

**Le rêve comme forme de confession : Confessions of an
English opium eater de Thomas De Quincey.**

**Séminaire Objectalité du texte
Valentina Fenga
Université de Bologna**

Introduction

Le texte littéraire *Confessions of an English Opium Eater* de Thomas De Quincey, sera ici analysé à deux niveaux : on examinera d'abord le texte et son rapport avec le genre, donc objet-texte comme un « unicum » par rapport à la codification des genres ; puis on s'attachera, plus en profondeur, aux structures et aux images présentes dans le texte, pour arriver à comprendre comment l'auteur considère sa confession et le jeu entre la sphère psychique et la sphère textuelle de l'œuvre.

La critique littéraire sur les *Confessions* De Quincey a surtout gravité autour du rapport entre création artistique et l'abus des substances, lien notamment fascinant et « dangereux » de la littérature européenne des XIX^e et XX^e siècles. Le succès de l'œuvre et ses traductions par d'illustres écrivains l'ont consacrée oeuvre primaire d'une longue tradition de textes sur l'usage des substances comme catalyseur des visions et production artistique.

En revanche, cette analyse entend tracer une autre perspective sur le texte – et non pas se concentrer sur l'opium et ses implications et répercussions sur l'écriture – et souligner la mise en scène du soi et le lien entre vie réelle et représentation artistique dans texte de De Quincey, la manifestation d'une sensibilité moderne qui considère la narration du rêve comme partie intégrante de la « vie » et donc du récit de vie.

Une réflexion sur le genre du texte s'impose si l'on considère la structure des *Confessions*. En effet, l'auteur a choisi de mettre l'accent sur la dimension inconsciente, les rêves et les visions tandis que la biographie sert d'explication préliminaire à la compréhension du contenu des rêves. Il met en scène le contenu psychique selon une modalité rappelant certaines formes modernes du discours autobiographique, qui tient compte du rêve comme partie intégrante et « parlante » du soi, en ce que l'autobiographie manifeste la nécessité de se dire à travers l'écriture et implique l'explication des procès psychiques (le terme auto-analyse est, d'un point de vue chronologique, hasardeux).

Le genre de la confession part souvent d'un désir de « rédemption », non seulement dans la tradition chrétienne qui renvoie directement à saint Augustin, mais aussi dans sa forme la plus laïque de recherche d'une justification face au public, aux lecteurs. Dans le cas de De Quincey, l'auto-incrimination et l'auto-justification, qui sont implicites au genre de la confession, semblent passer au second plan au profit du pouvoir visionnaire de l'opium pour tenter de décrire les mécanismes à l'origine des rêves et visions.

Les stratégies textuelles, la matière de l'écriture utilisées par De Quincey, dont l'opium est à la fois cause et objet, sont capables de rendre une psyché particulièrement complexe, insondable que l'auteur découvre dans ses voyages intérieurs et qui lui impose

un profond changement d'expression artistique. Cette nouvelle dimension psychique exige un changement d'écriture. La confession devient pour De Quincey le récit des rêves et des visions. La forme de dénouement la plus « véritable » (on reviendra sur cette question), que semble suggérer l'auteur, est le récit de l'abîme intérieur à travers l'écriture.

1. Le changement de forme de la confession de DeQuincey.

La confession est toujours considérée comme une forme d'autobiographie, une narration auto-diégétique (selon la définition de Genette¹) ou genre, où l'auteur, le narrateur et le personnage trouvent leur identité, marquée par l'emploi de la première personne. Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique*, qui est de la même opinion, la définit comme suit : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ² ». Mais le problème crucial que posent tous les récits auto-diégétiques, comme dans le cas des confessions de De Quincey, concerne le rapport entre l'auteur et le lecteur, et donc entre la fiction et la réalité, que Lejeune théorise par sa notion de « Pacte autobiographique ³ ». Ce pacte sous-entendu entre auteur et lecteur suppose la véridicité de la narration. Il affirme qu'il s'agit de la vie de l'auteur et que le lecteur doit simplement accepter cette affirmation comme vraie, comme si elle faisait partie d'un jeu selon lequel ce qui se passe dans le texte reflète les événements réels. En d'autres termes, le *pacte autobiographique* s'oppose au *pacte de fiction*, « The willing suspension of disbelief for the moment », auquel Coleridge a fait allusion dans sa préface des *Lyrical Ballads*.

D'après Lejeune, la *conditio sine qua non* du récit autobiographique et donc de la confession est l'identité auteur /narrateur/personnage. Pour que l'identité entre ces trois instances se porte garante de l'autobiographie, il faut nécessairement que l'on trouve, quelque part dans le texte ou le paratexte, un pacte qui soit autobiographique et garantisse que l'auteur a voulu faire le récit de sa propre existence et que c'est lui le sujet de son récit .

Dans le cas de De Quincey, un premier problème se pose, étant donné que les premières parutions du texte furent anonymes et publiées sous le pseudonyme de X.Y.Z. L'auteur a décidé de se cacher derrière son texte, en mettant en péril la base même de son intention narrative. Le risque encouru est donc de naufrager dans les territoires du roman,

¹ G. Genette *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

² P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

³ P. Lejeune, *l'Autobiographie en France*, éd.1971, p.24.

puisque le lecteur ne dispose d'aucune coordonnée pour inscrire le texte dans le genre que l'auteur déclare, à savoir celui des Confessions.

Un lecteur très attentif tel que Charles Baudelaire soulève un autre problème. En effet, arrivé à la fin de la traduction-commentaire des confessions de De Quincey dans *Les Paradis Artificiels*, Baudelaire pose une question intéressante sur le dénouement, artificiel selon lui, du texte.

Malgré :

« L'atmosphère de vérité qui plane sur tout l'ensemble, et l'accent inimitable de sincérité qui accompagne chaque détail » [il dit que la conclusion du livre et je cite :] *la manière subtile, ingénieuse par laquelle l'infortuné sort du labyrinthe enchanté où il s'est perdu pou/parr sa faute, me parut une invention en faveur d'un certain « cant » britannique, un sacrifice où la vérité était immolée en l'honneur de la pudeur et des préjugés publics.⁴ ».*

Baudelaire semble saisir l'opacité singulière du genre de la confession de De Quincey : la tension entre la recherche de la vérité, au sens autobiographique du terme, et la fiction, ou mieux entre la représentation littéraire d'une vie et l'exigence et l'urgence de se narrer et la conscience très moderne du double rôle de l'écrivain, à la fois personnage et créateur des mondes « artificiels », de l'écriture. Anticipant les théories narratologiques de la collaboration entre écrivain et lecteur potentiel⁵, Baudelaire écrit :

« Bref, je crois que le public n'aime pas les impénitentes, et qu'il les considère volontiers comme des insolents. De Quincey a peut-être pensé de même, et il s'est mis en règle.⁶ ».

Ici, se pose la même question sur l'œuvre autobiographique : répond-elle à une nécessité expressive ou à un sens esthétique vers lequel tend l'auteur ? Comment donc inscrire les confessions de De Quincey dans la perspective du genre auquel elles déclarent appartenir ? S'il est vrai que dans l'introduction, s'affirme la volonté de se raconter pour donner un exemple de vie, il est tout aussi vrai qu'en lisant le texte de De Quincey et en considérant la structure de l'œuvre, qu'il ne s'agit pas d'un récit de vie au sens strict.

L'étude de Maria Zambrano⁷ jette une lumière importante sur le genre de la confession qui, selon sa vision, revêt une valeur heuristique. Elle est une méthode de connaissance – et donc un statut hybride entre philosophie et littérature –, une forme introverse et extroverse (introverse parce qu'elle concerne la sphère individuelle et extroverse parce qu'elle se donne comme production artistique, aux lecteurs) qui se donne quand « l'être humain sent sur soi seulement le fardeau de l'existence, il a donc besoin que sa propre vie se dévoile devant ses yeux » et elle continue : « la confession est un acte où le sujet se

⁴ C. Baudelaire, *Les Paradis Artificiels*, Folio, Paris, 2000. P. 134.

⁵ U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁶ C. Baudelaire, *Les Paradis Artificiels*, Folio, Paris, 2000. P. 136

⁷ M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, introduzione di Carlo Ferrucci, traduzione di Eliana Nobili, Milano, Mondadori, 1997.

révèle à soi-même, parce qu'il a horreur d'être à moitié et confus. Ceux qui se racontent, ceux qui font un roman autobiographique, révèlent une certaine complaisance, ou une acceptation de son être, de son échec »

Lisons donc plus attentivement la préface des *Confessions*.

Dès le début du texte, De Quincey exprime sa répugnance pour la spectacularisation du soi, implicite dans toutes formes de confession, et nous dit :

I here present you, courteous reader, with the record of a remarkable period in my life: I trust that I will prove not merely an interesting record but, in a considerable degree, useful and instructive. That must be my apology for breaking through that delicate and honourable reserve, which for the most part restrains us from the public exposure of our own errors and infirmities. Nothing indeed is more revolting to English feelings, than the spectacle of a human being obtruding on our notice his moral ulcers or scars [...] for any such act of gratuitous self-humiliation from those who can be supposed in sympathy with the decent and self-respecting part of society, we must look to French literature, or to that part of German, which is tainted with the spurious and defective sensibility of the French.⁸

Ce passage laisse entendre qu'en dépit de leur titre, ces « confessions » ne sont pas l'aveu de fautes et erreurs et que De Quincey semble affirmer, dès la première page, qu'on ne trouvera pas un spectacle d'auto-humiliation ni une sorte de plaisir de mise en scène du soi et de ses erreurs et surtout que l'allusion à des aspects « misérables » n'implique pas l'admission d'une faute :

But, on the one hand, as my self-accusation does not amount to a confession of guilt, so, on the other, it is possible that, if it *did*, the benefit resulting to other, from the record of an experience purchased at so heavy a price, might compensate, by a vast overbalance, for any violence done to the feelings I have noticed, and justify a breach of the general rule. Infirmity and misery do not, of necessity, imply guilt.⁹

Mais ce refus d'admission de culpabilité est déjà une sorte d'admission de culpabilité. En effet, quelques lignes plus loin, De Quincey convient, toujours à travers cette rhétorique de la négation de la culpabilité, de l'objet de son sentiment de culpabilité, à savoir l'excessive consommation d'opium

If opium-eating be a sensual pleasure, and if I am bound to confess that I have indulged in it to an excess, not yet recorded of any other man, it is no less true, that I have struggled against this

⁸ T. De Quincey, *Confessions of an English opium eater, edited with an introduction by Alethea Hayter*, London, Penguin books, 1986, p. 3.

⁹ T. De Quincey op. cit. p.4.

fascinating enthrallment with a religious zeal, and have, at length, accomplished what I never yet heard attributed to any other man – have untwisted, almost to its final links, the accursed chain which fettered me¹⁰.

Néanmoins, il continue une fois encore à rejeter la faute :

Guilt, therefore, I do not acknowledge: and, if I did, it is possible that I might still resolve on the present act of confession, in consideration of the service which I may thereby render to the whole class of opium eaters.¹¹

On est face à un jeu subtil entre admission et négation, qui consiste en une sorte de résistance à l'analyse et qu'il faut examiner pour relever l'aspect innovant des confessions de De Quincey.

Selon Françoise Moreaux, dans son œuvre *De Quincey, la vie, l'homme, l'œuvre*, « De Quincey choisit le titre confession afin de sacrifier au goût du jour puisqu'il laisse espérer le récit des expériences audacieuses¹² ». En d'autres termes, il a choisi un genre très apprécié pour susciter l'intérêt du public, vu que le texte parut en appendice au *London Magazine*, très populaire à l'époque. Il ne pensait continue-t-elle, aucunement mal agir en fumant de l'opium, pratique - selon elle- dénuée de toutes implications morales que l'usage de la drogue a acquises avec les années¹³.

Quel est donc l'objet des confessions, s'il n'est pas l'admission d'une faute ? Pour répondre à cette question, il convient de regarder le texte et ses différentes éditions comme étant un corpus et non pas différentes productions isolées. En effet, De Quincey a réécrit constamment ses confessions et les préfaces en considérant l'objet à la fois :

« Excess of opium eating¹⁴ » (édition du 1821)

« The power of opium not over bodily disease and pain, but over the grander and more shadowy world of dreams¹⁵ » (édition du 1856)

« Displaying the faculty of dreaming itself¹⁶ »

« Record of human passion¹⁷ »

Le matériel biographique semble donc être de très loin l'objet de son œuvre. Par contre, l'indétermination pourrait être le symptôme de la recherche de De Quincey, qui se joue totalement à la limite entre vie réelle et création littéraire ou, autrement dit, entre re-

¹⁰ T. De Quincey op. cit. p.4.

¹¹ T. De Quincey op. cit. p.5.

¹² F. Moreaux *De Quincey, la vie, l'homme, l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 464

¹³ F. Moreaux op. cit. p.464-465.

¹⁴ T. De Quincey op. cit. p. 2.

¹⁵ T. De Quincey op. cit. p. 215.

¹⁶ T. De Quincey *Suspiria de profundis* in T. De Quincey, *Confessions of an english opium eater, edited with an introduction by Alethea Hayter*, London, Penguin books, 1986, p.88.

¹⁷ T. De Quincey, *Collected Writings*, Kessinger Publishing, 2006, pp. 14-15

création du soi à travers l'écriture et création d'un simulacre, qui puisse « fonctionner » dans le texte.

Loin d'être une critique envers la véridicité du texte, loin d'être l'accusation d'avoir brisé le pacte autobiographique, cette tension entre réalité et fiction est, selon moi, révélatrice de la modernité du texte, d'une intériorité consciente des « technologies de représentation du soi », selon la définition de Foucault, un soi multiple et presque incommunicable.

L'opium avec son « potent eloquence »/sa puissante éloquence permet de se raconter, et de rendre compte de la représentation du soi qui devient, à travers l'écriture, une question rhétorique.

Se narrer est une question de construction du soi, d'une identité complexe qui puisse rendre la perception qu'on a de soi-même, et aussi une reconstruction à mettre en évidence sous les yeux publics. En ce sens, De Quincey est un moderne, et cette conscience profonde de l'éternelle question de la représentation à travers l'écriture transparaît dans son oeuvre.

L'originalité des Confessions de De Quincey semble résider dans cette double intention. La nécessité de se narrer (concept utilisé aussi par Maria Zambrano) et la conscience de construire un soi fictif à travers l'écriture, dénoté par la volonté de cacher son identité, de trouver une conclusion qui respecte le bon ton du public, pour une question esthétique et littéraire, et d'apporter continûment des modifications au texte, des révisions et adjonctions, pour rendre sa forme plus homogène.

La confession, selon De Quincey, est donc la narration ou la mise en scène d'un soi, que l'auteur a décidé de raconter ; dans cette perspective c'est la dimension inconsciente et non biographique qui joue le premier rôle.

The preliminary confessions, or introductory narrative of the youthful adventures which laid the foundation of the writer's habit of opium-eating in after-life, it has been judged proper to premise for three several reasons :

To know how came any reasonable being to subject himself to such a yoke misery

As founishing a key to some parts of that tremendous scenery which afterwards peopled the dreams of the opium-eater.

As creating some previous interest of a personal sort in the confessing subject, apart from the matter of the confession, which cannot fail to render themselves more interesting.

Dans cette perspective, le récit de l'inconscient joue un rôle déterminant. La dépendance de l'opium sur laquelle - on l'a vu- se joue le mécanisme de faute-justification, n'est plus l'objet primaire des confessions, et cède le pas au récit d'une expérience psychique, catalysé par l'opium.

La structure de l'œuvre de De Quincey laisse entrevoir clairement à quel point la partie dédiée à la narration onirique occupe une position dominante. Voilà la structure :

To the reader

Part I – Preliminary confessions – récit autobiographique de sa jeunesse.

Part II – The Pleasure of opium : les effets de l'opium

Introduction to the pains of opium – où De Quincey induit le lecteur à se former une image mentale de son idée de bonheur – où il est représenté pendant une soirée de lecture et de consommation d'opium.

The pains of opium – les rêves et les visions.

Cette structure est symptôme d'une nouvelle forme de conscience, qui a besoin d'une nouvelle forme textuelle, d'un nouveau langage pour se raconter.

Dans l'idée de « confessions » de De Quincey, et pour reprendre le texte de Zambrano, on trouve la nécessité de voir dévoilé devant ses yeux, et indirectement devant les yeux du lecteur, l'univers inconscient.

La confession est finalement bouleversée : non plus compte-rendu -justification des comportements des pratiques dans une intention moralisatrice, mais forme d'auto-explication de regard et analyse du soi, qui nécessite la suspension de toutes implications morales et qui offre au lecteur le contenu psychique, tel qu'il est.

La véridicité de la confession réside dans l'offre ultime et extrême des profondeurs cachées de sa psyché, dans le dévoilement de ses rêves, dans son imperfection morale, dans la dépendance de l'opium et en même temps dans la conscience de la différence entre vie et fiction. Le langage, devient le moyen d'être¹⁸de l'individu.

A ce point, la véridicité de la confession sous-tend la cohésion de l'œuvre d'un point de vue linguistique, thématique et stylistique. Starobinski est très clair sur ce point : si le style personnel (considéré comme obstacle à la véridicité) fait la différence entre la forme et le fond de la vie réelle, il devient l'un des indices révélateurs des traits symptomatiques. « Il est le résultat de la singularité psychique des écrivains et correspond à la célèbre affirmation de Buffon selon laquelle le style de l'autobiographie rend une image authentique de qui tient la plume¹⁹. » La biographie, continue Starobinski, est aussi bien la main que la plume, la vie réelle que l'écriture.

2. Le rêve et le regard - La question du lecteur et du regard dans le texte.

¹⁸ J. Starobinski, *L'Oeil vivant* Gallimard; Édition, Paris, 1999.

¹⁹ J. Starobinski, op cit. 230.

Le récit des rêves et des visions dérive du langage visuel ; la métaphore optique ou visuelle, la récurrence des verbes, des expressions en référence à l'acte du regard sont prépondérantes dans le texte. La confession est à la fois médiatrice de connaissance et mise en scène volontaire. On a parlé des confessions de De Quincey comme mise en scène du soi ; on comprend donc pourquoi la question du regard et de la vision devient cruciale dans notre discours. L'analyse des traces visuelles, des éléments liés directement ou indirectement à l'acte de voir ou d'être vu, permettra d'élucider le problème de la présence du lecteur dans le texte. L'attitude que De Quincey (ou le narrateur des Confessions) adopte envers cette présence (et on arrive donc à l'instance primaire de cette étude) représente la profonde modernité du texte de De Quincey.

Dans son texte, De Quincey présente non seulement une idée précise de la confession, qui passe directement par les contenus inconscients, mais il met aussi l'accent sur la question de la représentation de cette dimension, qui est à la fois territoire personnel de l'écrivain, espace secret, domaine absolu du sujet, mais aussi théâtre de la représentation du soi. De par sa nature, le récit de la dimension inconsciente subit inévitablement l'influence du regard du lecteur dans le texte. Du moment que l'écrivain a décidé d'offrir le contenu de sa psyché, elle devient récit, une forme de fiction, si l'on veut, où se jouent toutes les forces tant psychiques que, textuelles, sans solution de continuité, dans un jeu incessant entre réalité psychique et fiction littéraire.

Les confessions de De Quincey sont à la fois dictées par une urgence expressive de dévoilement de la dimension inconsciente, mais aussi une volonté de créer un simulacre du soi littéraire, qui puisse fonctionner dans la narrative. L'acte de la confession implique la présence de quelqu'un qui voit et qui lit : le lecteur.

Starobinski reconnaît, dans son analyse sur le genre (qui n'est pas une série d'éléments codifiés mais plutôt, comme on l'a dit auparavant, une reproduction esthétique d'une singularité psychique) un rôle primaire par rapport au « tu » dans le texte, la possibilité de faire un récit à l'autre. Le « je » est confirmé dans sa fonction de sujet, en présence du corrélatif « tu » qui donne au discours sa motivation²⁰.

On va suivre donc les traces du lecteur dans le texte, que l'on considère ici à la manière de *Lector in Fabula*²¹, un lecteur idéal contribuant à la formation du texte.

Tous les textes, d'après Eco, postulent la présence d'une instance réceptive, un lecteur idéal, à partir duquel le texte se construit. Au niveau de la narration et de sa structure profonde, on peut envisager cette présence abstraite qui agit, en quelque sorte, au niveau du texte. Les confessions de De Quincey proposent des exemples de « lecteur modèle »

²⁰ J. Starobinski, op. cit, 209.

²¹ U. Eco, op.cit.

dans le texte, un narrataire invoqué, c'est-à-dire apostrophé par le narrateur au cours du récit. La présence du narrataire est la somme d'énoncés dans le texte, les apostrophes directes. Dans les confessions, cette présence est fondamentale dès le début, dès le titre de l'introduction : *To The Reader*.

A ce propos, la question intéressante reste celle de l'espace privilégié réservé par De Quincey dans la section « Introduction to the pains of opium » où le narrateur suspend son récit pour laisser au narrataire – lecteur modèle – le privilège de construire son image, son « image of happiness²² », avant de la détruire par l'énumération des afflictions causées par l'opium. Une stratégie narrative artificieuse, symptôme de la double intention de l'auteur : tension entre récit de vie et représentation littéraire, exposée dans la première partie.

Pour donner l'idée de bonheur et de tranquillité qui avait caractérisé sa vie avant que ses rêves ne fussent troublés par l'opium, le narrateur/auteur de confessions, invite le lecteur à broser un « portrait » :

Paint me, then, a room seventeen feet by twelve, and not more than seven and a half feet high. This, **reader**, is somewhat ambitiously styled, in my family, the drawing room [...]. Make it populous with books, and further more **paint me** a good fire [...] and near the fire **paint me** a good tea-table [...] Pass then, **my good painter**, to something more within its power: and the next article brought forward should naturally be myself – **a picture of the Opium eater**, with his « little golden receptacle of the pernicious drug » lying beside him on the table. As to the opium, I have no objection **to see a picture** of *that*, though **I would rather see the original**: you may paint it, if you choose: but I apprize you, that no little receptacle would, even in 1816, answer my purpose. [...] No: you may as **paint** the real receptacle, which was not of gold, but of glass, and as much like a wine decanter as possible. I ought to occupy the **foreground of the picture**; that being the hero of the piece, or (if you choose) the criminal at the bar, my body should be had into court. [...] But why should I confess, on this point, to a painter? Or why confess at all? If the public should chance to have framed some agreeable picture for itself of the opium eater exterior – should have ascribe to him romantically, an elegant person, or a handsome face, why should I barbarously tear from it so pleasing a delusion- pleasing both to the public and to me?

No: paint me, if at all, according to your own fancy: and, as a painter's fancy should teem with beautiful creation, I cannot fail, in that way to be a gainer.

L'ironie subtile qui traverse ce passage, par rapport à la dépendance de l'opium, dénote la complexité du discours sur la construction du soi, la conscience de l'indéfinition de la confession et de sa quête de la vérité de la représentation dans le texte.

²² T. De Quincey, op. cit. 67.

La dimension spectaculaire de la confession est inévitable, même si dans la préface l'auteur dit qu'il veut l'éviter.

Nothing indeed is more revolting to English feelings, than the spectacle of a human being obtruding on our notice his moral ulcers or scars.

Toutefois, on ne saurait nier d'être face à la conscience de l'inter-relation entre le portrait livré par l'écriture et les attentes du public, de ceux qui regardent ce spectacle, même si l'auteur a déclaré le contraire.

La dimension du regard est donc fondamentale dans le texte. De Quincey adopte une double attitude envers cette dimension du soi, de son être sous les yeux du lecteur : d'un côté, comme on l'a vu au cours du passage précédent, et en général dans toutes les adresses dirigées au lecteur incompréhensible, il y joue ironiquement, en devenant une figure, un portrait, qu'il laisse le soin de dessiner directement au narrataire. Dans ce cas, il s'adresse avec ironie au lecteur ; il révèle le jeu d'interaction avec lui, il manifeste la cognition de sa présence dans le texte. De l'autre côté, et plus subtilement, la question du regard de l'autre, nécessaire dans le jeu textuel de la confession devient un motif d'anxiété, une manifestation indirecte d'une présence lourde qui tient sous garde le narrateur, notion qui selon Starobinski²³ est implicite dans la racine du terme REGARDER²⁴ : RE=itération, insistance ; garder = tenir sous garde. Ce sont les éléments du texte qui contribuent à rendre manifeste cette anxiété, cette inquiétude.

L'élément visuel et en particulier l'obsession de quelqu'un qui le regarde, est le *leitmotiv* des rêves de l'opium, « The tyranny of the human face » (et par extension de quelqu'un qui peut le voir) comme le définit De Quincey.

Le premier rêve dont De Quincey nous entretient est de type architectonique ; il exprime l'idée de se plonger dans des profondeurs labyrinthiques et abyssales, symbolisées par les prisons de Piranesi, une structure infiniment complexe, qui renvoie indirectement au sens dont Starobinski a parlé à propos du regard, de tenir sous garde.

Le deuxième rêve/vision est probablement le plus éloquent et le plus fascinant. De Quincey rêve d'énormes quantités d'eaux qui vont former des fleuves, des rivières, des océans, mais le rêve se mue en cauchemar quand une myriade de visages se substitue à la surface des mers:

Now it was that upon the rocking waters of the ocean the **human face** began to appear : the sea appeared paved with **innumerable faces**, upturned to the heavens : faces, imploring, wrathful,

²³ J. Starobinski, op. cit. p.13.

²⁴ J. Starobinski, op.cit. p.13.

despairing, surged upwards by thousands, by myriads, by generations, by centuries : - my agitation was infinite, - my mind tossed, - and surged with the ocean²⁵.

La partie des « oriental dreams », rêves au thème oriental et exotique, est dominée par la figure du crocodile qui surgit soudainement des endroits les plus inusuels, pour regarder le rêveur, ses yeux se multipliant à l'infini.

The abominable head of the crocodile, and his leering eyes, **looked out** at me, **multiplied into a thousand repetitions** : and I stood loathing and fascinated²⁶.

La menace représentée par la multiplication du regard du crocodile, la férocité qui se cache partout, quasi-symbole de la menace du regard du lecteur, sous lequel l'auteur est inévitablement placé à cause du mécanisme de la confession.

En effet, De Quincey semble avoir amorcé l'engrenage « dangereux » de la confession ; la mise en forme, au sens littéraire du terme, du soi et en particulier de ses rêves, dévoilent inévitablement le narrateur, malgré lui. Le jeu avec le narrataire, le lecteur « prévu » dans le texte (à ne pas confondre avec le lecteur modèle, qui interagit au niveau de la structure du texte et des stratégies textuelles) se caractérise par un sens d'ironie profonde, comme l'illustre l'épisode de la peinture. L'ironie redonne la juste proportion à cette présence forte, qui regarde et donc peut juger, mais elle ne peut rien contre le retour, prépondérant, dans la texture du texte de la crainte d'être vu, mis en scène et jugé. (comme on l'a vu dans l'obsession du regard dans les rêves).

Néanmoins le regard de Ann, son amie de jeunesse, qu'il a quittée et retrouvée à Londres est une exception à cette inquiétude :

She fixed **her eyes** upon me earnestly; and I said to her at length: « so then I have found you at last ». I waited: but she answered me not a word. Her face was the same as when I saw it last, and yet again how different! Seventeen years ago, when the lamp-light fell upon her face, as for the last time I kissed her lips (lips, Ann, that to me were not polluted), her **eyes were** streaming with tears: the tears were now wiped away; she seemed more beautiful than she was at the time, but in all other points the same and not older. Her **looks** were tranquil, but with unusual solemnity of expression; and I now **gazed upon her** with some awe, but suddenly her countenance grew dim, and, turning to the mountains, I perceived **vapours rolling between us**; in a moment, all had **vanished; thick darkness came on**; and, in the **twinkling of an eye**, I was far away from

²⁵ T. De Quincey, op. cit. 81

²⁶ T. De Quincey, op. cit. 82.

mountains, and by lamp-light in Oxford Street, walking again with Ann – just as we walked seventeen years before, when we were both children²⁷.

Le regard de Ann suscite une crainte révérencielle (« awe ») ; elle le regarde avec solennité, comme si elle était un être supérieur, qui n'a pas besoin de parler mais seulement de regarder. Le narrateur a besoin de s'adresser à elle directement, elle qui, avant, n'était qu'une présence à la troisième personne dans le texte, pour justifier son sentiment pour elle (« lips, Ann, that to me were not polluted »). Pour rétablir un certain équilibre des forces entre eux, il faut que le regard soit voilé, il doit disparaître derrière un brouillard et une obscurité qui enveloppent tous et provoquent aussi un changement temporel, vers un passé, une dimension infantile et non plus menaçante.

Conclusions

Pour De Quincey, la confession semble être une forme hybride, illégitime de la description du soi au sens de construction fictive qui connaît très bien le jeu entre narrateur/narrataire mais qui, en même temps, en mettant en scène sa psyché se révèle irrémédiablement. La psyché est un territoire complexe, profond. Son mécanisme de formation, de création de rêves et de visions implique différentes stratifications auxquelles la conscience, souvent, ne peut pas arriver. La forme textuelle que l'auteur a choisie, la confession, dévoile la complexité, la multiple stratification et l'oblige à se mettre totalement en jeu, dans le processus de l'écriture. Se mettre en discussion au point d'utiliser une forme textuelle qui implique la mise en scène du soi et la déconstruction inconsciente, parce qu'elle dit trop. On a parlé de la sensibilité, voire de la conscience, de De Quincey comme conscience moderne (qui implique donc la profondeur insondable de l'inconscient) en vertu de l'opération littéraire qu'il propose et qui évidemment envisage, même si elle ne systématise pas, la perte d'un centre de la conscience, de son unité. L'auteur a besoin de construire un soi qui puisse fonctionner d'un point de vue littéraire, d'où tout le jeu narratologique narrateur/narrataire, car il discerne l'impossibilité de se raconter totalement, véritablement. Le récit du rêve donc, dans l'économie d'un récit autobiographique, est ce qui échappe au contrôle de son auteur, ce qui signale la véridicité du texte, le style dont on parle en citant Starobinski, qui est symptôme et symbole de la subjectivité qui le produit.

²⁷ T. De Quincey, op. cit. 84-85.

Bibliographie :

- C. Baudelaire, *Les Paradis Artificiels*, Folio, Paris, 2000.
T. De Quincey, *Confessions of an english opium eater, edited with an introduction by Alethea Hayter*, London, Penguin books, 1986.

Bibliographie Critique :

- R. Barthes, "L'auteur comme absence", in A. Brunn, *L'auteur*, GF. Corpus, Paris, 2001.
G.T. Clapton, *Baudelaire et De Quincey*, Les Belles Lettres, Paris, 1931.
A. Cleij, *A genealogy of the Modern Self, Thomas De Quincey and the Intoxication of G. U.*
U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
M. Foucault, *Naissance de la clinique – Une archéologie du regard médical*, Presses universitaires de France, Paris, 1963
Genette *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
M. Milner, *L'imaginaire des drogues, de Thomas De Quincey à Henry Michaux*, Gallimard, Paris, 2000.
F. Moreaux *De Quincey, la vie, l'homme, l'œuvre* Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
J. North, *De Quincey Reviwed, Thomas De Quincey's critical reception, 1821-1994*, Camdem House, Columbia, 1997.
P. Lejeune, *l'Autobiographie en France*, A. Colin, Paris, 1971.
J. Starobinski, *L'Oeil vivant* Gallimard, Paris, 1999.
writing, Standford University press, Standford, 1993.
Études Baudelairiennes VI-VII, A la Baconnière, Neuchatel, 1976.
M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, introduzione di Carlo Ferrucci, traduzione di Eliana Nobili, Milano, Mondadori, 1997.