Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

20 | 2018

Résonances d'Écho

Avant-propos

Marie Laniel, Laetitia Sansonetti et Aurélie Thiria-Meulemans

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4573>

DOI : [10.4000/polysemes.4573](https://doi.org/10.4000/polysemes.4573)

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Marie Laniel, Laetitia Sansonetti et Aurélie Thiria-Meulemans, « Avant-propos », *Polysèmes* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4573> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.4573>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

Polysèmes

Avant-propos

Marie Laniel, Laetitia Sansonetti et Aurélie Thiria-Meulemans

- 1 Si la figure mythologique de Narcisse a connu une fortune incontestée dans la pensée, la littérature et les arts, qu'en est-il de la nymphe Écho ? Dépossédée de la capacité à produire un discours qui lui soit propre, longtemps délaissée par la critique, celle qui ne peut parler en son nom n'a-t-elle pas, malgré tout, quelque chose à nous dire ? Condamnée, sous le coup de la punition divine, à répéter le discours d'autrui de façon lacunaire, Écho n'est-elle pas aussi celle qui, précisément parce qu'elle diffère et altère la parole de l'autre, fait advenir un sens nouveau ? Loin de se réduire à une ombre minéralisée et désincarnée, Écho opposerait en réalité à l'autorité du discours premier un discours neuf car toujours second et incarnerait à ce titre un principe fondamental de la (re)création littéraire. Dans la continuité des travaux fondateurs de John Hollander (*The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, 1981) et de Véronique Gély (*La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*, 2000), ce numéro, qui rassemble des articles issus du colloque international « Résonances d'Écho dans la littérature britannique de la Renaissance à nos jours », organisé à l'Université de Picardie - Jules Verne en 2017, propose d'étudier les diverses manifestations d'Écho – mythologiques, acoustiques, intertextuelles – dans le champ spécifique de la littérature britannique, à travers différents genres (poésie, théâtre, essai, fiction) et selon différentes approches théoriques, de la Renaissance à nos jours.

Écho dans l'Angleterre de la première modernité

- 2 L'Angleterre de la première modernité connaît Écho par l'intermédiaire de nouvelles traductions et adaptations des *Métamorphoses* d'Ovide, qui la mentionnent comme personnage dans l'histoire de Narcisse (livre III). Même si les commentaires moralisateurs continuent d'accompagner le texte dans les traductions, ils y sont moins intégrés que dans les moralisations médiévales françaises, comme le *Repertorium morale* de Pierre Bersuire ou l'*Ovide moralisé*. La première traduction anglaise, publiée de façon anonyme en 1560 sous le titre *The Fable of Ouid tretting of Narcissus*, fait suivre le récit d'une longue « moralisation » récapitulant les différentes interprétations proposées par

les commentateurs précédents, qui ont vu en Écho la représentante des flatteurs, ou bien une bonne conseillère que Narcisse n'a pas écoutée.

- 3 Dans la traduction réalisée par Arthur Golding en 1567, la leçon de morale à tirer par le lecteur n'est exposée que dans la Préface, tandis que George Sandys, qui commence à traduire les récits ovidiens en 1621, propose un appendice moral à la fin de chaque livre dans l'édition de 1632. Ovide apparaît donc toujours comme un pourvoyeur de préceptes moraux, mais on le célèbre aussi pour son esprit (Francis Meres parle de la douceur d'âme et du bel esprit d'Ovide [*« the sweet witty soul of Ovid »*] dans son *Palladis Tamia* de 1598). Le plaisir de lire sa poésie est au premier plan dans les nombreuses adaptations d'histoires tirées des *Métamorphoses* qui se publient sous la forme de poèmes érotico-mythologiques (parfois appelés *epyllia* par les critiques du vingtième siècle, d'après le genre poétique grec), genre à la mode à la fin du seizième siècle.
- 4 L'autre version du mythe, selon laquelle Écho est une chaste nymphe qui tente de fuir les avances du dieu Pan, et même parfois une muse, n'est pas aussi répandue que l'histoire popularisée par Ovide, mais elle demeure vivace, notamment dans la pastorale. En vertu de son assimilation à son environnement naturel, Francis Bacon fait même d'Écho l'incarnation de la philosophie authentique dans son *De Sapientia Veterum*.
- 5 Lorsque le sort d'Écho reçoit une interprétation moralisante, c'est la dimension genrée (et sexuelle) qui est au premier plan. Chez Golding, elle devient le symbole de la luxure justement punie (*« a bawd »*) ; quant à l'analyse de Sandys, elle révèle un intérêt croissant au dix-septième siècle pour l'écho en tant que phénomène acoustique : non seulement Écho est la nymphe « bavarde » qui incarne la dissolution inévitable de la vanité, mais son histoire constitue le point de départ d'un développement consacré aux lieux à écho à travers l'Europe.
- 6 Dans les adaptations, Écho semble servir principalement de contrepoint au personnage de Narcisse, qui demeure au centre de l'histoire, tandis que le triste sort d'Écho fait d'elle une figure parfaitement adaptée à l'élégie qui chante l'amour perdu. Son infirmité incite les poètes à écrire des poèmes à écho d'après le modèle fourni par le livre III des *Métamorphoses*, en latin (comme le *Narcissus* de John Clapham, en 1591) ou en anglais (comme la parodie du poème de Clapham que Shakespeare intègre à son propre *Venus and Adonis*). Dans son *Epithalamion*, Spenser clôt chaque strophe sur un vers mentionnant le retentissement de l'écho créé par son chant dans les bois (*« echo ring »*). Dans sa pièce *Cynthia's Revels*, Ben Jonson va plus loin et donne à Écho le pouvoir d'utiliser ses propres mots, et non pas seulement de répéter ceux des autres, mais cette autonomie n'est accordée par Mercure que de façon temporaire, et la nymphe s'en sert pour pleurer son cher Narcisse (et condamner la philautie qui l'a conduit à la mort).
- 7 Le potentiel satirique de la figure d'Écho, déjà présent dans la dénonciation par Bersuire des *« adulators »* et des ironistes tout juste capables de se moquer des idées originales des autres, refait surface au dix-septième siècle. Parce qu'elle/il révèle des vérités qu'on préférerait garder enfouies, Écho/l'écho s'utilise comme un personnage/procédé subversif, comme dans le dialogue à écho lourd de sens de la *Duchess of Malfi* de John Webster. Mais la nymphe peut aussi signifier la possibilité d'une réciprocité, comme dans le poème *« Echo »* d'Abraham Cowley. En vertu de son lien intime avec le monde naturel, Écho devient une sorte d'interprète du divin (Milton l'associe à la musique des sphères dans *Comus*), ce qui permet au poème à écho de prendre une dimension religieuse, comme c'est le cas chez George Herbert, par exemple (dans son poème *« Heaven »*).

Écho romantique

- 8 La plus célèbre version du mythe, et la plus appréciée des Romantiques, est certainement celle d'Ovide, notamment dans sa traduction publiée en 1717 par Garth à laquelle ont participé Dryden, Pope et Addison. Les traductions antérieures sont néanmoins toujours en circulation : c'est celle de Sandys que Wordsworth a lue à l'école, et celle de Golding qu'il recommande d'ajouter à l'anthologie des poètes britanniques publiée par son ami Robert Anderson¹. Il serait tentant de croire, au premier abord, que peu de périodes de l'histoire littéraire ont tant vu Écho éclipsée par Narcisse. Voir dans les poètes romantiques autant de beaux jeunes gens épris de leur reflet est certes un raccourci facile, mais pas totalement erroné, que l'on songe au sublime égotiste dont Keats accuse Wordsworth, à l'*Alastor* de Shelley ou à l'importance de la renommée chez un Byron ou un Keats. La nymphe d'Ovide semble avoir disparu derrière une foule de narcisses balancés par le vent, comme Dorothy Wordsworth derrière les jonquilles dans le poème de son frère.
- 9 La nymphe est cependant présente dans sept des œuvres de Shelley, de sa célèbre élégie pastorale, *Adonaïs*, à des poèmes plus obscurs traduits de Bion et de Moschos. Les échos sont des personnages dans *Prométhée délivré* ainsi que dans *Adonaïs*, et le poète convoque même, dans ce dernier, la nymphe elle-même, qui pleure Adonaïs avec autant de douleur qu'elle pleura Narcisse. Keats fait allusion à « Écho la solitaire » dans un poème à Reynolds de février 1818, et invite la nymphe à pleurer avec Isabella dans *Isabella ou Le Pot de basilic*.
- 10 Mais c'est le phénomène acoustique de l'écho qui se retrouve le plus abondamment dans les vers des poètes romantiques, et particulièrement chez Wordsworth. Hollander considère même qu'il joue un rôle si essentiel dans le dialogue du poète avec la nature que son étude mériterait à elle seule une monographie. Des poèmes tels que « On the Power of Sound » (« Sur le pouvoir du son ») ou « Loud is the Vale ! » (« Comme la vallée résonne ! »), ainsi que beaucoup d'extraits du *Prélude* se présentent comme les fruits mêmes des échos de la Nature. Le garçon de Winander, par ailleurs, imite le cri des chouettes, qui lui répondent, et leurs cris sont à leur tour repris par les échos autour du lac. La pause qui sépare, dans un tel lieu, l'original de sa copie par l'écho, est elle-même reproduite dans les vers par la grâce des enjambements, qui suspendent l'œil et le souffle du lecteur, devenu miroir de l'enfant qui guette l'écho. Se faire l'écho de la Nature est d'ailleurs pour Wordsworth le moyen de se présenter comme éminemment original, une sorte d'Adam poétique sans vrai prédécesseur, ce qui fait de lui une figure paradoxale d'Écho, dans la mesure où la révolution poétique qu'il a en grande partie initiée avait pour but de débarrasser la poésie de l'attirail mythologique sans lequel on ne concevait d'écrire des vers avant les Romantiques.
- 11 Loin de renier la passivité qu'implique le phénomène de l'écho, les Romantiques en font un art poétique : tandis que dans *Le Prélude* Wordsworth se présente comme « obéissant tel un luth », Coleridge use de la métaphore de la harpe éolienne (« The Eolian Harp », « Dejection, an ode ») pour décrire l'inspiration poétique mise en branle par le souffle de la Nature. On retrouve d'ailleurs cette passivité assumée dans la théorie Keatsienne du poète caméléon (lettre à Richard Woodhouse, du 27 octobre 1818) – quoique Keats ait vu chez Wordsworth le contraire même de cette idéale malléabilité. La « capacité négative » citée dans la même lettre évoque l'idée d'une fidélité absolue à l'original

présente dans la malédiction d'Écho. Pour Shelley, cependant, le poète se doit d'avoir dans le monde un rôle actif. S'il demande au vent d'ouest, dans la cinquième partie de son « Ode », de faire de lui sa lyre, et ainsi de sa plume le moyen d'expression des masses opprimées, il inverse bien vite la métaphore, implorant le vent de le servir à son tour en répandant ses paroles parmi les hommes.

- 12 La présence d'Écho dans la poétique de Wordsworth hante également son versant le plus sombre. Poète connu pour sa « Glorieuse décennie », Wordsworth n'écrit, après 1807, que des œuvres mineures. Tel Écho, le poète survit longtemps à sa capacité à produire un discours original, tel Écho, il se répète en corrigeant toute sa vie durant son œuvre, et principalement *Le Prélude*. D'innombrables figures de la perte, et notamment des mères aux enfants morts, hantent les vers du poète, comme autant de nymphes maudites disparaissant dans le paysage.
- 13 À un niveau métaphysique, les échos posent également la question du sens. Ces sons mystérieux, produits par une entité non-humaine, sont-ils doués d'un sens supérieur ou bien est-ce là une interprétation fournie par l'esprit humain ? Pour Wordsworth, certaines de nos pensées sont des échos directs de la pensée divine (« Yes! Full surely 'twas the Echo »), alors que pour Shelley, l'athée, l'esprit humain est l'ultime chambre d'échos qui fait sens du monde. « Mont Blanc » s'ouvre sur une métaphore de l'esprit humain où « le monde éternel des choses » résonne « d'un son pas tout à fait le sien », et s'achève sur l'idée que le monde est lui-même une chambre d'échos où résonnent les fruits de l'imagination, sans lesquels le silence et la solitude ne seraient que du vide, question fondamentale et désespérante, dont l'impossible réponse s'incarne dans le poème par un final en forme de question à laquelle nul écho ne vient répondre.
- 14 En outre, le lecteur est, pour les Romantiques, partie prenante de la chaîne d'échos où s'inscrivent leurs vers. Ainsi, dans « À Joanna », Wordsworth met en scène la remontrance d'une amie moqueuse par les échos des montagnes environnantes, et nombreux sont ses poèmes qui, tels des *artes legendi*, sont autant de notices à l'attention du lecteur, indiquant la répétition (contre l'interprétation), l'imprégnation des vers, comme seule façon acceptable de lire ses vers, le catéchisme contre l'exégèse. En ce sens, le lecteur idéal est représenté sous les traits du poète de « La Moissonneuse solitaire » dont le cœur devient chambre de résonance d'un chant qu'il prolonge, au point que la question du sens en est même balayée, le poète ignorant jusqu'à la langue dans laquelle chante la jeune fille. Keats, de son côté, envisage au contraire le poème comme un écho amélioré des plus hautes pensées du lecteur, « presque comme un souvenir » (lettre à John Taylor de février 1818). Enfin, la question de la renommée, centrale chez Keats, convoque également la figure d'Écho. Dans *Adonais*, sous les traits duquel il pleure Keats, Shelley promet à son nom un avenir comme « écho et lumière pour l'éternité ».

Écho victorienne, moderniste et postmoderne

- 15 Tout en manifestant une forme de nostalgie pour l'idéal romantique, les échos victoriens reflètent la distance croissante qui se creuse entre l'homme et la nature et répercutent les incertitudes et les doutes inspirés par le caractère éphémère de la vie et de l'amour, donnant ainsi à entendre « la note éternelle de la mélancolie », comme les vagues qui se brisent sur le rivage de Dover Beach, dans le poème de Matthew Arnold (1867). Dans le poème de Christina Rossetti intitulé « Echo » (1862), une voix

désincarnée venue de l'au-delà, qui rappelle celle de la nymphe pétrifiée, pleure la mort d'un amant dont les yeux étaient « aussi lumineux que le reflet du soleil sur l'eau », alors que dans « An Echo from Willowood » (1890), deux amants penchés au-dessus d'un étang ne saisissent que les reflets labiles de la jeunesse et de l'amour. Dans « The Leaden Echo and the Golden Echo » (1882) de Gerard Manley Hopkins, l'écho de plomb qui résonne dans le puits de Sainte Winifred n'oppose à l'inéluctable dégénérescence du corps que la décomposition des sons en multiples éclats brisés (« How to keep [...] to keep / Back beauty, keep it, beauty, beauty, beauty,... from vanishing away? »), tandis que l'écho d'or parvient à transcender la menace de la déchéance physique en éternisant la voix poétique grâce à une série magistrale d'échos stylistiques. Dans les poèmes dédiés à la mémoire de sa femme disparue, Emma, Thomas Hardy la représente souvent comme une figure d'Écho (« Woman much missed, how you call to me, call to me », « The Voice », 1912), un frêle fantôme hantant les rivages, les falaises, les chutes d'eau ou les grottes et tentant de l'attirer à elle : « with a voice still so hollow / That it seems to call out to me from forty years ago, / When you were all aglow, / And not the thin ghost that I now frailly follow! » (« After a Journey », 1913).

- 16 Après la rupture de la Première Guerre, les écrivains modernistes ont trouvé en Écho un puissant symbole de la condition du sujet moderne, habité par des voix menaçantes à la fois intérieures et étrangères, qui participent de la dangereuse dislocation du moi et contribuent à saper l'illusion d'une identité stable : « The recovered vocality that is so powerful a part of the modernist recovery of myth is often an uncannily disembodied vocality, a vocality which speaks of and out of the condition of physical violence or rending and which therefore holds the body apart from its voice rather than uniting them »². Douées d'une dimension « épistémologique », ces voix désincarnées sont également porteuses d'interrogations sur la relation que la littérature entretient avec elle-même et sur sa capacité à dépasser la simple répétition déformée d'énoncés antérieurs. La voix d'Écho est ainsi l'une des nombreuses voix féminines aliénées qui se font entendre dans « The Waste Land » (1922). Dans *A Passage to India* (1924), l'écho destructeur qui résonne dans les grottes de Marabar réduit toute parole humaine à une simple onomatopée, un son dépourvu de sens qui sape le mythe occidental du logocentrisme : « The echo in a Marabar cave [...] is entirely devoid of distinction. Whatever is said, the same monotonous noise replies, and quivers up and down the walls until it is absorbed into the roof. "Boum" is the sound as far as the human alphabet can express it, or "bou-oum", or "ou-boum"—utterly dull ». Joyce a également revisité le dialogue avec Écho dans l'épisode de « Circé » (*Ulysses*, 1922) ou dans *Finnegans Wake* (1939), qu'il décrit dès les premières pages comme une immense chambre d'échos (« Echoland »). Enfin, selon Didier Anzieu, la réitération vocale peut être considérée comme le principe fondamental de toute énonciation beckettienne et tous les narrateurs beckettien, enfermés dans le théâtre intérieur de la conscience, peuvent être considérés comme des figures d'Écho : « voices who never-endingly reiterate their own inability to make sense and to communicate »³. Dans « Echo's Bones » (texte posthume publié en 2014), Belacqua, errant peu après sa mort dans un *no man's land* sinistre, connaît un sort identique à celui de la nymphe dont la voix est destinée à survivre au dépérissement et à la pétrification de son corps.
- 17 Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, Écho est devenue l'une des figures de l'intertextualité, sapant l'autorité de l'écrivain comme producteur de sens⁴. Les auteurs

postmodernes ont revisité le mythe, congédiant la vision réductrice d'Écho comme simple symbole de répétition passive et lui accordant le pouvoir de produire du sens précisément parce que ses énoncés sont différés et altérés. Dans le domaine américain, John Barth a parfaitement résumé les caractéristiques d'une Écho postmoderne dans sa nouvelle intitulée « Echo » : « Echo never, as popularly held, repeats all, like gossip or mirror. She edits, heightens, mutes, turns others' words to her end » (John Barth, « Echo », *Lost in the Funhouse*, 1968). Jacques Derrida a ainsi réhabilité la figure d'Écho pour en faire l'incarnation de la différence, celle qui « ruse [...] avec le divin interdit », « le trompe pour parler en [son] nom, et déclarer intraduisiblement [son] amour »⁵, en semblant répéter la fin des phrases prononcées par Narcisse, celle qui « librement » « parle d'elle-même, pour elle-même, en feignant de répéter les dernières syllabes de l'autre et de se plier à la jalousie de la loi divine »⁶.

- 18 La réflexion menée dans ce numéro s'articule autour de quatre axes : la première partie aborde Écho comme figure mythologique, incarnation d'une poétique féminine et victime de violence genrée (« Une voix à soi : poétique féminine et violence patriarcale »), dans les textes sources tout d'abord (le livre III des *Métamorphoses* d'Ovide et le livre III de *Daphnis et Chloé* de Longus), puis étudie les avatars de la nymphe malheureuse dans la poésie et le roman du dix-neuvième siècle. L'écho est ensuite abordé principalement comme phénomène acoustique, associé aux lieux à échos de la pastorale (« Espaces échoïques ») ou comme phénomène de résonance intérieure (« Sujets résonants »). Enfin, les contributeurs de la dernière partie (« De voix en voix, de texte en texte : l'écho comme vecteur de transmission ») s'intéressent principalement à l'écho comme phénomène allusif ou modalité de l'acte de traduction et tentent de définir sa spécificité par rapport à d'autres procédés de reprise, tout en apportant des éléments de réponse à cette question fondamentale : comment la reprise altérante de la parole d'autrui crée-t-elle du sens ?

Une voix à soi : poétique féminine et violence patriarcale

- 19 La figure mythologique d'Écho pose la question du rapport entre genre et prise de parole, locution et féminité, question à laquelle la première partie de cet ouvrage est dévolue. Ainsi, Florence Klein montre que l'assimilation par Ovide de la nymphe avec une figure de l'allusion littéraire a tout à voir avec sa condition de femme. Écho donne aux termes repris une signification nouvelle, répétant les mots de Narcisse, en déformant leur sens : au livre III des *Métamorphoses*, elle se fait « l'image d'une tradition "infidèle" qui déforme volontiers les mots qu'elle cite et reprend à son compte », soit une figure du poète lui-même. En outre, privée par Junon de la possibilité d'amorcer le dialogue amoureux, Écho se retrouve figure par excellence de la femme amoureuse dont Ovide explique dans l'*Art d'aimer* qu'elle ne peut, du fait de son sexe, initier l'échange. C'est donc à travers cette nymphe faussement muette qu'Ovide revendique une poétique intertextuelle de prise de parole nécessairement seconde – une poétique allusive qui sera moquée par Perse comme proprement *efféminée*.
- 20 Michel Briand se penche, quant à lui, sur la version du mythe d'Écho livrée par Longus dans *Daphnis et Chloé*, rappelant que « le point crucial de l'intrigue romanesque est l'initiation sexuelle de la jeune protagoniste et sa soumission au mariage, nécessairement douloureuse ». Le mythe d'Écho, mise en pièces par les bergers et les

chevriers, à la demande de Pan, jaloux de sa voix et de sa chasteté, est conté par Daphnis à Chloé pour « dix baisers », et s'offre ainsi comme un miroir tendu à la jeune femme, pour qui le passage à l'âge adulte implique une initiation sexuelle nécessairement violente. Même en pièces, Écho continue à faire chanter la Terre qui recueille ses membres pleins d'harmonie, liant indissolublement douleur et poésie lyrique.

- 21 S'intéressant à une figure discrète et presque transparente au sein d'un cercle de poètes particulièrement prolixes, Aurélie Thiria-Meulemans dresse un portrait de Dorothy Wordsworth en Écho de son narcissique frère, William. Dans les vers du grand poète, nombreuses sont les femmes privées de voix, et dont les malheurs sont contés par une voix poétique masculine, celle-là même qui trahit son émotion face à un champ de narcisses au bord d'un lac. Celle que l'on perçoit généralement comme simple copiste et première lectrice, Dorothy, produit, pourtant, un journal fourmillant de détails, vivier parfait et récurrent des vers fraternels. Enfin, ses poèmes, peu nombreux, tout en modestie et en effacement volontaire, apparaissent comme le négatif du sublime égotiste auquel son patronyme avait habitué lecteurs et lectrices : Écho répond à Narcisse, et trouve, contre lui, sa propre voix.
- 22 C'est également la version ovidienne du mythe que convoque tout d'abord Maxime Leroy, dans son étude d'Écho dans *Trilby* de George Du Maurier. Le narcissisme des personnages masculins, tout autant que le procédé de l'hypnose par lequel Svengali apprend à chanter à Trilby, la transformant en passive marionnette. Trilby est, de surcroît, représentée comme une statue dans les illustrations de Du Maurier, évoquant sa pétrification finale dans le mythe ovidien. Cependant, le corps de cette écho romanesque subit un morcellement fantasmatique, à travers la fascination qu'exerce son organe sur Svengali qui inspecte sa bouche, imagine ses poumons et jusqu'à son squelette, à venir, trônant dans une vitrine à l'académie de médecine, évoquant le démembrement de l'Écho de Longus, que l'on retrouve de façon troublante dans les différentes représentations contemporaines de chanteuses, notamment *La Chanteuse au gant* de Degas.

Espaces échoïques

- 23 Porteur d'une réflexion sur la parole féminine et la violence genrée, l'écho comme phénomène acoustique appartient également pleinement à l'univers de la pastorale. Comme l'écrit Véronique Gély, « [l]a patrie de l'écho est l'Arcadie » : « L'écho est présent dans les deux textes qui fondent la poésie pastorale [les *Bucoliques* et les *Géorgiques*] [et l'on] peut même sans hésiter affirmer qu'il fait partie de tout décor bucolique »⁷. Dans son article sur *Paradise Lost*, Philip Hardie inscrit ainsi John Milton dans la lignée de Lucrèce, Virgile et Ovide, montrant qu'il s'approprie leur traitement de l'écho pour décrire les relations productives entre l'homme et la nature au sein du monde d'avant la Chute, mais aussi – en inversant la logique allusive – pour imaginer la première occurrence de l'écho au sein du jardin d'Éden. Comme Tityre apprend aux bois à répéter le nom de la belle Amaryllis (*Bucolique* 1, v. 5), dans l'hymne du matin, Adam et Ève demandent aux éléments naturels de célébrer la gloire du créateur en se faisant l'écho de leurs propres paroles. Si, comme chez Virgile, l'écho traduit la joie et la plénitude au sein du jardin d'Éden, en un procédé de « *pathetic fallacy* » originelle, il exprimera aussi les relations perverses au sein du monde déchu.

- 24 « The Cataract of Lodore » (1820), poème inspiré à Robert Southey par une question de son jeune fils (« How does the water / Come down at Lodore? »), illustre parfaitement la transposition mimétique des sons de la nature dans l'espace échoïque du poème : l'allongement progressif des vers représente visuellement, tel un calligramme, le mouvement des chutes d'eau de Lodore, dans le nord de l'Angleterre, et reproduit leur fracas par un effet de « répétitions entêtantes », d'assonances et d'allitérations progressivement amplifiées. Pourtant, selon Pascal Aquien, bien plus qu'un exercice de style fondé sur le principe de l'harmonie imitative, l'évocation poétique du son des cascades permet au poète de remonter aux sources de l'expérience première du langage, celle de la *lalangue*, ou lallation, ce rapport archaïque que le jeune enfant entretient avec la langue, « qui ne concerne pas la communication avec l'Autre », mais « le maintient dans son monde propre, pour lui lieu de jouissance ». Remontée vers la source de la rivière, le poème, se fait aussi remontée vers la source du langage, « anabase vers ce qu'éprouve l'*infans*, l'enfant qui ne parle pas encore, lors de cette expérience fondatrice ».
- 25 Dans son article consacré aux « petites chambres d'échos »⁸ de la poésie housmanienne, Georges Letissier s'intéresse lui aussi à la topique de l'écho, dans *A Shropshire Lad* (1896) de A.E. Housman. Victorien tardif, situé comme Matthew Arnold à la lisière de deux mondes, dont l'un est déjà mort et l'autre ne parvient pas à naître, A.E. Housman transpose les codes de la pastorale dans un Shropshire « fantasmé plus que réel », un monde agreste qui n'est déjà plus, hanté par l'absence des jeunes gens tombés au combat lors de guerres coloniales. La voix poétique, originaire de cette région de l'Angleterre, mais exilée à Londres, figurant « la schize de l'homme moderne, coupé de ses racines rurales », recrée le Shropshire sous la forme d'un paysage sonore, peuplé d'échos – le son des cloches et des tambours, le chant des oiseaux, les voix des disparus, voix d'outre-tombe « emportées et dispersées par les vents ». Sur le mode nostalgique du *tempus fugit*, le Shropshire se recompose en paysage spectral, outre-lieu, où le souffle mélancolique du vent et les soupirs éoliens d'Écho créent un effet d'hantologie.
- 26 Inspiré à plus d'un titre par l'œuvre poétique de Housman, E.M. Forster inscrit lui aussi le parcours initiatique de ses personnages dans des espaces échoïques. Souffrant de ne pouvoir exprimer librement leur désir, les héros de Forster subissent le même sort que la nymphe malheureuse : la perte de la voix propre, le contact impossible avec l'objet aimé, l'occultation du corps, la souffrance liée au désir inassouvi, l'épreuve de la fragmentation panique. Pourtant, comme Écho, certains d'entre eux parviennent à inventer un langage qui se substitue au toucher interdit, un langage qui se construit comme réponse à un appel dans un espace de résonance. Ainsi, dans « The Story of a Panic » (1904), la terre italienne renvoie au jeune Eustace l'écho de son désir médiatisé par la nature ; dans *The Longest Journey*, le Wiltshire, paysage aussi ancien que l'Arcadie, offre à Rickie Elliot une nouvelle genèse symbolique et préside à ses retrouvailles avec son demi-frère Stephen ; dans *A Passage to India*, Adela Quested subit l'épreuve de la panique dans les grottes de Marabar, espace de résonance aporétique, où se rejoue éternellement l'union impossible entre Écho et Narcisse, avant de se constituer en sujet indépendant assumant sa propre parole.

Sujets résonants

- 27 Caractéristique des paysages sonores de la pastorale, l'écho est également l'une des manifestations de la résonance intérieure, qui convertit le « sujet raisonnant » en « sujet résonant », pour reprendre la distinction établie par Jean-Luc Nancy dans *À l'écoute*. Selon Françoise Dupeyron-Lafay et Céline Lochot, les écrits autobiographiques de Thomas De Quincey fonctionnent ainsi à la manière d'un écho longuement différé, qui « reproduit et fait entendre un "texte" original (le vécu du sujet, son passé) en l'altérant, en le réduisant, et/ou en l'amplifiant, pour en révéler la vérité profonde et l'étrangeté irréductible ». Comme la voix d'Écho, toujours seconde, la *persona* y apparaît comme une voix spectrale, habitée par des doubles, tel « Le Sombre Interprète » des *Suspiria*, condamnée à être toujours dans l'après-coup de la déploration. Réels ou fantasmés, élégiaques ou prophétiques, tournés vers le passé ou annonceurs d'un désastre imminent, les nombreux échos contenus dans l'œuvre de De Quincey, comme par exemple ceux de la *Whispering Gallery* de Saint-Paul « où résonne déjà l'écho prophétique et terrifiant de ce qui n'est pas encore advenu », créent des effets de distorsion temporelle, télescopant le passé et l'avenir.
- 28 Ce sont précisément ces effets de distorsion temporelle produits par l'écho qu'étudie Céline Prest dans son article sur *Bleak House* (« Echo as Writing in *Bleak House* by Charles Dickens: Lady Dedlock's Testament »), en prenant appui sur les théories du mathématicien britannique Charles Babbage, pour qui la mémoire des sons peut être conservée indéfiniment dans l'atmosphère et constituer une immense archive sonore, « une bibliothèque éternelle et incorruptible, qui enregistre et conserve les paroles des hommes comme autant de documents archivés ». Ainsi, l'écho des pas de l'ancienne Lady Dedlock qui résonnent à Chesney Wold constitue-t-il un testament sonore, qui fait émerger un non-dit spectral refoulé, à la fois trace acoustique d'un drame passé et prophétie annonçant l'avenir. Dans cette chambre d'échos où l'origine se perd, le destin des trois figures féminines se confond : la tragédie passée de la première Lady Dedlock, le secret de la nouvelle Lady Dedlock et celui d'Esther Summerson, qui se vit aussi comme sujet spectral.
- 29 L'écho comme phénomène de résonance intérieure est enfin au centre de la réflexion menée par Pascale Tollance (« Resonance and Spectrality in Graham Swift's Fiction »). Hantés par les traumatismes du passé et habités par des voix étrangères « qui ne semblent pas entièrement leur appartenir », les narrateurs swiftiens semblent dépossédés de toute identité stable et condamnés à devenir un moi spectral. Pourtant, si l'écho, énonciation qui porte la marque du non-humain et « signale l'irruption de l'altérité au sein même de l'identité »⁹, menace la stabilité du sujet, il ouvre aussi au sein de la voix un espace de résonance (*khôra*), de spéculation et de réflexion, qui sauve les narrateurs du narcissisme et leur permet de se constituer en « sujets résonants ». Comme dans le mythe d'Écho – dont la voix désincarnée se trouve paradoxalement chargée de désir – plus leur voix se fait spectrale, plus elle s'impose dans sa dimension corporelle et parvient à agir sur d'autres corps ou à résonner en eux. En se constituant dans l'entre-deux de la résonance, le texte swiftien fait ainsi entendre la voix d'Écho, une voix spectrale et orpheline, mais paradoxalement chargée de corporéité, qui s'impose aussi comme une voix transpersonnelle.

De voix en voix, de texte en texte : l'écho comme vecteur de transmission

- 30 Les trois derniers articles du numéro abordent la figure d'Écho et l'écho textuel dans le cadre d'une réflexion sur l'identité singulière et l'autorité qui en dépend, alors que l'auteur du texte se saisit de l'écho comme répétition sonore du discours d'un autre pour revendiquer sa place au sein d'une communauté, son rôle dans la construction d'un canon. La mémoire acoustique incarnée (ou désincarnée) par Écho, figure de la perte devenue vecteur indispensable de transmission grâce justement à son ouverture à la parole de l'autre, est au cœur de ces trois contributions. Mario Aquilina, qui étudie les citations de Shakespeare dans les essais de Hazlitt, Fanny Quément, qui sonde les échos de trois poètes américains (Frost, Bishop et Dickinson) dans la poésie de Heaney, et Camille Fort, qui propose une réévaluation de la figure du traducteur en Écho illustrée par sa propre traduction d'un poème de Herbert, sont tous les trois sensibles à la matérialité du texte. Leurs contributions révèlent que, dans l'essai littéraire comme en poésie, les enjeux liés au genre et à la forme sont informés par des échos sonores, phénomènes du vide et du plein à la fois, espaces de l'entre-deux textuel où s'élabore une réflexion sur l'activité littéraire elle-même en tant que création toujours renouvelée.
- 31 Dans son article intitulé « Echoing as Self-fashioning in the Essay: Hazlitt's Quoting and Misquoting of Shakespeare », Mario Aquilina présente Écho comme la figure tutélaire de l'essai littéraire en tant que genre défini par l'intertextualité. S'il convoque les analyses de Barthes et de Kristeva sur ce phénomène, Aquilina va plus loin dans son étude des stratégies mises en place par Hazlitt, qui avait l'ambition par ses essais de se constituer en critique littéraire de premier plan. Et qui de plus efficace pour légitimer cette ambition que l'auteur doté du capital culturel le plus fort dans le monde anglophone (et peut-être dans le monde tout court), Shakespeare ? Contrairement à ce que ses détracteurs (tel De Quincey) ont pu lui reprocher, lorsque Hazlitt cite Shakespeare de façon inexacte, ce n'est pas par méconnaissance, mais délibérément. Ces « erreurs » délibérées font partie d'une entreprise de construction de l'identité de l'essayiste comme un anti-Narcisse, un passeur ouvert à l'altérité et désireux de s'inscrire dans une communauté qui inclut ses sources et ses lecteurs. Grâce à une analyse minutieuse des passages où Hazlitt, qui revendiquait une connaissance précise des différentes éditions du texte shakespearien, choisit de modifier des citations très connues pour les adapter au contexte de son propos, Aquilina met en lumière la valeur de « supplément » (d'après Derrida) de l'écho citationnel.
- 32 Si Aquilina montre un Hazlitt sensible à la matérialité du texte imprimé, Fanny Quément aborde les enjeux matériels de l'écho en poésie en s'intéressant à la dimension physique de la voix dans la poésie de Seamus Heaney. Son article, « Prosodic Echoes of Robert Frost, Elizabeth Bishop and Emily Dickinson in Seamus Heaney's Poetry », s'interroge sur la possibilité pour le poète nord-irlandais de trouver sa propre voix en répercutant les sons émis par d'autres. L'analyse minutieuse des sonorités, mais aussi du rythme, permet de faire ressortir le lien (qui n'est pas que métaphorique pour Heaney) entre une conception du son comme onde (et même longueur d'onde, fréquence radio) et l'influence exercée par les sonorités d'autres poètes qui reviennent en écho dans sa propre poésie, sans être motivées par des résonances thématiques : c'est bien plutôt l'écho sonore qui crée le lien sémantique. L'exemple de la semi-voyelle

[w] dans « Personal Helicon » est à ce sujet tout à fait frappant. Ici aussi la dimension réflexive de l'écho sur le plan de l'identité littéraire est au premier plan : c'est dans un poème sur l'influence poétique que le flot des sonorités liquides permet la circulation d'un texte à l'autre. Comme le signale Quément, il devient alors tentant pour le lecteur d'entendre des échos de son propre canon poétique personnel dans le paysage sonore créé par Heaney, ce qui témoigne une nouvelle fois du rôle essentiel joué par l'écho dans les processus de transmission littéraire.

- 33 Entre lecteur et créateur, le traducteur, dont le travail de re-création est analysé par Camille Fort dans son article « Écho traductrice : ce qui survit », peut lui aussi considérer la nymphe Écho comme sa figure tutélaire privilégiée, entre union et séparation. La pertinence du sort de la nymphe, condamnée à parler en second et réduite à une invisibilité désincarnée, pour étudier le statut du traducteur, est analysée en regard des concepts d'« invisibilité » (Venuti) et d'« annulation subjective » (Lacan). La déperdition est-elle donc l'essence de la traduction ? Grâce à un détour par les phénomènes d'échos acoustiques rapportés par Marin Mersenne au dix-septième siècle, Camille Fort revient à la figure du traducteur pour souligner l'ouverture et la transmission qui caractérisent son activité de faiseur de sens¹⁰. L'exemple de sa propre traduction commentée du poème « Heaven » de Herbert (poème qui repose lui-même sur un jeu d'échos hautement formalisé) permet à Camille Fort de définir l'écho comme ce qui fait sortir de la déploration à laquelle semblait condamnée la nymphe Écho, désormais porteuse, dans le jeu entre les sons et leur inscription sur la page, d'une promesse de Salut. Loin de se limiter à une perte de son et de sens, la traduction apparaît alors comme (dans les mots de Camille Fort) « une tentative de ressusciter un peu de la musique du texte, de sa visée invocatrice, quitte à ne pas tout redire ».

NOTES

1. *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, vol. III, The Middle Years, Part II: 1812-1820, Ed. Ernest de Selincourt, 2d ed., rev. Mary Moorman and Alan G. Hill, Oxford: Clarendon Press, 1970, 154.
2. Steven Connor, "Echo's Bones: Myth, Modernity and the Vocalic Uncanny", Michael Bell and Peter Poellner (eds.), *Myth and the Making of Modernity, The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*, Amsterdam: Rodopi, 1998, 214.
3. Didier Anzieu, « Le théâtre d'Écho dans les récits de Beckett », *Créer Détruire* (1996), Paris : Dunod, 2012, 177.
4. Véronique Gély-Ghedira, *La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*, Paris : PUF, 2000, 152.
5. Jacques Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris : Galilée, 2000, 327.
6. Jacques Derrida, « À force de deuil », *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris : Galilée, 2003, 204.
7. Véronique Gély-Ghedira, *La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*, Paris : PUF, 2000, 59-60.

8. L'expression est utilisée par Alan Hollinghurst dans son introduction à une sélection de poèmes de A.E. Housman (*A.E. Housman, Poems selected by Alan Hollinghurst*, London: Faber and Faber, 2005).
9. Véronique Gély-Ghedira, *La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*, Paris : PUF, 2000, 9.
10. Sur l'autorité du traducteur, voir notamment Christine Berthin, Laetitia Sansonetti et Emily Eells (dir.), *Auteurs-traducteurs : l'entre-deux de l'écriture*, Nanterre : PU de Paris Nanterre, 2018.