou du moins d'une tentative de savoir si la chose en question avait quelque fondement réel à part les croyances fantaisistes (fanciful) des naturalistes païens. Battons maintenant en retraite de cette digression pour déboucher à nouveau sur la grand route de notre dissertation sur les ORACLES. »

Je ne retranscris pas la dernière note à propos du poème de Wordsworth où il est question de « La Dame du Lac ».

Mais une telle mise en abîme de notes digressives, même pour celui qui se pensait et pensait ses textes sous la métaphore du *thyrs* — ne se produit qu'exceptionnellement. Nous avons affaire ici à un véritable point nodal dans la prose (théorico-narrative, poético-historique...) de De Quincey, autour du sublime, du rythme et du souvenir, de l'amitié, autour aussi du ridicule des situations, et surtout de la question de l'aléatoire, du hasard, de la chance, etc. Il faudra revenir sur la très particulière imbrication de la mathématique (*géométrie* et *rythmique*) et des vagues. Aussi sur la double question des lieux de l'espace évoqués par De Quincey : les astres, la terre, la mer ; du rapport de l'oreille et de l'œil (du rapport à l'*aisthesis*), des sons et des perspectives. Et ces points appartiennent à la théorie quinceyenne de la digression⁴.

Le texte de Charles Lamb⁵, ou du moins le passage évoqué par De Quincey se donne explicitement pour une satire des mœurs des Anglais en vacances. Mais dans cette satire, ce qui est visé, c'est le mythe littéraire.

« Appellera-t-on cela une digression (quelques comparaisons mal venues pourraient être ainsi évitées) si je m'efforce de rendre compte de l'insatisfaction que de nombreuses personnes ont avoué avoir ressenti, et moi-même en de sembla-

bles circonstances, en voyant la mer pour la première fois. Je pense que la raison qui est habituellement alléguée — fondée sur l'incapacité qu'ont les objets réels de satisfaire l'idée préconçue que nous en avons — ne va pas suffisamment loin dans la question. Que la même personne voie pour la première fois de sa vie un lion, un éléphant, une montagne, et elle se sentira quelque peu mortifiée. Les choses ne remplissent pas l'espace que l'idée de ces mêmes choses semblaient mobiliser dans son esprit. Mais ces choses gardent encore quelque correspondance avec l'idée première qu'on s'était fait et, avec le temps, elles la rejoignent jusqu'à produire une impression toute semblable, prenant de la grandeur à mesure qu'elles deviennent familières. Mais la mer demeure une déception — non pas qu'en cette dernière on se soit attendu à contempler (absurdité que cela à la vérité, mais absurdité absolument rivée à la loi de l'imagination) un objet défini — comme ces animaux sauvages, ou cette montagne qu'on peut embrasser du regard, mais la mer en son entier en une seule fois, *L'EXACT ANTAGONISTE DE LA TERRE!* Je ne dis pas que nous formulons tout cela consciemment, mais le désir de l'esprit est de n'être satisfait de rien de moins. Je supposerai le cas d'un jeune homme de quinze ans (comme moi à l'époque) qui ne sait rien de la mer autrement que par description. Il y vient pour la première fois avec tout ce qu'il a pu en lire depuis qu'il sait lire, et donc, dans la période la plus enthousiaste de sa vie, tout ce qu'il a rassemblé de ces récits de périples de marins, ce qu'il a appris des récits de voyage véridique, ce qu'il chérit avec crédulité et qu'il a lu dans la fiction (romance) et la poésie; il convoque en foule leurs images et exige d'étranges tributs de son attente même. Il pense à l'Océan abyssal et à ceux qui s'y aventurent, à ses milliers d'îles et aux vastes continents qu'il brosse de ses flots, au fleuve de Plata ou d'Orellana qu'il reçoit en son sein sans en être troublé, sans que son niveau change, aux tempêtes de Gascogne et au Vieux Marin;

Pendant des jours et des jours, et nombre de nuits terribles,
D'incessantes souffrances autour du Cap tempétueux;

il pense aux rocs fatals, et aux Bermudes immobiles, aux grands tourbillons et à l'écume, aux bateaux sombrés et aux trésors inestimables engloutis dans les profondeurs d'où rien ne remonte, aux poissons et aux monstres séduisants, face à quoi, toutes les choses terribles sur terre —

Ne sont que des insectes bons pour effrayer les jeunes enfants
Comparées aux créatures dans les entrailles de la mer;

aux sauvages nus, à Juan Fernandez; aux perles et aux coquillages; aux lits de corail et aux îles enchantées, aux antres des sirènes.

Je ne dis pas qu'il s'attend véritablement à ce qu'on lui montre toutes ces merveilles en une seule fois; mais il est en proie à la tyrannie d'une faculté puissante qui le hante et lui impose ses allusions confuses, les indices et les fantômes de tous ces objets, et quand le véritable objet s'offre à lui pour la première fois, et surtout, quand il est vu (par temps calme, comme c'est le plus probable) depuis nos côtes si peu romantiques — un coin, un ruban d'eau de mer — voilà ce qu'on lui montre —, que peut-il offrir d'autre qu'un divertissement très insatisfaisant, voire avilissant; où s'il y est parvenu depuis l'embouchure d'une rivière, qu'était-ce de plus que l'élargissement de cette embouchure? et même s'il ne l'a pas vu depuis la terre, qu'était-ce de plus qu'un horizon tout à fait plat? et rien de comparable à l'immense cloche du ciel, cet objet familier et privilégié, contemplé chaque jour

sans aucun étonnement ni aucune peur. Qui, en de semblables circonstances, n'a pas été tenté de s'exclamer avec Charoba dans le poème de Gebir,

Est-ce là le puissant océan ? — est-ce seulement cela ?

J'aime la ville ou la campagne, mais ce détestable Port, qui compte parmi les cinq qui font face à la France, n'est ni l'un ni l'autre. Je hais ces pousses frangées qui pointent leur malingre feuillage des laides fissures des rochers poussièreux et stériles ; cela même que l'amateur appelle « De La Verdure jusqu'en bordure de mer ». Je recherche des bois et n'ai que des fourrés malmenés par le vent. J'appelle de tout mon cœur les petits ruisseaux ; mon désir de fraîches sources et de murmures terrestres me laisse tout pantelant. Je ne peux rester toute la journée sur cette plage vide à regarder les nuances capricieuses de la mer, changeantes comme les couleurs d'une mule qui agonise. Je suis las de regarder par la fenêtre de cette île prison. J'aurais presque envie de me retirer à l'intérieur de ma cage. Tandis que je regarde la mer, je veux voguer sur elle, la dominer, la traverser. Elle me lie comme en des chaînes d'airain. Mes pensées sont ailleurs. Ici à Hastings, nul sens d'appartenance à un chez soi. C'est un endroit de villégiature fugitive, un assemblage hétérogène d'allées donnant sur la mer et d'agents boursiers, d'Amphitrites citadines et de dames qui font les coquettes avec l'océan. S'il avait dû rester ce qu'il était à l'origine et ce qu'il aurait dû demeurer, un port de pêche simple et honnête, et rien de plus, il serait quelque chose, avec quelques rares cabanes de pêcheurs éparpillées çà et là, sans art, comme ces falaises et leurs éboulis. Je pourrais habiter avec Meschek, me lier aux pêcheurs et aux contrebandiers d'épaves. Il y en a — ou j'imagine qu'il y en a — beaucoup ici. Leurs visages ne trahissent pas l'endroit. J'aime le contrebandier, il est le seul voleur honnête. Il ne vole rien d'autre que le revenu, une abstraction dont je ne me suis jamais beaucoup soucié. Je pourrais sortir en mer avec eux avec une satisfaction certaine, dans leurs canots pour la pêche aux maquereaux, ou les accompagner dans leurs occupations moins ostensibles. Je pourrais même supporter ces pauvres victimes de la monotonie qui, jour après jour, vont et viennent sur la plage, reprenant inlassablement leurs allées et venues, pour entendre leurs illicites compatriotes — les gens de la ville ou quelques âmes fraternelles — siffler d'admiration lorsqu'ils dégagent et rengainent leurs coutelas (leur unique consolation) ; ces victimes qui, au titre du « Service Préventif », entretiennent une guerre civile désormais légitimée pendant l'absence déplorable d'une guerre avec l'étranger où ils pourraient montrer leur haine de ces Hollandais couards et leur zèle pour notre vieille Angleterre. Mais les objets de mon aversion, les voici : les visiteurs venus de la ville, qui arrivent ici pour dire qu'ils y sont venus, sans plus d'amour de la mer qu'on peut en supposer à une perche d'étang ou à une tanche. J'ai l'impression d'être cette tanche, une tanche imbécile quand je me trouve là, et je me supporte aussi peu moi-même que je ne les supporte. Que peuvent-ils vouloir ici ? S'ils avaient un véritable plaisir à être à proximité de l'océan, pourquoi ont ils amené avec eux toute cette panoplie terrestre dans leurs bagages ? Ou encore, pourquoi plantent-ils une tente propre et civilisée dans le désert ? Que signifient ces cabanets de lecture guinguets — ces bibliothèques marines comme ils disent avec emphase —, comme si la mer était — et c'est ce qu'ils voudraient nous faire croire — un livre pour y lire des « choses étranges » ? Que sont leurs absurdes carrousels s'ils viennent, comme ils aimeraient qu'on le croie, pour écouter la musique des vagues ? Tout est faux, vide, faux semblant. Ils viennent parce que c'est la mode, ils viennent gâcher la nature de l'endroit. Ce sont surtout, comme je l'ai

déjà dit, des agents de change, mais j'ai aussi vu, de temps à autre, les meilleurs d'entre eux, dans la simplicité de leur cœur : tel citoyen honnête (à l'ancienne manière) conduisant ici femme et filles pour savourer les brises marines. Je sais toujours d'avance quand ils sont arrivés. Il est facile de les reconnaître à leur attitude. Pendant un jour ou deux, ils se promènent sur les galets de la grève et ramassent les coquilles des coquillages en pensant que ce sont de belles et grandes choses ; mais en une semaine, une toute petite semaine, leur faculté d'imagination s'amoindrit, s'affaiblit : ils commencent à comprendre que les coques ne produisent pas de perles, et alors — oh ! alors — s'il m'était permis de parler à leur place (je sais qu'elles n'ont pas le courage de l'avouer elles-mêmes) avec quel plaisir ces personnes échangeaient leurs déambulations de bord de mer contre une promenade sur les verts tapis de leurs prés coutumiers de Twickenham !

Je demanderais volontiers à un de ces émigrants charmés par la mer, et qui se persuadent qu'ils l'aiment vraiment, elle et ses rudes us et coutumes, ce que seraient leurs sentiments si quelques-uns de ces rudimentaires aborigènes, poussés par la curiosité et les questions polies que les visiteurs ont posé, devaient s'aventurer, forts d'une sympathie bien avérée entre eux, à monter voir Londres. Je les imagine, portant leur attirail de pêche comme nous portons notre nécessaire de ville. Quelle sensation cela ne causerait-il pas à Lothbury ? Quel rire tonitruant parmi

Les filles de Cheapside et les femmes de Lombard Street !

Je suis certain que nul citadin ou nul sujet de l'intérieur des terres ne peut se sentir véritablement chez lui en bord de mer. Où Nature ne nous destine pas à devenir marin et vagabond, elle nous ordonne de rester à la maison. L'écume du sel semble nourrir un spleen. Je n'ai ma bonne humeur que près des eaux plus douces de ma rivière naturelle. J'échangerais bien ces mouettes contre des cygnes, et poursuivrais pour toujours, devant un petit verre, l'hirondelle des bords de la Tamise. »

Comme on le voit, De Quincey choisit de se souvenir du début du texte de Charles Lamb, de cette sorte de critique de l'imagination ou plutôt du pseudo-imaginaire de la mer. On peut penser que les deux textes s'accordent dans leur critique et leur refus du sublime touristique. Mais plus précisément encore, De Quincey réduit le texte de Lamb à la simple inversion des perspectives : la mer n'entoure pas tant les terres qu'elle n'est bornée par elles ; il est donc impossible de croire que la mer ouvre un quelconque horizon ou un quelconque espace ; si le sublime s'ancre dans l'ouverture d'une perspective spatiale (ou sur la possibilité d'imaginer quasi *physiquement*), la mer n'est pas sublime — elle ne présente rien de présentable, elle ne permet pas d'imaginer à partir d'un objet fini qui présenterait quelque chose d'infini : non seulement la mer n'est pas un objet infini, mais dans sa finitude, elle ne présente rien d'infini. On a bien l'impression ici que le noyau central de cette critique du sublime vient s'enter sur la définition même du symbole romantique chez Schlegel et Schelling, telle qu'elle aura été reprise par Coleridge, sur la définition du symbole comme objet fini présentant quelque chose d'infini. Il faut donc comprendre ici que la mer n'est pas un symbole romantique satisfaisant⁶. Non au sens où le symbole romantique serait à chaque fois, essentiellement sublime ; on pourrait ou on devrait plutôt dire qu'il n'est pas « terrible » dans son essence,

qu'il n'exclut pas, étant la présentation (l'image) finie de l'infini, celui qui regarde, alors que l'idée kantienne de la finalité sans fin pourrait passer — et passe — dans l'exclusion de l'image. Ce qui a étrangement lieu avec le symbole, et l'imagination symbolique, c'est le lien indissoluble physique-abstrait, historique-métaphysique, sensible-non-sensible ; ce *lien* serait autrement sublime, sublime en tant que l'autre d'une déliaison strictement et « terriblement » sublime, ce qui pourrait rapporter le symbole à la discrétion du lien, discrétion a-sublime, et qui paradoxalement, parce qu'il s'y impose le souvenir ou le temps (mort) de ce qui aura délié, se pose un peu là, s'est beaucoup posé là. Il faudra de toute façon revenir sur ce point — ou cette question.

La difficulté commence donc lorsqu'il s'agit d'écrire sur ce que la mer, justement, ne présente pas. Qu'est-ce qu'une écriture qui dit que la mer n'est pas sublime, et comment le dit-elle ? Dans quelle écriture négative — et dans quel type de négation — sommes-nous ? S'écarter de la sublimation chez de Quincey prend la forme d'un regard rétrospectif qui fait plusieurs choses à la fois — qui se souvient d'un ami tout en ironisant sur les prétentions réalistes-naturalistes et expérimentales (un peu à la *Bouvard et Pécuchet*) — tentative qui revenait à montrer que les deux amis ne savaient pas (encore) lire, ou qu'ils ne savaient rien de la disjonction du signe et de l'être, du signe et du référent, du référent et du réel.

Le premier effet à théoriser de cette écriture « anti-sublime⁷ », c'est aussi bien et en même temps, pour de Quincey et pour Lamb, le rapport avoué et explicite à la digression comme stratégie rigoureuse d'écriture.

Des textes qui digressent différemment parlent donc de ce qui n'est pas sublime. Le texte de De Quincey, digresse peut-être d'une manière moins séduisante et simplement appropriable que celui de Lamb qui conduit directement pour sa part à se demander ce qui pouvait donner l'idée que la mer était sublime ; simplement le jugement esthétique de l'idéologie face à un lieu par avance culturel ; la « mer » autant que le « ciel » ou les « astres » sont des lieux communs, proverbiaux, doxologiques, qui *se posent un peu là*, comme on dit, des sujets toujours déjà donnés, des objets ou des sujets incontournables.

Que de Quincey ait été sensible au coup de force que constitue encore et encore le sujet qui aura été instauré, c'est ce qu'il exprime souvent — et d'une manière remarquable dans cette définition descriptive qu'il donne *du sujet par excellence*, du pronom personnel de la première personne de l'anglais : le pronom qui s'auto-érige, se dresse, perpendiculairement : « *"I" (I, the perpendicular pronoun)* », et commence, phallique et géométrique, par là. La terre et la mer aussi sont des paradigmes littéraires dont les espaces sont perpendiculaires l'un par rapport à l'autre. Mais que peut signifier ici l'adjectif « perpendiculaire » ? La mer borne la terre parce que la terre délimite la mer. A propos de cette idée de la qualité, du duel perpendiculaire, le dictionnaire Littré indique un sens qui défait la géométrie fausement pure et gratuite : « *Perpendiculaires : fortifications dans lesquelles les faces sont flanquées par des flancs qui leur sont perpendiculaires.* » La mer et la terre se défendent l'une l'autre, et l'une *contre* l'autre, c'est l'antinomie symbolique dans laquelle ces « sujets » poétiques se trouvent enfermés et, pour cette raison-même, c'est l'antinomie qui enferme selon de Quincey le sublime de la mer dans le relativisme de la terre. Mais cette antinomie a la chance d'être circulaire ; à force de construire des perpendiculaires les unes aux autres, on finit par construire une

place imprenable aussi bien qu'un labyrinthe ; une place imprenable parce que labyrinthe, inexpugnable parce qu'on s'y perd, et qu'il est en quelque sorte seulement question que de s'y perdre ou d'y digresser, essentiellement. L'existence explicite d'une fiction logique ou grammaticale du « sujet sublime » implique donc que l'on soit attentif dans cette écriture aux modes indirects de l'attaque, de l'écriture. Mais qu'est-ce qu'un mode indirect de la représentation ? Il faudrait plutôt se demander quels sont les modes de cette « indirection ». Pour filer la métaphore guerrière de la place forte (puisque de Quincey avoue à la fin qu'« il bat en retraite de sa digression »), on pourrait se souvenir de Clausewitz⁸ expliquant que la meilleure façon d'enlever une place forte ennemie, c'est encore de s'emparer de la logistique de sa défense, de progresser selon ses lignes défensives, de couper les vivres, d'attaquer les remparts autrement que frontalement, d'attaquer comme on esquivé, et vice versa. Bref, d'imiter le plus possible, jusqu'au dernier moment, le défenseur. Dès lors, selon la métaphore géométrique, l'attaque ou la chute d'un sujet qui se défend et se replie devra se faire par une imitation qui remonte le long de ses propres perpendiculaires, par une rythmique précise dans les changements de direction de la remontée. Tourner dans et autour de ce qui se pose perpendiculairement : prendre le risque de commencer et d'interrompre une digression. La syntaxe secondaire de la digression au sein d'un texte (sujet-objet) qui la suscite est donc à la fois une histoire de rythme et de régression, de marche à rebours du plus évident vers le plus enveloppé et caché. Si le symbole romantique, sublime par essence, offre une transparence vers le Haut, le Sens, ou l'Être, ce que découvre alors l'absence interne au Sublime, c'est la nécessité de l'opacité de la représentation — sans exprimer *directement* ici l'idée qu'un voilement est toujours présent dans la présentation (sublime-symbolique) du présentable — la syntaxe de la digression a pour objet essentiel l'opacification⁹ de la (re-) présentation, et en même temps aussi, elle a pour objet de retarder constamment la présentation de son sujet ou de son objet. La digression est un mode d'écriture qui impose de retenir (cacher et retarder) le sens, ou plutôt de le dévoiler comme un travail infini, repris, détourné, amendé et amendable. Dans la *dia*-chronie de la *di*-gression, la digression ne veut pas disparaître comme écriture et c'est pour cette raison qu'elle peut donner l'impression de toujours devancer la pensée et d'être aussi devancée par une pensée qui ne cesse pas d'essayer d'autres directions, retardant stratégiquement aussi son interprétation, et jouant donc avec la limite impossible de l'œuvre. De Quincey nous offre ici un indice : celui de la démarche *télescopique* de l'astronomie — le télescope, contre la croyance dans le *spectacle* de la vision (sublime), révèle l'aveuglement ou la myopie première de la vision humaine — contre, par exemple, le motif éclatant (héliocentrique) de l'astre comme *potentat étincelant*.

Pourquoi De Quincey évoque-t-il l'échelle mystique de Jacob dans sa description de l'espace stellaire ; parce qu'on ne se rapporte pas à la taille de façon absolue mais relative, que ce rapport est fonction de la position et de l'éloignement dans l'espace — et que la perspective définit d'abord la position propre d'où l'on parle. Ce qui est dit sublime ne serait-il qu'un accident, qu'un arrêt dans la traversée de la perspective¹⁰ ?

Mais, dans ce qu'il faut bien appeler cette sorte de déconstruction du sublime, quel est le sens théorique de cette « vague décumène » ? Très précisément qu'il n'est plus essentiellement question du Sublime quand on croit qu'il en est question. Je

veux dire par là que la phrase de De Quincey : « La mer n'est pas aussi sublime qu'on pourrait d'abord le croire ou se l'imaginer », n'est pas la vérité de ces textes. La « vague décumène » est d'abord un terme d'époque, mais n'est-elle qu'une simple croyance, qu'une métaphore impure ou païenne, comme De Quincey semble le prétendre à la surface visible de ses affirmations ?

C'est tout simplement plutôt que la vague décumène, plus grande et plus puissante, est l'*exemplum* même de ce qui serait sublime. C'est encore une histoire de déploiement, de déplacement, de transport, une histoire *dia-phorique*. La « vague décumène » est la métaphore même de la définition longinienne du sublime : le sublime consiste dans le *diaren* : l'enlèvement qui fait passer, l'emportement, le soulèvement (« *Keitai to men hupsos en diarmati* (je souligne) » Longin : XII, 1¹¹). Le sublime est donc la *vague* qui emporte, parce qu'elle est *plus grande*, et *plus forte*. Les deux amis sont, métaphoriquement et nostalgiquement, en quête de la définition du sublime. Si le sublime élève l'esprit et la pensée, les deux amis dont la pensée reste à terre (ou rentre en elle-même pour se souvenir des temps morts) cherchent alors bel et bien la preuve de la force et de la grandeur de ce qui est sublime, de cette (dixième) vague dont il s'agit de jauger les dimensions exactes. L'entreprise est bien entendu ironique (ce qui ne l'empêche pas d'*affecter* une nostalgie et, par exemple, de souligner la « mélancolie morbide » de l'ami), et cette ironie s'adresse au sublime en tant que tel, en tant qu'il est un appel à ce qui est grand, remarquable, à ce qui pourrait n'être pas fait en pure perte, à ce qui augmenterait pour nous la part de l'*immortel*.

Et puis il y a aussi la question du rythme propre de la vague, la question explicite du *rythme sublime*, par quoi, même pour de Quincey la mer est *audiblement* encore rapportée à quelque chose de sublime. Or les vagues, quelles qu'en soient la grandeur font un bruit qui n'aura pas échappé à la tradition poétique du sublime qui y entend l'élévation du « rire multitudineux » des vagues (cf. *supra*, le texte de De Quincey sur *Samuel Taylor Coleridge*). De ce rire, Thomas de Quincey ne fait pas une simple synthèse, je veux dire par là que ce rire n'est pas caractérisé comme plus sublime que la mer ; ce rire n'est pas plus soucieux du sens que l'inexistence de la dixième vague n'était en fait soucieuse de prouver quoi que ce soit. Le rire de la mer et absolument indifférent, il est pour lui-même, le retour d'une gratuité pure sur laquelle le travail humain n'a pas prise. Le rire de la mer se fait entendre « tel qu'en lui-même », il est une pure cadence¹². Or Longin dans son *Traité du Sublime*, pensait le rythme dans sa dimension hautement instrumentale, comme synthèse du style sublime, c'est-à-dire d'un style qui dit ce qui est haut, qui doit emporter celui qui l'entend sur le bord de sa propre impossibilité. Le rire de la mer comme absence de finalité trouve sa fin dans celui qui l'entend, et permet à celui qui l'entend d'être emporté en son abîme propre, de prendre le rire de la mer pour un rire qui lui impose la contemplation des formes de son propre rapport à la temporalité : de sa propre impossibilité, de sa mortalité, de ses souvenirs, etc. et le rapporte à la question de la finalité sans fin (dont on sait qu'elle définit le Sublime Kantien¹³).

Mais la question est complexe et tremblante. Dans le rapport au rythme, il se joue un rapport au temps et plus précisément à la diversité intérieure à la durée, à la diversité qui *affecte* la durée dans son autodifférenciation. Le geste très net du texte de De Quincey (ou, rappelons-le, il est simultanément question des vagues

et de l'histoire de l'évangélisation de Rome) est double ; il s'agit à la fois de rapporter le temps (le retour des vagues dans la durée — l'évangélisation qui nécessite « quelques siècles ») à la longue durée (à une histoire de la longue durée) et à la courte durée (à une histoire de la courte durée) qui insiste sur les oscillations aléatoires du détail de l'histoire (l'irrégularité des vagues, etc.). De Quincey maintient les deux approches dans la mesure où son texte tente d'approcher le sens de la longue durée d'un événement fondateur comme la crucifixion-événement qui change tout — mais dans un processus lent et complexe d'évangélisation : double rapport au temps, aux deux vitesses du temps, l'une allant à la vitesse de l'accidentel et l'autre au Rythme (qui serait sublime) de l'Histoire. Ce double rapport au temps fait toute la tension du digressif qui semble pencher vers l'accidentel et le hasardeux, par une affinité à laquelle il faut décider de mettre un terme pour retrouver *la Grand-Route du Grand-Dire*.

Ce double rapport renvoie à deux conceptions du temps : ensemble à ceci que « le temps est ce par quoi la génésis est susceptible de se rapprocher du monde des idées. Le temps dérive ontologiquement de l'âme du monde, principe automoteur, il est donc aussi un mouvement, mais ce mouvement est par là même nié », et au fait qu'« à première vue le temps de l'histoire n'est que hasard et désordre. (...) Temps contradictoire qui engendre la pire des contradictions : la guerre permanente »¹⁴.

Le fait de se trouver dans la durée accidentelle en éprouvant l'impossibilité de rejeter l'idée de la durée circulaire tout en ne parvenant pas à éprouver ni le sens ni l'efficace de cette durée constitue l'ironie renversante (et susceptible de se renverser) de ce dont on affirme le caractère non sublime. Plus précisément, à lire les textes de cette rencontre, on s'aperçoit que la vague est anarchique, donc jamais sublime, mais qu'elle fait tout de même entendre une rumeur perpétuelle, un rire moqueur, *rire perpétuel et tumultueux*, unifié et divers¹⁵. La platitude des vagues consistant en ceci que, finalement, elles font entendre une rumeur seulement à celui qui peut les entendre et se montrent seulement à qui les observe. Et l'imagination rencontrant un objet sans finalité invente une finalité (toujours ironique) de ce qui est sans-objet. La mer sonore est « encore » sublime¹⁶ parce que le bruit pur n'existe pas, parce que la rumeur des vagues affecte (potentialise et déproprie) ce bruit humain qui est parole¹⁷. C'est pourquoi aussi, la digression portée à sa limite fusionnelle tendrait à disparaître dans un pur vacarme ou un pur bavardage. (C'est encore pourquoi le thyrses grec qui est à l'image de la digression quinceyenne n'entoure de sa verdure que du bois sec, — et pourtant il est utilisé dans les danses de Dionysos). Mais la limite fusionnelle du bruit pur — comme d'ailleurs du pur silence — demeure une pure théorie (de l'ordre d'un *effet* propre à la pensée elle-même). Cette limite est alors toujours reconduite comme affect de la pensée ou affect — du — théorique (cette expression est à comprendre dans son double génitif), je veux dire par là que ce qui en revient au théorique ne peut qu'affecter, se diffracter dans le « sentiment », jusqu'à oublier même qu'il en est le foyer principal. Une sublimité du sentiment qui est, malgré tout, le dernier mot du texte de Charles Lamb, malgré (ou à cause de) la déception éprouvée devant une mer qui n'a pas d'elle-même sa représentation adéquate. Alors, le théorique comme tel se reconvertit dans une naturéité incontournable du sentiment qui a été promise à une grande fortune en tant que « pathos romantique »¹⁸ (passions, souffrances, qu'il faut aussi entendre dans leur excès ou leur outrance — leur fureur —, et en ce qu'elles

mènent à l'enfermement mortifère et psychologique du moi dans son discours)¹⁹. Dans sa logique circulaire, dans le même temps, les métaphores du « cœur », du sentiment du moi, ou plutôt la métaphoricité de ce sentiment, renvoient toujours à quelque chose de la pensée, de l'impensable, de l'impossible cœur de la pensée.

Un tableau d'un peintre anonyme américain (vers 1850-1860)²⁰ montre cela de manière tout à fait frappante : « ... La scène se passe devant le littoral. Debout sur une plage un petit personnage barbu contemple l'Océan. Les nuages défilent dans le ciel et, sur l'eau, la brise pousse gracieusement les bateaux à voiles. Les vagues, agitées de la force vivante de la mer, en nombre rythmé, progressent vers le rivage que protège une falaise toute droite. Entre ces deux forces primordiales, de la terre et de la mer, parmi les pierres, les branches mortes et les rochers, témoins muets des heures passées, un minuscule être humain réfléchit au spectacle qu'il voit. »

L'homme est bien seul en effet, coincé sur une grève désolée entre une falaise abrupte et la grève, les rouleaux des vagues s'abattent uniquement devant lui tandis qu'il les regarde fixement — pour le reste, il est difficile, voire hasardeux, de trancher.

Mais l'ironie aussi est sublime pour une part, si le sublime y trouve, ou plutôt y *affecte* sa fin en se sauvant dans cette inversion, car le fait d'échouer à découvrir la vague sublime déçoit aussi parce que l'échec ne peut pas proposer sa propre mesure ou démesure ; disant par là que la mer, la terre, le cosmos, tous les sujets ou les objets du texte ne suffisent pas à satisfaire le désir théorique — aberrant ou pas, comique ou pas. En tout cas, le *ton* exaspéré du texte de Charles Lamb me semble renvoyer à quelque chose de l'affect du sublime (proche de l'exaspération dont fait part *Shepherd*, alias James Hogg dans l'extrait des *Noctes Ambrosianae* de *Christopher North*, alias John Wilson cf. infra). Mais qu'est-ce que cet affect, qu'est-ce que ce *sublime négatif* explicitement distingué du *sublime positif* par de Quincey (cf. supra, le texte sur S.T. Coleridge), et vers quoi conduit-il ? Nous parlons d'ironie sublime²¹, disant que l'ironie (digressive) est ironie d'elle-même, *ironie d'ironie* en ce qu'elle ne sort pas du désir de sublime car dans l'ironie, le fondement tragique du rapport au symbolique et à la mort est requis. Et pourtant, si l'on reste enfermé, on s'active différemment, on finit par ne plus chercher la dixième vague, on finit peut-être aussi par se détacher de la dénotation dudit paysage sublime et des schèmes imaginatifs qui lui sont associés (au moins au sein d'une certaine tradition du romantisme critique anglais partagée par de Quincey, Lamb et Coleridge)²². On se rapporte à l'oxymore cachée que contient le *Witz* du Sublime (cf. plus haut l'idée de la dissimulation de l'antithèse chez Jean-Paul) — mais comment ? Cet oxymore qui porte la synthèse dans le domaine du *Witz*, exclue toutes les réponses héroïques et tout un domaine de l'esthétique : ce n'est pas dans un recours aux trois attitudes ou facultés majeures du romantisme que la solution est apportée à l'impossibilité. Le « sublime négatif » est différent de la « suspension acquiescente de l'incrédulité » (Coleridge), de la « passivité sage » (Wordsworth²³), et il diffère aussi de l'« aptitude négative » à demeurer créatif dans les incertitudes, les doutes et les mystères sans s'irriter à la recherche de la raison des faits (Keats). Ce n'est ni dans la version esthétique de la croyance, ni dans la passivité courageuse et réceptrice, ni dans le courage simple que de Quincey pourrait imaginer de situer le sublime. Mais très précisément, dans ce qui est décrit ici, le sublime naît et meurt à la fois, dans le même temps. Ce serait encore l'indication que les trois modèles romantiques (Coleridge,

Wordsworth, Keats) sont encore dans la réconciliation d'une « positivité sublime ». Mais dans ce lieu (qui n'est déjà plus celui de Coleridge selon de Quincey), s'était constituée une manière de supporter un art conscient du lieu extérieur à lui qu'il crée « pour nous » (de lui donner son antériorité et sa nécessité). Une poésie religieuse en quelque sorte (ce qui ne veut pas dire une poésie en tant que religion), dont les modalités, selon les trois attitudes ci-dessus décrites, auraient été celles de l'acceptation, de la sagesse, ou encore celles d'une théologie négative. En tout cas, nulle part la poésie sublime n'existe pour elle-même ; parce que dans le lieu où selon toutes les modalités le sublime est nommé, nommer le sublime ne se fait qu'au nom de la perte du rapport à l'innommable, que cette perte soit convertie dans un rapport au symbolique, ou ce qui revient finalement au même geste, dans un rapport à son herméneutique (Hegel). On n'entend le bruit de la mer comme parole ironique ou comme rire que pour autant que l'on puisse soi-même parler d'une parole qui convertit l'écoute radicalement silencieuse (de la voix de Dieu) à l'écoute (de la voix de l'homme) qui articule une parole. Et d'abord dans cette écoute qui est aussi la plaine de Prométhée, enchaîné à quelques encâblures de la mer. Le filigrane de cette parole tragique, de cette poésie tragique demeure toujours la perte d'un rapport à cette écoute qui ne supporterait pas la parole, citant à chaque fois la perte d'un « rapport » au Dieu absolument intransitif de l'Ancien Testament. Avec la dialectique hégélienne, par elle explicitement, le terme de sublime apparaît à une religion qui fait entrer la religion hébraïque dans une pensée du symbolisme. Non que cette pensée hégélienne du symbolisme soit une pensée romantique du symbolisme, comme le montre Tzvetan Todorov : « chez Hegel, l'appellation "symbolique" dénoue *au profit de la forme* (je souligne) l'association du sensible et de l'intelligible ». Nous sommes donc sortis de la pure inhérence indéchirable du sensible et de l'intelligible dans les définitions schlegeliennes et schellingiennes du symbole. Dans cette extériorité la catégorie du sublime est alors indissociable de cette pensée pour laquelle la spiritualité concrète « dépasse » cette vision hébraïque « abstraite » de l'infini. Nommer l'infini est ici à la fois le dépasser et le perdre. Plus exactement, nommer « sublime » la création c'est dénoncer l'*inadéquation* de la représentation à ce qu'elle est censée représenter ou manifester. Avec Hegel, la pensée (hébraïque) de l'inadéquation de l'Esprit au monde crée la pensée de l'inadéquation de l'Esprit au monde qu'il crée, mais la pensée de l'Esprit n'est pas elle-même adéquate à la substance divine réelle et concrète. Le sublime ne convient pas à Dieu : la pensée du retrait de Dieu est inadéquate, et donc seulement symbolique, seulement formelle au sens hégélien. C'est seulement « pour nous » que cette poésie peut être qualifiée de poésie symbolique et « sublime », par référence au concept du symbole et au concept kantien du sublime dans la *Critique du Jugement*, c'est-à-dire au motif de l'inadéquation de la représentation à l'infini que toutefois elle tente de représenter. Cette catégorie du symbole implique que l'on ait déjà dépassé l'inadéquation radicale du Dieu Créateur et de la Création pour réduire la religion à une simple représentation (« inadéquate ») de la vérité. Entre Moïse et Aaron donc, le dialecticien vient de nier l'idée de Dieu comme le négatif du monde phénoménal, et cette négation de la négation conduit à penser la réconciliation du spirituel et du sensible, du subjectif et de l'objectif. Alors le sublime naît et meurt de cette réconciliation parce qu'il nomme toujours après-coup l'imprésentable. Dans Kant, la décision du rapport absolu à la loi morale

pouvait faire un homme sublime²⁴. Dans la dialectique, inventer le sublime c'est aussi faire son deuil du sublime, l'un *dans* l'autre, l'un *comme* l'autre (c'est aussi faire son deuil du deuil), d'où cette présence aporétique et massive de la dialectique « coleridgo-quinceyenne » du « sublime négatif ».

Reconstruisant le fil de la mémoire qui est en jeu dans ce rapport à une autre sublimité. Selon de Quincey, Coleridge était voué à la grande cité et son destin était celui d'un philosophe. Autre ironie qui marque son tournant dans le romantisme anglais (son détour, son dégoût, son refus aussi — voire même dans la rumeur ou le désir de l'ataraxie...) : la question de l'*Einfühlung*²⁵ doit être posée, depuis sa limite ou son renversement. La jouissance de soi comme reconnaissance de soi dans la contemplation de l'objet esthétique s'abîme essentiellement. Dans une politique textuelle (la partition affirmée de la littérature et de la philosophie et le choix de cette dernière) et une politique pure et simple (le choix de la ville contre la campagne). Que le rapport esthétique à l'*Einfühlung* se soit altéré dans la mise en perspective quinceyenne de la vie de Coleridge et dans l'évaluation du seul lien qu'il restait à Coleridge n'est pas fait pour étonner. Cela tient à la pratique textuelle quinceyenne ; cela tient aussi à ce que de Quincey choisit de taire des raisons « sentimentales » précises du départ de Coleridge (l'amour terriblement impossible de Coleridge pour Sara Hutchinson : voir à ce propos les *Carnets* de S.T. Coleridge dans la traduction de Pierre Leyris — Belin, 1987) ; cela tient enfin à l'étrange nature du rapport entre Coleridge et de Quincey. Rapport toujours accusateur, de Quincey s'étant parfois échiné à montrer que Coleridge était plus opiomane que lui (ou plus injustifiable dans son opiomanie, au sens théologique de la justification du pécheur). Soupçon de vampirisme d'un opiomane pour un autre opiomane, rapport insupportable de doublure et de rivalité mimétique ? Mais de Quincey aura beaucoup aimé Coleridge, parce qu'ils n'ont jamais pu être amis et parce que leur rapport venait après ce qui avait été possible pour chacun à leur mesure, en tout cas un rapport qui venait après l'*Einfühlung*, un « rapport » à l'Impossible, au rapport impossible entre eux²⁶.

J'en viens donc à Samuel Taylor Coleridge, le dernier auteur de la rencontre retracée par de Quincey²⁷ :

« A l'Automne de 1810, Coleridge quitta la région des Lacs ; et pour autant que je sache, ce fut pour toujours. A la vérité, j'eus une fois vent d'une rumeur selon laquelle il l'avait traversé avec un groupe de touristes, — à l'époque je ne sais pour quelle raison, je pensai que la rumeur était fausse — mais en tout état de cause, il n'y retourna plus jamais en tant que résident. La raison de son choix d'un exil éternel loin des scènes et des paysages qu'il comprenait si bien dans toutes les formes changeantes de la beauté, je peux seulement essayer de la deviner. Peut-être était-ce précisément la raison opposée à la plus évidente : peut-être n'était-ce pas dû au fait qu'il était devenu indifférent à leurs attraits, mais parce que sa sensibilité intacte et persistante au pouvoir magistral de ces paysages les associait désormais à des souvenirs trop affligeants et aux éclairs des souvenirs personnels, soudain réapparus et mis en lumière — des souvenirs qui

« Quelquefois jaillissent
de cachettes profondes de dix ans, »

et font entrer en collision le présent et le passé oublié depuis longtemps, au sein d'une forme trop fatigante et pénible pour qu'on l'endure. J'ai un ami écossais, un homme brillant, qui ne peut supporter de marcher en bord de mer — en vue de son ἀνηρίθμον γέλασμα, du sourire innombrable de ses vagues, ou à portée d'oreille de ses vagues, parce qu'elles suscitent, par les liens d'anciennes associations et d'une manière trop insupportable, dans son esprit les agitations de sa jeunesse brillante, mais trop fervente. Il existe une pensée — peut-être morbide, mais contre laquelle les écoles philosophiques de Platon à Kant n'ont trouvé aucun antidote — et dont l'esprit humain est susceptible de temps en temps : elle est très bien décrite dans un texte d'Henry More, Le Platoniste, où l'auteur se représente comme un martyr de son sens trop passionné de la beauté, et du sentiment consécutif et trop pathétique de sa déchéance. Partout, au-dessus, en dessous, autour de lui, sur la terre, dans les nuages, les champs et leurs « parterres de fleurs », il contemple une beauté portée jusqu'à l'excès ; et cette beauté lui devient une source de chagrins sans fin, parce qu'il la voit partout sujette au contact de la flétrissure et de l'altération de la mort. Au cours d'un paroxysme de cette passion triste, un ange féminin lui apparaît pour le réconforter, et par la révélation de sa beauté immortelle, il interrompt de fait sa douleur. Mais ce n'est qu'une suspension ; car le souvenir soudain que sa condition privilégiée, son exemption du destin général qui commande à la beauté, n'est qu'une exception à cette règle générale et restaure sa douleur : « Et toi-même, dit-il à l'ange*

« Et toi, toi-même qui viens me consoler
Apporterai maintes et fortes occasions d'une profonde douleur,
si tu étais sujette à la mortalité. »

Quiconque a jamais contemplé durant une vie entière avec un amour passionné le beau visage d'une compagne doit avoir éprouvé ce même sentiment, et doit souvent, dans la langue exquise des sonnets de Shakespeare, avoir ordonné et demandé au Temps qui conquiert tout, là, au moins sur cette unique table de son adoration,

« De n'écrire nulle ride de son antique main. »

Vaine prière ! vide adjuration ! Révolte sans profit contre les lois qui apprêtent tout pour la tombe inexorable ! Et pourtant, nous ne nous rebellons pas moins, encore et encore ; et bien que la sagesse conseille la résignation, nos passions humaines pourtant, nous forcent toujours à une révolte sans fin. Les sentiments du même type s'attachent à notre force mentale et nos énergies vitales. Les fantômes de cette force perdue, de soudaines intuitions et les rétablissements obscurs de pensées oubliées, troubles et troublantes parfois, et quelquefois en de brillants mais furtifs éclairs de pensée, et parfois encore par le biais d'une révélation lente et complète, surchargée de lumière — nous renvoient en un instant à des scènes et des souvenirs que nous avons laissé derrière nous depuis plus de trente ans révolus. Dans la solitude, principalement, et dans les solitudes de la nature, et par dessus tout parmi les traits grandioses et durables de la nature, tels que les montagnes et les vallées calmes, les prondeurs capitonnées des forêts et les aspects silencieux des lacs, autant d'aspects avec lesquels (dans la mesure où ils sont moins susceptibles de changer) nos pensées s'associent plus fidèlement entre elles — et

* ἀνηρίθμον : innombrable ; γέλασμα : sourire, mais aussi « cause de rire » : ce qui prête à rire (N.d.T.).

c'est dans de telles circonstances que ces hantises évanescentes de notre passé et de ce qui nous est en nous-mêmes inconnu de nous-mêmes, sont les plus aptes à nous stupéfier et à nous dérouter. Ce sont là des souffrances positives auxquelles l'esprit agité se refuse par peur ; mais il y en a d'autres qui sont d'une nature négative — c'est-à-dire qu'elles ne sont que des rappels vides des forces éteintes et des facultés épuisées en nous. Et ce sont les deux formes de l'angoisse — de ce double fléau — que le pauvre Coleridge fuit, en fuyant la beauté de la nature extérieure. En faisant allusion à cette dernière, ou à cette forme négative de la souffrance, je veux dire à cette forme qui offre non point des aperçus furtifs sur la force passée mais sur l'anéantissement pur et simple de cette force — Coleridge lui-même affirme et illustre cette vérité selon laquelle tout ce que nous trouvons dans la nature doit être trouvée par nous-mêmes ; et selon laquelle, pareillement, ou bien la nature paraît dans la splendeur de sa beauté, ne possède pas son pareil dans sa robe de mariée, ou bien elle semble enveloppée dans un linceul. Et dans chacun de ces cas,

« Oh, Dame, nous ne recevons que ce que nous donnons,
Et dans notre vie seule la nature est vivante ;
Nôtre est son habit de mariée ; nôtre son linceul.

Cela serait un effort vain,
J'aurais beau observer pour toujours
Cette lumière verte qui s'attarde à l'Ouest :
Je ne peux espérer à partir des formes du dehors gagner
La passion et la vie dont les fontaines sont au dedans. »

C'était une des formes de cette force éteinte, et la plus commune d'entre elles, qui fit que Coleridge prit la fuite pour aller vivre dans la grande cité. Mais quelquefois, la même corruption revenait en son cœur sous la forme la plus poignante d'intuitions et de fulgurances, il retrouvait un instant le paradis de l'enfance, et les champs de la joie et de la force sur lesquels, trop certainement pour lui, il sentait que le nuage de la nuit descendait pour toujours. Les deux modalités du même tourment le bannissaient de la nature ; et pour la même raison, il abandonna la poésie et tout commerce avec son âme ; s'emmurant dans les abstractions les plus profondes, loin de la vie et des sensibilités humaines.

« Car pour ne pas penser à ce qu'il me faut pourtant sentir
Mais être patient et calme autant que je le peux ;
Et heureusement par une recherche abstruse enlever,
De ma propre nature tout l'homme naturel,
C'était ma seule ressource, mon seul projet ;
Jusqu'à ce que cela, qui convient à la partie, infecte l'ensemble
Et voilà qu'aujourd'hui telle est presque devenue l'habitude de mon âme. »

Il ne fait pas de doute que c'étaient là les causes véritables et radicales qui, au cours des vingt-quatre dernières années de la vie de Coleridge, l'enlevèrent à ces scènes de beauté naturelle au sein desquelles seulement il trouvait à une époque antérieure de sa vie, force et ressources. Ces paysages survivaient encore ; mais leur pouvoir était éteint, parce que cela, il l'avait tiré de lui-même, et que lui-même était aujourd'hui altéré.

Notes

1. John Wilson : (1785-1854) Homme de lettres lié aux romantiques anglais, sportif accompli, et intellectuel versatile, il participe, avec de Quincey, au *Friend* de Coleridge, où il signe sous le pseudonyme de Mathetes (l'élève). Ses sympathies conservatrices lui valent l'obtention de la chaire de Philosophie morale à l'université d'Edimbourg qu'il occupe de 1820 à 1851. Il est surtout connu pour ses *Noctes Ambrosianae* où, sous le pseudonyme de Christopher North, il se propose d'inventer, dans un style spirituel et parlé, les souvenirs des propos philosophiques, politiques et poétiques tenues au cours des longs et festifs repas qu'il partagea avec le mangeur d'opium, James Hogg et d'autres. La note, écrite en 1858, est postérieure à la mort de John Wilson.

2. Je rappelle cependant que toujours avec De Quincey, si la thèse n'est pas secondaire, elle ouvre toujours et cède aux différences ; et ici le texte de la note constitue une digression sur cela même qui, au contraire du sens que le texte travaille, ne devrait jamais varier, jamais digresser, sur la régularité mystique des vagues (cf. la référence à l'échelle de Jacob), la dixième vague qui serait toujours plus grande que les autres, le rythme de la mer — et la question de la vérité antique de cette rythmique est, ici, la question autour de laquelle, empiriquement, et non sans un humour lui-même « anglais » (contre ledit « empirisme à l'anglaise »), les deux amis s'affairent ; leur affairerement sera finalement — et très ironiquement — rendu à sa gratuité première.

3. Détroit célèbre pour l'irrégularité de ses courants (N.d.T.).

4. Le romantisme allemand fragmente, le romantisme anglais digresse. Mais la digression est une forme de rapport au fragmentaire. De Quincey aura pris acte d'une rencontre incontournable entre Sterne et Jean-Paul Richter. Sterne adopte particulièrement deux concepts de Locke : 1/ l'association des idées, par laquelle accidentellement ou par telle signification idiosyncratique, des idées se trouvent intrinsèquement reliées dans l'esprit d'un homme de telle sorte qu'il ne peut penser à une d'entre elles sans penser aux autres, dans l'ordre même dans lequel il a pu les relier d'abord. 2/ A ce que Locke appelle le « *Train* » des idées qui est un concept plus général se rapportant à l'esprit comme à ce qui est constamment en mouvement, avec ce résultat qu'une idée en suggère automatiquement une autre d'une manière semblable en quelque sorte, et conduit à une autre, et ainsi de suite. Sterne utilise cette dernière conception pour justifier la majeure partie des conversations et des attitudes étranges de ses personnages, ainsi que l'assise sur laquelle reposent les transitions temporelles et spatiales surprenantes ou invraisemblables qui ont lieu dans le roman. Cela pourrait former, ou « faire naître » (J.-L. Nancy) une théorie de Witz.

5. Ce passage conclut le texte intitulé « Le Vieux Cabotier de Margate » (*The old Margate Hoy*) paru dans le *London Magazine* en juillet 1823.

6. Dans la *Philosophie de la Vie*, Conférence Vi « Sur la sagesse de l'ordre divin des choses dans la Nature, et de la relation de la Nature à l'autre vie et au monde invisible ». Friedrich Schlegel définit ce qu'il entend par la « pratique » philosophique-physique du symbole (en conclusion de la conférence) ; la question théologico-politique renvoie à l'esthétique et vice versa : « J'ajouterais seulement ici en conclusion qu'en face de cette échelle graduée, si souvent mentionnée déjà, que la vaste pyramide de la Nature forme en rapport avec Dieu au cours de son propre développement vital, il existe une autre échelle pour l'homme, adaptée à ses besoins et adaptée à son étroite position et son intelligence limitée.

A cette échelle la Nature, c'est-à-dire la Nature qui environne le plus immédiatement l'homme, cette planète terre, riche de vie, qui est la nôtre et qui nourrit la race humaine, est d'abord le lieu d'habitation de l'homme qui est lui-même aussi une chose vivante, terre sur laquelle, cependant, l'homme rencontre toujours ça et là, quelque chose qui lui dit que ce n'est pas son foyer véritable. Au deuxième stade de cette vision de la nature qui la contemple principalement dans le rapport qu'elle a avec l'homme et ses besoins, le monde naturel sous sa forme présente apparaît comme le champ de la bataille et du conflit encore indécis ou plutôt encore en cours entre les forces du Bien et du Mal, et plus la discorde s'avère féroce chaque fois qu'elle recommence, plus il est nécessaire de ne pas négliger cet aspect de la question (Je souligne) ; la troisième étape de ce regard porté sur la nature considérée en relation avec l'Esprit (Sinn und Geist) dans son existence finie est celle qui lui apprend à la considérer comme le voile invisible ou le monde invisible, tout recouvert des riches ornements des symboles et des hiéroglyphes significatifs. Et dans la mesure même où la nature elle-même va jusqu'à faire exister un être symbolique, alors quand nous parlons de la vie et de l'esprit qu'elle recèle en son sein, ou de sa signification en tant que totalité, c'est-à-dire quand nous tentons de l'étudier d'un point de vue non seulement physique mais philosophique, nous pouvons seulement espérer transmettre la signification que nous entendons d'une manière symbolique, en employant des illustrations scientifiques et des symboles vivants. » Sur la symbolique de la « mer sublime » qui ne fonctionne plus avec De Quincey, cf. Coleridge, *Le Premier Sermon laïc*, trad. P. Beck et E. Dayre in *Digraphe* n° 48.

7. Je ne dis pas qu'elle sait se départir du désir du sublime, mais certainement de la dimension simplement pittoresque, ou de l'effet de séduction d'une mode dont, pour sa part essentielle, on ne sait pas se départir (J.-L. Nancy, *L'offrande Sublime*, Poésie n° 30). Ce n'est pas parce que la mer n'est pas sublime que le sublime ne fait pas question, bien au contraire. Cf. Kant, *Critique de la Faculté de Juger*, paragraphe 23. Le sublime est pour Kant ce dont aucune exposition sensible adéquate n'est possible. Mais aussi refuse-t-il le sublime aux beautés de la nature : c'est nous qui l'introduisons dans une représentation de la nature. Les textes que nous lisons ici sont bien dans le kantisme, en ce qu'ils rapportent bien ce qui est dans la nature à ce qui n'est pas sublime. Pourquoi ? Parce que la nature n'embrasse pas le sublime mais est embrassée par lui. Le renversement kantien consiste donc à dire que le sublime appartient à la raison comme force d'abstraction et non aux sens. Jean Paul dans sa « Théorie du Sublime » (*Cours Préparatoire d'Esthétique*, paragraphe 27 modifie la « nature » de cette inversion en plaçant la fantaisie au premier plan du sublime. De Quincey s'en sera souvenu : « Mais en quoi consiste donc le sublime idéal ? — Kant et Schiller à sa suite répondent : dans un infini que les sens et la fantaisie renoncent à donner et à saisir, tandis que la raison le crée et le maintient. Mais le sublime, une mer par exemple, une haute chaîne de montagnes, ne peut être insaisissable pour les sens, puisque ceux-ci embrassent déjà l'espace dans lequel ce sublime est tout d'abord logé, ce qui vaut aussi bien pour la fantaisie qui vole à leur suite, et qui, dans l'infini de ses déserts et des hauteurs éthérées, construit, pour la pyramide sublime d'abord l'infini de l'espace. » (*Ibid.*) Cela est dit au-delà de Burke et contre lui.

8. La critique du romantisme (au sens propre du mot) exprimée le plus directement et explicitement par De Quincey aura été, dans son essai *Sur la Guerre* (On War, 1853), celle qu'il adresse à ceux qui croient que l'abolition de la guerre est possible : « En toute conscience je

me trouve incapable de rejoindre ces vues. De toutes les idées romanesques, celles-ci me semblent les plus romantiques. »

9. C'est à une rhétorique de l'*amplification* que la digression conduit ; par le foisonnement et la dilatation, stratégiquement proches du harcèlement, cette rhétorique s'oppose à l'envolée soudaine de l'*hyperbole* qui propose à la pensée d'atteindre d'un seul coup son but. La rhétorique de la digression est donc plutôt du côté de ce qui ne s'élève pas vers le haut, du côté de ce qui n'emporte pas d'un coup d'un seul. La rhétorique de l'amplification est donc ce qui reste quand on ne possède pas le mot de la fin, la totalité de la solution transcendante. D'un point de vue stylistique chez De Quincey, c'est un des sens de l'attachement à la syntaxe latinisante, voire à la rhétorique cicéronienne. L'amplification de la note est comme une mer aux marées absentes — un lac anglais — peu susceptible de grandes démonstrations (on pourrait presque s'y ennuyer, peut-être s'y ennuie-t-on déjà ?) ; l'amplification convient bien à un autre genre d'ironie : la médiocrité radicale sur laquelle par exemple, dans ses romans, Jane Austen, se fonde pour ironiser sur le désir qu'ont certains Anglais de transformer une médiocrité ou une catastrophe météorologique perpétuelle en une sorte de miracle de douceur du climat de cette île.

Et puisqu'il est question des lacs anglais, de Quincey — encore dans la période de son orthodoxie romantique — écrit malicieusement à propos du « corps » de la poétique des lacs (dans une note aux *Confessions*) : *Sa tête* — cette extrémité du lac qui reçoit les ruisseaux et les torrents qui en nourrissent les eaux, porte localement le nom de *Tête*, et pour filer la même image constructive, le terminus opposé, qui décharge le surplus de son eau, s'appelle son *pied* . A ce propos, suggestion de cette évidente distinction, je peux remarquer que de toutes les manières, l'existence même d'une tête et d'un pied rapportée à une étendue d'eau défait la malice du rire sarcastique de Lord Byron contre les poètes des Lacs, quand il les appela du nom méprisant de « poètes des mares », variation qu'une certaine partie du public prit promptement pour la réverbération naturelle de ce mépris, si mesquin et apparemment si infondé, que lord Byron nourrissait notoirement et constamment à l'encontre de Wordsworth, et par accès contre Southey. L'effet de cette transformation d'une image vivante — l'image d'un mouvement incessant — dans l'image d'une stagnation fétide, était tangiblement perceptible. Mais qu'est-ce qui permettrait de contre-distinguer les *vivi lacus* de Virgile des mares pourrissantes couvertes d'algues gluantes ? Le fait d'avoir ou ne pas avoir une Tête ou un Pied (à savoir un principe de changement perpétuel), est au cœur même de cette distinction ; et substituer au terme de *Lac* un terme qui ignore ou rend négatif le principe différentiel propre qui constitue un lac — à savoir, son courant et son éternelle mobilité — c'est présenter une insulte dont la partie qui la reçoit n'a ni intérêt ni souci. » (Note de 1856.)

10. Le type de manœuvre favorite chez de Quincey : cf. « La Nation de Londres », trad. Revue de la NRF, octobre 1990.

11. Cité par Michel Deguy, « Le Grand-dire » in *Choses de la poésie et Affaire culturelle*, Hachette, 1986.

12. Motif tautégorique du rythme comme tel, à entendre entre — mais que signifie cet entre-deux ? — l'allégorie (dissociation arbitraire de la forme et du sens) et le symbole (« inhérence indéchirable de la forme et du sens » selon Jean Starobinski). La question du rythme est celle d'une dissociation qui associe et d'une association qui dissocie, travail complexe de l'unité qui fait le sens du rythme.

13. On peut remarquer qu'il s'agit là de la réponse apportée par Kant au jugement esthétique pur, non mêlé aux concepts de perfection ou de finalité objective (lorsque

ces concepts interviennent le jugement est d'ordre téléologique), et c'est là, pour les textes qui nous occupent une question de poids, car ladite faculté de juger téléologique qui ne subsume pas sous le concept comme la faculté de juger déterminante, mais qui juge la finalité réelle (objective) de la nature par l'entendement et la raison, appartient seulement par son application à la partie théorique de la philosophie et possède comme principe régulateur la finalité. Or cette faculté de juger en se réglant sur le principe de la finalité est ce qui est représentée dans ce texte de De Quincey qui parodie la faculté de juger la finalité réelle (objective) de la nature par l'entendement et la raison (ou montre l'ironie de cette finalité).

14. Cf. Pierre Vidal-Naquet, « Le Temps des Dieux et le Temps des Hommes », in *Le Chasseur Noir*, pp. 89-91.

15. Le débat sur la question est réinventé dans les *Noctes Ambrosianae* de John Wilson (sous le pseudonyme de Christopher North). Il s'agit d'un dialogue entre le Mangeur d'Opium, le Berger (*Shepherd*, c'est-à-dire James Hogg, auteur des *Confessions d'un pécheur justifié*). Les convives sont attablés devant leurs muffins et une cafetière, un de leurs amis qui habitait en bord de mer est mort peu auparavant. Voici donc le dialogue, soulignant l'opposition de deux lyrismes : celui de *Shepherd*, prométhéen et protestant, à celui du Mangeur d'Opium, lyrisme du renoncement extatique et vertueux à la condition mortelle et endeillée de l'homme. Cette option qu'il est sera reprise ailleurs chez De Quincey (cf. essais sur le *Dr Samuel Parr* et *Les Portraits littéraires de Gil Rillian*), à la date fictive de mai 1830 :

Shepherd : Pourquoi ? Où habitait-il ?

North : En bord de mer.

Shepherd : Je n'aurais jamais pu vivre en bord de mer.

Tickler : Ah oui ! Et pourquoi pas, James ?

Shepherd : Cette mer éternelle avec ses tempêtes dérange mon imagination de sorte que mon âme n'a jamais de repos devant cette solitude, mais elle se trouve transfusée dans le puissant océan, et ses pensées alors sont aussi violentes que les vagues qui écumant en disparaissant, puis apparaissent encore et s'abattent dans une vie transitoire — encore et encore et encore — comme si jamais, sous le soleil comme sous la lune, cette tumultueuse multitude, depuis le début de la création du monde, n'avait été une seule fois apaisée dans la bénédiction et la perfection du sommeil.

Le Mangeur d'Opium anglais : Dans cette tourmente du lot de mortalité qui est le nôtre ; c'est là qu'est le bien le plus profond de l'âme, Ô *Shepherd* ! Un calme sans marées.

16. « Kant divise ensuite le sublime en sublime mathématique et sublime dynamique, ou, comme l'exprime Schiller, en ce qui passe notre force de compréhension et qui menace notre force de vie. Plus brièvement, on pourrait les nommer quantitatif et qualitatif, ou externe et interne. Mais l'intuition de la vision ne peut jamais saisir un sublime autre que quantitatif ; seule une conclusion tirée d'expériences, et non l'intuition, peut donner à l'abîme, à la mer en furie, au rocher qui rebondit, un sublime dynamique. Comment donc aurons-nous l'intuition de ce dernier ? Sur le mode *acoustique* ; l'oreille est l'ambassadeur immédiat de la force et de l'effroi (...) Sans aucune expérience, un petit homme tremblera devant les grandeurs sonores ; mais toute grandeur visible ne ferait que le soulever et le dilater. » Jean-Paul Richter, *Cours Préparatoire d'Esthétique*, paragraphe 27, « Théorie du Sublime ». Très caractéristiquement, la « théorie du Sublime » chez Richter est enchâssée dans le VI^e programme du *Cours Sur le Comique*.

17. La différence entre le sublime mathématique (spatial) et le sublime dynamique (acoustique) est héritée de ce qui se met en place au XVIII^e siècle dans la discussion sur l'origine du langage. Grand lecteur de Herder, De

Quincey relie l'enjeu de la naissance du langage (c'est-à-dire l'émergence de la question du *style* comme question de la pensée), à la configuration Herder-Schleiermacher-Kant. Où comment l'on passe de la question de la langue comme origine à la question transcendente qui trouve aussi son origine dans les théories esthétiques de Bauteux et Diderot, à partir desquelles Herder explicite la *destruction du présent de la vision*, de la vision comme contact trompeur dans la mesure où il y est impossible de maîtriser la vitesse de perception. La destruction du primat de la vision ayant impliqué non seulement une réorganisation de la hiérarchie des sens, mais une nouvelle classification des arts. L'homme comme créature de langage, se rapporte au « sens moyen » (Herder), c'est-à-dire à l'*ouïe*, car « le son de l'impression est plus et autre chose que la base animale de la nature humaine : il est ce à partir de quoi l'homme, est dans la nature un être de *circonspection*, de raison et de langage. Dans l'étrange concept de cette circonspection, il faut entendre que l'homme est encerclé, borné de tous les côtés, mais qu'il possède un regard sur ce qui le borne à son lieu, et dans ce regard une présupposition de la menace mortelle. Les textes que nous travaillons sont des textes *circonspects* quant à la sublimité romantique en ce sens qu'ils parlent tous du facteur de l'*enfermement*, voire de l'*insularité*, et en tout cas toujours du rapport des *confins* à l'interruption ou à la fin elle-même. La genèse de la langue s'explique à partir de cette circonspection — qui n'est pas une faculté de l'homme mais sa condition — c'est-à-dire à partir de la position de l'homme dans le sensible : « recevant les sons naturels (*Naturlaute*), l'homme du fait de son imperfection et de la liberté qui en est la conséquence, doit non seulement percevoir et reconnaître, mais *retenir* aussi les sons de la nature (je souligne), les transformant en sons linguistiques (*Sprachlaute*) ». (Herder, *Traité sur l'origine du langage*.) La circonspection qui fonde le langage fait aussi la différence entre l'homme et l'animal. L'animal ne saurait être sublime, mais le parcours du rapport de contiguïté entre l'homme et l'animal — contiguïté qui implique elle-même un saut dans le divin — est sublime. Ce primat du son naturel, ce recours à la fondation phonétique doit comme dans la théorie rousseauiste, dont cependant il diffère sensiblement, être déconstruit. Le projet d'une déconstruction du *phonocentrisme* touche au Sublime.

18. A propos de l'invention rousseauiste du sentiment et de l'essence de son auto-renversement : « Ainsi dans le langage naïvement référentiel des sentiments, l'amour devient éternellement répété, le monstre de sa propre aberration, orienté toujours vers l'avenir de sa répétition puisque l'effondrement de l'illusion ne fait que renforcer l'incertitude qui l'avait d'abord créé. (...) Quelque éphémère que devienne le référent de la passion (« le néant des chimères », « le néant des choses humaines ») (Julie, 2, p. 693), il est clair qu'une fois établie la finalité du langage de la passion (« son langage est toujours figuré »), nous revenons en fait à un modèle référentiel. La figuralité non problématique de la métaphore restitue son sens propre, bien que sous forme d'une puissance de négation qui empêche la naissance d'une signification spécifique (...) le pathos est hypostasie sous la forme de puissance aveugle ou simple « puissance de vouloir », mais il stabilise le pathos de la figure en lui faisant « signifier » le pathos de son effondrement. (Paul de Man, *Allégorie de la Lecture*, pp. 242-243.)

19. On devra essayer une lecture de cet événement dans *La Rhétorique des Passions* chez Aristote : après le coup d'envoi de la dissociation de la connaissance humaine partielle et de la connaissance de l'en-soi de la chose, dans le *Ménon* de Platon, Aristote analyse la fonction de l'apodictique. Cette question est celle de la prédication, du rapport du sujet à son prédicat dans le *logos*, et elle se trouve être aussi la question de l'articulation du *pathos*

au sujet. Pourquoi et comment ? On se retrouve devant un inconnaisable, ce qui est connaissable pour nous n'est pas connaissable en soi, sinon les catégories de l'être n'auraient pas de raison d'être, la substance serait aussi bien la totalité des accidents. Or ce ne peut pas être le cas ; pour que la substance soit connue, objet d'une prédication, il faut qu'elle demeure différente du prédicat. D'autre part si ce qui est premier pour nous l'est par effet de la sensation que nous acquérons par les prédicats sensibles : l'homme part du particulier pour remonter au général, lequel sert de *support* aux qualités sensibles et leur est de ce fait, antérieur. Mais les deux ordres doivent être scindés, comme le problématique est scindé du non-problématique pour qu'il y ait résolution (toute résolution a pour effet paradoxal de dénier la question). Mais ce qui se présente de prime abord comme un objet inconnu demeure dans la tension d'une connaissance inconnaisable : le pathos est à la jonction de ce qui est premier *pour nous* et de ce qui est premier *en-soi*. Dans le fait que le décalage de ce qui est en soi et de ce qui vaut pour nous se ramène à une seule dimension, puisque les prédicats vont énoncer ce que le sujet est — dans ce fait que les prédicats premiers pour nous sont seul à énoncer ce que le sujet est, que se passe-t-il ?

La proposition est le lieu de résorption du décalage entre l'*en-soi* et le *pour-l'homme*. Le sujet et le prédicat sont la mémoire du décalage que la proposition prédicante abolit (avec la digression, cette mémoire affirme son écart, son délai, cette mémoire se décline jusqu'à la scission). Le *pathos* est précisément la voix de cette contingence, de cette qualité que l'on va attribuer au sujet mais qu'il ne possède pas par nature (cf. la nature pathologique, le bond *pathognomonique* et *physiognomonique* du signe sensible au signifié non-sensible qu'opère la métaphore dans le paragraphe 27 du *Cours Préparatoire d'Esthétique* de Jean Paul). Au départ le *pathos* est une simple contingence, le signe d'une asymétrie qui définit la proposition : le pathos *dé-finit* ce que le sujet *est* et *n'est pas*, d'où son ambivalence. Consacrer l'ambivalence en la démarquant et en l'abolissant dans la différence propositionnelle fait que le *pathos* tombe à l'intérieur de la proposition, qui a alors le sens provisoire et fragile de conduire l'homme à la connaissance propositionnelle. *Phusis* et *pathos* s'opposent ou plutôt l'ordre naturel et l'ordre humain s'opposent dans le *pathos*, car deux sujets différents s'opposent, la nature comme sphère propre (auto-finalisée dans une finalité autotélique qui peut très bien s'accommoder d'un apparent dérèglement) se mouvant de soi-même dans le sens immanent qu'exige son essence, *contre* la sphère propre de la passion comme différence irréductible, sphère du drame qui échappe au concept, sphère des affects, etc. La passion qui est première pour nous s'oppose à ce qui est premier en-soi, ou plutôt ce qui est premier pour nous est dissocié, irréductible, par là même lieu de l'Autre — (de la possibilité autre que nous sommes) —, comme folie, irrationnel, car le logos centré sur la seule apodicticité sort *en-soi* de l'identité de l'en-soi. Le *pathos* est l'altérité même, l'alternative qui oppose en elle les termes qu'elle contient.

La résolution toute relative de cette opposition, la réponse aristotélicienne au *pathos*, c'est la *vertu* comme lieu de l'identité du sujet (lieu aussi du sublime moral ou du sublime de l'action). Ce sublime moral et politique est la question que l'on rencontre au détour de ces textes : question théologico-politique chez de Quincey, question du mal et de la guerre, de l'Angleterre dans l'absence d'histoire qui l'immobilise (Charles Lamb). La *vertu* qu'appelle alors le *pathos* propre de ces textes serait une vertu du temps (cf. supra Jean Paul citant Gibbon), c'est-à-dire une vertu de l'identité ironique du sujet dans le temps (du sujet du temps) qui actualise ses dispositions, les exerce, les pratique « enfin », tandis que les passions

de l'*entre-temps* l'ont fait osciller dans les lieux de l'alternance et de l'inversion, où le sujet se perd. Mais ces textes montrent qu'il est (au moins) difficile d'intégrer uniformément la vertu-du-temps-de-l'histoire en tant que vertu propre de l'individu historique.

La synthèse se fait attendre, elle est ce qui (se) fait attendre, la synthèse de la vertu renvoie plutôt, si l'on peut adopter cette vue cavalière, qui n'est après tout que la perspective rappelant que l'histoire elle-même marche de biais, sous la forme d'un *ressac* (comme une vague décumène). La synthèse est une synthèse — de — la *destruction*, si cela peut s'entendre : le *fluetus decumanus* est l'image d'une dialectique de l'arrêt dans ce qui se prolonge. Le *pathos* du texte de de Quincey — ce par quoi il est travaillé — est un *pathos* propre à la notion de progrès et (aussi bien) de décadence. Ces deux-là ne sont jamais, tels qu'en eux-mêmes l'éternité les changerait, nommables. Walter Benjamin écrit dans *Les Tableaux Parisiens*, au chapitre intitulé « théorie de la Connaissance » : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image au contraire est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclairage pour former une constellation. L'image de la dialectique à l'arrêt, car tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : *ce n'est pas quelque chose qui se déroule mais une image saccadée* » (je souligne : la dixième vague est cette saccade. Si dans la structure chrétienne du temps, cette saccade va laisser place au mouvement eschatologique du temps de l'Église-Histoire, il n'en reste pas moins que s'aperçoivent les images du télescopage, de la collision (voir ce terme chez De Quincey), de la destruction, de la saccade, de l'absence de rythme, les termes d'une dialectique opposée à la continuité, c'est-à-dire, à la continuité de l'archaïque qui n'est pas encore — ou qui n'est plus — moderne (Walter Benjamin). Et cet aperçu, immobile dans son dérèglement, est ce à quoi et en quoi la digression comme dialectique ironique se tient. Cette saccade ne « saurait » être sublime : le savoir de ce conditionnel, le savoir au conditionnel renvoie à la *destruction* du sublime, à sa mise dans le temps, à son occasion soumise au temps aléatoire et au *das Bestehende*, parce que le sublime se disait d'un mouvement créateur de/dans la finalité (précisément d'un *sans fin* qui n'est propre qu'à la finalité elle-même) et qui n'est pas le propre du *bestehen*, de cette existence qui en allemand ne comporte pas de référence à l'*ex-ire* du latin, mais bien plutôt une référence au *stehen* qui pose l'immobilité. L'existence comme stabilisée au milieu des ruines renvoie à l'*esprit destructeur* : ruine de l'exister contre l'Organique et le Mécanique, une recherche conjointe du chemin et de l'élimination dans le terme du *Wegshaffen*. « Le caractère destructeur ne voit rien de durable. Mais c'est précisément pour cela qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent contre des murs et des obstacles, là aussi il voit un chemin. Mais parce qu'il voit partout un chemin, il doit partout écarter du chemin, pas toujours avec une violence grossière, parfois avec raffinement. Parce qu'il voit partout des chemins il se tient toujours en personne à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut dire ce qu'apportera le suivant. Il place l'existence dans les ruines, mais pour l'amour du chemin qui se fraye un passage au travers. Walter Benjamin, *Le Destructeur*. Si alors il y a du sublime, sa caractéristique aura changé ; elle sera dans la dégressivité du chemin.

20. Cf. le volume de J.D. Prown, *La Peinture Américaine, des Origines à l'Armory Show*, Skira, 1987 ; pour commencer, nous reprenons son commentaire.

21. Une symbolique de la « profondeur sublime » de l'ironie, très proche de ce qu'exprime le « rire de la mer » est soulignée par Friedrich Schlegel. Et ce rire léger, encore,

sous la surface pleine de gaieté cache et dissimule un sens plus profond et plus central, une signification autre et plus haute, (je souligne) voire même un sérieux incontournable. » (in *Philosophie du Langage*, « Deuxième Conférence »). Sur les termes du rapport du symbole tantégorique et de l'ironie, et l'articulation à la question de l'allégorie, cf. séminaire de Philippe Beck au Collège de Philosophie.

22. Quelle est l'histoire de cette différence interne et propre au sublime, ou plutôt quel type d'histoire cette différence permet-elle ? Une histoire qui pourra rappeler le trajet propre qui unit le *différend* à la rhétorique de la *dénudation* baudelairienne (in *Mon cœur mis à nu*). De la *dénudation* du « cœur » romantique selon Baudelaire dans ses poèmes en prose ; mais aussi et précisément : parce que Baudelaire croit reconnaître cette poétique, ou cette rhétorique implacable de l'invective, de l'attaque et du harcèlement aussi chez de Quincey : « Que de Quincey se soit montré quelquefois irrégulièrement sévère pour ses amis, quel auteur, connaissant l'ardeur de la passion littéraire, aurait le droit de s'en étonner ? Il se maltraitait cruellement lui-même ; et d'ailleurs, comme il l'a dit lui-même quelque part, et comme avant lui l'avait dit Coleridge, « la malice ne vient pas toujours du cœur ; il y a une malice de l'intelligence et de l'imagination ». Il faut prendre au sérieux dans le dernier texte traduit ici, la dimension baudelairienne de ce qui est dit de Coleridge par de Quincey : ce dont la lutte contre l'homme naturel est le thème le plus visible.

23. Contre la politique de cette « passivité sage », son aveuglement quant au devenir politique et aux conditions capitalistes de l'histoire. Contre, par exemple, le choix du repli rural romantique, on pourrait citer le poème satirique de Shelley contre Wordsworth : *Peter Bell the Third*, 1818.

24. Je reprends ici essentiellement l'analyse de Sylviane Agacinski dans son article « Nous ne sommes pas sublimes », *Kierkegaard, Cahiers de Philosophie* 8/9, Automne 1989.

25. Qui dit *Einfühlung* dit « jouissance de soi dans un objet sensible, sentiment d'être en soi-même dans un objet sensible distinct de soi » ; infusion d'un rapport organique vital, participation organique sublime selon le modèle d'un organisme vivant où les parties ont pour cause finale cet objet — œuvre même comme totalité particulière ou unité symbolique contre l'esthétique du plaisir ou du déplaisir, le passage à l'esthétique de l'*Einfühlung* implique l'intervention du sublime esthétique, d'une esthétique (du) sublime, de l'emportement sublime qui, dans une cohésion organique de l'œuvre, c'est-à-dire une esthétique particulière du sublime, dirige l'esthétique post-romantique, à partir de la notion de « pathetic Fallacy ».

26. Ce qui fut dramatisé par de Quincey lui-même à la publication de sa *Logique de l'Économie Politique* : « A travers cette ruine et à l'aide de cette ruine, j'ai pénétré et j'ai lu les derniers états de Coleridge. J'ai compris son chaos à la noirceur du mien. L'un et l'autre sont l'œuvre du laudanum. C'est comme si on trouvait des ivoires sculptés, des bois délicatement ouvragés et de beaux émaux mêlés aux cendres et aux vers parmi les cerueils et les épaves d'une vie oubliée ou d'une nature abolie. » Trad. Pierre Leyris, *id.*

27. Texte biographique de De Quincey intitulé : *Samuel Taylor Coleridge, 1834-1835* (l'éloge funèbre, ou le Tombeau de Coleridge), entre la lecture de Lamb en 1823 et la reprise de la note dans les *Oracles Pâtiens* en 1858. Pour comprendre l'évolution de De Quincey quant au lieu des Lacs, on pourra se référer aux *Confessions d'un Mangeur d'Opium* : pour aller vite c'est Wordsworth qui y aura amené De Quincey ; et son départ des lacs ressemblera à celui de Coleridge.